

FFL-FL640

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID



5409682359

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID.**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.**

**DOCTORADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA.**

**EL IMAGINARIO ABORIGEN DE LA MÚSICA CHILENA  
INDIGENISTA:**

**CONSTRUCCIÓN, SUBVERSIÓN Y DESPLAZAMIENTO DE  
CENTROS PARADIGMÁTICOS DE IDENTIDAD.**

**Tesis que presenta Rafael Díaz Silva, para optar al grado de  
Doctor en Historia y Ciencias de la Música, dirigida por la  
profesora Dra. Joaquina Labajo.**

UNIVERSIDAD  
AUTONOMA  
MADRID  
FILOSOFIA Y LETRAS  
BIBLIOTECA

**2008-2009**

UNIVERSIDAD AUTONOMA MADRID REGISTRO GENERAL
Entrada 001 Nº. 200900020155 14/09/09 14:02:31

## 1. Presentación.

Esta investigación pretende esclarecer el proceso de formación del imaginario musical construido en torno a las culturas originarias de Chile<sup>1</sup>, y, a la vez, ahondar en cómo este imaginario subvierte, disloca y recrea el centro estético de la música chilena académica escrita desde los cuarenta del siglo pasado hasta nuestros días. Durante más de cinco siglos se ha estado construyendo y reconstruyendo la imagen del indígena, llegándose a crear mitos, leyendas, alegorías y ficciones. También en la música chilena se advierte una creación de un relato de identidad vinculado al indígena, cuyas bases se conectan con una herencia cultural aborígen difusa, que alude y elude, a la vez, al referente ancestral originario.

Se buscará demostrar que el (anti)paradigma aborígen ha generado y genera una elusiva identidad musical, *excéntrica*, en el sentido que sitúa al centro estético de la música chilena llamada indigenista<sup>2</sup> fuera de las coordenadas que circunscriben a la música de arte académica. El referente aborígen operaría como una fuerza centrípeta, dislocando el centro canónico de la música chilena docta y generando un tipo de repertorio no encasillable en las formas clásicas, de mucho interés por las novedosas mutaciones sonoras y formales que produce.

Para esto, es necesario estudiar primero el fenómeno sincrético de la música de los pueblos originarios de Chile. Esta tarea sólo es posible si asumimos el carácter necesariamente parcial de la información que podremos recoger. El éxodo hacia las ciudades de los jóvenes y el impacto de la cultura chilena en el mismo núcleo de los pueblos aborígenes, implica trabajar con una muestra cultural condicionada y deformada. No obstante, el trabajo de campo actual más la correlación con los registros existentes en los archivos de cultura indígena, nos permitirán redactar un etnotexto de las culturas originarias lo más genuino posible dentro de las limitaciones que esta tarea implica.

---

<sup>1</sup> GREBE, María Ester: *Culturas Indígenas de Chile: Un Estudio Preliminar*. Santiago: Pehuén, 1998, pp. i-ii, “las culturas originarias vigentes en el Chile contemporáneo son la aymara, atacameña, kolla, rapanui, mapuche (incluyendo a sus familias regionales pewenche, williche y lafkenche), kaweskar y yámana”; p.55, “después de los quechuas y aymara, los mapuches constituyen la tercera sociedad indígena actual más numerosa de América, y es la cultura indígena mayoritaria y mejor conservada de Chile”. Sin embargo, la huella cultural de culturas originarias minoritarias (como la kaweskar) en la música chilena académica no es escasa y su estudio se justifica plenamente desde la perspectiva de su presencia e influencia en la escritura chilena contemporánea.

<sup>2</sup> El término indigenista, se refiere a un tipo de música de tradición académica que presenta rasgos idiomáticos provenientes de la música aborígen.

El siguiente paso es contrastar esta reinterpretación del acervo músico-ritual originario (construcción narrativa del Otro por parte del investigador, a partir del trabajo de campo y documentación) con el imaginario aborígen que se ha construido al interior de la música chilena académica. Es decir, el siguiente paso de este estudio consiste en superponer imaginarios, el del indígena en diáspora por Chile, y el de la música chilena que acoge esta elusiva presencia. Para hacer posible esta comparación, se revisará el periplo histórico de la música indigenista en Chile, a través de sus cultores emblemáticos: Carlos Isamitt (1887-1974), Roberto Falabella (1926-1958), Gabriel Matthey (1955), Eduardo Cáceres (1955), Cristián López (1962), Boris Alvarado (1962), Rafael Díaz (1965), Carlos Zamora (1968), y Félix Cárdenas (1972). Estos creadores representan discursos paradigmáticos a la hora de abordar el imaginario aborígen, y, a la vez, encarnan el imaginario de las etnias originarias con mayor incidencia en la cultura chilena.

La transformación de la escritura musical de estos referentes, será analizada con técnicas semiológicas y neo-schenkerianas. Las semiológicas nos servirán para decodificar sistemas de escritura sin tradición gráfica y determinar el origen de sus unidades de significación y sus formas de organización sintácticas. Las neo-schenkerianas serán útiles para extraer la estructura fundamental de una composición y dilucidar la verdadera magnitud del componente indígena en ellas. A su vez, esta herramienta permitirá revelar el parámetro espacio-tiempo involucrado en cada uno de los repertorios a analizar. Este parámetro es, por lejos, el aspecto de la macroforma que más es afectado por el elemento cultural indígena, y es, por tanto, el indicativo más revelador del mestizaje cultural de la música chilena indigenista.

Ambas herramientas, utilizadas en combinación, nos servirán para determinar la naturaleza del cambio en la poética musical chilena, a la hora de (re)encontrarse con el mítico relato identitario aborígen.

Tradicionalmente, el compositor chileno de los años treinta, a la hora de escribir música inspirada en culturas originarias, creaba una representación imaginaria del Otro utilizando códigos musicales, más o menos convencionales para representarlo. Normalmente se tendía a armonizar en el estilo contemporáneo de la época, melodías recopiladas de pueblos originarios (Lavín, Isamitt). Este modo de representación cambia radicalmente con la modernidad, cuando el compositor cree encontrar afinidad entre su música y la de otras culturas de un modo más esencial, fundamentalmente porque esas culturas estaban más cerca que nunca de su cotidianeidad. En opinión de

Clifford, “lo exótico está misteriosamente cerca (...) la diferencia se encuentra en el barrio contiguo, lo familiar se encuentra al fin de la tierra.”<sup>3</sup> Kristeva nos acerca aún más radicalmente lo exótico, “inquietante la extranjería que está en nosotros, somos nuestros propios extranjeros, estamos divididos.”<sup>4</sup> En tiempos de Isamitt, el mapuche todavía vivía en reducciones. En los tiempos actuales, el mapuche está incorporado a la sociedad chilena y convive con el criollo “codo a codo”. O sea, las culturas autónomas, homogéneas y autocontenidas dentro de territorios (soberanos), con fronteras bien delimitadas, son entidades e identidades (aparentemente) en vías de disolución.<sup>5</sup>

Esta es la convivencia de la sociedad chilena actual, el Otro se encuentra a la vuelta de su esquina. Más aún, habita dentro del mismo creador, porque el aborigen es parte de su impronta. En el caso de su ligazón con la cultura originaria, la afirmación de Kristeva para un compositor como Zamora tiene profundas resonancias, ya que el compositor posee sangre atacameña y, a la vez, fue educado cívicamente como chileno adquiriendo posteriormente formación musical centro-europea. Es, como varios de sus compañeros de generación, un creador cruzado por tres herencias culturales y su música refleja esta múltiple identidad.

Este factor multicultural repercute en la nueva sensibilidad de los ochentas del siglo pasado, época en que el compositor busca otras formas de vincularse con la alteridad. Para ello, encuentra, en la fusión de las técnicas compositivas aborígenes con la escritura contemporánea, un nuevo punto de encuentro. En esta etapa, de mucha circulación internacional como reacción al aislamiento cultural generado por la dictadura de Pinochet, la influencia de la cultura alemana, especialmente del teatro musical de Kagel y de las instalaciones de Joseph Beuys en las artes del espacio, repercuten directamente en la música chilena en general y de un modo especial en aquella de raíz indígena. Directamente influenciado por este paradigma alemán, se pasa a concebir lo que se sabe de la música del Otro como un dato abstracto, completo en sí mismo, a la manera de un arquetipo. En otras palabras, se intenta hacer del aborigen (el Otro) un objeto de composición.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> CLIFFORD, James: *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass., y Londres: Harvard University Press, 1988, p.14.

<sup>4</sup> KRISTEVA, Julia: *Etrangers à nous mêmes*. París: Gallimard, 1988, p. 288.

<sup>5</sup> GUILBAULT, Jocelyne y otros: *Zouk, World Music in the West Indies*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1993.

<sup>6</sup> Como ejemplo, podemos citar la obra “Exótica” (1970-71) de Mauricio Kagel, en la que la creación de modelos sonoros orientales apócrifos, hace a la obra en sí, un arquetipo de la alteridad. No hay afán de resignificar lo genuino, sino trabajar una sonoridad ambiguamente *exótica*, aprovechando la imposibilidad de definir el centro originario de este exotismo. En Chile, hubo intentos de este tipo, especialmente desde



Más reciente aún, en los noventas, se ha tratado de reivindicar genuinamente el valor de las herramientas culturales del aborigen. Esto ha llevado a producir intentos de etnotextos que, en el caso de la música, son generados desde una posición émica radical (Cáceres), es decir, se trabaja situado completamente “adentro” del territorio sonoro y de pensamiento de la cultura originaria

En esta saga de filiación, la obra de Isamitt se inserta en la primera etapa. La de Cáceres, en la última.

Para descifrar la huella originaria en el repertorio contemporáneo chileno, se estudiarán registros originales de música atacameña, mapuche y kaweskar tomados en terreno en las décadas de los cuarentas hasta nuestros días. Algunos de los registros a utilizar en esta investigación han sido recopilados por el autor. Poco más de la mitad de estas grabaciones serán extraídas del Archivo del Museo Mapuche Juan Antonio Ríos, de Cañete (MMJAR, Chile, VIII región); del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena de la Universidad de Chile (AMTCH); del Museo Chileno de Arte Precolombino (MCHAP); del Archivo del Museo Regional de la Araucanía de Temuco (MRA) y del Archivo del Museo Regional de La Serena (MLS). Estos registros serán confrontados con el repertorio académico para extraer las consonancias, cacofonías y disonancias que se producen al superponer un repertorio con otro.

Del mismo modo, se compararán las poéticas de los compositores escogidos, las cuales constituyen polos de referencia equidistantes que permiten apreciar los cambios que han experimentado el repertorio de raíz aborigen en el Chile desde la segunda mitad del siglo XX hasta hoy en día.

En especial, las obras indigenistas de fines del siglo XX, servirán de paradigmas para ilustrar un interesante fenómeno de radicalización de los modos de apropiación del imaginario de las culturas originarias por parte del creador chileno. Radicalización exacerbada con la sobremodernidad y probablemente fenómeno de reacción por la invasión cultural de la era *Internet*, en un afán de proteger los últimos signos de identidad local.

Esta radicalización da origen a un fenómeno de profundización en el tipo de acercamiento hacia lo aborigen desde la escritura musical contemporánea, y en un modo no experimentado en décadas pasadas.

---

el terreno de la música para el teatro (por ejemplo, la música para *El Guerrero de la Paz* -1984- de Gabriel Matthey)

De ahí deriva nuestra hipótesis, que plantea que la música de los pueblos originarios se habrían constituido en un factor de desplazamiento de los centros socio estéticos de aquellas formas musicales llamadas doctas, las que habrían derivado hacia posiciones y situaciones intergenéricas, de fronteras elusivas y definiciones controversiales.

## 2. Introducción teórica

### 2.1. Objeto de estudio.

Mi objeto de estudio es el imaginario musical construido a partir de las culturas originarias de Chile, por parte de la música chilena académica, desde principios del siglo XX hasta nuestros días. Entenderé como “imaginario”, la construcción más o menos mítica de un modelo de representación que pretende dar cuenta de la identidad musical de una cultura determinada<sup>7</sup>. En otras palabras, “imaginario”, no es más que un abigarrado conjunto de preconceptos musicales, aceptado tácitamente como válido por una sociedad, y que, para los efectos de esta investigación, es indispensable reconstruir para poder juzgar con propiedad su real aporte como dato originario. Durante más de cinco siglos se ha estado construyendo y reconstruyendo la imagen del indígena, llegándose a crear mitos, leyendas, alegorías y ficciones. También en la música chilena se advierte una creación de un relato de identidad vinculado al indígena, cuyas bases se conectan con una herencia cultural aborígen difusa, que alude y “elude”, a la vez, al referente ancestral originario.

Para acceder a mi objeto de estudio, deberé abordar necesariamente la performática musical de los pueblos originarios de Chile, tanto en su propio campo cultural, como a través de registros. Se privilegiará el estudio musical de aquellos pueblos originarios de mayor incidencia en la música chilena de arte, es decir, la música ritual de los pueblos atacameño, mapuche (con todas sus familias), y fueguina (yaganes, selk'nam y kaweskar), así como la música de las cofradías de religiosidad popular que comportan rasgos indígenas. Al respecto, es importante consignar que no siempre la población total de una etnia es directamente proporcional a su incidencia en la cultura chilena. Paradigmático es el caso del pueblo fueguino, el que, a pesar de que hoy no alcanza a más de una veintena de representantes, su presencia y resiliencia en la cultura chilena es fuerte y rica en términos de resultados artísticos.

---

<sup>7</sup> Sobre el concepto “imaginario”, consultar FRITH, Simon: “Music and Identity”. En: *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall y Paul Du Gay (eds.). Londres: Sage, 1996, pp. 110-127; también, DÍAZ, Rafael: “La *excéntrica* identidad mapuche de la música chilena contemporánea: del estilema de Isamitt al etnotexto de Cáceres”. En: *Cátedra de Artes*, V, 2008, pp. 67.

El soporte de mi objeto de estudio, son una selección de obras paradigmáticas del llamado indigenismo musical chileno. Entenderé como música chilena indigenista, un tipo de música de tradición académica que presenta rasgos idiomáticos provenientes de la música aborígen<sup>8</sup>. Las obras escogidas son *Evocaciones Huilliches* (1945) de Carlos Isamitt; *Estudios Emocionales* (1957) de Roberto Falabella; *Rogativa* (1992), *Chilenita III* (2001), y *Mapuchinas* (2007) de Gabriel Matthey; *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi* (2004) de Eduardo Cáceres; *Kyrie Mwono* (1998), *Huasquiña* (2002), y *María Siafkias Kastapoyok* (2006) de Rafael Díaz; *Feulá* (2006) de Boris Alvarado; *Padre Nuestro Kunza* (2004) de Carlos Zamora; *Misa Alférez* (2005), y *Rito* (2002) de Félix Cárdenas; *Tierra Dañada* (2008) música para instalación, y *El resplandor de la noche* (2005) de Cristián López.

Estas obras se constituyen para este estudio, en polos de (re)significación de la cultura musical aborígen, transplantada al contexto de la música chilena contemporánea, cuyas peculiaridades revelan la ambivalente incorporación de aquello que se reconoce como propio y ajeno.

Sobre la elección de mi objeto de estudio, debo decir que, en la música indigenista chilena escrita desde los cuarentas hasta ahora, están representadas todas las etnias originarias de Chile. Las obras adscritas a esta poética, involucran profundos cambios desde el punto de vista de la estética y de la estructura musical. Por ejemplo, Carlos Isamitt representa un tipo de indigenismo de los años treinta y cuarentas en Chile, basado en una supeditación del referente identitario (canto mapuche) a superestructuras de tradición centro-europeas. Falabella, representa un primer intento de reivindicación del material musical aborígen, el que es tomado por primera vez con valor estructural. Matthey ha evolucionado de un indigenismo conceptual, a uno estructural<sup>9</sup> Alvarado trabaja una sintaxis indigenista por grupos celulares de notas, lo que le da un aspecto collage a su escritura de ascendencia mapuche. Cáceres, representa el caso más radical de indigenismo de nuestros días, expresado en una escritura prácticamente libre de elementos musicales aborígenes postizos, de cita y/o ornamentales. Díaz ha cultivado preferentemente el poliestilismo, o, la superposición de referentes culturales aborígenes y centro-europeos dentro de un mismo discurso. A la vez, se entronca con Falabella en un afán de utilizar los elementos musicales aborígenes

---

<sup>8</sup> SALAS VIU, Vicente: (1966). Creación musical y música aborígen en la obra de Carlos Isamitt. *Revista Musical Chilena*, XX, 97, 1966, pp.14-22.

<sup>9</sup> Ejemplo de esto último es la pieza para piano de Matthey, *Capuchinas* (2008), en que utiliza células interválicas provenientes de *Peñi* (1993), pieza de piano de Cáceres,

con valor sintáctico y estructural. Cárdenas es la proyección más reciente de este indigenismo mestizo, un tipo de polifonía de tradiciones musicales en la que el material indígena busca insertarse en la estructura de una manera dialéctica y orgánica, pero siempre controlada por una técnica compositiva predominantemente académica. López representa el caso más abstracto de música como soporte sonoro de instalaciones de carácter indigenista.

Para contextualizar histórica y sociológicamente mi objeto de estudio, debo remitirme, en primer lugar, hacia las décadas de los treinta y cuarentas del siglo pasado en Chile. En esta época, aparece un fuerte brote de indigenismo musical encabezado por Carlos Isamitt. Esto coincide con el auge en las principales ciudades de Chile, de una clase media harta de exclusión y del gusto aristocrático pro-francés que marcó tanto la vida civil de Chile. Con el fortalecimiento de la clase burguesa y su creciente consumo de arte hecho a su medida, avanzamos hacia un proceso de des-elitización del arte, lo que hacía innecesario popularizar o trivializar a aquel de la clase aristocrática.

El Otro, y su música, en los treinta, era un modo saludable, fresco, sano de declarar pertenencia (aunque sea parcial) a una cultura marginal que tenía la propiedad de empatizar especialmente con la clase media y sus ideales de igualdad. Se trataba pues, de una situación propicia para justipreciar la imagen y el rol del aborigen desde la propia cultura criolla chilena.

El caso de Cáceres, hoy en día, tiene otras complejidades, pero los mecanismos sociales en juego son homologables con los de los años treinta. Esta vez, la des-elitización del arte académico no es consecuencia del ascenso de una clase media, sino del ascenso de la *mass media*, el que penetra todo sistema cultural con la *web* popularizando la aldea global del mundo y sus etnicidades. Súbitamente el marginal, el *excéntrico*, asciende a un posicionamiento cultural masivo porque su propio carácter minoritario lo vuelve objeto del deseo para la red global que todo lo conoce y lo difunde. Con la masificación de las diferencias y las minorías, se produce el efecto contrario, la sobre-reacción para defender lo propio en la imposibilidad de poder seguir sosteniendo los límites, y, cosa especialmente delicada en el campo de la música académica, la necesidad de tener un referente unívoco y distinguible como defensa ante una oferta desmesurada y desquiciada de arquetipos de identidad estéticos.

Es esta especial coincidencia en el contexto social, del repertorio indigenista de los cuarentas y el de hoy en día, es que nos lleva a trazar una columna vertebral diacrónica de este estilo, concibiendo a ésta como una saga de un solo fenómeno

socio-estético. También la elección de este objeto de estudio, responde a un criterio estrictamente musical: la línea estilística que va de Isamitt a Cárdenas representa una tendencia que involucra profundos cambios en la estética y en el texto musical de la llamada “música chilena de arte”. El actual discurso indigenista representa un tipo de etnotexto sin dudas el más radical que ha surgido en toda la historia de la música de raíz en Chile. Es una manifestación curiosa, atípica, aparecida en el contexto del Chile de la sobremodernidad, globalizado y “aldeano” al mismo tiempo. En escrituras como las de Zamora, Cáceres, Matthey y Cárdenas, se aprecia, por un lado, un desinterés por el uso de soportes estructurales occidentales, y, por el otro, una preeminencia de estrategias compositivas de raíz aborígen. La intersección de todos estos repertorios arrojará luces sobre la evolución (o tal vez diríamos mejor involución) del estilo indigenista en casi siete décadas.

## 2.2. Estado de la cuestión.

La investigación relacionada con mi objeto de estudio, dada su naturaleza compleja, inscrita en un inter-contexto cultural, debe ser subdividida en dos líneas de trabajo diferentes pero potencialmente complementarias entre sí. Deberé considerar en este catastro, por un lado, las producciones que se circunscriben específicamente en lo etnomusicológico, o sea, aquellos estudios enfocados en la performática musical de los pueblos originarios de Chile; y, por el otro, aquellos estudios enfocados en la música indigenista chilena. Se puede afirmar que ambas líneas de investigación casi no han sido integradas hasta el momento en un *corpus* común<sup>10</sup>, conclusión que se puede extraer de la siguiente dicotomía, que da cuenta del acervo de conocimiento que se dispone sobre la materia.

Líneas de investigación vinculadas con la música chilena académica con raíz indígena:

- 1- La investigación realizada por Carlos Isamitt, en la década de los cincuenta, respecto al vínculo entre folclor y música chilena académica.

---

<sup>10</sup> La excepción a esto lo constituye Carlos Isamitt, que, en una mínima parte de su producción investigativa buscó integrar ambas líneas de investigación.

- 2- El trabajo historiográfico de Vicente Salas Viu en la década de los sesenta del siglo XX.
- 3- La labor historiográfica y de catalogación dedicada a la música chilena por Samuel Claro y Jorge Urrutia Blondel en los sesenta.
- 4- El trabajo monográfico realizado por Raquel Barros, y Manuel Dannemann dedicado a establecer vínculos entre folclor e indigenismo con la música chilena académica.
- 5- La investigación sobre rasgos estilísticos de la vanguardia chilena de los cincuenta, emprendida por Luís Merino.
- 6- La investigación de carácter socio-musical sobre rasgos identitarios en la música chilena que, a partir de los ochenta del siglo pasado hasta nuestros días, emprende Juan Pablo González.
- 7- La investigación sobre rasgos identitarios en la música chilena sobre textos poéticos, que desarrolló Cecilia Carrère a principios de este siglo.
- 8- La investigación sobre el neo-indigenismo musical chileno que desarrolla actualmente el autor de esta investigación.

Líneas de investigación vinculadas con la performática musical de los pueblos originarios de Chile:

1. La actividad investigativa y creativa de Pedro Humberto Allende, a partir de la primera década del siglo veinte.
2. La creación e investigación etnomusicológica de Carlos Lavín, a partir de la primera década del siglo XX.

3. La creación e investigación etnomusicológica de Carlos Isamitt, a partir de la década de los treinta del siglo XX.
4. La investigación en fuentes históricas sobre los instrumentos originarios del pueblo mapuche, realizada en los setenta por Luís Merino.
5. La investigación de tipo antropológico-musical sobre culturas originarias, que, entre los sesenta y los setenta, emprendieron María Ester Grebe y Cristina Álvarez.
6. El trabajo etnográfico dedicado a la cultura atacameña realizado por Bente Bittmann y Lautaro Núñez, desde los sesenta hasta nuestros días.
7. El trabajo de identificación de centros de tradición oral en Latinoamérica realizado por Juan Orrego Salas en la década de los setenta.
8. La actividad de corte organológico o de especificidades instrumentales que realizan desde los ochenta en adelante, los investigadores José Pérez de Arce y Ernesto González Greenhill.
9. La investigación sobre la interacción cultural entre misioneros y poblaciones indígenas en el Chile de la colonia, emprendida por Victor Rondón en la década de los noventa.
10. La actividad desde el campo de la antropología, de la estética y de la literatura, a partir de los noventa en adelante, por parte de investigadores preocupados por una temática esencial: las nuevas estrategias del discurso artístico mapuche (hecho por el propio mapuche), como proyecto de autonomía cultural. En esta línea, destacan los antropólogos José Ancán, Pedro Mege, y Valeria Brugnoli; la esteta y literata Mabel García; y los literatos, Hugo Carrasco, Iván Carrasco, y Verónica Contreras.
11. La actividad de trabajo de campo, transcripción y análisis técnico actualizado, de la performática musical de las etnias mapuche y kaweskar,



que, desde los noventa hasta la actualidad, realiza el autor de esta investigación

Carlos Isamitt es sin lugar a dudas uno de los compositores que más aportó a la valoración de la cultura y música mapuche, tanto desde su rol de investigador, como de compositor. El interés por la música mapuche se despertó en su juventud influenciado por los trabajos de Pedro Humberto Allende y Carlos Lavín. Durante largos periodos de su vida Isamitt se dedicó a estudiar la cultura mapuche, lo que trajo como consecuencia una notable producción de material musical, recopilación de leyendas, cuentos mitológicos, de instrumentos musicales, de danzas y costumbres; en suma, un panorama completo de manifestaciones antropológicas y etnomusicológicas de la cultura mapuche. Al proyectar Isamitt los materiales y procedimientos de la música mapuche a su propia música, el compositor desarrolló una serie de estrategias que fueron conformando su particular poética. Este oficio le permitió, posteriormente, racionalizar las operaciones puestas en juego, a la hora de intentar una escritura musical de rasgos indigenistas. Con esta base, Isamitt pudo generar estudios teóricos sobre el vínculo entre el llamado “folclor mapuche”<sup>11</sup> y la escritura de la academia que buscaba asociarse a la vanguardia de la época. Destaca entre los estudios publicados en esta materia, el artículo dedicado a revisar el aporte del folclore en una serie de compositores chilenos contemporáneos de Isamitt<sup>12</sup>. En este artículo, Isamitt hace el primer intento en la historia de la musicología chilena, en explicitar la forma en que la técnica académica trata de incorporar los rasgos predominantes de música de tradición oral. El artículo no se queda en investigar la performática musical mapuche, sino que se proyecta también a la tradición campesina de la zona central chilena e incluso los materiales de naturaleza folclórica provenientes de la ciudad de Santiago

Los investigadores Raquel Barros y Manuel Dannemann desempeñaron un rol fundamental en la proyección de la obra de Carlos Isamitt. Ellos fueron los primeros estudiosos en estudiar las partituras de Isamitt en función de los materiales mapuches

---

<sup>11</sup> El término “folclore” era el utilizado en los cuarentas, para designar a aquellas músicas provenientes de los pueblos originarios de Chile. Se usaba el término también para designar a la música tradicional, es decir, aquella música proveniente del criollo campesino y del habitante de las comunidades rurales de Chile. Ésta también es música de tradición oral, pero no guarda relación con el indígena. Hoy en día, el término folclore sólo se emplea para designar a aquellas músicas tradicionales y se prefiere otra terminología para designar la música de los pueblos originarios, entre otros, “performática”, que le hace más justicia a la naturaleza de la música del aborigen.

<sup>12</sup> ISAMITT, Carlos: “El folclore en la creación artística de los compositores chilenos.” En: *Revista Musical Chilena* XI, 55, pp. 24-36, Octubre-noviembre 1957.

involucrados. A su vez, los trabajos de Barros y Dannemann realizan una valiosa reconstrucción del trabajo de campo de Isamitt. Muchas veces, es a través de ellos que nos enteramos de los entretelones de la vida del compositor en la Araucanía, por ejemplo, este pasaje citado de Isamitt: “siete años consecutivos viví entre los araucanos. Durante siete meses del año realizaba trabajos de campo, estudiaba el idioma y ligaba amistad con los araucanos.”<sup>13</sup> Los trabajos de Barros y Dannemann son el primer intento musicológico de comprender la articulación música académica-música originaria a partir del repertorio de Isamitt<sup>14</sup>. Estos investigadores establecen los primeros puntos de aproximación entre ambas preceptivas, especialmente a través de elementos específicos como la disposición de acordes de Isamitt y su relación con los intervalos idiomáticos de la atemperada música mapuche, o sus frases melódicas, sus melodiosos y patrones rítmicos y las vinculaciones con el canto ritual mapuche. Barros y Dannemann practican hoy una musicología basada en el dato historiográfico y el testimonial concentrados en las músicas tradicionales (folclor). Sin embargo, ellos fueron un importante escalón en la investigación de la música del Otro en el soporte escrito de la música académica.

Samuel Claro y Jorge Urrutia Blondel son, hasta este minuto, los únicos musicólogos que han escrito una historia sistemática de la música chilena<sup>15</sup>. En ella, podemos encontrar datos muy valiosos en relación a los compositores del pasado (siglo XIX y principios del siglo XX) hasta los compositores vigentes hacia la década de los setentas en Chile. Los datos incluidos no persiguen ahondar en detalles estilísticos, sino más bien están en función de aportar un amplio panorama a la tradición musical chilena. Otro tipo de material bibliográfico específico de Samuel Claro, no apunta a profundizar tampoco en aspectos más contingentes con esta tesis, sino que están en función de catalogar el *opus* de los creadores chilenos. En especial, subrayo el trabajo de Claro dedicado a Isamitt, el que es más útil como base de datos que como material significativo sobre el llamado “folclor mapuche”<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> BARROS, Raquel-DANNEMANN, Manuel: “Carlos Isamitt: Folclore e Indigenismo.” En: *Revista Musical Chilena*, XX, 97, 1966, pp.37-42.

<sup>14</sup> El primero después del trabajo del propio Isamitt.

<sup>15</sup> CLARO, Samuel-URRUTIA BLONDEL, Jorge: *Historia de la Música en Chile*. Santiago: Orbe, 1973.

<sup>16</sup> CLARO, Samuel: “Catálogo de la obra de Carlos Isamitt” En: *Revista Musical Chilena* XX, 97, Julio-septiembre 1966, pp. 22-36.

Vicente Salas Viu desarrolló una fecunda labor historiográfica en la década de los sesentas, la mayor parte de ella, recogida en la *Revista Musical Chilena*<sup>17</sup>. Sus trabajos se enfocan en la labor de Lavín y de Isamit, específicamente en sus roles de creadores vinculados con la cultura mapuche. Característico de este *corpus* creativo de Salas Viu, es una visión impersonal y descreída respecto a la posibilidad de que la música de arte chilena pueda establecer un genuino maridaje socio-estético con las culturas originarias.

Luís Merino, investigador fundador de la moderna musicología chilena<sup>18</sup>, abrió, en la década de los sesentas y setentas una línea de investigación centrada en la música chilena de tradición académica. En este campo, destacan sus trabajos dedicados a Gustavo Becerra y Roberto Falabella<sup>19</sup>. En ellos destaca el rigor en el manejo de fuentes, aspecto siempre sobresaliente en los trabajos de Merino. El análisis aplicado a las obras, aunque exhaustivo, es de tipo convencional. En el caso de Falabella, el más pertinente a mi objeto de estudio, las conclusiones a las que llega a través del análisis no alcanzan para establecer conexiones profundas con el material étnico que habría utilizado el compositor en sus obras. Sin embargo, el trabajo establece sólidamente la preceptiva estilística del compositor y su filiación estética. A su vez, es un extraordinario trabajo de reconstrucción histórica de un momento particularmente rico de la vida musical chilena.

Juan Pablo González, pese a concentrarse mayormente en el campo de la música popular, también ha desarrollado investigación en la música académica chilena. Entre sus trabajos destaca aquel dedicado a Roberto Falabella y su obra emblemática, los *Estudios Emocionales*<sup>20</sup>. Este artículo refleja el modo de acercamiento de González a la música chilena de arte. El énfasis está puesto en tratar el elusivo tema de la identidad, puesta en contrapunto con la variable vanguardia, la que en Chile se manifiesta principalmente a través de las escuelas de composición exportadas de centro-Europa. El enfoque de González es amplio, de un riguroso contexto histórico, y abordando también aspectos de la especificidad musical sin llegar a profundizar significativamente en este

---

<sup>17</sup> Consultar principalmente SALAS VIU, Vicente: “Carlos Lavín y la musicología en Chile”. En: *Revista Musical Chilena*, XXI, 99, pp. 8-14, 1967; también, SALAS VIU, Vicente: “Creación musical y música aborigen en la obra de Carlos Isamit”. En: *Revista Musical Chilena*, XX, 97, pp.14-22. 1966.

<sup>18</sup> Luís Merino fue el primer musicólogo en doctorarse en esta especialidad (UCLA). Ha sido director de la *Revista Musical Chilena* en innumerable períodos.

<sup>19</sup> Ver, MERINO, Luís: “Los cuartetos de Gustavo Becerra”. En: *Revista Musical Chilena*, 92, pp. 48-64, 1965; también, “Roberto Falabella Correa (1926-1958): el hombre, el artista y su compromiso” En: *Revista Musical Chilena*, XXVII, 121-122, pp. 45-112, 1976.

<sup>20</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo: “Roberto Falabella: identidad y vanguardia en la música chilena de concierto”. En: *Resonancias*, n° 14, pp. 29-42, Mayo 2004.

aspecto. Como en el caso de Luís Merino, González tampoco utiliza el análisis musical como una herramienta decisiva para sustentar su teoría. El resultado es que González ratifica ciertas aseveraciones respecto a la presencia de cofradías de Morenos en la música de Falabella, dato tenido por válido por más de cincuenta años de actividad musicológica en Chile, y que esta tesis, a través de técnicas analíticas más profundas, demuestra que su verosimilitud es más bien mítica.

Recientemente, han surgido algunas esporádicas iniciativas vinculadas al estudio de la música chilena. Entre ellas, la de Cecilia Carrère, que investiga la naturaleza del nexo y las estrategias de aproximación hacia la palabra poética por parte de la música chilena académica del siglo XX<sup>21</sup>. En este trabajo, surgen algunas observaciones que tienen relación con el indigenismo musical, en especial, cuando se comentan algunas obras que tienen como soporte textos indígenas. Se discute sobre el tipo de procedimientos involucrados para asociar la palabra con la música, pero no se llega nunca a abordar la problemática de los neo-madrigalismos generados a partir de lenguas aborígenes. Actualmente, Carrère se encuentra dedicada a la interpretación del violín y no ha vuelto a publicar trabajos en esta u otra línea de investigación.

Por último, el autor de esta investigación se encuentra desarrollando investigación respecto al neo-indigenismo musical chileno, es decir, aquellas músicas surgidas de la tradición académica y que, influidas accidental o esencialmente por la música originaria, se están desplazando a posiciones o situaciones estéticas que trascienden a las tradicionalmente asignadas para la música docta<sup>22</sup>.

Con respecto a la segunda línea de investigación (performática musical originaria), debo referirme en primer lugar a Pedro Humberto Allende (1885-1959), compositor, profesor e investigador de gran influencia en Chile y difusor permanente de la música contemporánea de la época. Formó a varias generaciones de compositores-investigadores, entre ellos a Gustavo Becerra, el maestro que habría de heredar la cátedra de Allende.

Varias obras de Pedro Humberto Allende revelan la presencia de la cultura mestiza chilena, entre ellas, *La Voz de las Calles*, en la que se pueden oír pregones del Santiago de los años veinte. Allende manifestó un permanente interés por la cultura campesina chilena (cultura *huasa*, de la zona central de Chile) y, en menor medida,

---

<sup>21</sup> CARRÈRE, Cecilia: "Música y texto en la composición chilena de tradición escrita actual: una relación ecléctica". En: *Revista Musical Chilena* V. 54, n° 194, pp. 13-25, 2000.

<sup>22</sup> Ver, especialmente DÍAZ, Rafael: "El no lugar de la música indigenista en Chile: hacia una etnomusicología de la soledad". En: *Aisthesis*, 45, Julio 2009. En prensa.

también estudió la música del pueblo mapuche. Estos estudios fueron plasmados en algunos ensayos y artículos de diarios de la época, pero no han sido hasta el momento reunidos y antologados, y, por tanto, su difusión y acceso es muy limitado.

Distinto es el caso del *corpus* investigativo de Carlos Lavín (1883-1962) y Carlos Isamitt (1887-1974). Ellos representan un hito, en este devenir de compositores-investigadores interesados en la música de los pueblos originarios. Ambos desarrollaron la doble actividad de investigador y compositor, produciendo innumerables, y notables estudios sobre la cultura mapuche. Entregando una, no menos significativa, producción musical destinada a enriquecer el repertorio musical chileno. En sus producciones, tendencias centro-europeas como el Impresionismo y el Expresionismo, se funden con melodías y ritmos mapuches derivando en un notable mestizaje musical.

El indigenismo o “maridaje entre creación musical y música aborígen,” como lo define Salas Viu,<sup>23</sup> comenzó a ser introducido como *topos* en la literatura teórica en Chile, principalmente por Lavín e Isamitt durante las décadas de 1920 a 1940.

Lavín inicia sus investigaciones en 1907.<sup>24</sup> En 1925, mientras indagaba en archivos y bibliotecas europeas, publicó su artículo “La Música de los Araucanos” en la *Revue Musical* de París. En este artículo, traducido y publicado en Chile en 1967 por la *Revista Musical Chilena*, están presentes muchos de los estereotipos que el chileno de comienzos del siglo pasado manifestaba en relación al mapuche. Escribe Lavín:

“(...) el gran conquistador [Inca Tupac Yupanqui] fue bruscamente detenido por una horda salvaje y arisca que aceptó el combate y lo derrotó. Esta raza guerrera que venció a los ejércitos del todo poderoso Imperio de los Incas fue la de los Araucanos...Frente a los Incas, los Araucanos se perfilaban como salvajes.”<sup>25</sup>

Carlos Isamitt señala haber conocido en París las indagaciones de Lavín,<sup>26</sup> lo que lo motivó a desarrollar en Chile investigaciones en terreno, estudiando la cultura, lengua y música mapuches. De este modo, entre 1931 y 1937, permaneció durante siete meses

---

<sup>23</sup> SALAS VIU, Vicente: “Creación musical y música aborígen en la obra de Carlos Isamitt”. En: *Revista Musical Chilena*, XX/97, Julio-Septiembre 1966, p. 19.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> LAVÍN, Carlos: “La música de los araucanos.” En: *Revista Musical Chilena* XXI/99, Enero-Marzo 1967, p. 57.

<sup>26</sup> ISAMITT, Carlos: “El folclore en la creación artística de los compositores chilenos”. En: *Revista Musical Chilena* XI, 55, Octubre-noviembre 1957, pp. 29-30.

al año en reducciones indígenas del sur de Chile. Isamitt logró transcribir muchas muestras musicales mapuches. Samuel Claro, quien publicó en 1966 el primer catálogo completo de las obras de Isamitt, encontró un gran número de transcripciones entre sus manuscritos.<sup>27</sup>

Por estos años, el chileno comenzó a conocer la música mapuche mediante la recolección y proyección folclórica, incluso incorporando a los propios mapuches a sus espectáculos.<sup>28</sup> El trasplante de la música mapuche al contexto cultural urbano, producto de la transcripción tomada en su fuente original, cambió su ocasionalidad, función, significado y valoración estética. Se inició así la divulgación, práctica pedagógica y proyección folclórica de la música mapuche.<sup>29</sup>

La transcripción y estudio de la música mapuche, le permitió a Isamitt integrar a su música de cámara y sinfónica el estilo de canto, el idioma *mapudungun*, comportamientos idiomáticos de los instrumentos e incluso “sugerencias armónicas” de raíz mapuche como indica Salas Viu.<sup>30</sup>

La actividad etnomusicológica en Chile fue marcada en la década de los sesentas y setentas, por la fuerte personalidad teórica de María Ester Grebe. Ella aborda el estudio de la música de las culturas originarias de Chile con renovadas herramientas metodológicas para su época. Sus principales trabajos teóricos en relación a esta línea, son aquellos dedicados a la etnia del extremo sur chileno-argentino, *Kaweskar* (etnia fueguina), a la cultura mapuche y a las culturas atacameñas del norte de Chile<sup>31</sup>. Destacan en sus trabajos, sus marcos teóricos de raíz anglófona y sus líneas de investigación en torno a la antropología simbólica y cognitiva especialmente aplicadas a las culturas indígenas chilenas. El foco de los trabajos de Grebe, se proyecta más bien en el terreno de la antropología de la música, campo en que ha abordado problemáticas específicas como las nuevas orientaciones metodológicas aplicables dentro de su campo<sup>32</sup>.

---

<sup>27</sup> CLARO, Samuel: “catálogo de la obra de Carlos Isamitt” En: *Revista Musical Chilena* XX, 97, Julio-septiembre 1966, pp. 22-36.

<sup>28</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo: “Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche”. En: *Revista Musical Chilena*, 47/179, 1993, p. 85.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> SALAS VIU, Vicente: “Creación musical...” *Op. cit.*, p. 14.

<sup>31</sup> Ver especialmente, GREBE, María Ester: “Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche”. En: *Revista Musical Chilena*, XXVIII, 126-127, pp. 47-79, 1974; GREBE, María Ester: “La música alacalufe: aculturación y cambio estilístico”. En: *Revista Musical Chilena*, XXVIII, 126-127, pp. 80-111, 1974;

<sup>32</sup> Ver GREBE, María Ester: “Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica”. En: *Revista Musical Chilena*, XLV, Enero-Junio 1991, n° 175, pp. 10-18. En este mismo tema, GREBE, María Ester: “Antropología de la música: nuevas orientaciones y

Si bien su trabajo sirvió, a veces, de apoyo a la tarea investigativa de María Ester Grebe, en ningún caso es soslayable el aporte de Cristina Álvarez, en el trabajo de recopilación y transcripción de cantos mapuches, especialmente en la década de los sesentas. De la producción surgida en trabajo de equipo, el aporte más significativo de Álvarez fue el plasmado en el trabajo dedicado a la trifonía atacameña<sup>33</sup>. Este trabajo es pionero en Chile respecto a la condición escalar trifónica en el repertorio atacameño adscrito a los rituales del agua. Sus transcripciones y la etnoteoría aplicada aún constituyen un referente ineludible para acceder a la performática musical del Alto Loa.

Juan Pablo González, representa un nuevo giro en el estudio de nuestras culturas originarias. Su visión es más cercana a la sociología de la música que a la musicología propiamente tal. Su acento está puesto en el modo en que nuestras culturas originarias interactúan en la sociedad moderna chilena, y cómo el imaginario indígena trasciende los géneros musicales<sup>34</sup>. Su campo de especialización en estos últimos años, se ha consolidado en el terreno de la música popular y su impacto en las capas sociales de la (post)modernidad.

Recientemente, en la década de los ochentas, los investigadores Ernesto González y José Pérez de Arce, han aportado al conocimiento de los pueblos ancestrales de Chile, a través del estudio de las características organológicas de los instrumentos musicales empleados por todas las etnias que habitaron y habitan el actual territorio de Chile

En especial, el concienzudo y meticuloso trabajo de Ernesto González, ha permitido conocer los registros y escalas que son capaces de generar los instrumentos mapuches<sup>35</sup>. Esto se ha logrado a través de una sistemática codificación de los sonidos posibles de cada instrumento, expresadas en tablas que estipulan el registro (el abanico completo de sonidos posible), la tesitura (aquella zona del registro donde el instrumento mejor rinde y donde se empleaba habitualmente), y, el sistema escalar en donde parece sustentarse la capacidad sonora del instrumento. Por su parte, el gran aporte de José Pérez de Arce ha estado en el material iconográfico de un amplio arsenal de

---

aportes teóricos en la investigación musical”. En: *Revista Musical Chilena*, XXXV, 153-155, 1981, pp. 52-74.

<sup>33</sup> ÁLVAREZ, Cristina-GREBE, María Ester: “La trifonía atacameña y sus perspectivas interculturales”. En: *Revista Musical Chilena*, XXVIII, 126-127, pp. 21-46, 1974.

<sup>34</sup> Ver, GONZÁLEZ, Juan Pablo: “Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche”. En: *Revista Musical Chilena*, XLVII, 179, Enero-Junio 1993, pp. 78-113.

<sup>35</sup> Ver, GONZÁLEZ, Ernesto: “Vigencia de instrumentos musicales mapuches”. En: *Revista Musical Chilena*, XL, 166, Julio-Diciembre 1986, pp. 4-52.

instrumentos precolombinos<sup>36</sup>. El trabajo de terreno de Pérez de Arce tiene a su vez el mérito de haber proporcionado registros sonoros de óptima calidad técnica. Desafortunadamente, Pérez de Arce no practica la transcripción de sus registros sonoros. Nada de su material grabado ha sido puesto en soporte de escritura.

La labor de Ernesto González complementa de un modo muy efectivo la tarea de José Pérez de Arce. González realizó una profunda revisión del instrumental mapuche, trabajando directamente en las reducciones de la región de la Araucanía. Esta labor no se realizaba desde los tiempos de María Ester Grebe. Las tablas de González cubren prácticamente todo el instrumental mapuche conocido y en una amplia dispersión de tiempo, pues, sus transcripciones cubren un rango que va desde los cincuenta hasta los ochentas del siglo XX, utilizando tanto material preexistente en el archivo de la Universidad de Chile (los registros más antiguos) como material producto de su propio trabajo de campo en los ochentas.

José Pérez de Arce, a su vez, ha publicado un tipo de literatura teórica más amplia, en donde pretende abarcar otras consideraciones que las organológicas y que se extienden hacia el terreno de lo antropológico-musical<sup>37</sup>.

Actualmente, el tema indigenista en Chile, ha encontrado un fértil terreno en la interdisciplina. Múltiples líneas de investigación sobre el arte indígena, son emprendidas por equipos de trabajo constituidos por antropólogos, estetas, literatos y musicólogos. Todos estos trabajos buscan reposicionar el tema indígena desde una posición más radical. Fundamentalmente, se trata de sentar la tesis de la existencia de un arte genuino de las culturas originarias, hecho por los propios indígenas, cualquiera sea su situación ontológica y geográfica en el Chile actual. Esta línea responde a la necesidad de repensar las categorías teórico-metodológicas vinculadas a la dinámica que desarrolla actualmente el neo-proceso cultural de los pueblos originarios de Chile. Los teóricos que destacan en este campo de estudio son, desde la antropología, José Ancán<sup>38</sup>; Pedro Mege;<sup>39</sup> Valeria Brugnoli<sup>40</sup>; desde la literatura principalmente Hugo Carrasco<sup>41</sup>; Iván Carrasco;<sup>42</sup> Verónica Contreras<sup>43</sup>; Rolf Foerster<sup>44</sup>; y Mabel García<sup>45</sup>.

---

<sup>36</sup> Ver, PÉREZ DE ARCE, José: *Música Mapuche*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 2007.

<sup>37</sup> Consultar, PÉREZ DE ARCE, José: *La música en el Arte Precolombino*. Catálogo de exposición. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino, 30 de Septiembre al 30 de Diciembre de 1982.

<sup>38</sup> ANCÁN, José: "Montado en un caballo azul: reflexiones acerca del arte mapuche". En: *Nüttram*. Conversación. Palabra. Historia. Año VII. N°24, 1991.

<sup>39</sup> MEGE, Pedro: "Actos de Iconicidad. Tácticas de señalización étnica en las organizaciones mapuches." En: *Revista Chilena de Antropología Visual*, 1, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2000, pp.1-12.



Una tendencia complementaria al trabajo interdisciplinar, es la línea de investigación desarrollada por Rafael Díaz, sobre la (de)construcción de imaginarios sonoros en torno a los pueblos originarios de Chile. Específicamente, su línea está orientado al estudio de la folclorización y la academización del imaginario sonoro de las etnias atacameña, kaweskar y mapuche, utilizando para ello, herramientas analíticas semiológicas y neo-schenkerianas para descifrar el comportamiento de los códigos sonoros indígenas y sus formas de desplazamiento en el espacio-tiempo de la performática. Estas herramientas se aplican en función de investigar el grado de influencia que posee el componente indígena, en las súper-estructuras contemporáneas que acogen al discurso originario, esencialmente la música académica chilena<sup>46</sup>.

---

<sup>40</sup> BRUGNOLI, Valeria: “Trazos urbanos de una identidad.” En: *Revista Chilena de Antropología Visual*. N°2. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, 2001, pp.4-21.

<sup>41</sup> CARRASCO, Hugo: “Rasgos identitarios de la poesía mapuche actual”. En: *Revista Chilena de Literatura*.61, Nov. 2002, pp. 83-110.

<sup>42</sup> CARRASCO, Iván: “La poesía etnocultural en el contexto de la globalización.” En: *Revista de Crítica Literaria latinoamericana*. Año XXIX, 58, 2003, pp.175-192.

<sup>43</sup> CONTRERAS, Verónica: “Discursos verbales mapuches. La expresión lírica: testimonio de una tradición.” En: *Thule. Rivista italiana de studi americanistici*. 10-11, aprile-ottobre, 2001, pp. 7-16.

<sup>44</sup> FOERSTER, Rolf: “La poética mapuche huilliche como procedimiento de rememorización.” En: *Pentukun*, UFRO, 10-11, 2000, pp. 55-70.

<sup>45</sup> GARCÍA, Mabel: “El discurso poético mapuche y su vinculación con los “temas de resistencia cultural.” En: *Revista Chilena de Literatura*, 68, 2006, pp.169-197.

<sup>46</sup> DÍAZ, Rafael: “La *excéntrica* identidad mapuche de la música chilena contemporánea: del estile ma de Isamitt al etnotexto de Cáceres. En: *Cátedra de Artes*, V, Junio 2008, pp.65-93.

### 2.3. Objetivos.

#### Objetivos generales.

Indagar sobre las formas de reinsertión de manifestaciones musicales aborígenes (performática musical de los pueblos originarios de Chile) en la música chilena académica durante el siglo XX, y XXI. Estas formas de reinsertión se expresan en procedimientos, recursos, estrategias y técnicas de probable raíz indígena, utilizadas por compositores chilenos a lo largo de casi un siglo, y que han terminado por conformar el llamado “imaginario indigenista chileno” Estos recursos y técnicas irrumpen en la sonoridad de la música académica chilena, condicionados por la emigración de los pueblos originarios a la ciudad, y por el propio desplazamiento de los géneros de música contemporánea hacia puntos de interacción cultural excéntricos.

Comprender la articulación sociológica indigenismo-sociedad chilena, para descifrar las leyes que operan en el fenómeno transcultural del (neo)indigenismo musical chileno, y las razones que determinan las particularidades musicales que entran en acción.

Analizar la eventual subversión del género docto chileno, por efecto de las estrategias transculturales del indigenismo musical del siglo XX y XXI.

#### Objetivos específicos

Detectar las formas musicales de tradición clásica<sup>47</sup>, que han sido directamente “afectadas” estéticamente hablando, por el componente indígena. Analizar las consecuencias estilísticas y las nuevas estrategias formales que estarían surgiendo por la acción modeladora del indigenismo musical del siglo XX y XXI.

---

<sup>47</sup> Entenderé por “forma”, aquellos patrones estructurales y apariencias formales que han generado un paradigma a lo largo de la historia. En especial, me refiero a géneros como la Misa, El *Lied* (o Canción docta), la Canción Coral y el Motete, La Cantata, la Sinfonía, la Obertura Sinfónica, el Poema Sinfónico, el trío y el cuarteto de cuerdas. Menciono específicamente estos géneros, porque son los más cultivados por los compositores chilenos indigenistas desde Carlos Isamitt hasta Félix Cárdenas. Para profundizar en el tema ver KÜHN, Clemens: *Tratado de la Forma Musical*. Barcelona: Idea Books S.A, 2003.

Identificar, a través del análisis semiológico de algunas obras chilenas de raíz indígena, los códigos distributivos que determinan sus diseños sintácticos. Esto, en función de apreciar las posibles vinculaciones de estas estrategias sintácticas, con algunos materiales musicales aborígenes (fundamentalmente la música de los rituales atacameños, mapuche y kaweskar, así como la música de las cofradías indígenas de la religiosidad popular).

Revelar, a través del análisis neo-schenkeriano, la importancia estructural del elemento musical originario en algunas obras del indigenismo chileno. Detectar, si el meta-parámetro espacio-tiempo involucrado en estas obras, guarda alguna relación con la espacio-temporalidad de la performática musical originaria.

Descifrar el espectro de armónicos profundo de algunas obras indigenistas chilenas, para poder colegir la verdadera naturaleza acústica que sostiene a aquellos discursos y poder juzgar, así, la efectiva vinculación sonora con las performáticas originarias que estos discursos pretenden representar.

#### 2.4. Hipótesis.

Mi hipótesis central consiste en demostrar que, la música chilena indigenista, desde Isamitt hasta nuestros días, se estaría desplazando hacia una manifestación de música de arte *excéntrica* (sin centro socio-estético) e intergenérica (a medio camino entre manifestaciones musicales diversas), es decir, sería un prototipo de música sin *status* de género (“des-generada”) en diáspora desde la música académica, por un lado, y de la música ritual originaria, por el otro.

En función de lo anterior, mi hipótesis auxiliar es el eventual nacimiento de nuevos géneros de música de arte, por el desplazamiento de la música aborígen y de la música contemporánea de sus atávicos centros culturales. Ambos sistemas musicales estarían afectados por causas externas que originan sus respectivos desplazamientos. La performática musical indígena, por el éxodo e incorporación del aborígen a la sociedad criolla; y la música académica, por la crisis de su centro socio-estético por efecto de la

cultura *on line*, con el consiguiente debilitamiento de su *status* de música *de elite* en la sociedad chilena sobremoderna<sup>48</sup>.

## 2.5. Fundamentación.

Para fundamentar la decisión de abordar esta temática, debo decir que ya no es posible soslayar el tremendo impacto que está teniendo la globalización y la (trans)migración de grupos humanos en los géneros y formas de la música de arte contemporánea. La diáspora en su propia tierra de nuestros pueblos originarios, no ha hecho más que revitalizar el *topos* indigenista en el Chile del siglo XXI, pero esta vez, con tomas de posición aún más radicales que en los treintas, probablemente como reacción del bombardeo cultural del mundo exterior, más agresivamente penetrante que nunca en la era *Internet*.

La construcción de etno-textos musicales por compositores chilenos, pasa a ser un fenómeno relevante por lo atípico, por lo contra-vanguardista si lo miramos a la luz de lo que ocurre en los centros estéticos que constituyen paradigma para Chile, esencialmente centro Europa. Este fenómeno, anacrónico y aislado en el cono sur, a la vez que radicalizado, está viviéndose en este preciso momento, forjándose y (de)construyéndose en el día a día, lo que lo vuelve dinámico y vívido porque permite trabajar con fuentes actuales y con creadores en ejercicio activo.

Por otro lado, no puede olvidarse la importancia que tiene en Sudamérica, el aporte del imaginario aborígen en la música de tradición académica. Los estudios antropológico-musicológicos, nos enseñan que los ritos son la expresión de las creencias y ellos muestran aspectos escondidos en el inconsciente de los pueblos, los que pueden ser conocidos a través de su estudio. Gran parte de la música de nuestros pueblos originarios, proviene de antiguos rituales que aún sobreviven en el norte, centro y sur de Chile: Estos rituales sobreviven, a pesar de las agresivas intervenciones que han sufrido en los últimos cincuenta años por parte de la cultura chilena. El contexto ha cambiado casi por completo. La emigración y la cultura de masas han influido en estos antiguos rituales, aportando formas nuevas de cultura urbana, aparentemente externas o superficiales, pero que han terminado constituyendo un

---

<sup>48</sup> AUGÉ, Marc: *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2008.

soporte identitario nuevo, híbrido y con raíces genuinas aunque cada vez más profundas y, por tanto, menos visibles.

Un postrero estadio en esta intraculturación, es la aparición de un tipo de ceremonial en las formas sacras de música de arte chilenas, ya no como un interés “exótico”, un aprehender del Otro (Aborígen), a la manera del indigenismo musical de los años treinta, sino más bien de un trabajo de convivencia mucho más profundo, porque ahora el Otro no vive en el “más allá” de la ruralidad, sino que en la misma ciudad

Incluso más, ahora el compositor de música académica, es él mismo el Otro, porque está unido consanguíneamente a etnias originarias que han emigrado a la ciudad. Es decir, la creación musical de tipo “docta”, que por más de medio siglo fue practicada por la clase aristocrática de Chile, ha dejado de ser una actividad de elite, y en su apertura hacia la clase media y trabajadora, se ha terminado de vincular con el creador de sangre indígena.

Es por eso que creemos que es absolutamente pertinente introducir esta línea de investigación en el marco latinoamericano de hoy, ya que este fenómeno de des-elitización de la actividad musical está afectando de modo multifactorial a la música académica, y uno de las consecuencias es la *degeneración* de las otrora canónicas formas de la música de arte<sup>49</sup>, fenómeno en donde el factor indígena está operando como un agente activo de des-posicionamiento y de des-elitización.

---

<sup>49</sup> Entre las formas más “afectadas” por el componente indígena en la música chilena académica, se encuentran la Misa, El *Lied* (o Canción docta), la Canción Coral y el Motete, La Cantata, la Sinfonía, la Obertura Sinfónica y el Poema Sinfónico. Como ejemplos de lo anterior, podemos mencionar la *Misa* Alférez, de Félix Cárdenas; la *Misa Murucuya*, de Rolando Cori; Las *Canciones Huilliches*, de Carlos Isamitt, el motete *Padre Nuestro Kunza*, de Carlos Zamora; la Cantata *Redemptoris Mater*, del mismo Rolando Cori; la Cantata *Santa María de Iquique*, de Luis Advis; la Cantata *Pascual Coña Recuerda*, de Rafael Díaz; la Sinfonía *Estudios Emocionales*, de Roberto Falabella; la Obertura Sinfónica *Temucana*, de Gustavo Becerra; el Poema Sinfónico *La Voz de las Calles*, de Pedro Humberto Allende. En la música de cámara, destaca el Cuarteto de Cuerdas, el Trío y el Solo Instrumental. Ejemplos de lo anterior son, *Rito*, para flauta sola, de Félix Cárdenas; *Mo-Men-Tos*, para guitarra solista, de Eduardo Cáceres; *Estudiantinas*, para saxo solo, de Gabriel Matthey; *Kaweskar*, trío para violín, cello y piano, de Rafael Díaz; *Tres Visiones de un Sikuris*, para cuarteto de cuerdas, de Carlos Zamora.

## 2. 6. Metodología.

La estrategia metodológica de esta investigación se sustenta en cuatro modalidades de interpretación y análisis, de especificidades diferentes, pero complementarias entre sí. Esta estrategia se deriva de la necesidad de incorporar los estudios culturales sobre indigenismo junto a los datos duros musicológicos, de modo de tener una visión holística e integrada del problema y evitar las deformaciones de la disección analítica pura. El acercamiento al problema central, se hará, por tanto, con una estrategia multidireccional, desde cuatro puntos metodológicos, intentando integrar cada uno de ellos en un *corpus* central interdependiente. Las cuatro modalidades de interpretación y análisis puedo definir las como:

- a) Socio-estética.
- b) Enotextos.
- c) Preceptiva estilística.
- d) Análisis.

En la modalidad “Socio-estética”, debo recurrir a los aportes de la sociología musical y la etnografía de los espacios urbanos. En especial, veré como la presencia de la cultura originaria en el contexto social chileno de la sobremodernidad, determina una serie de características musicales por el juego de interpelaciones y negociaciones que se produce entre la sociedad chilena, el indígena, y los compositores de este inter-género indigenista académico. La trama narrativa de Frith-Vila,<sup>50</sup> me permitirá insertar el género del indigenismo dentro de un sistema complejo de interpelaciones y negociaciones entre sociedad y obra musical. Esto ayudará a entender el por qué de su reaparición en el Chile de hoy y qué relatos imaginarios de identidad logra generar en la sociedad chilena. El indigenismo tendría la capacidad de convocar en torno a sí una imagen mítica de identidad. Por ello, deberé considerar cuáles pueden ser las causas que llevan al resurgimiento del fenómeno indigenista, en una situación tan poco auspiciosa como el Chile de la era *Internet*. A su vez, asistidos por los estudios etnográficos sobre

---

<sup>50</sup> Ver, FRITH, Simon: “Music and Identity”. En: *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall y Paul Du Gay (eds.). Londres: Sage, pp. 110-127, 1996; y, VILA, Pablo: “Interpellations, Narrative Identities and Pop Music”. En: *Latin American music*. New York: Schirmer Books, 1996, pp. 2-3.

los no lugares,<sup>51</sup> indagaré sobre los espacios contemporáneos de confluencia anónimos, donde el indígena y el arte que lo re-presenta, se encuentran con el nuevo ciudadano chileno del siglo XXI. Estos no lugares de tránsito y azarosos, determinan una nueva dinámica de apariencias, todo dentro de una etnografía sobremoderna llamada de la soledad<sup>52</sup>. La trama narrativa nos permitirá insertar el género del indigenismo dentro de un sistema complejo de interpelaciones y negociaciones entre sociedad y obra musical. Esto ayudará a entender el por qué de su reaparición en el Chile de hoy y qué relatos imaginarios de identidad logra generar en la sociedad chilena. El indigenismo tendría la capacidad de generar en torno a sí una imagen mítica de identidad. Hay tres figuras o conceptos fundamentales que pueden ayudarnos a explicar las condiciones de posibilidad para la construcción de identidades subjetivas y colectivas por medio del arte musical: la homología, la interpelación y la narratividad. Oír hoy en día, música de raíz indígena, con los oídos del siglo XXI, es un acto que nos lleva a preguntarnos sobre los procesos que protagoniza la gente al interactuar, identificarse o conmovirse con alguna música en particular y no con otras. El sentimiento de identidad entre colectividades y música, es algo que se crea. En esta creación, las figuras de la homología y la interpelación han sido planteadas como un modo de comprender esta construcción. La presuposición de homología nos dice que, a pesar de las diferencias externas, las estructuras musicales tendrían una semejanza con las estructuras sociales, o dicho de otro modo, la música sería reflejo o representación de la gente o de los actores sociales que la producen y la consumen, y, por lo tanto, un lugar privilegiado para los procesos de identificación<sup>53</sup> Esta presuposición homológica es criticada por Vila: “su rigidez no permitiría explicar el cambio de gustos musicales cuando no hay cambio de posición social, ni explicaría tampoco la co-presencia, ambigüedad, y yuxtaposición de estilos diferentes en una misma clase social.”<sup>54</sup> A su vez, los estudios culturales en general (Adorno, Althusser, Williams) señalan que las prácticas artísticas gozan de cierta autonomía con respecto a su base social y, más aún, son capaces de crear prácticas sociales. La música indigenista sería en sí misma una práctica social inducida ¿desde el territorio del Otro? hacia la sociedad. Los signos de interrogación

---

<sup>51</sup> Ver, AUGÉ, Marc: *Los no lugares... Op. Cit.*; CERTEAU, Michel de: *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*. París: Gallimard, 1990.

<sup>52</sup> AUGÉ, Marc: *Los no lugares... Op. Cit.*, p. 123.

<sup>53</sup> Sobre homología, ver BLACKING, John: *How musical is man*. Seattle y Londres: University of Washington Press, 1973.

<sup>54</sup> VILA, Pablo: “Interpellations, Narrative Identities and Pop Music”. En: *Latin American music*. New York: Schirmer Books, 1996, pp. 2-3.

dejan abierta la posibilidad de debate de parte de la teoría homológica; sin embargo, nos inclinamos a pensar por las evidencias de que disponemos, de que la irrupción de la música indigenista, como una invitada de piedra, en la escena de la narrativa contemporánea, vendría desde el afuera y del adentro de la sociedad chilena y, a partir de ahí, la acción modeladora de lo público está haciendo su trabajo en lo privado.

Una manera de superar las limitaciones de la homología es apelar de la interpelación (Althusser), esto es, a la teoría del poder de la ideología. Según Althusser, “la interpelación es un mecanismo imaginario de reconocimiento mutuo, en el que la ideología constituye a los individuos en sujetos humanos de experiencia, permitiéndoles desempeñar ciertos papeles en la división social del trabajo. En este proceso, la ideología actúa de tal manera que *recluta* sujetos entre los individuos (los recluta a todos), bien *transforma* los individuos en sujetos (los transforma a todos) por la operación misma de la interpelación.”<sup>55</sup> El reconocimiento mutuo es lo que mejor define a todo género aceptado culturalmente como válido. Y tal vez, la resistida aceptación de la música de raíz aborígen en la epigonal sociedad cultural santiaguina, tradicionalmente predispuesta a aceptar la música de centro-Europa como el único paradigma legítimo, pueda ser una razón poderosa de aceptar este género como marginal, más aún cuando entre este género y la sociedad no se habla el mismo idioma, cuando la potencial interpelación exitosa del género indigenista se encuentra cuestionada por los nuevos requerimientos de identificación de la sociedad chilena.. Frith observa que la función interpelativa de la música no procede de las significaciones inmanentes de la sintaxis musical, sino de “las significaciones que los oyentes asignan ellos mismos a la música.”<sup>56</sup> Si es así, por qué una interpelación musical como *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi*, reconfigura un imaginario, mientras que otras fallan. Vila concluye que “la comprensión de los procesos de construcción de la identidad, no sólo requiere que el sujeto sea interpelado, sino que invierta en la posición.”<sup>57</sup> La narratividad, para Frith y Vila, es la figura que cierra la separación entre oferta de identidad e identificación real, entre música e identidad, entre interpelación y aceptación. Para Vila, “son nuestras imaginarias construcciones narrativas las que mantienen nuestra precaria unidad personal.”<sup>58</sup> La narratividad proporciona “la trama” que explica el proceso de construcción de nuestra identidad. Para Frith, la narratividad

<sup>55</sup> ALTHUSSER, Luis: *Essays on Ideology*. Londres: Vers, 1984, p.42.

<sup>56</sup> FRITH, Simon: “Music and Identity”. En: *Questions of Cultural Identity*. Stuart Hall y Paul Du Gay (eds.). Londres: Sage, 1996, pp. 96-97.

<sup>57</sup> VILA, Pablo: “Interpellations...” *Op. cit.*, p. 9.

<sup>58</sup> *Ibid.* p.12.



es lo que explica el proceso de formación de identidades musicales, dado de que este concepto encierra la posibilidad de reunir en una unidad vivida, dos maneras de considerar la propuesta de identidades que la música nos ofrece:

a) la identidad como representación fantástica, imaginaria, idealizada (podríamos decir utópica) del nosotros como el que quisiéramos ser.<sup>59</sup>

b) la identidad como sentimiento real, que se materializa corporalmente al hacer música y escucharla.<sup>60</sup>

El primer tipo de identidad es el que ayuda a comprender mejor este fenómeno de neo-indigenismo. Un ejemplo musical: las innumerables representaciones de música mapuche más exitosas, como las de Isamitt, Margot Loyola y Violeta Parra, con la distancia del tiempo, se idealizan como la expresión genuina de la música mapuche. Más aún, pasan a ser ellas la música mapuche. A su vez, se convierten en la expresión “especular” de su entorno social. Se vuelven un agente sonoro que desencadena la fantasía de una identidad transversalmente social, compleja, frágil, transitoria y permanente a la vez. La identidad primera (la primeras “versiones” de música mapuche en el contexto urbano), que en su tiempo fue auténtica (es decir, homogénea y exclusiva) se fractaliza ahora en la memoria de otras músicas (el folclor, la música popular) y de otras identidades incorporadas con el pasar del tiempo (un espectro social cada vez más amplio y que puede llevar a paradojas, como el neo-indigenismo de los noventa). Vila añade a la teoría narrativa de Frith, el concepto de trama (argumental) en toda construcción de identidad, como condición para entender cómo se establecen realmente alianzas identitarias entre nuestras diferentes, imaginadas, identidades narrativas y las “imaginadas identidades esenciales que diferentes prácticas musicales materializan.”<sup>61</sup> Este concepto parece necesario, si queremos explicar qué es lo que realmente hace que una interpelación nos “gane” para su oferta identitaria. Dice Vila: “Entiendo el proceso identificatorio de la música como un proceso de negociación constante (...) En este proceso de negociación, la trama argumental (quién soy yo, quiénes somos nosotros, quiénes son los otros) juega un papel central, dejando pasar ciertas interpelaciones y vetando otras, seguramente las que son totalmente imposible de

<sup>59</sup> FRITH, Simon: “Music...” *Op. cit.* p.123.

<sup>60</sup> *Ibid.* p. 123-124.

<sup>61</sup> VILA, Pablo: “Interpellations...” *Op. cit.*, p. 14.

incorporar en tal trama narrativa sin cambiarla totalmente (...) La mayoría de la gente negocia al interior de la trama las interpelaciones musicales que le llegan y se identifica o se (des)identifica con las interpelaciones de acuerdo a la posibilidad de estas últimas de ajustarse o poder ser incorporadas en dicha trama.”<sup>62</sup>

En suma, la música ofrece identidades imaginarias que pueden ser aceptadas, si coinciden con las tramas que construimos para comprender nuestras identidades. Estos tres niveles de indagación, buscan demostrar que las estrategias de los actuales compositores chilenos indigenistas, a la hora de representar al Otro, constituyen un desplazamiento de la toma de posición con respecto a sus precursores, lo que los termina ubicando “más adentro” del territorio musical al que (des)pertenece.

En la modalidad “Etnotextos”, deberé manejar herramientas teóricas de la especificidad musical, fundamentalmente técnicas de transcripción contemporáneas al servicio de músicas de tradición oral. Estas herramientas se usarán, no sólo para la codificación de sonidos ágrafos, sino sobre todo para realizar un estudio estilístico de las performáticas musicales de los pueblos originarios más incidentes en la cultura musical chilena. Esta modalidad de aproximación se aplicará fundamentalmente a registros sonoros provenientes de archivos institucionales y del archivo personal del autor de esta tesis. Los archivos institucionales a consultar son, el Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, el Archivo del Museo Chileno de Arte Precolombino de Chile, el Archivo de la Universidad de la Serena, y el Archivo del Museo de Cultura Mapuche Juan Antonio Ríos de Cañete, novena región de Chile. Por otra parte, este investigador posee un archivo personal de registros de música originaria, resultado de un trabajo de recopilación de más de veinte años<sup>63</sup>. Muchos de los registros a utilizar en esta investigación provienen de este archivo personal, especialmente aquellos que provienen de la etnia Kaweskar y Selk’nam. Son muy escasos los registros sonoros de estos pueblos, la mayoría proviene de los registros de Hornbostel, Bird y Empeaire<sup>64</sup>. Los registros del autor de esta tesis, hechos en la década de los noventa, a los últimos descendientes del pueblo kaweskar, permitirán confrontar estos escasos y antiguos

---

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Entre los centros de cultura originaria visitados por este investigador en los últimos veinte años, destacan el asentamiento del Alto-Loa, vasta región atacameña en la segunda región de Chile; la comunidad *China* de la quebrada de Alvarado (quinta región de Chile); la comunidad Pewenche de Icalma (novena región de Chile); la comunidad Lafkenche de Lobería (costa de la novena región); la reservación de Puerto Edén (onceava región de Chile), último bastión de la cultura Kaweskar, entre otras.

<sup>64</sup> Registros que poseen una *data* aproximada de 1930, en caso de Hornbostel, de los cuarentas, en el caso de Bird, y de los cincuentas, en el caso de Empeaire.

registros con los hechos en los noventas. Además de estos registros, el archivo personal del investigador posee material sonoro de performáticas musicales de los pueblos mapuche, (y de sus ramas hermanas, lafkenche, pewenche y huilliche), del pueblo atacameño, del pueblo aymara, así como también de manifestaciones de religiosidad popular que involucran cultura musical de raíz indígena<sup>65</sup>. Una parte importante de estos registros personales, se encuentra ya transcrito, Al respecto, resulta notable observar que, del cien por ciento de los registros de música aborigen depositados en los archivos antes citados, menos del diez por ciento ha sido transcrito a notación musical. A su vez, el material transcrito ha sido confeccionado con técnicas de transcripción vigentes hacia los setentas del siglo pasado. En esta modalidad, la transcripción con técnicas actualizadas del material disponible es fundamental. La codificación gráfica de músicas sin tradición gráfica se ha enriquecido mucho en estos últimos veinte años, gracias al aporte de la escritura de músicas contemporáneas<sup>66</sup>. Me parece importante subrayar que la transcripción es, para este investigador, no un elemento auxiliar del análisis, sino que es parte del análisis mismo. Comparto con Arom la postura que la transcripción no es una mera descripción de un fenómeno sonoro, sino que una reducción de este fenómeno, y es por eso que, en este acto reduccionista, se incorpora directamente al análisis<sup>67</sup>. De este precepto se desprende que la transcripción esquemática es un medio eficaz para mostrar la coherencia de un sistema musical<sup>68</sup>. La naturaleza reduccionista que toda transcripción comporta, lejos de ser un condicionante, funciona eficientemente para el análisis pues le permite al investigador retener sólo los elementos pertinentes, esto es, aquellos que “se considerarán, al ejemplo de los usuarios mismos, como significativos”<sup>69</sup>. Difiero, sin embargo, de la concepción minimalista, taquigráfica de la transcripción de Arom. Este investigador practica un tipo de transcripción rica en símbolos, herencia de las escrituras de músicas contemporáneas, en busca de traducir con la mayor fidelidad posible una sonoridad que suele poner en jaque las escrituras

---

<sup>65</sup> Fundamentalmente la cofradía de chinos del centro-norte de Chile, y las cofradías de religiosidad popular del norte de Chile, sur de Perú y sur-poniente de Bolivia.

<sup>66</sup> Ver, CORRADO, OMAR: “Entre interpretación y tecnología: el análisis de músicas recientes”. En: *Revista Musical Chilena*, 184, pp. 47-63, 1995; DÍAZ, Rafael: “La excéntrica identidad mapuche de la música chilena contemporánea: del estilema de Isamitt al etnotexto de Cáceres”. En: *Cátedra de Artes*, V, pp. 65-93. 2008; CÁMARA, Enrique: *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU, 2004.

<sup>67</sup> AROM, Simha: “De l'écoute à l'analyse des musiques centroafricaines”. En: *Analyse Musicale*, 1, 1985a, p.39.

<sup>68</sup> AROM, Simha: *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*. París: S.E.L.A.F., dos vols, 1985b, p. 283.

<sup>69</sup> Arom citado por Reynoso en REYNOSO, Carlos: *Antropología de la Música: de los géneros tribales a la globalización*. Buenos Aires: SB, 2006, p.283.

musicales occidentales. Este principio lo aplico asumiendo que, incluso tras un afán exhaustivo, toda transcripción está condenada a ser una reducción del hecho sonoro que intenta transcribir. Sin embargo, como ya se dijo, la reducción es funcional al análisis. Pienso que la acción reduccionista que toda transcripción comporta es el paso previo a otro proceso de reducciones, las que pueden incluir técnicas schenkerianas. Por otra parte, transcribir la música aborígen, a códigos actualizados que buscan hacer más justicia a la sonoridad originaria, es una de las estrategias fundamentales para acceder al contenido profundo de la musicalidad originaria.

Una parte de la etnoteoría a utilizar en esta modalidad, es la que proviene de María Ester Grebe. Ella desarrolló una actividad etnomusicológica muy fuerte en la década de los setentas en Chile, fundamentalmente cubriendo las áreas culturales atacameña, mapuche y fueguina<sup>70</sup>. En algunos casos, utilizaré sus transcripciones originales, de modo de confrontarlas con aquellas que provienen de mis propios archivos. Sobre el trabajo de Grebe, debo decir que sus marcos teóricos han sido superados por la dinámica de los tiempos. La gran parte de su actividad etnomusicológica dura fue hecha en un contexto intracultural. La realidad chilena es otra, el indígena dejó sus asentamientos originarios y ha exportado su cultura musical a los centros urbanos. A su vez, los propios centros urbanos han comenzado a interactuar con la ruralidad y comienzan a impactar los espacios rituales primigenios. Por otra parte, el análisis musical y la transcripción practicados por Grebe acusan también el paso del tiempo. Otras técnicas han arribado que potencian la vía etnomusicológica a través del análisis. Esto es crucial para esta tesis, pues la etnoteoría de este investigador se complementa de un modo decisivo con el dato duro del sonido. Por eso comparto la posición de Nattiez con respecto al valor del análisis en la investigación etnomusicológica, y descarto, a su vez, la teoría “relativista” que ha surgido en las últimas décadas que cuestionan el “qué” de la investigación y privilegian el “cómo”. En otras palabras, no adhiero a posiciones epistemológicas radicales que parten por conflictuar el concepto de “música” y amparados en esta toma de posición, condicionan o descartan el análisis como una forma de conocimiento<sup>71</sup>. Por eso comparto la posición

---

<sup>70</sup> Consultar especialmente, GREBE, María Ester: “Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche”. En: *Revista Musical Chilena*, XXVIII, 126-127, pp. 47-79, 1974; GREBE, María Ester: “La música alacalufe: aculturación y cambio estilístico”. En: *Revista Musical Chilena*, XXVIII, 126-127, pp. 80-111, 1974; ÁLVAREZ, Cristina-GREBE, María Ester: “La trifonía atacameña y sus perspectivas interculturales”. En: *Revista Musical Chilena*, XXVIII, 126-127, 1974, pp. 21-46

<sup>71</sup> Para este tipo de argumentos, ver ROBERTSON, CAROL: “Tayil as category and communication among the argentine mapuche: a methodological sugestion”. En: *Yearbook of the intemational folk music*

de Nattiez con respecto a que “un investigador no está constreñido a lo que alguien defina como “música”; ninguna etnoteoría puede sustituir tampoco el análisis”<sup>72</sup>. En mi opinión, el peligro está en caer en uno u otro dogma, o, dicho de otro modo, en conceder poco o demasiado valor a la etnoteoría. Según Nattiez, “la palabra de los informantes no es necesariamente más verdadera que la de un observador externo. Al lado de aquella, debe llevarse a cabo, necesariamente un análisis de nivel neutro”<sup>73</sup>. Para zanjar las pantanosas controversias en torno a la epistemología de la música del Otro, opto por poner el énfasis en los procesos que subyacen en lo profundo de las “músicas” (cualquiera sea la definición de éstas) por sobre los rasgos de superficie, y sin descartar el dato etnográfico como un recurso de corroboración o descarte para los datos del análisis. Esta es una estrategia sustentada en la búsqueda de universales que en todo comportamiento musical debieran articularse. Respecto de los universales Nattiez plantea que “dado que fenómenos éticamente similares pueden ser émicamente distintos, y fenómenos éticamente distintos pueden resultar de las mismas categorías *emic*, los universales no deben buscarse a nivel de las estructuras inmanentes, sino en realidades más profundas”<sup>74</sup>. Estas realidades más profundas son, en mi opinión, procesos ante que interpretaciones o discursos más o menos *etic* o *emic* de la cultura del Otro. En concreto, el análisis de etnotextos en mi tesis, va en busca de procesos de producción y percepción originados en una psicología que es común a todos los seres humanos.

Para poder abordar el delicado punto de confluencia entre el sonido cargado de retórica identitaria, y el origen de esa retórica, deberemos valernos de las herramientas teóricas sobre lenguaje y semejanza inmaterial que nos aporta Walter Benjamín<sup>75</sup>. Estas herramientas teóricas ayudarán a restablecer el “vínculo quebrado” entre estilema y referente cultural subyacente, cosa que tipos de análisis más específicos, como el semiológico, no puede ni pretende establecer.

En la modalidad “Preceptiva Estilística”, usaré herramientas analíticas intermedias, en función de trazar una línea diacrónica del indigenismo chileno

---

*council*, 1976, pp. 35-36; “these assumptions require that we focus on *how* the ethnomusicologist conducts observation, rather than on *what* he/she may choose to observe. By ascertaining the *how*, we allow the *what* to ultimately channel the course of interpretation”.

<sup>72</sup> Nattiez citado por Reynoso en REYNOSO, Carlos: *Antropología de la Música: de los géneros tribales a la globalización*. Buenos Aires: SB, 2006, p. 157.

<sup>73</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques: *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 194.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>75</sup> BENJAMIN, Walter: “Sobre la facultad mimética”. En: *Angelus Novus*. H.A.Murena (trad.). Barcelona: Edhasa, 1971a.

estudiando sus peculiaridades estéticas, recursos y técnicas de composición que han circulado en torno a esta poética, desde principios del siglo pasado hasta ahora. Este nivel, es fundamental colegir la preceptiva y constricciones estilísticas de cada uno de los compositores chilenos, de modo de poder entender el por qué de las decisiones y estrategias indigenistas que determinan sus paratextos. Aquí, deberé sistematizar gran parte de las estrategias compositivas de que se han servido los compositores chilenos, para incorporar en sus escrituras la carga identitaria. Esto debiera arrojar importantes luces sobre la razón de ser de cosas tan específicas como el uso de una determinada superestructura o de un determinado estilema y su impacto en el estilo de la época. Esta modalidad de aproximación no implica análisis musical duro, es el paso previo a él. La preceptiva estilística de Meyer<sup>76</sup>, aun no siendo una escuela analítica en sí, es un apropiado recurso teórico para sistematizar los conspicuos rasgos musicales de una obra inserta en la narrativa indígena. Para adentrarnos en las especificidades que delimitan el estilo indigenista chileno, revisaré en el nivel cuatro de esta tesis, “Preceptiva de la academia chilena indigenista”, una serie de obras que marcan y caracterizan a este estilo. En este nivel específico aplicaré la terminología contemporánea proveniente de la teoría del análisis estilístico de Leonard Meyer. El análisis estilístico me permitirá estudiar la música chilena indigenista como un fenómeno paradigmático, cuyas especificidades me permitirán inferir conclusiones respecto a su naturaleza intrínseca en función con una variable global, estilística y epocal

En palabras de Meyer, “el análisis estilístico tiene como meta describir los modelos reproductivos en un grupo de obras, describir y formular las reglas y estrategias que forman la base de esos modelos y explicar, a la luz de estas constricciones, cómo las características descritas están relacionadas entre sí.”<sup>77</sup>

Para este tipo de rastreo de lo pequeño en el “mar del estilo”, la teoría de Meyer es de las más pertinentes, porque “busca formular y verificar hipótesis que explican por qué los rasgos característicos de un repertorio –sus diseños melódicos reproducidos, agrupamientos rítmicos, texturas timbres, etc.- encajan y se complementan entre sí.”<sup>78</sup>

Una finalidad de fondo de este modelo teórico, es explicar por qué aparecen estos rasgos estilísticos en un repertorio determinado, cosa que esta investigación pretende

---

<sup>76</sup> MEYER, Leonard: *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide, 2000.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

resolver. Mi *modus operandi* en nivel cuatro, por tanto, seguirá la metodología de Meyer en lo esencial, es decir, tomar un repertorio determinado, extraer los rasgos esenciales de su discurso musical, inferir los tipos de constricciones y estrategias empleadas, y luego interpretar las constricciones a la luz de una teoría o de una hipótesis sobre sus conexiones. Este último paso será discutido con mayor profundidad en el nivel seis, Análisis, en la interpretación de la estructura profunda neo-schenkeriana y las cadenas paradigmáticas semiológicas.

La preceptiva estilística de Meyer, también será utilizada en el nivel cinco, “Rasgos idiomáticos indigenistas”, pues, en este nivel, trataré de determinar los rasgos musicales que definen el “estilo indigenista”, concebido éste como un *corpus* de leyes, reglas y estrategias que establecen un marco estético delimitado. Si el indigenismo ha llegado a constituirse como un repertorio autónomo y cohesionado, es porque ha convocado en torno a sí, una serie de condiciones que pueden ser sistematizadas y organizadas en un estilo.

Dice Meyer, “el estilo es una reproducción de modelos, ya sea en el comportamiento humano o en los artefactos producidos por el comportamiento humano, que resulta de una serie de elecciones realizadas dentro de algún conjunto de constricciones.”<sup>79</sup> Estas constricciones y estrategias que van conformando un estilo, son variables que, desde los cuarenta hasta nuestros días, se movieron en un juego de contrafuerzas complejo, determinado fundamentalmente por la superposición de dos estilos diferentes. Uno, en vías de extinción como lo era la música ritual mapuche y otro surgiendo con ímpetu renovador, la música popular de raíz mapuche y luego la música académica vinculada a la cultura originaria.

En la modalidad “Análisis”, deberé manejar herramientas analíticas actualizadas para abordar los datos más profundos del discurso musical escogido. Es, sin duda, el nivel de mayor especificidad musical. Para músicas de tradición gráfica, usaré análisis semiológico<sup>80</sup>, y neo-schenkeriano<sup>81</sup>. Estas técnicas, se aplicarán para extraer de la

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>80</sup> Ver, NATTIEZ, Jean-Jacques: *Musicologie générale et sémiologie*. París: Ch. Bourgois, 1987, y, NATTIEZ, Jean-Jacques: *Fondements d'une sémiologie de la musique*. París: UGE, 1975. También, RUWET, Nicolás: “Méthodes d'analyse en musicologie”. En: *Revue belge de musicologie*, 20, pp.65-90, 1966. Reeditado en *Langage, musique, poésie*. París: Du Senil, 1972.

<sup>81</sup> Ver, BERRY, Wallace: *Structural Functions in Music*, New York, Dover Publications, 1987; COOK, Nicholas: *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1994; SALZER, Felix: *Audición estructural. Coherencia tonal en la música*. Barcelona: Labor, 1990.

música las especificidades que se desprenden de sus códigos, de sus espacios y sus gestualidades. Estas especificidades debieran conducirnos a comprender la naturaleza intrínseca de estos discursos y a demostrar si ellas implican un genuino acercamiento al imaginario sonoro indígena, y si, al hacerlo, generan una mutación del género musical docto, “degenerando” su condición socio-estética, y conduciéndolo a territorios difusos, a medio camino entre la música de arte y géneros musicales populares urbanos.

El análisis musical será usado para detectar la huella de este desarraigo. De algún modo, el análisis no es más que la posibilidad de descifrar en el signo musical la huella de una soledad ontológica, una soledad de tribus errantes que se sitúan en lugares de paso e incorporan en el sonido musical una carga de un mundo sin lugar. Por eso, no cualquier tipo de análisis resulta pertinente, sólo aquel que permita detectar la naturaleza sintáctica del discurso musical (en otras palabras, como *habla* el indígena a través del Otro, el chileno), y el que permita oír lo que está por debajo de la superficie sonora (y restablecer los vínculos quebrados de la materia sonora) serán los apropiados. A la vez, se necesita una técnica analítica que permita apreciar el vasto parámetro del espacio-tiempo del ritual en el pequeño espacio-tiempo de la obra. En síntesis, para decodificar sintaxis, se aplicará análisis semiológico, y para el análisis estructural y espacio-temporal, el análisis neo-schenkeriano. La teoría general de estas escuelas analíticas, así como sus rudimentos básicos, serán expuestos en el nivel “Análisis”, páginas 276 y siguientes de esta tesis. La base teórica allí presentada, será suficiente para seguir el análisis de las obras antologadas.

El análisis semiológico de la escuela de Nattiez-Molino, es pertinente porque deberemos detectar la sintaxis de músicas sin tradición gráfica en la tradición gráfica de la música académica. El análisis semiológico nos permitirá, a su vez, apreciar los rasgos distributivos de los sintagmas indigenistas (estilemas y musemas)<sup>82</sup> y determinar si éstos poseen una recurrencia minimalista, como se la ha definido últimamente. A su vez, el análisis de la estructura mítica de los melodiosos indígenas, es decir, el análisis de la estructura vertical profunda que revela la filiación semántica remota de estos melodiosos, nos dará luces sobre su origen y, por tanto, podremos determinar cuál es el grado de autenticidad que reposa en esos códigos.

---

<sup>82</sup> Terminología proveniente de la semiología que explico en las páginas siguientes de este acápite.



Como se indicó más arriba, los conceptos de estilema y musema son terminología que proviene del análisis semiológico, y serán empleados para describir estrategias composicionales destinadas a cargar de retórica los sonidos musicales. Fundamentalmente, entenderemos estilema, como una unidad musical que ayuda a configurar un estilo de un repertorio determinado. El estilema, específicamente, indica un ente musical que, por su frecuente uso por parte de los compositores, puede ser considerado como componente del estilo que caracteriza a un repertorio. Puede consistir en una configuración particular articulada en un parámetro musical -una sucesión de alturas, un encadenamiento de acordes, una sonoridad instrumental o vocal, etc.-, o en la concurrencia de varios -un acento obtenido con determinado timbre, un tipo de figuraciones rítmicas emitidos por un instrumento concreto, un ornamento vocal colocado en un punto particular de la macroestructura, etc<sup>83</sup>.-

Postulo que prácticamente toda la música chilena de raíz indigenista, hasta la década de los ochentas del siglo XX, se vale de estos estilemas para representar al Otro, es decir, al aborígen y su música. La fuerte carga retórica que subyace en estos estilemas, el poder de aludir (y eludir) al aborígen que reposa en su soterrada potencia identitaria, fue el medio del que se valió el compositor criollo para hacer presente en su música, la música del Otro, dentro del paratexto *ético* que implica toda creación basada en reglas composicionales modernas y de origen centro-europeo.

Con la post y sobre modernidad, nuevas estrategias comienzan a manejarse, lo que nos obliga a introducir otras técnicas analíticas y otra terminología. Es así que, en el caso de neo-indigenismos musicales como el del compositor chileno Cristián López, nos vemos obligado a apelar al concepto de musema<sup>84</sup>, término proveniente de la semiología musical, generalmente aplicado en el estudio de la música popular urbana, y que posee la ventaja de incorporar al fenómeno del afecto en la discusión analítica. El término lo utilizó Tagg<sup>85</sup>, en su tesis basada en un estudio semiótico sobre la música popular urbana, de la que Cámara comentó que “en cuanto término psicológico, el afecto se articula en tres niveles comunicativos –musema, sintagma y paradigma- y se manifiesta a la vez como elemento emotivo o proceso de comunicación musical y como resultado afectivo de éstos. (...) Al recurrir a ciertas tradiciones musicales del Romanticismo tardío, el impresionismo y algunos movimientos del siglo XX, los compositores de

<sup>83</sup> CÁMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología...Op. Cit.*, p. 486.

<sup>84</sup> Concepto tomado de SEEGER, Charles: “On the Moods of a Musical Logic.” En: *Journal of the American Musicological Society*, 22, 1960, pp.224-261.

<sup>85</sup> TAGG, Philip D.: *Kojak. 50 Seconds of Television Music (Towards the Analysis of affect in Popular Music)*. Göteborg: Skrifter fran Musikventenskapliga Institutionen, n° 2, 1979.

bandas sonoras para cine y TV, contribuyeron poderosamente a que el público estableciera asociaciones fijas entre determinados rasgos musicales y estados de ánimo o sentimientos, lo cual permite detectar la presencia de ciertos ítems de código musical en relación con designados extramusicales, que son aplicados de manera casi mecánica en determinados estilos musicales.”<sup>86</sup> En otras palabras, el musema es definido como un arquetipo individual de afecto musical codificado y puede actuar en tres roles diferentes: como “señal”, como preparación afectiva, y como identificación mnemónica.<sup>87</sup> Su uso ha tendido a trascender a la música popular urbana (la que se define fundamentalmente como cualquier música que no sea académica o folclórica). Sin embargo, la música popular urbana (MPU) puede utilizar los recursos y técnicas de la música académica y folclórica. El musema ha atravesado hacia el campo de la música contemporánea, porque la propia música contemporánea se ha movido hacia territorios algo indefinibles por la extrema circulación global de la cultura en el siglo XXI. La herramienta semiótica ayuda a percibir como el estilema se transforma en musema, cuando el compositor moderno resignifica este viejo soporte con una carga afectiva del que no es del todo responsable, pues, esta carga ya reposaría en la psiquis colectiva de la comunidad en donde se desenvuelve.

El análisis neo-schenkeriano, por su parte, contribuirá a develar cuáles son los verdaderos puntos estructurales que sostienen los discursos (neo)indígenas contemporáneos. De este análisis, podrá inferirse tanto la estructura profunda, como la disposición espacio-temporal de las obras seleccionadas. Esto debiera mostrarnos si los materiales musicales étnicos reutilizados por los compositores chilenos, juegan roles intrínsecamente esenciales en la partitura (si pertenecen a la “estructura profunda”, en términos schenkerianos), o sólo son rasgos “de superficie” y, por tanto, de menor cuantía en cuanto a la valoración que impone la técnica reduccionista neo-schenkeriana.

El análisis neo-schenkeriano será útil también para esclarecer los centros modales de las obras escogidas (que permitan luego inferir el origen de la modalidad y su naturaleza); y para apreciar también la peculiar disposición espacio-temporal de ellas, de modo de ver si esta disposición las entronca directamente con el espacio-tiempo de la música mapuche..

Sobre la pertinencia de este tipo de análisis es bueno recordar que, hasta hace no mucho tiempo atrás, los teóricos más ortodoxos creían que el análisis schenkeriano no

---

<sup>86</sup> CÁMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología. Op. cit.*, pp. 311-312.

<sup>87</sup> *Ibid.* p. 312.

era el método más adecuado para el estudio de partituras modales y atonales. Sin embargo, los trabajos de Wallace Berry y de Félix Salzer<sup>88</sup>, abrieron una línea de trabajo válida en esta materia. Tanto Salzer como Berry introdujeron el análisis neo-schenkeriano en discursos musicales no tonales. Berry, por su parte, sistematizó y amplió la preceptiva schenkeriana a dimensiones tales, que prácticamente no quedan parámetros musicales fuera del alcance de esta técnica. Otro teórico de gran interés para esta tesis es el ghanés Kofi Agawu. Su analítica schenkeriana es menos conocida que la de Salzer y Berry, pero no es menos rigurosa<sup>89</sup>. Su metodología busca ser compatible con cualquier tipo de género musical, es decir, no hace distinciones entre una manifestación musical africana Ewe y un *lied* de Mahler. Agawu evita la terminología analítica hechas a medida de un género o estilo determinado (por ejemplo, el análisis sintáctico convencional), pues piensa que en esas notaciones radica el peligro de la circunscripción cultural, que conlleva a un concepto de diferencia aparentemente no valorativa, que suele conducir inevitablemente a una connotación de desigualdad<sup>90</sup>. La decisión de Agawu por la técnica schenkeriana habla que, para él, el ejercicio analítico de esta naturaleza no reviste una actitud colonialista y que, por el contrario, es una técnica efectiva para borrar las diferencias entre géneros de distinto origen cultural. Para ello, es fundamental considerar el dato musical como un hecho en sí mismo, evitando las perplejidades epistemológicas del cómo y respetando el poder del qué, es decir, de la manifestación sonora en sí misma, que es dónde se concentra la técnica schenkeriana. Agawu en este punto es inflexible, conmina a considerar la música de África en tanto música: “la más funcional de todas las músicas africanas sigue siendo música; sin un involucramiento auditivo, su funcionalidad no se puede reconocer, no digamos ya apreciar”<sup>91</sup>.

El análisis sintáctico tradicional, que aplica categorías provenientes del lenguaje hablado, no puede ayudarnos a la hora de revelar y develar las operaciones discursivas que se dan en repertorios contemporáneos. Mucho más complejo, cuando esos discursos modernos operan con desplazamiento hacia la oralidad aborigen. Entonces, esas

---

<sup>88</sup> BERRY, Wallace: *Structural Functions in Music...Op. Cit.*, pp. 120-124; SALZER, Felix: *Audición estructural. Coherencia tonal en la música...Op. Cit.*, pp. 621-655.

<sup>89</sup> Ver, AGAWU, Kofi: “Schenkerian notation in concept and practice”. En: *Music Analysis* 8(3), pp.275-301, 1989; también AGAWU, Kofi: “Musical Analysis Versus Musical Hermeneutics”. En: *American Journal of Semiotics*, 13(1-4), pp.9-24.

<sup>90</sup> Agawu citado por Reynoso en REYNOSO, Carlos: *Antropología de la Música: de los géneros tribales a la globalización*. Buenos Aires: SB, 2006, p. 272.

<sup>91</sup> AGAWU, Kofi: *Representing african Music-Postcolonial notes, queries, positions*. New York: Routledge, 2003, p. 61).

técnicas analíticas de raíz logogénica occidental, lucen obsoletas. Por tanto, otro tipo de análisis es pertinente. Un tipo de análisis que se aplique no con afán de imponer sus pre-conceptos formales y sintácticos al discurso musical, sino más bien, para poner en evidencia los ejes sonoros que sustentan la estructura interior de la obra musical.

Un principio fundamental para Schenker, y sus sucesores (y para esta tesis), es la búsqueda de una percepción holística de una obra musical, es decir, una percepción como totalidad dinámica, no como una sucesión de momentos o de una yuxtaposición de secciones formales, relacionadas o contrastadas simplemente por relaciones de semejanza o contraste temático y armónico.<sup>92</sup> De hecho, el objetivo final del proceso sucesivo de reducciones implícito en los tres niveles estructurales del análisis schenkeriano (el *foreground*, el *middleground*, y el *background*) es llegar a una pequeña estructura que constituya el núcleo central de toda la obra y, que a la vez, resuma y abarque a toda la obra (estructura fundamental, o *background*).

Ambas técnicas analíticas, la semiológica y la neo-schenkeriana, serán usadas como herramientas complementarias, y se aplicarán en el último nivel de esta investigación.

---

<sup>92</sup> BABBITT, Molton: "Schenker". En: *Perspectives in Musicology* (review of Salzer). Nueva York, V, p. 262, 1952.

## 2.7. Estructura.

La macroestructura de esta investigación está subdividida en seis niveles, cada uno de especificidad creciente para una aproximación gradual al *topos* central de la tesis. Es, por tanto, una estrategia estructural que va atravesando espacios de conocimiento, de aquel más amplio hasta el espacio más pequeño, intentando interconectar cada uno de los ítems en una columna vertebral interdependiente.

En el primer nivel, “De la reducción al no lugar”, veré como la presencia de la cultura originaria en el contexto social chileno de la sobremodernidad, determina una serie de características musicales por el juego de interpelaciones y negociaciones que se produce entre la sociedad chilena, el indígena, y los compositores de este inter-género indigenista académico. En especial, me detendré a considerar cuáles pueden ser las causas que llevan al resurgimiento del fenómeno indigenista, en una situación tan poco auspiciosa como el Chile de la era *Internet*. A su vez, asistidos por los estudios etnográficos sobre los no lugares<sup>93</sup>, indagaré sobre los espacios contemporáneos de confluencia anónimos, donde el indígena y el arte que lo re-presenta, se encuentran con el nuevo ciudadano chileno del siglo XXI. Estos no lugares de tránsito y azarosos, determinan una nueva dinámica de apariencias, todo dentro de una etnografía sobremoderna llamada de la soledad<sup>94</sup>.

En el segundo nivel, “Etnotextos”, me adentraré en el terreno de la especificidad musical, realizaremos un estudio estilístico de las performáticas musicales de los pueblos originarios más incidentes en la cultura musical chilena<sup>95</sup>.

En el tercer nivel, “Invención del imaginario indigenista”, trazaré una línea diacrónica del indigenismo chileno estudiando sus peculiaridades estéticas, recursos y técnicas de composición que han circulado en torno a esta poética, desde los años treinta del siglo pasado hasta ahora. Esto debiera arrojar importantes luces sobre la razón de ser de cosas tan específicas como el uso de una determinada superestructura o de un determinado estilema y su impacto en el estilo de la época.

En el cuarto nivel, “Preceptiva estilística de la academia indigenista”, me concentraré en los antecedentes que disponemos sobre el proceso creativo de las obras

---

<sup>93</sup> AUGÉ; Marc: *Los no lugares...Op. cit.*

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>95</sup> Al respecto, es importante consignar que no siempre la población total de una etnia es directamente proporcional a su incidencia en la cultura chilena. Paradigmático es el caso del pueblo fueguino, el que, a pesar de que hoy no alcanza a más de una veintena de representantes, su presencia y resiliencia en la cultura chilena es fuerte y rica en términos de resultados artísticos.

antologadas de los compositores Isamitt, Falabella, Cáceres, Matthey, Díaz, Zamora, López y Cárdenas. A su vez, estudiaremos con detención la preceptiva y constricciones estilísticas de cada uno de estos compositores, de modo de poder entender el por qué de las decisiones y estrategias indigenistas que determinan sus paratextos.

En el quinto nivel, “Rasgos idiomáticos indigenistas”, me encontraré ya en el terreno previo al análisis musical específico. Aquí, me detendré a considerar gran parte de las estrategias compositivas de que se han servido los compositores chilenos, para incorporar en sus escrituras la carga identitaria.

Finalmente, en el sexto nivel, “Análisis”, me concentraré en los aspectos analíticos específicos de las obras escogidas para esta investigación. Usaré análisis semiológico y neo-schenkeriano, para extraer de ella las especificidades que se desprenden de sus códigos y de sus representaciones gráficas.

Estas especificidades debieran conducirme a comprender la naturaleza intrínseca de estos discursos y a demostrar si ellas implican un genuino acercamiento al imaginario sonoro indígena, y si, al hacerlo, generan una mutación del género docto, *degenerando* su condición socio-estética, y conduciéndolo a territorios difusos, a medio camino entre la música de arte y la performática musical de los pueblos originarios.

### 3. Primer nivel: de la reducción al no-lugar.

#### 3.1. Narrativa indigenista en el Chile contemporáneo.

La presencia del aborigen en el contexto socio-cultural chileno, ha desencadenado una serie de interpelaciones y negociaciones musicales,<sup>96</sup> las que, pese a la pertinaz negación de una parte de la historiografía chilena, ya no resultan posible ocultar ni menoscabar. La fuerte incidencia de los pueblos originarios en la cultura criolla, está generando mutaciones insospechadas en el campo de las artes en general y particularmente en la música, así lo dejan ver los productos estéticos mestizos generados a partir del patrimonio cultural indígena. Sin embargo, esta camaleónica fractalidad musical se está produciendo en un tiempo y un espacio profundamente modificado por los nuevos regímenes sociales. Estamos en un tiempo saturado de acontecimientos, por el pulso acelerado de los eventos en una sociedad sobre informada. En relación al espacio, nos enfrentamos ante la proliferación de nuevos habitares que acogen el arte musical de raíz y que juegan a restablecer el centro perdido de las culturas originarias, hoy en tránsito por el territorio nacional. El no lugar de la sociedad actual es aquel espacio momentáneo, fugitivo y transitorio que le brinda al arte una comunidad, o una “tribu” a quien dirigirse y con quienes generar una complicidad.

Estos no lugares, de algún modo ocultos, pero abiertos a la vez, a todo el mundo, conservan algo de aquella interdicción que caracteriza a los lugares sagrados precolombinos. Ya no es la turbera prohibida para el kaweskar, ni el sitio sagrado del rewe mapuche, que impone un límite para la aproximación del *huinka*<sup>97</sup>. Ahora es el espacio encantado de la instalación, cuyas fronteras sólo los que conocen sus códigos rebasan, o es la *performance* a la que se accede sólo por invitación, o, más restringido aún, es el espacio del ritual privado, y el de la protesta, los lugares de encuentro y de centro para desplegar la ritualidad del sonido indigenista, un sonido en trance hacia esa arcaica espiritualidad anterior a la cruz. Resulta interesante conjeturar sobre la posible relación entre estos espacios ocultos o disimulados y las posibles razones del “ocultamiento de

---

<sup>96</sup> VILA, Pablo: “Interpellations, Narrative Identities and Popular Music”. En: *Latin American Music. An encyclopedic history of music from South America, Central America, Mexico, and the Caribbean*. Malena Kuss (ed.). New York: Schirmer Books/Macmillan Library Reference USA, 2 vols, 2000.

<sup>97</sup> Término con que el mapuche designa al criollo, es decir, el chileno de sangre española nacido en territorio chileno.

sujetos sociales en Chile,”<sup>98</sup> como el caso del mapuche, cuya incidencia en la cultura chilena es inversamente proporcional a su presencia en la teoría cultural de Chile, y que, dentro de la estructura de esta tesis, juega el papel de encarnar una hipótesis socio-estética de fondo: una filiación musical del mestizaje, condicionada por la narrativa social y configurada internamente por la expansión-contracción del espacio público, aquel susceptible de ser ocupado por la performática musical aborigen.

### 3.2. La invención de la música mapuche.

Juan Pablo González dice que “mediante un proceso de civilización evidente a partir de comienzos del presente siglo, el chileno ha querido hacer suyos elementos musicales mapuches. Esta criollización ha sido producto de la incorporación de rasgos melódicos, modales, rítmicos e instrumentales mapuche a la ópera, canción y baile popular, danza, música de cámara, sinfónica o incidental chilena”<sup>99</sup>.

Sin embargo, en oposición a esta concepción del arte como “objeto a contemplar” que nos impone la cuestionada institución del concierto, para el mapuche, la música no existe como un acontecimiento aislado. La percepción del fenómeno musical por parte del mapuche, “es siempre en relación a su contexto”<sup>100</sup>.

Según la visión de Ernesto González, “(el mapuche) no posee el concepto de “música” ni “instrumento musical”, éstos forman un todo indisoluble con el contexto en que son practicados. El todo música/contexto no puede ser descompuesto en sus distintas partes sin que sea alterado”<sup>101</sup>.

De este modo, los intentos por integrar elementos mapuches en la práctica musical chilena, pueden entenderse como intentos por dotar de una carga identitaria sonora a una música de distinto significado, uso y función. Para Salas Viu, “la música araucana es extraña a los procedimientos musicales del *arte de occidente*”<sup>102</sup>.

Estos pre-conceptos comenzaron a volverse insustentables progresivamente a partir de los ochenta, década en que “el arte musical de occidente” pasó a convertirse en

<sup>98</sup> RONDON, Victor: “Música tradicional chilena de los 50”. En: *Archivo de música tradicional chilena de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile*. CD Fondart. 2002, p.2.

<sup>99</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo: “Estilo y función social...” *Op. cit.*, p. 80.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> GONZÁLEZ, Ernesto: “Vigencia de Instrumentos Musicales...” p.28.

<sup>102</sup> SALAS VIU, Vicente: “Creación musical y música aborigen...” p.20.



un género no tan fácil de definir, por un doble impacto de contrafuerzas: la influencia del mundo entero globalizado en la era *Internet*, y, la presión intracultural de la población indígena que traslada sus modos de vida a la ciudad.

La definición del término “indigenismo”, mantiene su vigencia en el siglo XXI, pese a haber sido acuñado hace varias décadas atrás. Salas Viu lo definió como “el maridaje entre creación musical y música aborígen”<sup>103</sup>. En estricto rigor, ese maridaje continúa, pese a que la naturaleza de la relación se ha transformado en términos externos. Tal como se indicó en el estado de la cuestión de esta tesis, el primer indigenismo de raíz mapuche practicado sistemáticamente en Chile fue desarrollado en primer lugar por Carlos Lavín (1883-1962), y posteriormente por Carlos Isamitt (1887-1974), durante las décadas de 1920 y 1943-40 respectivamente. El indigenismo mapuche reaparece en la década de los ochenta, fundamentalmente a través de Eduardo Cáceres, Jorge Springinsfeld y Rafael Díaz. Nuevos impulsos, más fuertes y radicales advienen en los noventa del siglo XX en adelante.

Carlos Lavín fue el primer compositor en Chile en cultivar en paralelo, y de modo consistente, la labor creativa y la investigación musicológica. Tal como en el caso de Isamitt, la razón primera del acercamiento de Lavín a las músicas del pueblo mapuche fue de orden estético. Su interés esencial provenía del creador. Posteriormente, Lavín terminó por involucrarse tan profundamente con la música del mapuche, que derivó naturalmente a un afán musicológico, por la necesidad de sistematizar, catalogar e interpretar el inmenso acopio que llegó a acumular. La primera publicación formal de sus investigaciones puede datada en 1907<sup>104</sup>. En 1925, estando el compositor-investigador en Francia, publicó su artículo “La Música de los Araucanos” en la *Revue Musical* de París. En este artículo, traducido y publicado en Chile en 1967 por la *Revista Musical Chilena*, habría de tener mucha influencia en el estudio del indigenismo, pues, en él están presentes muchos de los estereotipos que comenzaron a ser asociados con la música mapuche desde los años veinte hasta ahora.

Por su parte Carlos Isamitt tuvo a Lavín como su principal referente para sus inquietudes. Isamitt dejó constancia que conoció en París las indagaciones de Lavín,<sup>105</sup> lo que lo motivó a desarrollar en Chile investigaciones en terreno, estudiando la cultura, lengua y música mapuches. De este modo, entre 1931 y 1937, permaneció durante siete

---

<sup>103</sup> *Ibid.* p. 19.

<sup>104</sup> *Ibidem.*

<sup>105</sup> ISAMITT, Carlos: “El folclore en la creación artística de los compositores chilenos”. En: *Revista Musical Chilena* XI, 55, Octubre-noviembre 1957, pp. 29-30.

meses al año en reducciones indígenas del sur de Chile. Isamitt llegó a transcribir una gran cantidad de registros de música mapuche. Esto es informado por Samuel Claro, quien publicó en 1966 el primer catálogo completo de las obras de Isamitt, y al emprender esta tarea, encontró un gran número de transcripciones entre sus manuscritos<sup>106</sup>.

Por estos años, el chileno comenzó a conocer la música mapuche mediante la recolección y proyección folclórica, incluso incorporando a los propios mapuches a sus espectáculos<sup>107</sup>. El trasplante de la música mapuche al contexto cultural urbano, producto de la transcripción tomada en su fuente original, cambió su ocasionalidad, función, significado y valoración estética. Se inició así la divulgación, práctica pedagógica y proyección folclórica de la música mapuche<sup>108</sup>.

La transcripción y estudio de la música mapuche, le permitió a Isamitt integrar a su música de cámara y sinfónica el estilo de canto, el idioma *mapudungun*, comportamientos idiomáticos de los instrumentos e incluso “sugerencias armónicas” de raíz mapuche como indica Salas Viu<sup>109</sup>.

Podemos afirmar que, hacia la década de los cuarenta, el imaginario sonoro mapuche ya estaba sólidamente asentado en la sociedad chilena, producto, en gran medida, por el trabajo de transcripción y adaptación de cantos mapuches, por un lado, como el de la aparición de cantantes de origen mapuche en los espectáculos de música ligera de Santiago,<sup>110</sup> por el otro. Con ello, adviene la irrupción del estilema en la música popular y académica, fuertemente sustentado por estructuras occidentales tonales y modales. Este estilema traslada en sí una carga identitaria que, para el chileno medio, resultó ser un arquetipo genuino y que acogió con una resonancia diferente a la época de Lavín, ya que, hacia mediados del siglo pasado, el mapuche no cargaba el estigma de “salvaje” o de colaboracionista del español derrotado, sino más bien como un ciudadano exótico, una especie de renegado en diáspora y acorralado en las reducciones adonde había sido confinado. La curiosa simpatía que surge hacia el mapuche por parte del músico criollo, da cuenta de esta nueva narrativa, el arte

<sup>106</sup> CLARO, Samuel: “catálogo de la obra de Carlos Isamitt” En: *Revista Musical Chilena* XX, 97, Julio-septiembre 1966, pp. 22-36.

<sup>107</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo: “Estilo y función social...” *Op. cit.*, p. 85.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> SALAS VIU, Vicente: “Creación musical y música aborigen...” *Op. cit.*, p. 14.

<sup>110</sup> ISAMITT, Carlos: “La fiesta de los campos chilenos.” En: *El Mercurio*, Santiago de Chile, 5-XII-1945, “el cantante araucano Rimaiquen y su conjunto de danzarines se presentó en Santiago en diciembre de 1945, junto a destacados cultores de la música criolla, en el sainete *La fiesta de los campos chilenos* dirigido por Enrique Barrenechea”

musical se preocupa del mapuche porque este ya no constituye una amenaza, sino que representa valores que la sociedad republicana chilena, bien asentada, rescata como indispensables. el respeto al débil, al que es diferente, al Otro amenazado, en definitiva, algo que se expresa en la letra del propio himno nacional de la joven república de entonces: “o la tumba serás de los libres, o el asilo contra la opresión”<sup>111</sup>.

El acoger al Otro, al “excéntrico”, en un arte como la música, que se impone sin establecer condiciones, resultó una interpelación válida para la sociedad chilena de los cuarenta. Y si lo fue, es porque la propia sociedad chilena *invirtió* su identidad (republicana, independista) y contribuyó a configurar un imaginario socio-estético, utópico, como toda narrativa social, pero no menos efectiva y determinante en torno a un género llamado indigenista.

### 3.3. Una filiación de lo alóctono.

Se ha discutido mucho sobre los procesos de maduración de una sociedad que se abre a discursos estéticos nuevos o revisitados. La interpelación del indigenismo, polifónico y polisémico en su momento, forjó una articulación de sentido, cuya experiencia emocional reflejaba las necesidades de un Chile de los cuarenta, que consolidaba la llamada “pacificación de la Araucanía”.

También surgía en las urbes, una clase media harta de exclusión y del gusto aristocrático. Con el auge de la burguesía y su creciente consumo de arte hecho a su medida, avanzamos hacia un proceso de des-sacralización y de des-elitización del arte, lo que hacía necesario, por un lado, abrir el arte hacia otros modos de creencias, y a la vez, popularizar y trivializar los modos artísticos de la clase aristocrática.

El Otro, y su música, en los treinta del siglo pasado, era un modo saludable, fresco y sano de declarar pertenencia (aunque sea parcial) a una cultura marginal que tenía la propiedad de empatizar especialmente con la clase media chilena y sus ideales de igualdad. Se trataba pues, de una situación de identificación en la cual el mapuche tenía su interpelación ganada. Hoy en día el caso tiene otras complejidades, pero los mecanismos sociales en juego son homologables con los de los años treinta. Esta vez, la des-elitización del arte académico no es consecuencia del ascenso de una clase media, sino del ascenso de la *mass media*, el que penetra todo sistema cultural con la *web*

---

<sup>111</sup> Himno Nacional de Chile, cuarta estrofa.

popularizando la aldea global del mundo y sus etnicidades. Súbitamente el marginal, el *excéntrico*, asciende a un posicionamiento cultural masivo porque su propio carácter minoritario lo vuelve objeto del deseo para la red global que todo lo conoce y lo difunde. Con la masificación de las diferencias y las minorías, se produce el efecto contrario: la sobre-reacción de las minorías para defender lo propio (en la imposibilidad de poder seguir sosteniendo los límites) y la necesidad consiguiente de tener un referente cultural unívoco y distinguible, como defensa ante una oferta desmesurada y desquiciada de arquetipos de identidad estéticos.

Según Isamitt, las diferencias psicológicas entre el mapuche y el criollo no han permitido nunca enlazar ambas culturas<sup>112</sup>. Sin embargo, en opinión de Juan Pablo González, “el mundo mapuche ha sido de alguna manera incorporado a la conciencia histórica del chileno, quien ha desarrollado diferentes interpretaciones y actitudes frente a él”<sup>113</sup>.

Una serie de interrogantes surgen de esta negociación aborígen-criolla: ¿cómo el chileno urbano observa, interpreta y responde a la cultura indígena en cuyos territorios ancestrales habita?; ¿ha desarrollado este habitante una cultura mestiza mediante la práctica musical de raíz indígena?; ¿qué características sociales y estéticas tendría esa práctica musical?

Primero el español y luego el chileno, le han otorgado al aborígen estereotipos de identidad de acuerdo a un conjunto de rasgos concebidos, en algún momento histórico, como importantes y auténticos<sup>114</sup>.

La música chilena académica de ascendencia indígena, ha contribuido a crear, sustentar y modificar esos estereotipos. A través del siguiente esquema, podremos visualizar mejor las tensiones que se forman al contrastar estos imaginarios musicales de identidad dentro de un sistema interdependiente:

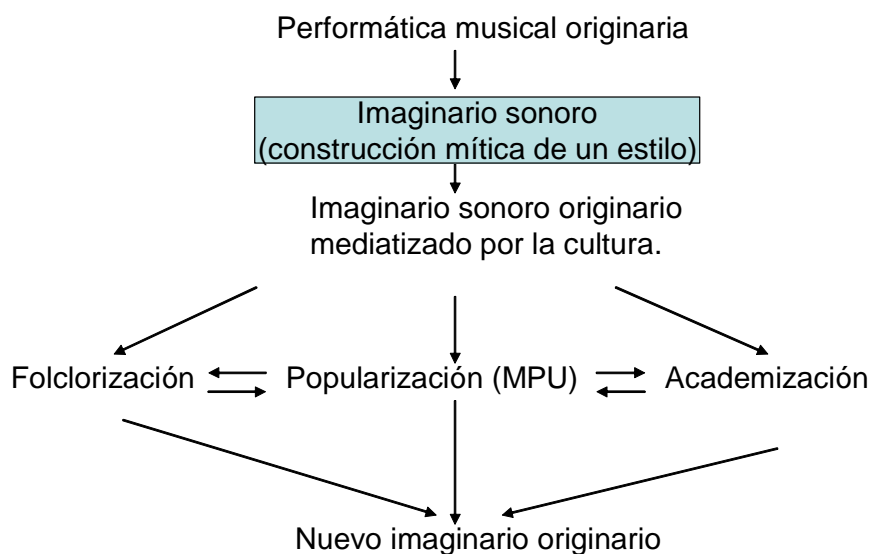
---

<sup>112</sup> ISAMITT, Carlos: “Un instrumento Araucano. La trutruka”. En: *Boletín Latinoamericano de Música*. I/I, 1935, pp.43-46.

<sup>113</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo: “Estilo y función social...”, p. 78.

<sup>114</sup> STUHLIK, Milan: *Rasgos de la Sociedad Mapuche Contemporánea*. Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1973, pp. 27-28.

Figura 1.



Es innegable que, para el investigador de hoy, las condiciones de accesibilidad a esa “performática musical originaria” (el primer nivel de la figura 1), son casi nulas, debido a que los registros sonoros son pocos y de una extensión en el tiempo relativamente reciente. Los registros más antiguos de canto fueguino disponibles en territorio chileno se remontan a la década de los treinta<sup>115</sup>. Otro tanto ocurre con la música mapuche. En el caso de la música atacameña, los registros más antiguos se encuentran en territorio boliviano y se remontan a principios del siglo pasado<sup>116</sup>. Si consideramos la existencia milenaria de estos pueblos originarios<sup>117</sup>, la data de estos registros más antiguos resulta de una contemporaneidad absoluta. Sin embargo, las investigaciones emprendidas desde principios del siglo XX en adelante, así como los registros compilados desde entonces, permiten configurar un *corpus* que nos sitúa cómodamente en el segundo nivel de mi gráfico: “imaginario sonoro”. Es decir, la información que se dispone es material suficiente como para edificar una construcción más o menos mítica de un acervo musical que nos viene de muy lejos y cuya huella, aún podemos distinguir (gracias a la transcripción de los registros existentes), pese a que la

<sup>115</sup> El material más antiguo proviene de registros de Honrbostel, Emperaire y Bird, así como de los registros en cilindro hechos por el coronel Furlong en la Patagonia. Ver capítulo “Etnotextos” de esta tesis.

<sup>116</sup> El archivo consultado es el Archivo Colonial de la ciudad de Oruro. Sin embargo, estos registros no difieren en su especificidad musical con los modernos registros tomados por este investigador en la segunda región de Chile.

<sup>117</sup> Ver, MOSTNY, Grete: *Prehistoria de Chile*. Santiago: Universitaria, 1983, para los pueblos fueguinos, Grete Mostny entrega una data de ocupación territorial en la Patagonia chileno-argentina, de diez mil años A.C.

fuelle de origen se encuentra diezmada o ha dejado de existir. Esta construcción mítica de una performática originaria difusa, sufre a su vez, la acción modeladora y dislocadora de tres agentes socio-musicales vigentes en el siglo XXI en Chile. Ellos son, el folclor, las músicas populares y la música académica contemporánea. De las tres, el más fuerte lejos, es aquel de la MPU,<sup>118</sup> por su poder de atracción en las masas, y, por lo tanto, por su capacidad de ofrecer símbolos de identidad y de pertenencia a los miembros de una comunidad determinada. El folclor no posee la misma proyección masiva que la MPU, pero si es tan fuerte como ella en la capacidad de interpelar y generar complicidades afectivas entre con sus seguidores. Sin duda, el agente más débil en este juego de contrafuerzas, es el de la música académica contemporánea, un producto cultural que se ha radicalizado en su condición de artículo suntuario y críptico dentro de la sociedad chilena sobremoderna. Sin embargo, la música contemporánea en Chile, ha sabido sobrevivir, no gracias a lo que fue como forma de arte antes del advenimiento de la post-modernidad, sino que a través de las influencias de los otros dos agentes más poderosos, que han permeado hacia el campo de lo académico, y que, al hacerlo, han revitalizado una línea de música que parecía marchar directamente hacia su desaparición, lo que es lo mismo que decir que volvía a ser patrimonio de los reducidos círculos de las academias y universidades, un pequeño *ghetto* dentro del sobrepoblado vecindario de la sobremodernidad<sup>119</sup>. Es innegable también que estas tres fuerzas, al interactuar entre sí y sin importar la fuerza gravitatoria con que actúa cada cual, están conformando hoy en día lo que en el futuro podremos llamar *la música originaria*. Es decir, un nuevo relato de identidad musical cuyas raíces se pierden en el tiempo, y que, actualmente, se encuentra en una etapa vertiginosa de desmantelamiento y de-construcción, cuyos alcances no podemos predecir. Si se puede augurar que, este nuevo imaginario indígena, llegará a legitimarse y establecerse como un paradigma de lo originario no importando su condición mestiza y acéntrica. De alguna manera, es un fenómeno socio-cultural que Stuart Hall predice dentro de su amplia definición de Identidad, “(identidad como) la producción en el futuro de un relato del pasado, es

---

<sup>118</sup> MPU, músicas populares urbanas.

<sup>119</sup> AUGÉ, Marc: *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2008, p. 36; Augé define la sobremodernidad como una situación de exceso o abundancia, “es pues con una figura del exceso –el exceso de tiempo- con la que definiremos primero la situación de sobremodernidad (...). Desde el punto de vista de ella, la dificultad de pensar el tiempo se debe a la superabundancia de acontecimientos del mundo contemporáneo (...) La segunda figura del exceso característica de la sobremodernidad, corresponde al espacio. Del exceso de espacio podríamos decir en primer lugar, aquí otra vez un poco paradójicamente, que es correlativo del achicamiento del planeta: de este distanciamiento de nosotros mismos al que corresponden la actuación de los cosmonautas y la ronda de nuestros satélites”.

decir, como algo referido a una narración y al relato que realizan las Culturas para explicarse quienes son y de dónde vienen”<sup>120</sup>. O sea, la identidad como un relato del que no vale la pena preguntarse por su autenticidad, porque basta que construya un pasado que le sirva a un grupo cultural para ponerse de pie con la cabeza erguida. En términos culturales, a quien le importa la verdad, lo importante es tener una idea de sí mismo ( y del Otro) que nos permita la ilusión del origen y la pertenencia, y para ello, la música (o mejor dicho, las músicas, en clave de sobremodernidad) es el mejor espejismo de las sociedades que han perdido el espejo de su pasado.

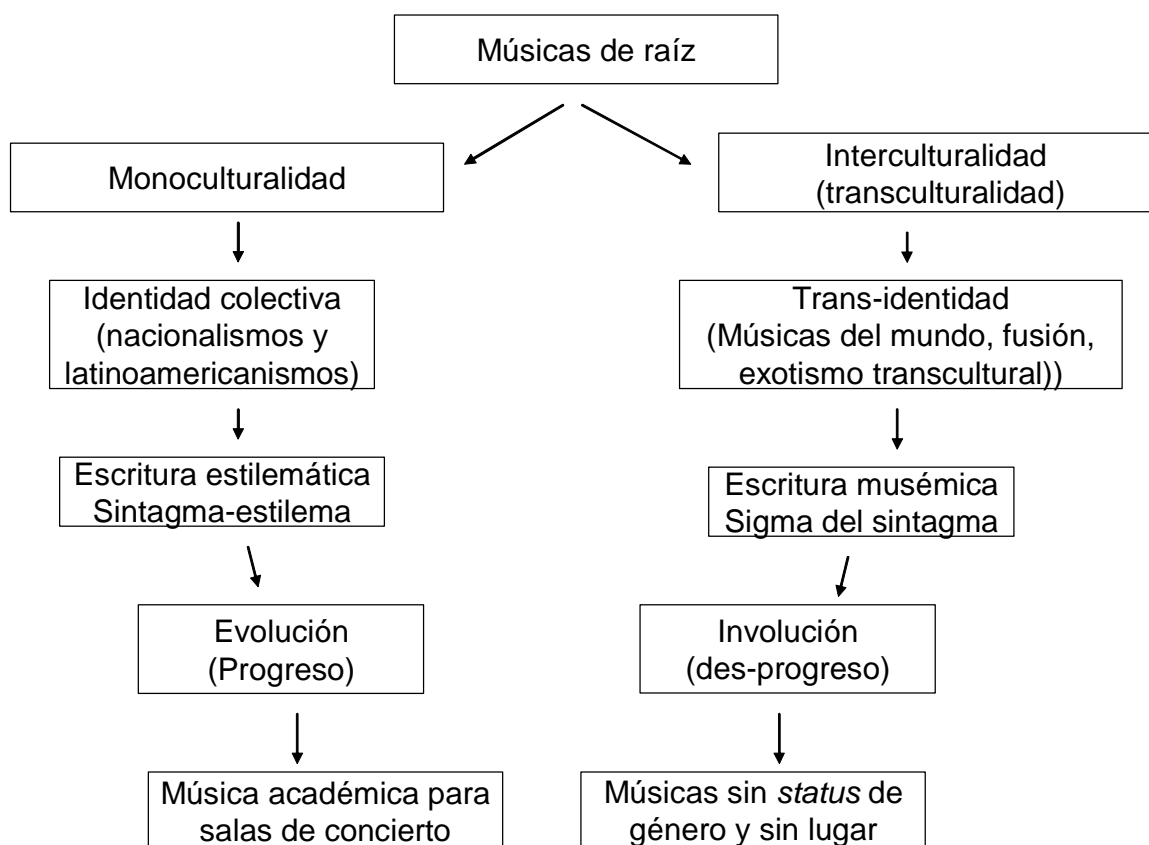
#### 3.4. El indigenismo errante de la sobremodernidad.

Con el resurgimiento en nuestros días, de una narrativa musical indigenista en Chile, otra terminología y otras especificidades técnicas aparecen, todas, como consecuencia de la pérdida de un centro unívoco de irradiación cultural y por la imposibilidad de sustraerse a la inmediatez del *tempo* contemporáneo. Sin embargo, necesariamente debemos vincular esta narrativa con el imaginario indigenista de los treinta y cuarentas. El caso de la música chilena de raíz en el siglo XXI, es esencialmente en mi opinión, una proyección intercultural de esa antigua dialéctica y, que adquiere algunas características radicales, si se las compara con el contexto antiguo, pero que resultan explicables a la luz del nuevo juego de interpelaciones y negociaciones que se establecen entre la creación musical chilena y la sociedad chilena post y sobre-moderna. En el cuadro siguiente, podemos ver como el fenómeno de la música académica con raíz en Chile, sufre un cisma radical con el advenimiento de la interculturalidad en la sociedad chilena finisecular:

---

<sup>120</sup> HALL, Stuart: “New ethnicities”. En: *Race, Culture and Difference*. Donald and Rattansi (eds.) Londres: Sage, 1992, p.5.

Figura 2.



La música indigenista chilena resultó fuertemente afectada por el derrumbe del paradigma monocultural hacia fines del siglo XX, fundamentalmente por el advenimiento de la era *Internet* y la desaparición de los espacios geográficos autocontenidos, que, en los tiempos de la monoculturalidad, conservaban a las culturas autónomas dentro de territorios soberanos, con límites establecidos. Esta situación era propia de los tiempos de Isamitt, el mapuche todavía vivía en reducciones. En los tiempos actuales, el mapuche está incorporado a la sociedad chilena y convive con el criollo codo a codo<sup>121</sup>. O sea, las culturas autónomas, homogéneas y autocontenidas dentro de territorios (soberanos), con fronteras bien delimitadas, son entidades e identidades (aparentemente) en vías de disolución<sup>122</sup>. Por su parte, Michel de Certeau, habla de las *astucias* de las artes de hacer, que permiten a los individuos sometidos a las coacciones globales de la sociedad moderna, especialmente las de la sociedad urbana,

<sup>121</sup> DÍAZ, Rafael: "La *excéntrica* identidad mapuche de la música chilena contemporánea: del estilema de Isamitt al etnotexto de Cáceres" En: *Cátedra de Artes*, V, 2008, pp. 65-93.

<sup>122</sup> GUILBAULT, Jocelyne y otros: *Zouk, World Music in the West Indies...* Op. cit.



desviarlas y re-utilizarlas por efecto de una especie de desmontaje de los objetos inertes de lo cotidiano, para trazar en ella su decoración y sus itinerarios particulares<sup>123</sup>. Los nacionalismos y los latinoamericanismos (la expresión nacionalista en Latinoamérica), engendrados por sistemas culturales excluyentes, fuertemente enraizados en el concepto de la pureza identitaria y en la tradición, produjeron en el campo de la música, un recurso compositivo clave para poder aludir al material musical con raíz: el estilema, es decir, un melodipo y/o ritmotipo que se asocia a un estilo susceptible de relacionar con la música de las culturas originarias. Este recurso, no cumplía un rol estructural profundo, sino que funcionaba más bien con rol de cita o como una inserción más o menos postiza dentro de una superestructura predominantemente centro europea. Es el caso de obras como *Evocaciones Huilliches* (1945) del chileno Carlos Isamitt, o de su compatriota Roberto Falabella, en sus *Estudios Emocionales* (1957). Por tanto, el elemento musical indígena lo veremos casi siempre subordinado a una técnica de organización sonora y temporal que procedía de lo que se creía era la “vanguardia” en el Chile de los treinta y de los cincuenta (para mencionar dos hitos temporales de producción indigenista chilena). Es sabido que, desde la escuela de Darmstadt en adelante, el concepto de vanguardia se ha asociado tradicionalmente con la noción de progreso o evolución,<sup>124</sup> ya que la teoría desarrollada sobre el tema, intenta relacionar a la música y a la ciencia con el mismo objetivo terminal: acercarse, a través de un proceso progresivo de reducciones, a una escritura musical que posea un valor de mayor abstracción y complejidad con respecto a la generación anterior, y la expresión de esa nueva conquista intelectual de la escritura es llamada “vanguardia”. La música chilena de raíz, no obstante su afán identitario, fue, siempre condicionada por esta noción de progreso, expresada a través de una escritura que buscaba conciliar los materiales de la música indígena con los adelantos técnicos de la contemporaneidad musical del

<sup>123</sup> CERTEAU, Michel de. *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*. París: Gallimard, 1990.

<sup>124</sup> MONJEAU, Federico: *La invención musical*. Buenos Aires: Paidós, 2004, p. 43, con respecto a la noción de progreso, Monjeau dice, “el director y teórico René Leibowitz (...) intentó aislar y definir con cierta precisión los términos de un progreso histórico en la música occidental. En su libro *La evolución de la música de Bach a Schoenberg* intenta demostrar cómo la música comprendida en ese período transita de lo simple a lo complejo en un sentido acumulativo. Si bien la premisa de Leibowitz es discutible, no se le puede dejar de agradecer que haya despejado un malentendido muy común, según el cual la música de Bach sería más compleja que la de los clasicistas Mozart y Haydn debido a la complejidad de su polifonía. Leibowitz señala la estrechez de un criterio bastante popular entre la crítica, que consiste en medir distintos grados de complejidad de acuerdo con la dimensión exclusiva de la polifonía lineal, aunque no deja de incurrir inmediatamente en un error muy parecido al que denuncia: la suposición de una mayor complejidad de Mozart sobre Bach a partir del criterio, también excluyente, del plan tonal desarrollado en uno y otro caso(...); p. 27, “la idea de progreso convoca de inmediato el paralelismo entre arte y ciencia, que la música de los últimos cien años tal vez ha reforzado a causa de la devaluación del concepto de gusto y de la pérdida de lazos con el público”.

momento<sup>125</sup>, pero, los términos de esa negociación entre las dos tradiciones, siempre fue desigual, o, en otros términos, con las conquistas técnicas de la vanguardia como el dato preponderante a la hora de establecer estrategias compositivas.

Con la interculturalidad, otras formas de negociación se establecen. Ahora el dato cultural originario posee un doble tratamiento: puede ser abordado con un valor estructural profundo, lo que lleva a la escritura de radicales etnotextos musicales,<sup>126</sup> o puede ser fusionado dentro de otros elementos musicales de culturas diversas y ser tratado con valores estructurales de superficie<sup>127</sup>. La interculturalidad, está generando música indigenista con muy poca vinculación a las vanguardias, y, por el contrario, está más atenta a lo que se produce en el campo de las músicas populares urbanas (especialmente las músicas de fusión y las incidentales para medios masivos) y en el folclor de material indígena (la folclorización de la música aborigen) que en lo que se produce en la música académica contemporánea. Es, por tanto, una música indigenista en des-progreso, o en involución, si la juzgamos bajo el precepto de Darmstadt, y en donde el musema, se constituye como el recurso fundamental para configurar escrituras intergenéricas, por su condición de mensaje de valor semiótico unificado, que lo vuelve comprensible para las comunidades, y, por tanto, imprescindible para producir complicidades identitarias entre la música de raíz y la sociedad que la acoge. El resultado es una música sin status de género, por desplazarse de los cánones de la música contemporánea, y por tanto, pasa a habitar un lugar socio-estético de tránsito, no tradicional ni permanente, un no-lugar, en la definición de Augé.<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> Los que, en los años cuarentas y cincuentas del siglo pasado, siempre llegaban con largo efecto retardado con respecto a Europa.

<sup>126</sup> El caso de *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi* (2004), de Eduardo Cáceres.

<sup>127</sup> El caso de *Rogativa* (1996), de Gabriel Matthey.

<sup>128</sup> AUGÉ, Marc: *Los no lugares...Op. cit.*, p. 58, Augé define el término no lugar, en base a una oposición con el lugar antropológico, "(...) el lugar antropológico es, al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa (...). Estos lugares tienen por lo menos tres rasgos comunes. Se consideran (o los consideran) identificatorios, relacionales e históricos"; p. 83, "si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos"; p. 41, "los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismo o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta".

### 3.5. Música para ningún escenario.

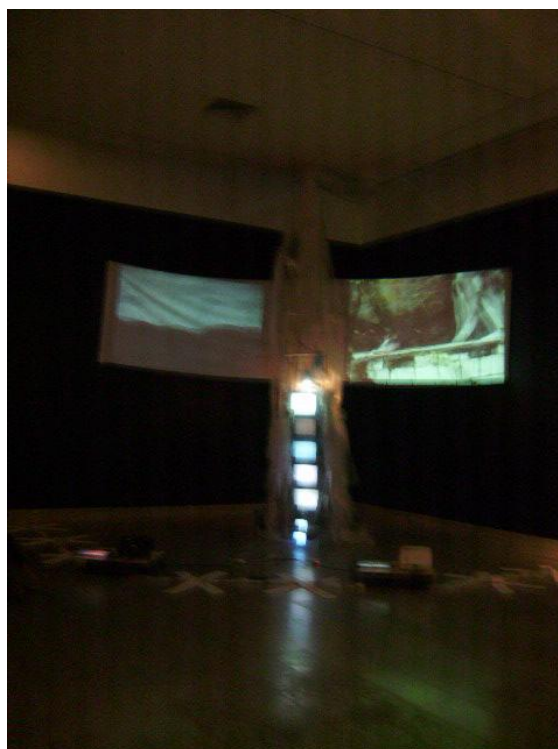
Los no lugares para la música de raíz, coinciden con la pérdida de un centro fijo para las músicas de los pueblos originarios. La diáspora de los grupos minoritarios de Chile aunado a esa otra pequeña diáspora del género musical contemporáneo que busca ser el Otro para dejar de ser el (excluyente) Nosotros, instaló el territorio de la performática musical, otrora destinado al espacio ritual de la gran intemperie, en el pequeño espacio de la sala de concierto, y de ahí, a la calle y al espacio ilusorio de la instalación, que no existe más allá del espacio que ocupa y se desvanece apenas abandonamos sus límites:

Figura 3.

Instalación *Tierra dañada*.

Segunda bienal de arte indígena. Centro Cultural La Moneda. Octubre 2008.

Música: Cristián López.



Aparentemente, la propia crisis de la música llamada culta o contemporánea, cuya razón de ser no proviene de la sociedad, que no la demanda ni la requiere, y la propia crisis de la institución del concierto, que responde a una forma de transmitir arte puesta en cuestión por la modalidad interactiva de los medios audiovisuales, ha llevado a muchos creadores a buscar otros espacios y otras formas de expresión musical, una donde la palabra *música* no se ofrezca (ofrenda) como en occidente, sino que se ofrezca, como en la cultura mapuche, como una expresión ritual colectiva sin cabida para el pasivo espectador.

La instalación inter-étnica genera un tipo de música espacial que muestra los rasgos de la nueva música indigenista: una música de una condición mestiza, (des)arraigada y afectada por una cultura global y con apertura hacia los logros técnicos de la música de arte contemporánea a la que des-pertenece. La instalación, es un arte-espacio nuevo, donde el espectador ya no está condenado a permanecer quieto en una butaca, por el contrario, en el ilusorio ambiente que rodea a la instalación, el espectador-auditor camina, observa, se acerca y aleja, se sienta o conversa con otros potenciales espectadores, en un punto de encuentro neutral, de algún modo desarraigado y pasajero. Un lugar que nunca más volverá a existir como tal.

Lo mismo ocurre con la calle, espacio propicio para la *performance* intercultural, especialmente en contextos de protesta, donde una nueva forma de festividad ritual, como la que ocurre todos los 12 de octubre en Santiago de Chile, irrumpe. Esta fecha convoca a una manifestación política y artístico-cultural a cargo de cofradías y grupos de bailes de los pueblos originarios de Chile.

Figura 4.

Afiche de marcha mapuche pro-fondos protesta. 12 de Octubre del 2008.



La calle, en situación de la protesta, se transforma en el escenario de una performática musical vinculada a los pueblos originarios. La música que se pudo oír en el último acto del 12 de octubre del 2008 en Santiago, es una música que responde a los cánones de lo conocido como música indígena, la que es ejecutada por los instrumentos tradicionales y con el mismo vestuario ritual (como en el caso del mapuche y del atacameño y aymara); la diferencia está en que no nos encontramos en la vastedad ritual de la pampa araucana ni en la meseta altiplánica, sino en terreno a-simbólico de la calle. La calle es el espacio para un encuentro efímero de grupos sociales que confluyen momentáneamente, convocados por un ideal común: la reivindicación de derechos de los pueblos minoritarios de Chile. Ahora no hay un santo ni una virgen por delante, es la bandera multicolor de los pueblos originarios la única imagen que se honra y venera.

Figura 5.

Cofradía de los Tinku acompañados por Agrupación Marka.

Marcha de los pueblos originarios. 12 de Octubre del 2008.



Figura 6.

Marcha hacia la rogativa privada en la explanada del cerro Ñielol.

Primer aniversario de la muerte de Matías Catrileo. Temuco, 2 de enero del 2009.



Es muy difícil establecer hoy en día, la línea de separación entre la actividad social y la acción de arte. Más aún en manifestaciones como las que involucran a los pueblos originarios, cuya acción social es imposible de separar de su ritualidad, de su performática musical y su cosmovisión espiritual. El *ngillatun* privado realizado en la planicie del cerro Ñielol, en la conmemoración de la muerte de Matías Catrileo, es un ejemplo de ocupación de un espacio público, con fines rituales, estableciendo condiciones de accesibilidad. La generación de un espacio privado en el vasto espacio de la intemperie, es la misma condición que dio origen a la sala de espectáculo y, con ella, a la institución del concierto. Hoy esta institución luce moribunda y obsoleta, pero la necesidad de ritualizar y sacralizar permanece. Para ello, el arte indígena hecho por indígenas ha sabido reinventar el espacio privado dentro del público, muy de la mano de los avances del arte espacial, especialmente, la instalación, la escultura-instalación y las artes audiovisuales. Estas nuevas formas de de-construir el espacio en el mismo espacio, es una forma de establecer en el antinatural lugar de la calle, una segunda naturaleza, la que, a la falta del espacio originario, resulta una estrategia de ocupación ritual válida para un pueblo originario que vive en diáspora <sup>129</sup>.

La necesidad de “ocupar”, trajo de la mano nuevas estrategias de lenguaje y estructura artísticas. En Chile, este factor espacial repercute fuertemente a partir de los ochentas época en que el compositor chileno busca otras formas de vincularse con la alteridad, Para ello, inicia trabajos de colaboración con artistas de otras disciplinas y de diferentes grupos étnicos, y, al mismo tiempo, encuentra, en la fusión de las técnicas compositivas aborígenes con la escritura contemporánea, un nuevo punto de encuentro. En estos años ochentas, de mucha circulación internacional como reacción al aislamiento cultural de un país que vivía en un régimen autoritario, la influencia de la cultura alemana, especialmente del teatro musical de Kagel y de las instalaciones de Joseph Beuys en las artes del espacio, repercuten directamente en la música chilena en general y de un modo especial en aquella de raíz indígena. Directamente influenciado por este paradigma alemán, se pasa a concebir lo que se sabe de la música del Otro

---

<sup>129</sup> AUGÉ, Marc: *Los no lugares...Op. cit.*, pp. 49-50, sobre el elusivo límite entre el lugar conquistado por la cultura y el terreno silvestre, Augé sostiene que, “el etnólogo (...) se vanagloria de poder descifrar a través de la organización del lugar (la frontera siempre postulada y balizada entre naturaleza salvaje y naturaleza cultivada) un orden tanto más coercitivo, y en todo caso evidente, en la medida en que su transcripción en el espacio le da apariencia de una segunda naturaleza”.



como un dato abstracto, completo en sí mismo, a la manera de un arquetipo. En otras palabras, se intenta hacer del aborigen (el Otro) un objeto de composición<sup>130</sup>.

Sin duda el arte de Joseph Beuys y su escuela, fue importante en la gestación de un arte multimedial con raíz intercultural en Chile. Fue un paradigma de un tipo de arte que conducía a lo que hoy podemos llamar instalación multimedial, o incluso la *performance*, que no es más que (des)cubrir o experimentar la epifanía del arte en una situación social ordinaria. Hoy, nos encontramos viviendo una nueva especie de peregrinaje, uno que caracteriza a los centros de arte moderno del mundo, la gente circula por las salas de un museo esperando encontrarse, ya no con la inmóvil figura del cuadro, sino que más bien, espera deslizarse adentro de una “situación artística”, que, como un aleph, la saque del horror del tiempo sucesivo, y la instale en un espacio-tiempo, de algún modo eterno y (des)conocido, como el *One Way Colour Tunnel* de Olafur Eliasson, que permite percibir aquello familiarmente extraño que caracteriza el *unheimliche* de la experiencia artística.

Figura 7.

*One Way Colour Tunnel* de Olafur Eliasson. Art Basel, Suiza. 2007.



<sup>130</sup> En especial, me refiero a los experimentos conceptuales emprendidos por Mauricio Kagel a principios de los setentas. La ocupación de soportes sonoros apócrifamente ancestrales fue el *leit motiv* de Kagel en algunos de sus teatro-musicales. Esta posición estética tuvo repercusiones en Chile hacia mediados de los ochenta, especialmente en aquellos compositores interesados en la instalación, entre ellos, Jorge Martínez.



### 3.6. La nueva peregrinación

Es esta especial coincidencia en el contexto social, que articula a los discursos indigenistas de los cuarentas y los actuales, lo que me lleva a vincular una expresión que parece tender hacia lo mismo (reivindicar lo sagrado y sus *campos naturales* en un mundo despojado de sacralidad), pero, esta vez, las manifestaciones de este indigenismo ocurren en un espacio-tiempo cada vez más incierto e utópico. Se concurre a ellos, como a una peregrinación sin fe. En una frontera elusiva entre el *ethos* y la *aisthesis*, la línea que separa la *performance* del ritual, deviene difusa y equívoca. Un caso de esto último, es la instalación *Tierra dañada*, creación intedisciplinaria con música del compositor chileno Cristián López.<sup>131</sup> *Tierra dañada*, es una instalación de naturaleza interdisciplinaria, presentada en la segunda bienal de arte indígena, desarrollada en el Centro Cultural Palacio de la Moneda, en octubre del 2008. En ella participaron artistas visuales del área del video y de la escultura, un poeta, un iluminador y un compositor.

La instalación es una especie de gran *tótem*, hecho de monitores de televisión con la pantalla en gris (sin imagen), superpuestos unos sobre otros. Detrás de esta torre de monitores, en un plano posterior, se ve una pantalla horizontal que proyecta un video con imágenes en blanco negro. El video, muestra el éxodo de un grupo de hombres desnudos por una tierra baldía. Por momentos, el video se bifurca en dos imágenes, a la izquierda y derecha del espectador. La imagen de la izquierda muestra a un hombre desnudo, confinado en un callejón sin salida. En el suelo, alrededor de él, se ven esparcidos una serie de panfletos con el mismo poema escrito en ellos.

La estrategia inter-relacional de López, está en las antípodas de las empleadas en el arte multimedial de los ochentas. Aquí ya no hay la más mínima vinculación con estilemas<sup>132</sup> de raíz identitaria. La música de López para esta instalación es absolutamente electrónica. En ella, no hay ningún vestigio de material representativo de

---

<sup>131</sup> La preceptiva estilística de Cristián López (1962), está marcada por su formación en música electrónica y música para medios visuales. Su *opus* es estilísticamente ecléctico y, en él, predomina la música de cámara para diversos medios instrumentales, el teatro musical multimedial, obras mixtas electrónicas y electroacústicas, y un gran número de obras destinadas a ser parte de montajes teatrales. Entre las obras más representativas de su estilo figuran *Punta de riel* (2000), montaje sonoro multimedial, la ópera *TanGÓ* (2002), y la ópera de cámara *Lefraru, viajero ensoñado* (2003), con textos del poeta chileno-mapuche Elicura Chihuailaf.

<sup>132</sup> El estilema indica un ente musical que, por su frecuente uso por parte de los compositores, puede ser considerado como componente del estilo que caracteriza a un repertorio. Puede consistir en una configuración particular articulada en un parámetro musical -una sucesión de alturas, un encadenamiento de acordes, una sonoridad instrumental o vocal, etc.-, o en la concurrencia de varios -un acento obtenido con determinado timbre, un tipo de figuraciones rítmicas emitidos por un instrumento concreto, un ornamento vocal colocado en un punto particular de la macroestructura,

la cultura mapuche. La pieza electrónica está concebida con la técnica del eterno retorno, es decir, funciona permanentemente, sin cortes, y con la ilusión de la circularidad, porque, pese a que es una obra finita, no llega a percibirse nunca su recomenzar. El musema<sup>133</sup> involucrado en esta música de López, es el chisporroteo eléctrico, y, la caída de señal. Son pues, códigos musémicos provenientes de la tecnología, y del uso doméstico de ésta, no provienen estrictamente de la música, pero sí de un imaginario sonoro colectivo asociado al *fallo*, de un sistema, de un equipamiento, de un artefacto, de lo que sea, alude profundamente a todo aquello que, en nuestra sociedad, presta algún servicio y termina por fallar. El sonido frío, amnésico del C-Sound, se integra homogéneamente con el hormigueo en las pantallas de los monitores. Sin embargo, el apilamiento vertical de monitores, tiene directa relación con una imagen recurrente de la cultura mapuche: la figura del *rewe*, que es el palo o árbol sagrado de la machi, que, en algunos lugares también se encuentra en el campo ceremonial<sup>134</sup>. Este *tótem* de monitores con la señal caída, es una metáfora directa de aquel otro, al que se refiere María Catrileo, “el *tótem* de machi que se planta frente a la puerta oriental de la casa. Es un tronco descortezado de laurel, maki o canelo que se planta en el suelo y se adorna con colihues y otras plantas. Tiene entre cuatro y siete peldaños que indican el número de poderes con que los dioses dotan al machi para enfrentar los males”<sup>135</sup>. Como toda instalación de inmanencia originaria, *Tierra dañada* crea en torno a sí un eco-sistema particular, el que contiene las cuatro nociones esenciales de un lugar antropológico: el itinerario, la intersección, el centro y el monumento<sup>136</sup>. De estas cuatro nociones, la del monumento posee especiales connotaciones tratándose esta forma artística de una instalación. Según Augé, el monumento implica, etimológicamente, la expresión tangible de la permanencia, o, al menos, de lo que dura. En sus palabras, “sin ilusión monumental, a los ojos de los vivos la historia no sería sino una abstracción. La especie social está poblada de monumentos no directamente funcionales, imponentes construcciones de piedra o modestos altares de barro, ante los que cada individuo puede tener la sensación justificada de que, en su mayor parte, lo han preexistido y lo sobrevivirán. Curiosamente una serie de rupturas y

---

<sup>133</sup> Musema es un término proveniente de la teoría semiológica, y se puede definir como un arquetipo individual de afecto musical codificado y puede actuar en tres roles diferentes: como “señal”, como preparación afectiva, y como identificación mne mónica.

<sup>134</sup> CATRILEO, María: *Diccionario lingüístico-etnográfico de la lengua mapuche*. Santiago: Andrés Bello, 1996, p. 205.

<sup>135</sup> CATRILEO, María: *Diccionario... Op. cit.*, p. 233.

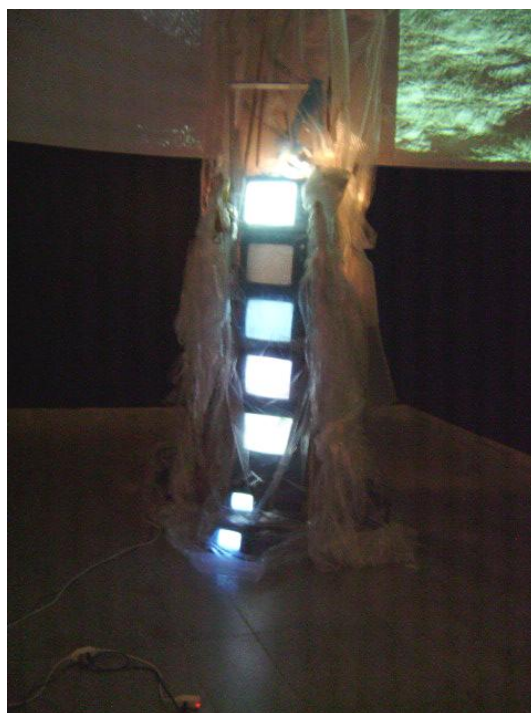
<sup>136</sup> AUGÉ, Marc: *Los no lugares... Op. cit.*, p. 69.

de discontinuidades en el espacio es lo que representa la continuidad temporal”<sup>137</sup>. El efecto de encantamiento que genera en el hombre un tipo de construcción espacial como la instalación, puede deberse sin duda por la carga totémica que posee. Más aún si el monolito posee la carga semántica de lo atemporal, y sólo la materialidad cultural aborígen en Chile posee esa condición. En el caso de *Tierra dañada*, la materia orgánica del rewe, hecho de la madera espiritual del canelo, por tanto imperecedero, deviene en el inorgánico monitor de televisión descompuesto, que representa al poder eclipsado, de algún modo, extinto, y la música es la sobremetáfora de la imposibilidad de “conectar”, con esa inmanencia que es la fuerza espiritual de un pueblo acorralado:

Figura 8.

*Tótem* de monitores con la señal caída en la instalación *Tierra dañada*.

Segunda bienal de arte indígena. Centro Cultural Palacio de la Moneda.



---

<sup>137</sup> AUGÉ, Marc: *Los no lugares... Op. cit.*, pp. 65-66.

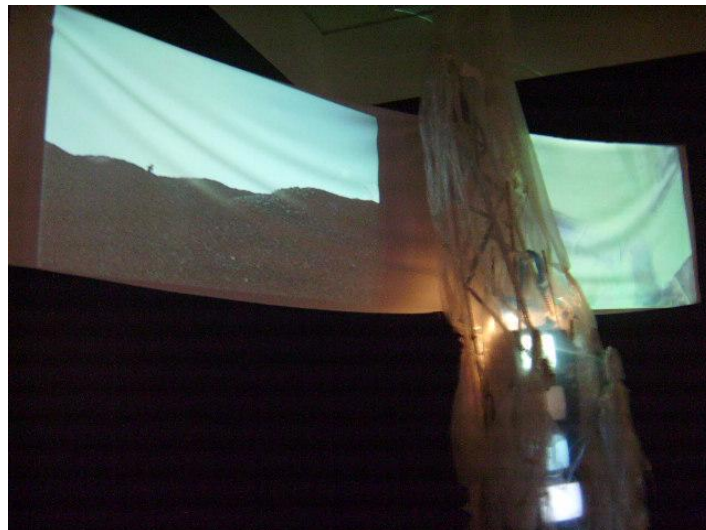
La imagen anterior muestra los siete peldaños del *rewe*, en un código tecnológico, digamos “industrial”, que pone en relación *mimética* a un símbolo sagrado mapuche con el símbolo más sagrado de la sociedad sobremoderna: el televisor. La *mimesis*, trae una advertencia soterrada: si se reemplazan los *rewes* originarios por los *rewes* de la civilización occidental, el resultado no parece ser otro que el que muestra la imagen, terminar adorando a un objeto falible, perecible, impotente.

La cinta de audio de López es la proyección sonora de lo mismo, un espacio-tiempo baldío para la significación, para el encuentro. Cada chasquido de la base de audio, no genera consecuencias ruidísticas susceptibles de ser incorporadas en un “proceso” compositivo. El chasquido y el chisporroteo son, a la larga, todo el referente, la causa sin ningún efecto, la causa de ningún discurso encadenado. Esta puesta en escena de un terreno sagrado baldío, se potencia con el video proyectado en el plano inferior, filmado en colores malvas, sepias, blanco y negro:

Figura 9.

Instalación *Tierra dañada*. Video proyección posterior.

Segunda bienal de arte indígena. Centro Cultural Palacio de la Moneda.

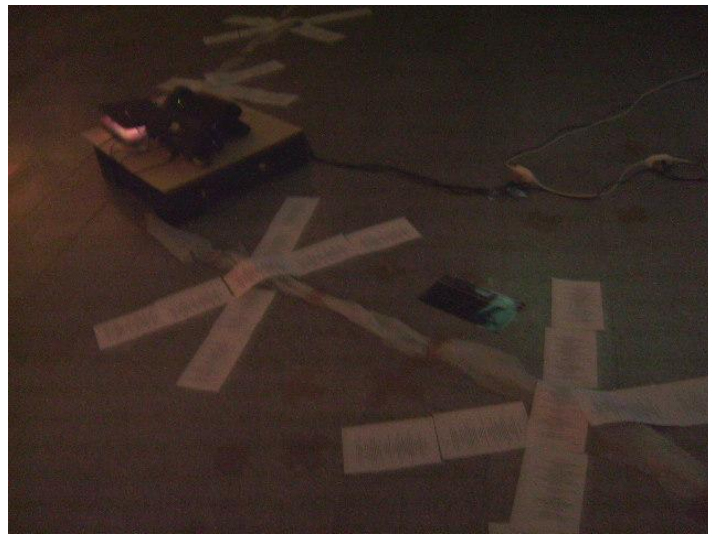


La radical abstracción sonoro-visual del montaje, se abre hacia un dato más concreto con la casi clandestina presencia del poema-panfleto formando la cruz mapuche en suelo que rodea a la instalación.

Figura 10.

Instalación *Tierra dañada*. Poema-panfleto.

Segunda bienal de arte indígena. Centro Cultural Palacio de la Moneda.



El poema-panfleto dice:

“Tierra dañada

Ya no sólo por ahí, por aquellos callejones barrocos,  
por esas humedades contradictorias de señales  
que abrazan y sepultan,  
acarician, traicionan,  
envuelven...

Ya no sólo por las hojas que ya no están,  
los humos que se fueron ayer, el silencio que arrecia en las nubes,  
en las piedras que hablaron al infinito,  
arremolinado de retumbares

y palabras descascaradas...  
 matriz doblegada al círculo de las horas,  
 delgado cascajo...  
 también aquí en las esquinas que encubren los secretos,  
 cuerpos encorvados, gritos inalámbricos,  
 varias escrituras,  
 rostros adoquinados...

Espíritu malo que tuerce la mirada y oblicúa las sonrisas,  
 las miradas, los ecos.  
 Quebranta las custodias,  
 el escueto estar...

Ñamku”<sup>138</sup>

### 3.7. La intervención del espacio público.

Francisco Huichaqueo<sup>139</sup> explora nuevas propuestas de arte digital que conectan, a través de soportes mixtos, el presente con el pasado, la cultura ancestral, al artista y su vínculo con el paisaje, la urbe y la sociedad. El reciente trabajo audiovisual de Huichaqueo, se basa en la resignificación de la memoria oral del pueblo mapuche. *Gente-pájaro* (2008), nos llega en soporte de video con banda de sonido incorporada, música perteneciente a *Mario Z* (canción *Anarky Plastic*) y *Pintor Z* (*Disco por fin*), y con Graciela Ñanculeo como intérprete de la canción interpretada en el movimiento II del audiovisual. A pesar de la validez del recurso, el soporte video de este audiovisual es un mero intermediario. La experiencia artística comenzó mucho antes, en el momento de descubrir y de ocupar los espacios para la *performance* del hombre-pájaro. *Gente*

<sup>138</sup> Fragmento del poema recogido en el piso de la instalación *Tierra dañada*.

<sup>139</sup> Originario de la ciudad de Valdivia, Francisco Huichaqueo (1977), artista visual y académico de la Escuela de Arte de la Universidad de Chile, admite que le han marcado los creadores Francisco Smythe y Víctor Hugo Bravo. Francisco Huichaqueo lleva ocho años desarrollando la animación digital. Ha producido 15 cortometrajes, ha expuesto y difundido su obra en la Bienal de Vídeo y Nuevos Medios de Santiago, en el Concurso Kent Explora, la Galería Normal y la Enrico Bucci, también en el Museo de Artes Visuales “MAVI”, Festival de cine de Valdivia y el Centro Cultural La Moneda. En 2006, obtiene la Beca Amigos del Arte, en el área arte digital. Actualmente es Profesor de Animación en la Universidad de Chile. Destaca su participación en diversos festivales nacionales e internacionales.

*Pájaro, Che Uñum* en Mapudungun, es un vídeo experimento que circula y deambula en los géneros del video arte, la *performance* y el video clip. Esta compuesto por tres movimientos; el primero filmado en los bosques y en el borde del río de la ciudad de Valdivia, un atleta realiza un acto performático que fusiona el *pakourt* (deporte proveniente de las calles) con la expresión corporal orientada por el director, quien en el trabajo de postproducción le otorga sentido estético. El segundo está filmado en un set donde una mujer mapuche canta en mapudungun y es rodeada por tres bailarinas que interpretan, la imagen es intervenida por elementos simbólicos provenientes de la cultura originaria del sur del continente. El tercer movimiento se desarrolla en las calles de Santiago por la noche, donde el actor se arrastra desarrollando un acto de poesía fuerte y auténtico, “restregando al opresor su prepotencia hacia él, una persona que tiene menos posibilidades de defenderse”, aclara Francisco Huichaqueo<sup>140</sup>

En las imágenes de Huichaqueo, la música es inseparable de la imagen y la imagen es inseparable del espacio. En el fondo, su arte video es un arte mediatizado, la situación artística ocurrió mucho antes de que llegáramos a verla en la imagen. El pasado regresa desde el presente cotidiano y del lugar conocido. Es un círculo atemporal en el que no es posible encontrar el comienzo. Para el etnomusicólogo el reto es mayor, pues se ve obligado a enfrentarse al nuevo soporte que emplea Huichaqueo, el *video-clip*, una especie de estructura musical apriorística con una preceptiva estilística ya decodificable, pues posee algo más de veinte años de antigüedad. El *video-clip*, recurso audiovisual generado por la industria de la música comercial, tiene en Huichaqueo, una aplicación distinta, en vez de servir para la implantación en el mercado de una matriz fonográfica, en el audiovisual de Huichaqueo sirve para estructurar una relación imagen-sonido desde una óptica intercultural. Las bases pregrabadas y el sonido MIDI<sup>141</sup>, se utilizan deliberadamente para resituar el inmemorial relato de la tradición mapuche en un contexto urbano, sobremoderno y codificado universalmente por la MPU<sup>142</sup>. El recurso del *video-clip*, que nació para contextualizar en imágenes el relato musical de la canción popular, normalmente adherida a situaciones vivenciales de las urbes modernas y del espacio público, es el fondo sonoro ideal para la ocupación de espacios públicos como el que hace Huichaqueo en la estación del ferrocarril de la ciudad de Valdivia, en cuyo escenario y en cuyos vagones semi-abandonados, despliega

<sup>140</sup> [www.escaner.cl](http://www.escaner.cl), 4 de Enero del 2009.

<sup>141</sup> MIDI, *musical international digital interfase*, es el sistema de interfase de validez mundial entre teclados y computadores. Generó, a partir de los ochentas, una sonoridad digital característica de la música popular.

<sup>142</sup> MPU, es la sigla de músicas populares urbanas.

una arriesgada coreografía: la escena del ferrocarril, transcurre en el primer movimiento del audiovisual. El epígrafe del movimiento es, “cuando una persona debe migrar, debe empezar de nuevo, debe abrir los ojos y mirar de otra forma”<sup>143</sup>. El movimiento se abre con un pedal figurado de sonidos *sampleados*, todo basado en un sistema modal propio del *pop-balada*. Este pedal figurado sostiene una diversidad de señales sonoras: muestras de toquido de instrumentos mapuches (trutruka y pifülkas) extraídas de contexto, canto mapuche en voz de mujer, sonidos concretos (que aluden al medio ambiente del sur). Todas ellas flotan sobre este pedal de sonido MIDI, no generan sintaxis de continuidad, sólo aparecen y desaparecen. La sonoridad global, el plan formal y las técnicas de *collage* sonoro involucradas, tienen directa relación con el género *New Age*. Se suma a ello, una temporalidad *lisa*, una dinámica pareja y suave y la utilización de fragmentos de sonidos con poder de arraigo identitario (muestras de audio de instrumentos mapuches). Los toquidos de pifülkas están cuidadosamente filtrados y editados, a veces, sufren el tratamiento de la *astilla*, que fragmenta la señal a un grado de hacerlo irreconocible. La base *sampleada* también soporta a un *ostinato* de kultrunes y kaskawilla junto al canto de mujer en mapudungun (canto de folclor mapuche) Este continuo sonoro, se mantiene sonando con la sensación del eterno retorno, siempre recurre al mismo eje modal.

Sobre esta base *New Age*, se puede ver la acrobática *performance* del hombre-pájaro sobre los vagones del ferrocarril:

Figura 11.

Intervención de la estación de ferrocarril de Valdivia. Salto de acróbata del hombre-pájaro. *Gente-pájaro*, Mov. I, de Francisco Huichaqueo



<sup>143</sup> Epígrafe extraído del primer movimiento del audiovisual *Gente-pájaro*, de Francisco Huichaqueo.



Sobre los techos de estos vagones, se ve correr a un acróbata-actor saltando de carro en carro con una gracia y fortaleza física descollante. Este acróbata, en personaje de hombre-pájaro, es tomado por la cámara en un *traveling* permanente. El ritmo de la imagen, suave e imperceptible, logra captar vívidamente el gesto físico del acróbata, limpio, claro, preciso y virtuoso, una metáfora de la vitalidad y de la potencia de la espiritualidad mapuche expresada en la perfección y belleza de un cuerpo sano, joven y fuerte. El evidente deterioro de los vagones, fuera de uso, abandonados a su suerte, son el correlato perfecto para lucir esta flecha de vitalidad, que encarna el relevo de una caminata infinita, la de la creencia original.

Figura 12.

Actor-acróbata realizando *parkour* en puente sobre el río Valdivia.

*Gente-pájaro*, Mov. III, de Francisco Huichaqueo.



La música *clip*, que se deja oír en esta situación, sólo realza el gesto físico, no lo contradice, por tanto, no lo interviene ni lo interactúa. Son las tranquilas bandas del sonido *New Age*, las que imponen una temporalidad *lisa*, apulsativa, sin células rítmicas que interrumpen la metáfora del gesto limpio y continuo<sup>144</sup>.

La intervención del espacio público puede asumir dimensiones más riesgosas. Ante la ocupación de un sitio estático, como la estación de ferrocarril de Valdivia, una estación que no espera a nadie, Huichaqueo opone la ocupación de la calle, un sitio que

<sup>144</sup> DÍAZ, Rafael: "El tiempo, liso, apulsativo, no fragmentario. ¿Nostalgia del Tiempo Eterno de Dios?". En: *Resonancias*, 16, 2005, pp. 73-74.

no ofrece garantías para su “ocupación” artística. El factor incierto de la coordenada calle, no es un problema para Huichaqueo, sino una variable más de una coordenada activa que reacciona a la ocupación. Huichaqueo utiliza este contexto, para metaforizar la indigna condición subalterna, vagabunda y huérfana del hombre-pájaro (ser indígena) al aterrizar en la urbe santiaguina. Todo el tercer movimiento del audiovisual, que contiene la ocupación de la calle santiaguina, está basada en un solo *track* de audio, una gran base D.J,<sup>145</sup> es decir, una base sonora proveniente del género de música electrónica para baile.<sup>146</sup> Este género, discotequero, que ha devenido a otros espacios más restringidos de realización, marca decididamente el tipo de sinestesia que plantea Huichaqueo.

La pintura digital desarrollada y la urbana cualidad de las imágenes, sigue el tono y la dramaturgia de este tipo de base. El epígrafe del movimiento es: “el éxodo como condena”<sup>147</sup> Hay intervenciones *raperas*, todo el tiempo, que van preparando la transformación del hombre-pájaro en hombre-perro. Entre algunas, se pueden citar: “el hombre condenado al trabajo, a la pelea, y a la guerra.”<sup>148</sup> Las señales de entrada y salida, más recurrentes son las voces de Salvador Allende y Augusto Pinochet. Estas señales poseen la virtud de incorporarse al *swing* de la base con muy poca elaboración. Sólo la voz de Pinochet es tratada con un factor de *delay*. La voz de Allende se deja oír claramente con el *speech*, “los artistas están con nosotros”<sup>149</sup>.

---

<sup>145</sup> *Disc-jockey*.

<sup>146</sup> *Dance electronic*.

<sup>147</sup> Epígrafe extraído del primer movimiento del audiovisual *Gente-pájaro*, de Francisco Huichaqueo.

<sup>148</sup> Citado del primer movimiento del audiovisual *Gente-pájaro*, de Francisco Huichaqueo.

<sup>149</sup> Citado del tercer movimiento del audiovisual *Gente-pájaro*, de Francisco Huichaqueo.

Figura 13.

Hombre-pájaro deviene en hombre-*quiltro*, vagando por las calles de Santiago.

*Gente-pájaro*, Mov. III, de Francisco Huichaqueo.



El movimiento II, sobre imágenes de aves errantes, mujeres vestidas de negro, matrimonio de mapuches vestidos con trajes de *huinka*, se oye una banda de audio con sonidos de edición digital, combinados con sonidos de sintetizadores y fugaces destellos de sonidos concretos (voces de gente en fiesta, ruido de viento en el follaje de los árboles, el sonido desafinado de una guitarra campesina), todo tratado como un gran *cantus firmus*, intervenido con los recursos de edición del *loop* y del sonido “astillado.”<sup>150</sup> La situación central de este movimiento, es un *casting*, más o menos espeluznante, protagonizado por tres mujeres vestidas de negro. Una de ellas, canta *a capella*, una monodia en mapudungun. La monodia es un tipo de folclor de raíz mapuche, probablemente la folclorización del canto de *machi* puesta en formato *pop new-age*. El texto traducido dice:

“por el camino de un cerro, yo voy (...)  
 encontré una cueva de peken,  
 y me trató de decir algo con el mover de su cola  
 y su canción propia como rechazándome,  
 al reprenderlo yo, el peken no habló,

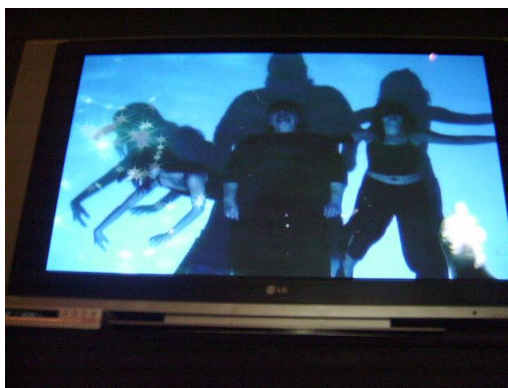
<sup>150</sup> Pequeños fragmentos de sonido extraídos y dispuestos al azar de una muestra de sonido mayor.

no habló, no habló el malvado peken  
al estar de rodillas yo, el malvado peken no habló”<sup>151</sup>

El planteamiento formal de base de audio en este movimiento, responde a un patrón de forma canción propio del *pop*: A (sonido editado-sintetizado)-B (monodia de folclor mapuche)- A' Coda (breve reaparición del sonido sintetizado superpuesto a la parte final del canto mapuche. El *casting*, es puesto deliberadamente en contrapunto con el material de mayor valor identitario (el canto en mapudungun), esto sirve para realzar el carácter utilitario, de comercio de la identidad humana que posee la situación del *casting*, cuyo vacío ontológico, puesto en el no lugar del *set* de televisión, sólo puede ser llenado con la carga semántica de la lengua original, la que devuelve el *ser* a quien la habla.

Figura 14.

Mujer mapuche canta en mapudungun rodeada por tres bailarinas  
*Gente-pájaro*, Mov. II, de Francisco Huichaqueo




---

<sup>151</sup> Texto extraído del segundo movimiento del audiovisual *Gente-pájaro*, de Francisco Huichaqueo.

### 3.8. Hacia el indigenismo de la soledad.

El arte musical indígena, hecho por el indígena, ha llegado a un cruce de caminos, en donde todos los sentidos son posibles, y donde incluso los destinos también pueden llegar a ser los lugares de tránsito. El arte de las culturas originarias es particularmente sensible a los paisajes y a los espacios, es en ellos donde se originó, y los actuales descendientes de estos pueblos que cultivan el arte musical en Chile, han asumido esta búsqueda de una intemperie propicia para una situación artística que no ha estado nunca desligada de su espacio. Las estrategias de sobrevivencia del arte indígena se han diversificado, la tecnología, los medios audiovisuales y la cultura *web* son los soportes de esta nueva espiritualidad, soportes que contienen en sí mismos, otra temporalidad, y, especialmente, otra espacialidad, una que desborda con largueza los gastados límites del salón de conciertos. En cierto modo, el no lugar ha sido siempre la estrategia de supervivencia del arte indigenista en Chile. Su carácter minoritario, contravanguardista y anacrónico, lo ha llevado siempre a buscar (y ocupar) el lugar que no existe para él. Así lo fue en los treinta del siglo pasado, en los tiempos del indigenismo de Isamitt, en que la des-elitización del arte académico fue una consecuencia del ascenso de la clase media. Hoy, en pleno siglo XXI, es el ascenso de la *mass media*, el que penetra todo sistema cultural con la *web*, popularizando la aldea global del mundo y sus etnicidades. Súbitamente el marginal, el *excéntrico*, asciende a un posicionamiento cultural masivo porque su propio carácter minoritario lo vuelve objeto del deseo para la red global que todo lo conoce y lo difunde. Recursos artísticos como la instalación audiovisual, la *performance*, el arte *web*, la intervención del espacio público, la restricción de los mismos con un fin artístico-ritual, son las nuevas estrategias del arte indigenista, y los espacios donde este acontece, son los nuevos espacios de hombre occidental, lugares de paso, funcionales, vacíos de carga antropológica, que súbitamente son transformados en espacios de resonancia ontológica por obra y gracia de un arte especial (y espacial), uno que opone a los sobrevalorados soportes amnésicos del arte occidental, las formas, sonidos y espacios cargados de memoria ancestral.

Son los nuevos retos para el etnomusicólogo también, el Otro ha llegado a la ciudad, y llegó para quedarse. Los géneros y medios musicales ya no son los de los pueblos originarios, por el contrario, son los mismos que utiliza el hijo del etnomusicólogo para divertirse con sus amigos. El indígena podría estar en estos

mismos momentos, interviniendo la plaza que está en frente de la casa del etnomusicólogo, para desplegar una acción de arte integral, en donde el sonido MIDI, la amplificación cuadrafónica y el *video-clip* son la nueva substancia para una misma circunstancia, y el lugar común del parque, el eviterno espacio de la pampa araucana.

#### 4. Segundo nivel: etnotextos.

Al emprender el estudio de las manifestaciones musicales de los pueblos originarios de Chile, es inevitable conectarse con la religiosidad de estos pueblos y con el medio ambiente geográfico que acoge. Al ser la expresión musical aborigen, un fenómeno sincrético, complejo y autoreferente, no se puede hablar de él, sin hablar necesariamente de aquel saber y de aquellas creencias que le dan origen. La palabra *música*, en el sentido con el que la cultura occidental la conjuga, no existe en estas culturas. Más bien la *música* que ellos practican hace alusión a un acto colectivo, casi siempre ritual y siempre conectado con un saber ancestral. Por tanto, es una música no afectada por cambios de líneas estéticas en el tiempo, la aculturación que puede afectarle, normalmente acontece por la propia aculturación del indígena que se integra a la sociedad chilena, o por un fenómeno de indosculturación de la música aborigen por parte de grupos de carácter folclórico formado por miembros del propio grupo indígena. Estos grupos *folclorizan* su tradición y, al hacerlo, la modifican, haciéndolo un producto cultural envasado susceptible de presentarlo en un escenario y acotado en un espacio-tiempo acorde a las imposiciones que supone un acto artístico pasivo, de escenario, como es el acto artístico occidental.

Por tanto, nuestros etnotextos serán un constructo sincrético, de ahí la utilización del término *performática*, que posee la connotación amplia que necesitamos para describir a un tipo de música que es sólo una parte del todo, un eslabón de un todo armónico; una sustancia y una inmanencia que se desprende de una actividad telúrica, natural y supranatural, altamente panteística, y que es imposible de sustraer de su sustrato y su contexto.

#### 4.1. Performática musical mapuche.

Según José Pérez de Arce, en lengua mapuche “no existe el equivalente a instrumento musical ni a música”<sup>152</sup>. Esta es una observación que hay que manejar con cierta reserva pues, en la lengua *mapudungun*, no hay un criterio unificado respecto a su *corpus* lingüístico y al uso de él. Sin embargo, la observación de Pérez de Arce es muy útil para graficar un hecho indiscutible de la manifestación musical mapuche: ella no es un fenómeno que pueda ser expresada o reducida con nuestra palabra *música*. Estamos ante otro tipo de fenómeno. Se ha aseverado muchas veces que, para los mapuches, la música existe dentro de un continuo, es parte de un todo donde los diversos ámbitos de la cultura están interconectados entre sí, siendo cada uno indispensable para el otro. “Música, instrumentos musicales, baile canto, poesía y sonidos ambientales forman una unidad de sentido que es nombrada de acuerdo a la ocasión y función”<sup>153</sup>. Así la llamada música mapuche “no se puede disociar de un gran campo de significados y sentidos, como la poesía, la danza, las creencias mitológicas, la medicina empírica y una visión cosmológica del universo”<sup>154</sup>.

Como la música implica un hablar, y su uso principal está al servicio del ritual, el conjunto de música, voz e instrumentos musicales son considerados antes que nada como sonoridades sagradas. Son una expresión del espíritu musicalizada. Según el informante mapuche Don Carlos Huencho, “la gente entiende lo que tú le estás diciendo a la otra persona. Por ejemplo, un mapuche crea una canción en mapudungun, y luego la traspasa a la *trutruka*, *ñolkín* o el *trompe* que va cantando esa letra”<sup>155</sup>.

Para Pérez de Arce, “la música es una parte esencial de la comunicación con la divinidad y los antepasados”<sup>156</sup>. Esto lo reafirma el machi Juan Curaqueo, “Al momento en que los sonidos comienzan a sonar, *Nenechen* y los espíritus bajan a través de los sonidos a la ceremonia y se juntan con los cuatro vientos y todo el *newen*”<sup>157</sup>.

Como en la mayoría de las culturas originarias de Chile y del mundo, el canto es un elemento fundamental en la ritualidad musical. En mapudungun, la palabra *ül*, significa canto y poesía, y posee múltiples acepciones como: *machi ül* (canción de

<sup>152</sup> PÉREZ DE ARCE, José: *Música mapuche*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 2007, p.83.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> [www.museomapuche.cl](http://www.museomapuche.cl). Consultado el 10 de junio del 2008.

<sup>155</sup> MOLINA, Alfredo: *La función del universo sonoro en el Nguillatún y en la labor de la Machi*. Tesis de Antropología. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2006, pp. 39, 40, 120.

<sup>156</sup> PÉREZ DE ARCE, José: *Música mapuche... Op. cit.*, p. 84.

<sup>157</sup> MOLINA, Alfredo: *La función... Op. cit.*, p. 120.



machi), *kawill ül* (canto festivo), *kolon ül* (canto de disfraz), *konaq ül* (canto sublime, canto para propiciar la sanación del enfermo)<sup>158</sup>.

Figura 15.

*Invocación a las machis difuntas.*

The musical score is divided into four cycles, each with a vocal line and a kultrun line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The vocal line is written in a treble clef with a soprano range. The kultrun line is written in a bass clef with a 2/4 time signature. The lyrics are written below the vocal line.

**Ciclo 1**  
 voz: nē-nei tu llai-mi mal pē - - - - -  
 kultrun: [Rhythmic notation]

**Ciclo 2**  
 voz: ¡A! ad - kin - tu llai - mi mai pē - ñeñ - - -  
 kultrun: [Rhythmic notation]

**Ciclo 3**  
 voz: ¡A! a - we lu pu chi - - - - -  
 kultrun: [Rhythmic notation]

**Ciclo 4**  
 voz: an - ti - pu - - ma - - - - -  
 kultrun: [Rhythmic notation]

*Invocación a las machis difuntas*, fue recopilado y transcrito por María Ester Grebe en la novena región de Chile (1974). Re-transcripción por Rafael Díaz. Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

El ejemplo anterior, muestra el comportamiento cíclico y pendular del canto ritual mapuche. En ocasiones, el soporte rítmico del kultrun no guarda relación con la pulsación interna del canto. Puede afirmarse como característica general que, en las situaciones cadenciales, la pulsación se regulariza en una subdivisión binaria simple, rigiendo todas las partes de la polifonía. Esta pulsación binaria, representa para el mapuche, la estabilidad del flujo musical y, por ello, se utiliza para frenar y detener el discurso. Por el contrario, la pulsación ternaria compuesta, es característica del flujo musical mapuche, ya sea en la música instrumental o en la que utiliza la voz. Por eso,

<sup>158</sup> VICUÑA, Cecilia: *Ül: tour mapuche poets, an anthology: Elicura Chihuaylaf, Leonel Lienaf, Jaime Luis Hueniún, Graciela Huinao*. New York: Ameritas Society, 1998, p.15.

para desencadenar el movimiento de toda performática musical, el mapuche agrupa naturalmente en unidades ternarias compuestas.

A pesar que la música ritual mapuche está fuertemente improntada por la voz de la machi, algunos instrumentos mapuches también son un fundamento sonoro-ritual importante. Especialmente los instrumentos de la pifülka, trutruka y kultrun<sup>159</sup> son la columna vertebral de la música ritual y permanentemente reconocemos sus sonoridades y comportamientos idiomáticos en la música chilena indigenista.

La pifülka es un instrumento principalmente ritual, sigue en importancia al kultrun y a la kaskawilla. Usado por los ayudantes de la machi (“yegülfe”), es poco común que se ejecute en ocasiones no religiosas. Posee una función rítmica en el conjunto y por regla general, la ejecución de este tipo de aerófonos requiere la presencia de parejas de ejecutantes de sexo masculino. Estos intérpretes alternan sus sonidos creando un patrón continuo:

Figura 16.



A su vez, se asocian de acuerdo a la tesitura de sus respectivos instrumentos provocando una resultante interválica característica, fluctuante entre una tercera menor y una mayor:

<sup>159</sup> La pifülka es una flauta de filo, sin canal de insuflación, longitudinal, cerrada en su base, sin orificios de digitación. Se fabrica comúnmente de lingue, madera de una especie arbórea de la llamada selva valdiviana. La trutruka es una trompeta natural, tubular, longitudinal, de aprox. 2 metros de longitud y 3 cms de diámetro y con embocadura terminal. Su cuerpo se fabrica con una vara de “coliwe” (especie de caña resistente) y el pabellón con un asta de vacuno. El kultrun es un membranófono, timbal-sonaja semiesférico con forma de plato. Se fabrica con madera de laurel o álamo tapado con un cuero de cabrito, que se amarra con tiras del mismo cuero o crin de caballo y se percute con una baqueta de “coliwe” forrada en lana por un extremo (González Greenhill, 1986: 12-14-29).

Figura 17.

*Pifülka pareada* (Ngillatún. Quetrahue. 1981).

*Pifülka pareada*, fue recopilado y transcrito por Ernesto González, en la comunidad de Quetrahue, Comuna de Lumaco, Novena región de Chile. 1981. Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Un detalle importante de este tipo de patrones, es que suelen presentarse en grandes fiestas rituales en donde se congregan varios ejecutantes de pifülkas, que traen, cada uno, su propio instrumento (esto tiene importantes consecuencias en la sonoridad global resultante). Grebe dice que “ellos deben subdividirse en dos grandes grupos que alternan” (de modo aproximado a la configuración de la figura 17), sin embargo, en este caso, los sonidos resultantes equivalen a dos manchas sonoras alternantes de rico colorido tímbrico aleatorio”<sup>160</sup>.

La pifülka es una flauta que suele emitir sólo un sonido, el que, combinado con el sonido de la pifülka que le sirve de par, suelen generar un intervalo de aproximadamente una tercera menor (intervalo no temperado). Lo cierto es que, en una congregación de ejecutantes de pifülkas, no existe una sola versión de este intervalo, sino muchas de ellas, cada cual conforme a la particular afinación y registro del instrumento.

El resultado obviamente es una sonoridad compleja, tipo “cluster” en donde predomina una cierta sonoridad de tercera menor, pero dentro de una textura muy rica de sonidos muy próximos entre sí. Por tanto el resultado es muy complejo también en sonidos resultantes o de combinación (sonidos audibles por relación simpática) debido a esta misma proximidad.

La trutruka, junto al kultrun y la pifülka, es considerada uno de los instrumentos más importantes desde el punto de vista ritual-religioso. Como en el caso de las

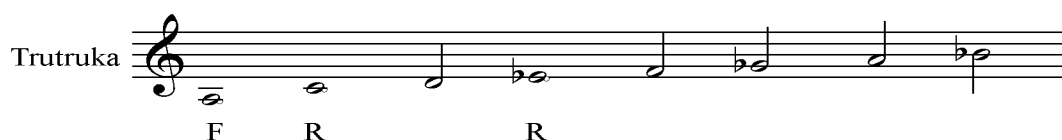
<sup>160</sup> GREBE, María Ester: “Presencia del dualismo...” *Op. cit.*, p. 75.

pifülkas, la ejecución musical de las trutrukas requiere la presencia de parejas de ejecutantes masculinos. En relación a esto, Grebe dice que “(...) las normas rituales recomiendan la presencia de un par de tocadores de trutruka en los ritos de fertilidad e iniciación. Es así como se sitúan a un costado de la elipse ritual orientados hacia el este dos “trutrukatuses”, avezados ejecutantes del instrumento. Ellos deben tocar en un dúo heterofónico; y, por tanto, sus períodos de ejecución deben estar sincronizados o, por lo menos, bien amalgamados. Debido al esfuerzo de respiración que implica su ejecución, el empleo de dos instrumentistas deriva de una necesidad fisiológica: ello permite el relevo del uno por el otro (...)”<sup>161</sup>.

La trutruka, debido a su longitud y morfología suele producir sonidos dentro de un registro determinado, el que puede diferir según ciertas características específicas, pero si podemos afirmar que la norma se puede situar en torno a los registros de bajo-barítono.

Del ejemplo de la figura 19, extraemos el modo de la figura 18, derivado de la serie de sonidos que el instrumento era capaz de tocar:

Figura 18.



Aquí, F, significa nota *finalis*, es decir, aquella nota en la que suele recaer el reposo de la actividad melódica. R, significa *repercusa*, aquella nota que posee cierto poder gravitatorio por sobre las demás, pero menos que la *finalis*.

Importante es decir, que de las innumerables transcripciones que existen de toques de trutruka, una cantidad importante tiene su *finalis* en torno a la nota “la3”. (por cierto, un “la” no temperado).

Puede afirmarse que esta nota tiene una fuerte identificación con la trutruka. Esto sumado a que la trutruka actúa como una especie de bajo de toda la orquesta mapuche ritual, nos lleva a considerar que el rol de bajo de una nota “la3” (o en torno a ella) es un

<sup>161</sup> *Ibidem*.

referente sonoro que ha llegado a ser asociado como “originario”, o que evoca un registro y rol sonoro catalogado de “auténtico”.

A su vez, las características específicas de construcción del instrumento, generaron (como en todo instrumento de pueblos originarios) una serie de notas que se terminaron convirtiendo en la “voz común” de ese instrumento.

Estas notas han sufrido, por la mentalidad de occidente, un proceso de sistematización en escalas. Sin embargo, ellas más bien parecen existir con cierta autonomía a esa jerarquización y sólo dependen de las variantes propias de fabricación entre uno y otro ejemplar.

Estos “modos”, son esas notas acordes a las limitaciones y posibilidades del instrumento y que han ido generando y sustentando un repertorio tradicional.

De esta tradición asociada al instrumento han surgido una serie de *topos* sonoros, de los cuales, la tendencia de repetir la nota más grave del registro, la costumbre de cerrar secuencias de “toquido” con *gliss.* que involucra casi todo el registro del instrumento, y la predominancia de un atemperado intervalo de tercera menor, son los más recurrentes.

Podemos ver un interesante uso de este referente “nota-registro” y su comportamiento idiomático en la figura que sigue a continuación, que es una transcripción de 1958. Nótese todos aquellos rasgos idiomáticos del instrumento que han sido mencionados en el párrafo anterior y que aquí aparecen, es especial, el uso del *glissando* de intervalo de séptima en las zonas carenciales,<sup>162</sup> el ritmo de subdivisión ternaria (característico de la música mapuche) y la utilización de notas repetidas graves con un rol de soporte al canto de la machi:

---

<sup>162</sup> El intervalo de séptima surge porque, el *gliss.* implica hacer un esfuerzo superior de soplado, que tiene como efecto un “barrido” completo de los armónicos del instrumento. Esto tiene como resultado que se oiga desde la nota siguiente a la más baja hasta la más aguda en un solo toque, lo que hace oír casi el ámbito completo del instrumento que, normalmente, está en torno al intervalo de séptima a novena.

Figura 19a.

*Trutruka coliwe.*

The musical score for *Trutruka coliwe* consists of three staves of music in 3/8 time. The first staff begins with a tempo marking of a quarter note equal to 110 and a dynamic of *f*. The melody is characterized by eighth notes with accents. The second staff starts at measure 5 and features a dynamic of *sfz*. The third staff starts at measure 10 and includes accents and a measure rest at the beginning.

*Trutruka coliwe*, registrado en Cautín, novena región de Chile, en 1958. Sin recopilador identificado. Fue extraído del Archivo Sonoro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (AMTCH). Transcripción de Ernesto González.

En tiempos recientes, la trutruka se ha estado confeccionando con nuevos materiales, en parte, por la desaparición del *coliwe* que sirvió tradicionalmente para su manufactura. La utilización de la cañería de PVC, y del fierro, ha generado importantes consecuencias, tanto en el registro total del instrumento, como en el ámbito de sus diseños melódicos. Un ejemplo de esto, es el que viene a continuación, un caso de toquido de trutruka travesera de fierro, y de siete metros de largo. Importante es hacer notar que, tradicionalmente, la trutruka se ejecuta de modo vertical y su longitud no sobrepasa los tres metros de largo. La trutruka travesera es un prototipo surgido en el siglo XX:

Figura 19b.

*Trutruka travesera* (fragmento)<sup>163</sup>.

*Trutruka travesera*, fue recopilado por Rafael Díaz, en la localidad de Padre Las Casas, Temuco, novena región de Chile. 2006. Transcripción de Rafael Díaz.

El ejemplo ilustra con claridad lo anteriormente señalado: la morfología de la trutruka de fierro, está incidiendo en el acortamiento de las secuencias melódicas y en el estrechamiento del ámbito de las células que constituyen su toquido. Sin embargo, lo más esencial permanece, un diseño melódico basado en una serie de armónicos sustentada en un tetracordio de terceras menores sucesivas. Esto es un rasgo esencial de la trompeta natural mapuche y no se ve afectada por el cambio de materiales de fabricación y la mayor o menor extensión del instrumento<sup>164</sup>. Estas variables inciden en la capacidad del “trutrukaturfe” de sostener en el tiempo su performática, pero no inciden en la naturaleza organológica profunda del instrumento. Los cambios de timbre, modo de ejecución y registros de un instrumento ritual como la trutruka, revelan que el instrumento se encuentra inserto en una dinámica de cambio contextual “reduccionista”, es decir, van desapareciendo algunos rasgos de superficie, pero permanecen los rasgos organológicos profundos.

<sup>163</sup> Pista 14 del disco incluido en esta tesis.

<sup>164</sup> Sobre la proyección de esta cualidad organológica de la trutruka en la música chilena indigenista, ver las páginas 379-381 de esta tesis.

Hay un par de aerófonos que no participan de la música ritual mapuche, pero que sin embargo, poseen una fuerte presencia en la vida cotidiana del mapuche. Ellos son el pinkulwe y el clarín. El pinkulwe es una flauta de caña de ejecución travesera o vertical. Ambos tipos comparten varios rasgos comunes: tienen generalmente cuatro agujeros para digitar (aunque los hay hasta con seis), poseen un uso y función semejantes y reciben el mismo nombre. El instrumento es ejecutado en forma solista, y en situaciones sociales cotidianas, o “cuando el individuo está aislado”<sup>165</sup>. La relevancia de este instrumento, para esta investigación, es que su sistema escalar ha comenzado a hacerse presente en la estructura tonal de la nueva música indigenista<sup>166</sup>. La transcripción de un ejemplo musical de pinkulwe, revela con claridad que su sistema escalar se sustenta en un espectro de armónicos con fuerte predominancia de los intervalos de cuarta y quinta. En general, los diseños melódicos del pinkulwe, difieren del de la trutruka y de la pifülka en el tipo de células interválicas prevalecientes. En el primer instrumento, los intervalos tienden a ser más “justos” (acústicamente) y estables que los otros instrumentos. Sin duda, el pinkulwe representa una sonoridad moderna que nos llega desde el propio mundo mapuche, y en el que se refleja la fuerza modeladora del folclor, hecho por el mapuche, en el centro mismo de la musicalidad originaria mapuche.

---

<sup>165</sup> PÉREZ DE ARCE, José: *Música mapuche... Op. Cit.*, p. 256-258.

<sup>166</sup> Ver, por ejemplo, el análisis schenkeriano de la obra *Rito*, de Félix Cárdenas en esta misma tesis.



Figura 20a.

*Pinkulwe*<sup>167</sup>.

The image shows two musical staves. The first staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 3/4. It starts with a tempo marking of 126 and a dynamic marking of *mf*. The melody consists of several phrases, some with slurs, and includes intervals of a fourth, an octave, and a third. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, but with a tempo marking of 92 and a dynamic marking of *mp*. This melody is characterized by a repetitive rhythmic pattern, primarily using quarter notes and eighth notes, with some slurs and a final phrase ending with a double bar line.

*Pinkulwe*, fue recopilado por Rafael Díaz, en la localidad de Padre Las Casas, Temuco, novena región de Chile. 2006. Transcripción de Rafael Díaz.

El ejemplo de la figura 20a, proviene de un pinkulwe travesero, que se caracteriza por un timbre muy dulce, cercano a la okarina (un tipo de flauta globular de cerámica, propia del norte de Chile). Esta sonoridad, suave y pastosa, determina la funcionalidad del instrumento, es decir, más apropiado para la ejecución en sitios cerrados y en situaciones de intimidad, que para la intemperie ritual. La predominancia de los intervalos de cuarta, octava y tercera, lo acerca a la organología de raíz occidental. No cabe duda de que es un instrumento surgido de la lutería mapuche del siglo XX. No posee una *data* colonial<sup>168</sup>, y no es parte del instrumental ritual de ninguna naturaleza.

Otro ejemplo de pinkulwe, varias décadas más antiguo que el ejemplo anterior, revela el mismo patrón escalar. Lo notable es que, el caso de la figura 20b, posee un diseño rítmico-melódico diferente al anterior. Éste posee una rítmica de agrupación binaria compuesta, con predominancia de la nota repetida, lo que instala al discurso en un contexto de danza.

<sup>167</sup> Pista 13 del disco incluido en esta tesis.

<sup>168</sup> Luís Merino no lo menciona en el exhaustivo catastro de instrumentos mapuches que desglosa del libro *Cautiverio Feliz*. Ver, MERINO, Luís: “Instrumentos musicales, Cultura Mapuche y el Cautiverio Feliz del Maestro de Campo Francisco Núñez de Pineda y Bascañán”. En: *Revista Musical Chilena*, 128, pp.-95, 1974.

Figura 20b.

*Pinkulwe Chaf-chaftún.*

The musical score for *Pinkulwe Chaf-chaftún* is presented in four staves. The first staff begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 40$ . The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The first measure is in 2/4 time, followed by a double bar line and a change to 3/8 time. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with several measures containing beamed sixteenth notes. Down-bow or breath marks are indicated by downward arrows above the notes. The piece concludes with a final measure in 3/8 time.

*Pinkulwe Chaf-chaftún*, fue recopilado y transcrito por Ernesto González, en la localidad de Kachím, novena región de Chile, en 1981. La ejecutante fue José Nieves Queupumil. Archivo de Música Tradicional Chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Sin embargo, el patrón escalar de este ejemplo, coincide con la interválica del ejemplo anterior:

Figura 20c.

Patrón escalar de *Pinkulwe Chaf-chaftún*.

The scalar pattern is shown on a single treble clef staff. It consists of a sequence of seven notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, an eighth note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5 with a flat. The notes are connected by stems, indicating a scale-like progression.

Este patrón implica un desplazamiento respecto a lo que fue la modalidad idiomática del instrumental mapuche, representado fundamentalmente por la *trutruka*.

El otro instrumento mapuche que ha dejado huella idiomática en la escritura de la música chilena de raíz indígena, es el *kultrun*. González Greenhill nos dice que este instrumento “es tocado por la *machi* o los *tayültufe* (tocadores de *kultrung*) en las fiestas religiosas o *kamarikun*. Antiguamente sólo la *machi* podía tenerlo en su poder, al igual que la *kadkawilla* y la *pifülka*, pero hoy puede tocarlo cualquier persona en ocasiones no religiosas”<sup>169</sup>.

Por otro lado, Grebe nos informa del uso y función: “la ejecución del *kultrún* se caracteriza, en general, por mantener un pulso básico pendular que reitera regularmente las dicotomías largo-corto, fuerte-débil o alto-bajo”<sup>170</sup>. Si el instrumento está siendo ejecutado junto a otros instrumentos y la voz, se convierte entonces en un instrumento vital “proveyendo al grupo instrumental de una base de sustentación sólida equivalente a una columna vertebral rítmica”<sup>171</sup>.

“Cuando se utiliza en los momentos vecinos al trance chamánico, el *kultrún* sirve para coadyuvar dicho estado autohipnótico, por cuanto la ejecución de su ritmo isócrono adormecedor va íntimamente unida a los movimientos pendulares del cuerpo de la *machi* de izquierda a derecha o bien de adelante hacia atrás. Concluimos, por tanto, que la ejecución del *kultrún* va unida a una percepción dicotómica pendular del tiempo”<sup>172</sup>.

El ejemplo de la figura 21, muestra algunos rasgos paradigmáticos del modo de ejecución del *kultrun*. Es un ejemplo de *kultrun* en un contexto ritual-religioso, y en él se observan todas las características que subraya Grebe: el carácter pendular, la acentuación fuerte-débil; y también otros rasgos que la música chilena indigenista va a tomar y refundir, principalmente, el ritmo sincopado en una pulsación binario compuesta (es decir, la conjunción de lo ternario y lo binario cruzado por el quiebre de la síncopa, o, en otras palabras, la inversión del patrón común largo-corto por uno corto-largo).

<sup>169</sup> GONZÁLEZ, Ernesto: “Vigencia de Instrumentos...” *Op. cit.*, p. 15.

<sup>170</sup> GREBE, María Ester: “Presencia del dualis mo...” *Op. cit.*, p. 74.

<sup>171</sup> GREBE, María Ester: “El Kultrun mapuche...” *Op. cit.*, p. 24.

<sup>172</sup> GREBE, María Ester: “Presencia del dualis mo...” *Op. cit.*, p. 74.

Figura 21.

*Ejecución de kultrun y kaskawilla.*

Machi Juana Raimán Cheuque (Quetrahue. 1981). .

$\bullet = 100$   
 >  
 Kultrun  $\frac{6}{8}$   $f$   
 Kaskawilla  $\frac{6}{8}$  >  $f$

*Ejecución de kultrun y kaskawilla*, fue recopilado y transcrito por Ernesto González, en 1986. Archivo Sonoro de música tradicional chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

#### 4. 2. Performática musical fueguina.

Es imposible reconstruir la antigua música de los pueblos fueguinos, por no existir suficientes documentos sonoros. La mayoría de las escasas grabaciones en terreno de música fueguina contienen en su mayoría canciones selk`nam (onas) y yaganes de Chile y Argentina, existiendo sólo unos pocos fragmentos de música kaweskar,<sup>173</sup> los que, en su totalidad, son canciones profanas imitativas<sup>174</sup>. Sin embargo, por pertenecer estos registros a tres culturas de gran afinidad y parentesco musical, es posible trazar, a partir de ellos, un marco estilístico común a estas etnias.

De los estudios de Hornbostel<sup>175</sup> y Empeaire,<sup>176</sup> se desprende que, en los pueblos fueguinos, existían dos tipos de situaciones musicales: uno ligado a la ritualidad, ya extinto; y otro ligado a actividades cotidianas, aún vigente.

La música fueguina ritual estaba marcada por los ceremoniales de iniciación y mortuorios. Disponemos de una relación de un rito de enfermedad, de Cañas Pinochet, “se ponen a cantar en un tono triste y monótono, durante largas horas, imitando el ruido sordo del mar o el de los impetuosos vientos huracanados que soplan en aquellas regiones”<sup>177</sup>. Por su parte Bird, nos informa que, en los ritos de muerte, “los alacalufes ejecutaban golpes percutidos con bastones que acompañaban a sus gritos rituales”<sup>178</sup>. Para Bird, el rito principal era el de iniciación, en el que, después de la ejecución de cánticos preparatorios, los candidatos a la iniciación aprendían y entonaban la *canción de la ballena*, la cual constituía un eje de gravitación ritual. A continuación, se interpretaban cantos nocturnos alusivos a los animales y pájaros<sup>179</sup>.

Por otro lado, la música fueguina vinculada a lo cotidiano surge casi totalmente de las faenas y trabajos que ejecutaban los fueguinos en sus territorios, así como de su íntima convivencia con la naturaleza. De los registros que se disponen, se puede deducir

---

<sup>173</sup> Kaweskar o kawesqar es el nombre de la etnia más conocida por occidente como *alacalufe*. Esta última palabra, en teoría de Joseph Empeaire, sería una deformación de la palabra “regala”, palabra que usaban a menudo los caoneros kaweskar, en su última etapa de aculturación, cuando se acercaban a los barcos chilenos a pedir ropa y otros objetos.

<sup>174</sup> GREBE, María Ester: “La música alacalufe: aculturación y cambio estilístico” En: *Revista Musical Chilena*, XXVIII, 126-127, 1974, p. 88.

<sup>175</sup> HORNBOSTEL, Erich M. von: “Fueguian Songs”. En: *American Anthropologist*, XXXVIII, 1936, 3, pp. 357-367.

<sup>176</sup> EMPERAIRE, Joseph: *Los Nómades del Mar*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1963.

<sup>177</sup> CAÑAS PINOCHET, Alejandro: “La Geografía de la Tierra del Fuego y Noticias de la Antropología y Etnografía de sus Habitantes”. En: *Trabajos del Congreso Científico Latinoamericano*, IV, 1911, pp. 331-404.

<sup>178</sup> BIRD, Junius: “The Alacaluf”. En: *Handbook of South American Indians*. Julian H. Steward (ed.). Washington D.C.: Smithsonian Institution, 1, 1946, p.77.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 75.

que un gran porcentaje de los cantos son de carácter onomatopéyico, específicamente imitaciones de sonidos de aves y animales, los cuales, pueden haber tenido en la antigüedad un significado ceremonial o totémico. Según Hornbostel, “la supuesta transición de las costumbres ceremoniales a las profanas puede ser estudiada en las danzas y canciones de animales, la mayoría de las cuales se interpretan sólo en relación con iniciaciones de jóvenes, mientras que otras sirven de entretención general”<sup>180</sup>. Para Bird, los cantos onomatopéyicos fueguinos poseían valor utilitario y no musical, porque le servían al cazador para atraer a su presa<sup>181</sup>. El antropólogo francés Joseph Emperaire, que convivió con la comunidad kaweskar en las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo pasado, entrega su impresión del modo de cantar de este pueblo: “los *alacalufes* cantaban así a todos los animales de los archipiélagos, en cortas frases indefinidamente vueltas a tomar con ritmos diferentes (...) Los *alacalufes* comienzan a cantar primero. Los asistentes se unen poco a poco al cantor: el ritmo se hace entonces más rápido. Todos los cantos conocidos se caracterizan por una acentuación muy fuerte de las sílabas, todas bien cortadas, por grandes contrastes de intensidad y por notas ornamentales”<sup>182</sup>. Se trata de la relación de una experiencia directa del antropólogo, quien, permaneció, a partir de enero de 1946, veintidós meses consecutivos en Puerto Edén, en la costa este de la isla Wellington. De su descripción extraemos ciertos rasgos musicales como, una modalidad responsorial del canto, un aceleramiento progresivo del pulso, probablemente producto de la dinámica grupal que se establece y, por sobre todo, el fuerte sello que impone a la sonoridad global la fonética oclusiva y gutural de la lengua kaweskar<sup>183</sup>.

Otras formas de hacer canto es a partir de las situaciones que les toca vivir al fueguino en su diario vivir. En ellas, según Cañas Pinochet, el fueguino relata “sus pescas en el mar, sus cazas en el bosque a la nutria y al lobo que se le escapa, y a todo aquello relacionado con sus necesidades vitales”<sup>184</sup>. Treinta y cinco años después, Emperaire también confirma la existencia de cantos vinculados con lo cotidiano, “cuando el padre juega con su hijo, lo hace saltar en sus brazos, le sonrío, le habla suavemente canturreando”<sup>185</sup>.

---

<sup>180</sup> HORNBOSTEL, Erich M. von: “The Music of the Fuegians”. En: *Ethnos*, XIII, 3/4, 1948, p.82.

<sup>181</sup> BIRD, Junius: “The Alacaluf” *Op. cit.*, p.61.

<sup>182</sup> EMPERAIRE, Joseph: *Los Nómades del Mar. Op. cit.*, p. 218.

<sup>183</sup> Para el estudio de la fonética kaweskar, consultar el trabajo del etnolingüista Oscar Agujera en [www.kaweskar.uchile.cl](http://www.kaweskar.uchile.cl)

<sup>184</sup> CAÑAS PINOCHET, Alejandro: “La Geografía de la Tierra del Fuego...” *Op. cit.*, p. 394.

<sup>185</sup> EMPERAIRE, Joseph: *Los Nómades del Mar. Op. cit.*, p. 217.

Un detalle lingüístico observado por Cañas Pinochet, sólo es posible de ser reafirmado o contradicho por Oscar Aguilera<sup>186</sup>, “en muchas canciones, se observa el uso de sílabas sin significado, lo cual responde a una particularidad de la poesía cantada de los fueguinos”<sup>187</sup>. Sobre esto, Empeaire tiene otra opinión, “(...) para los alacalufes cada palabra significa algo y no llega a ser concebida fuera de su significación. La palabra nunca está en reserva, por decirlo así. Es siempre empleada cuando se tiene algo que decir. (...) En la vida corriente, la expresión de ciertos sentimientos se traduce por una mímica muy complicada y por verdaderos modismos del lenguaje. Para expresar una cosa asombrosa, anormal, nueva o muy grande, las sílabas de cada palabra son cortadas con lentitud y suavidad, apenas pronunciadas; las vocales son suavemente moduladas en una larga, y la final prolongada en un calderón. La elocución se hace con la punta de los labios. El lenguaje propio de la mofa es también expresivo: se separan lo más posible las comisuras de los labios, con el borde externo replegado hacia los dientes (...) Unos “clics,” que son el acompañamiento de todo lenguaje afectivo, se intercalan rítmicamente. En el lenguaje común, que no es emocional, se pueden distinguir dos modos. El de la conversación corriente es apenas perceptible, lentamente modulado, con “clics” y guturales muy atenuadas. Es una especie de canto en voz baja, acompañado por gestos bien cortados, amplios y lentos. El otro modo es ligeramente enfático. Quiere marcar insistencias y llamar la atención. Sigue el mismo ritmo, pero su volumen es más elevado, las sílabas, los “clics” y los sonidos guturales mejor marcados y a veces vigorosamente cortados. Existe también una especie de conversación que se podría llamar puramente narrativa. Sus temas son infinitos, y se desarrolla durante largas veladas en la choza (...). La conversación se desliza en voz casi baja, indistinta, por largos períodos, extremadamente suave. Algunos pasajes son aún más lentamente enunciados, pero son entonces marcados silábicamente a golpe de glotis y terminan en calderones. Varias personas expresan así simultáneamente, de un modo casi musical, una especie de monólogo, al cual cada uno de los asistentes tiene que acordarse si desea tomar parte en la conversación”<sup>188</sup>.

Es importante consignar todos los modos posibles del “hablar” que detectó Empeaire en la cultura kaweskar, porque estos modos subsisten aún hoy, y ellos han determinado mucho del modo de cantar sus canciones. En las transcripciones que

<sup>186</sup> La autoridad en la materia que posee el profesor de la Universidad de Chile, Oscar Aguilera, llega al punto insólito que los mismos descendientes de kaweskar le consultan a él sobre tal o cual palabra en su lengua originaria.

<sup>187</sup> CAÑAS PINOCHET, Alejandro: “La Geografía de la Tierra del Fuego...” *Op. cit.*, p. 394.

<sup>188</sup> EMPERAIRE, Joseph: *Los Nómades del Mar. Op. cit.*, pp. 211-212-

incluiremos más adelante, estos modos de hablar se reflejan en cada línea melódica. Muy probablemente esas sílabas sin significación que consigna Cañas Pinochet, sean los “clics” guturales o golpes de glotis que el kaweskar usa en el lenguaje afectivo y narrativo en terminología de Empeaire. Las transcripciones de canciones fueguinas parecen así confirmarlo.

El canto fueguino actual carece de acompañamiento. De esto se ha inferido que los fueguinos carecieron en el pasado de instrumentos musicales. No parece probable que los fueguinos carecieran efectivamente de instrumentos musicales. Lo más probable es que ellos han perecido por los materiales con los que estaban hechos. Según Hornbostel, “la aserción de muchos autores de que los fueguinos carecen totalmente de instrumentos musicales es errónea”<sup>189</sup>. Tanto Gusinde como Hornbostel concuerdan con que los fueguinos poseyeron diversos medios para producir intencionalmente recursos sonoros, entre los cuales los más presumible son los aerófonos de hueso de pájaro; los idiófonos percutidos como bastones hechos de troncos ahuecados, sonajas de piedras contenidas en cueros y sonajas de concha enfilada, ramas y palos ;y, por supuesto, el propio cuerpo del fueguino, quien, con sus palmas y pies, bien pudo producir sonidos que pudo incorporar a sus cantos<sup>190</sup>.

Es notable comprobar la persistencia de ciertos parámetros en el canto kaweskar. Si se observa el ejemplo siguiente, registrado en 1992, podremos apreciar la mayoría de los rasgos mencionados por los cronistas y antropólogos que tuvieron contacto directo con este pueblo en los siglos XIX y XX. Destacan, entre otros, la persistencia del canto en una nota eje; la tendencia a repetir una secuencia del canto, generando una sintaxis compuestas por breves frases que se expanden y contraen por acción de la palabra; la tendencia a vocalizar una sílaba o un grafema sobre una nota pedal; la utilización de una dinámica pareja, sin contrastes de volumen. El ejemplo siguiente es un tipo de canción intimista, cantada por una mujer de aproximadamente treinta años. La canción fue aprendida de su madre. No es posible de encasillar en un tipo de repertorio determinado, su temática se encuentra a medio camino entre lo sagrado y lo cotidiano. El texto habla de la desolación que impone al paisaje y al cuerpo, el viento helado y la promesa de un día frío. La temática no deja de llamar la atención, dado de que el frío, nunca fue para el

---

<sup>189</sup> HORNBOSTEL, Erich M. von: “The Music of the Fuegiians”. *Op. cit.*, p.87.

<sup>190</sup> GUSINDE, Martín: *Die Feuerland-Indianer*. Mödling/Wien, 1931-1939, 3 vols. HORNBOSTEL, Erich M. von: “Fuegian Songs”. *Op. cit.*, pp. 365-366. HORNBOSTEL, Erich M. von: “The Music of the Fuegiians”. *Op. cit.*, p.88-89.



kaweskar un fenómeno del cual preocuparse. Las enfermedades occidentales introducidas en este pueblo, minaron la resistencia a los elementos. Esta canción, dada su data reciente, nos habla de un fenómeno de sensibilización física y espiritual a la intemperie, por parte de un pueblo que solía habitar semidesnudo los canales del sur del mundo.

Figura 22.

*Tchoaiái*<sup>191</sup>.

♩ = 52

aa - i - ich tcho - a - i - a - i tav tí - a te - o - a - cha kav

aa - i - ich tcho - a - i - a - i tav tí - a te - o - a - cha kav

tchí - a nai - e - a - i - i tav tchí - a nai - e - a - i - i

tav

*Tchoaiái*, fue grabado y transcrito por Rafael Díaz, en la localidad de Pto. Edén, onceava región de Chile, en 1992. Colección particular.

<sup>191</sup> Pista 11 del disco incluido en esta tesis.

La música selk`nam que se ha podido conservar, muestra varios rasgos en común con la música kaweskar. A continuación, veremos tres canciones selk`nam, interpretadas por un representante masculino de esta etnia:

Figura 23.

*Ay Tchala*<sup>192</sup>.

$\bullet = 84$   
*mf*  
 Ay tcha-la ay tcha- la- ái- i- á  
 8°baja---siempre  
*mf*  
 Ay tcha-la ay tcha- la- ái- i- á  
 Ay tcha-la Ay tcha-la Ay tcha-la  
 Ay ta- la- ái- i- á

*Ay tchala*, fue grabado y transcrito por Rafael Díaz, en la localidad de Pto. Edén, onceava región de Chile, en 1992. Colección particular.

Se desconoce el origen de ésta y las otras canciones, pero probablemente se traten de canciones de antigua data, fundamentalmente por la preceptiva estilística de ellas. En el caso de *Ay tchala*, observamos una pulsación subyacente binaria, ámbito estrecho, rasgos onomatopéyicos en su diseño rítmico, dinámica pareja, tendencia a romper la simetría de la sintaxis por la repetición inesperada de una célula melódica. En el

<sup>192</sup> Pista 12 del disco incluido en esta tesis.

ejemplo siguiente, *Arrojeo*, encontramos todas estas características también. Estas canciones son dos casos de música vinculada con lo cotidiano, pertenecerían a lo que María Ester Grebe llamó el repertorio profano, el único tipo de repertorio que alcanzó a llegar a nosotros:

Figura 24a.

*Arrojeo*<sup>193</sup>.

A- rro- jë- o ën ha rro- jë- o A- rro- jë- o ën ha- rro-

8ºbaja---siempre

jë- o

*Arrojeo*, fue grabado y transcrito por Rafael Díaz, en la localidad de Pto. Edén, onceava región de Chile, en 1992. Colección particular.

La última canción selk`nam, *Jajé*, es un muy buen ejemplo de la temporalidad de eterno retorno que caracteriza al canto fueguino en general. Esta posee un ámbito más amplio que las anteriores, y una organización métrica más compleja. La pulsación interna establece modos de agrupación alternativos ternarios y binarios. También, aparece una técnica de ejecución más rica, la que incluye *vibratos* oscilantes, notas de aproximación microtonal y el uso del hablar-cantado. La técnica de la temporalidad circular, o eterno retorno, es usada en esta canción de un modo muy similar a las “modernas” técnicas de yuxtaposición sintáctica que suelen encontrarse en la música minimalista y la música electrónica. El recurso consiste en repetir una secuencia melódica sin reposar en el punto en que ésta se repite, sino que desplazar el punto de

<sup>193</sup> Pista 12 del disco incluido en esta tesis.

reposo a unos pulsos más adelante, de modo de no acentuar temporalmente el punto de inicio de cada secuencia. Esto queda en evidencia en *Jajé*, en donde el inicio de la secuencia repetitiva es:

Figura 24b.



Sin embargo, cuando se llega a este punto, no se siente un corte de la secuencia, porque el punto de repetición no se acentúa, sino más bien es el punto de reposo el que posee más acentuación, el que se alcanza en la célula siguiente:

Figura 24c.



Este simple procedimiento hace que se perciba la misma secuencia sin cortes, porque ésta se repite desde el punto donde no comenzó. El efecto, es una circularidad del discurso melódico.

Notablemente, esta estrategia es la misma que podemos encontrar en la sintaxis de Messiaen, que persigue conscientemente la superación de una temporalidad estriada, cronométrica y organizada en secuencias simétricas. *Jajé* es sin duda, la expresión de un sentido de temporalidad de todo un pueblo, cuya música refleja inevitablemente:

Figura 25.

*Jajé*<sup>194</sup>.

*mf*  
♩ = 116

ië ië ië ha-----a-----a ië ië ië ië ha-----

8°baja---siempre

a-----a ja- jé ië ië ië nha---- a-----a ië- ië

ië ië ha-----a-----a ja- jé

*Jajé*, fue grabado y transcrito por Rafael Díaz, en la localidad de Pto. Edén, onceava región de Chile, en 1992. Colección particular.

<sup>194</sup> Pista 12 del disco incluido en esta tesis.

### 4.3. Performática musical atacameña

Desde San Pedro de Atacama hasta la ciudad de Copiapó. Lo más significativo de esta zona es la supervivencia musical de los antiguos atacameños o *lican antai*, cuya lengua era el kunza. La música de los actuales atacameños, esta asociada a ritos indígenas precolombinos, que coexisten con el culto católico y la celebración a los santos patronos de los pueblos, que habitan en las inmediaciones del gran Salar de Atacama, como es el caso de la festividad de San Pedro de Atacama en el pueblo del mismo nombre y el carnaval de Toconao, en la provincia de El Loa.

La cultura atacameña es descendiente de la antigua cultura cunza de agricultores y pastores, perteneciendo al área de influencia de las culturas de los Andes Centrales. Resistieron la presión de otros grupos (diaguitas, aymaras, incas y españoles), construyendo aldeas fortificadas. Los primeros habitantes se ubicaron en las tierras altas de la puna, desde aquí se desplazan hacia las tierras más bajas en busca de alimentos. Geográficamente se ubican desde Caspana por el norte hasta Peine por el sur, por el este limita con Bolivia y Argentina, por el oeste con una línea imaginaria que parte de Caspana bordea el costado oriente del Salar de Atacama. Su hábitat corresponde a la zona de la Puna de Atacama, también conocida como la zona de los oasis. Aquí se ubican en la actualidad unos 2000 atacameños.

Han recibido influencias de los pueblos adyacentes de las provincias argentinas de Jujuy y Salta, también influencias aymaras en los pueblos ubicados en la cuenca del Loa y próximos a Bolivia. Aparecen vínculos en su identidad étnica, creencias, organización social, e intercambios económicos. En la actualidad en el interior de esta cultura se ha producido un proceso de aculturación, a pesar de ello existen núcleos donde se han mantenido sus tradiciones, y sistemas de creencias. Estas se pueden apreciar en las actividades agropastoriles, en los cultivos de terrazas, chacras y en los antiguos canales de regadío prehispánicos. En la actualidad se mezclan las creencias andina con las cristianas en actividades como: carnaval, limpia de canales, enfloramiento del ganado y el culto a los tata - abuelos o antepasados prehispánicos.

A la llegada de los españoles al norte grande, este territorio era parte del imperio de los Incas, de esta manera ellos se explicaron el grado de desarrollo alcanzado por la cultura atacameña. En el año 1581 la población atacameña alcanzaba unos 2.000 indígenas cuando los españoles irrumpieron en el valle. Pero esta población descendió notablemente producto del desplazamiento de su hábitat tradicional, los cuales debieron

soportar bruscas transformaciones en su sistema de vida; y también por las enfermedades traídas por el hombre europeo. Ante las cuales no poseían defensas orgánicas, por ser nuevas en América.

Como consecuencia de la guerra del pacífico en 1879, el ejército chileno ocupó el territorio atacameño, la población de likan antay pasó a depender administrativamente del estado chileno. Sin duda que esta imposición repercutió en los sistemas de propiedad de la tierra. El estado chileno comienza a desarrollar una política de integración del pueblo atacameño a la sociedad nacional mediante el servicio militar obligatorio (1901) y el establecimiento de escuelas. En el período del régimen militar aparecen escuelas de concentración rurales y fronterizas y las juntas de vecinos como forma de organización social. Sin reconocer sus necesidades culturales y sociales.

En 1839, se informa de la existencia de 7348 atacameños de raza pura, y de 2167 mestizos (D'Orbigny). El censo de 1992 de población arrojó una población de 85.829 habitantes, donde se incluyen los atacameños pero no se especifica su número (esto comprende la provincia del Loa integrada por Calama, Ollague, San Pedro de Atacama). En información reciente de la Conadi de San Pedro de Atacama existen en la provincia del Loa aproximadamente 30.000 habitantes que pertenecen a los pueblos atacameños cerca de 10.000 de ellos se autoidentifican como atacameños. Se han otorgado 697 certificados indígenas de los cuales un 80% es de origen atacameño, un 15% aymara y un 5% mapuche o quechua. Se estima en la actualidad, una población aproximadamente de 2000 descendientes de atacameños.

El hecho de estar perdiendo su lengua nativa, el kunza<sup>195</sup>, los dificulta de considerarlos un grupo étnico. Esto ha impedido evaluar su dinámica de población, su identidad étnica y su proceso migratorio.

---

<sup>195</sup> La lengua atacameña es conocida como *kunza o likan-antai*, la cual en la actualidad se encuentra casi extinta. Las fuentes para su estudio son pocas y se reducen fundamentalmente a cinco léxicos recolectados en el siglo pasado, a un vocabulario de voces nuevas y apuntes sobre la lengua y tres versiones del canto ceremonial del talatur. El material encontrado no ha permitido conocer con precisión la estructura del atacameño. Sin embargo puede presumirse que era del tipo aglutinante y polisintético. A través de estudios preliminares de toponimia se puede constatar que la lengua atacameña se encontró en la Punta de Salta y Jujuy, en la República Argentina y en los sectores fronterizos adyacentes con la República de Bolivia, al noroeste de la II región. A fines del SXVII, la lengua kunza permanecía vigente, y era frecuente el uso de intérpretes. Se hablaba en San Pedro de Atacama, Toconao, Soncor, Socaire, etc. En el SXIX, la cultura atacameña utilizaba paralelamente cuatro lenguas kunza, aymara, quechua y el español. La pérdida de estas tres lenguas y el mantenimiento sólo del español se dio en forma simultánea con el proceso de aculturación, mayor nivel escolar, frecuentes migraciones hacia las urbes, e incremento laboral en empresas mineras y otras. Se debe señalar que se han conservado textos de cantos ceremoniales (además del talatur) relacionados con la limpieza de canales de riego, los cuales están parcialmente en kunza y también floramiento o señal del ganado. Pero los atacameños actuales solo pueden traducir algunas frases, siendo capaces de recitarlos de memoria sin saber su significado.

#### 4.3.1. Religiosidad de la performática musical atacameña.

En la cultura atacameña, como en toda cultura paleoamericana, la vida religiosa y ceremonial está estrechamente ligada con la música: Esto se puede apreciar en dos de los ritos de la fertilidad; el talatur y él convido a la semilla; y en las coplas de carnaval. Las melodías de estos ritos, especialmente las coplas, utilizan los sonidos correspondientes al arpegio mayor del sistema temperado occidental. Estos ritos se asocian a la limpieza de las acequias y riego de la tierra y a la siembra.<sup>196</sup>

La música atacameña trifónica está asociada a los ritos originarios, los que perviven indosculturados en el carnaval postcolombino. En él, la música está fuertemente caracterizada por la triada arpegiada, rasgo que, comúnmente, recibe la denominación de trifonía.<sup>197</sup>

La música ritual atacameña posee un arraigo poderoso al agua, por ser este elemento, escaso, y por tanto, sujeto a cuidados especiales y a rituales específicos. El agua es un elemento fundamental en la economía agraria-pastoril, por lo que los atacameños le otorgan una profunda veneración. El agua originada en las vertientes de la cordillera y sus correspondientes sistemas de regadío a base de canales, determinan la fertilidad y productividad de la tierra.

Desde esta perspectiva, es fácil apreciar por qué los atacameños le otorgan al agua una connotación sagrada. Según Bittmann y Núñez,<sup>198</sup> para los atacameños el agua es recibida gracias al acto ritual del talatur, siendo el canto ritual generado y enseñado por el agua y transmitido a través del *cantal*.<sup>199</sup>

Se vinculan así la melodía del talatur con el canto del agua, La melodía del talatur, reflejo de la antigua música cunza, está caracterizada por la organización tonal trifónica, la cual personifica al agua y a todos los elementos relacionados con la

Actualmente no se utiliza la lengua kunza, ya que esta fue desplazada por el español. Sin embargo si persiste en ceremonias y rituales como símbolo de la cultura atacameña.

<sup>196</sup> El arpegio mayor de estas melodías trifónicas, suele ser un arpegio construido sobre la *finalis* del sistema escalar de la melodía atacameña. Este arpegio se manifiesta melódicamente por la ejecución sucesiva de tres sonidos diferentes, a distancia de intervalos de tercera y de cuarta, siendo estos intervalos irregulares y continuamente variables en cuanto a su afinación.

<sup>197</sup> El término trifonía es empleado para designar a las melodías de tres sonidos del repertorio vernáculo del Perú.

<sup>198</sup> BITTMANN, Bente-NÚÑEZ, Lautaro-LE PAIGE, Gustavo: *Cultura Atacameña*. Santiago: Depto. de Extensión Cultural. Ministerio de Educación., 1978.

<sup>199</sup> El *cantal* es el sacerdote sacrificador y oficiante del ritual del talatur. Su función es mantener vivos y transmitir los textos cantados en lengua cunza, (aún no descifrada íntegramente por los lingüistas). Dicha lengua mantiene hoy su vigencia sólo en el contexto del ritual, puesto que ha perdido su función comunicativa en la vida cotidiana al ser reemplazada por el español.



ceremonia del agua o talatur, la siembra y la germinación que finaliza en la cosecha y su producción agrícola y por último la alimentación y bienestar de todos los atacameños.

En el ritual del agua, se utilizan textos poéticos tradicionales en lengua cunza; tres instrumentos musicales de uso ritual (el clarín, el putu y el chorimori); y danzas tradicionales acompañados por la música instrumental y vocal.<sup>200</sup> A pesar de que, en la actualidad, la lengua nativa se encuentra en vías de extinción, ésta si se utiliza en el culto al agua y de la fertilidad, otorgando así una continuidad a la vida ceremonial del pueblo atacameño.

En el rito del carnaval atacameño se incorpora la trifonía a las coplas en idioma español. Esta festividad está asociada con la cosecha del trigo y del maíz y la culminación del ciclo agrario anual. Es nuevamente el agua el que permite la fertilidad de la tierra y, por ende, la cosecha, elementos centrales que se asocian a la trifonía, la que simboliza el canto del agua.

Los símbolos del carnaval son las espigas de trigo y las mazorcas de maíz llevados por los participantes como símbolo de la cosecha. Esta festividad que se realiza después de Cuaresma, tiene la presencia de elementos hispánicos como indígenas.<sup>201</sup> Esta fiesta es una transculturación de los rituales de cofradía españoles, que se superponen al carnaval del culto a la pachamama, la madre-diosa de la tierra. Los cantos del carnaval actual están en castellano, y se acompañan de guitarras y caja chayera.<sup>202</sup> El carnaval se desarrolla en dos etapas: la primera y principal es la chaya la cual comienza el domingo de carnaval y continúa hasta el miércoles de ceniza, aquí se baila en cuadrillas y se cantan coplas.<sup>203</sup> La segunda etapa es el despacho del carnaval, aquí aparecen tres personajes centrales, los cuales son representados por hombres elegidos por las juntas de vecinos: el viejo, la vieja y el mozo. La función de estos tres

---

<sup>200</sup> El clarín es una trompeta tubular, lateral, recta y su largo oscila entre los 1,30 y 1,50 mts. Por compartir características musicales y morfológicas se asocia con la trutruca. El putu es una trompeta natural, vertical o lateral, curva con o sin embocadura, está construida en cuero de vacuno y adornada con bolas de lanas multicolores. El chorimori es una sonaja enfilada de golpe indirecto, formado por cencerros de broce sin badajo.

<sup>201</sup> ÁLVAREZ, Cristina-GREBE, M.Ester: *La trifonía atacameña y sus perspectivas interculturales*. En. *Revista Musical Chilena*, XXVIII, 126-127, 1974, p. 21.

<sup>202</sup> Este es un instrumento similar a un tambor, de marco con doble parche. Su marco es de madera y ambas membranas de cuero de cordero. Para percudirlo se utiliza un palo, que tiene un extremo forrado en paño.

<sup>203</sup> La copla también recibe los nombres de pale-pale y tonada de carnaval.

personajes consiste en recorrer el pueblo de casa en casa, cantando coplas y portando en sus espaldas alforjas. Las cuales serán llenadas con comestibles por los atacameños.<sup>204</sup>

El carácter telúrico que tiene el carnaval se manifiesta específicamente en la despedida y entierro del mismo. Es aquí donde interviene el *pujillay*, quien es el símbolo del carnaval, y se puede personificar en un muñeco o en el viejo.<sup>205</sup> Cuando termina el carnaval, se sepulta el muñeco *pujillay* y, junto con frutos y otros objetos simbólicos, se invoca a la Pachamama. Durante todo el transcurso del carnaval se interpretan coplas y tonadas.

El ritual atacameño es un ritual de espacios abiertos, de majestuosa intemperie. Se desconoce la existencia de templos o santuarios de adoración. Se cree que los atacameños rendían culto a las fuerzas naturales como los ríos de sus oasis y las montañas, desde la cumbre de las cuales, imploraban a sus deidades.

Entre los animales andinos, es el llamo<sup>206</sup>, quien tiene especial connotación en la religión atacameña. El llamo por todo lo que significa, fuente de alimento, reserva de lana (para confeccionar vestimentas e instrumentos) y como medio de transporte de carga. La relación directa entre el modo de vida del atacameño y el llamo, llevaron a este camélido a integrarse a la cosmogonía espiritual del atacameño.<sup>207</sup>

La cultura cristiana está fuertemente integrada a la cultura espiritual atacameña. Distintos pueblos de esta área étnica, tienen santos patronos cristianos: Entre otros. San Antonio (patrono de los llameros), en Peine y San Roque; San Antonio y el patrono Santiago en Toconce. La tarea fundamental del patrono del pueblo es protegerlo, la comunidad debe manifestarle respeto y devolverle en la lógica de la reciprocidad, algo de lo recibido.”<sup>208</sup>La ocasión para devolverle los favores al Santo es la fiesta del Santo. En esta oportunidad concurren todos los lugareños y los habitantes próximos al pueblo. Pero no siempre esto es así, ya que en la celebración de la fiesta de San Pedro de Atacama, acudían los integrantes de sus ayllus y de Toconao. Otra variante en la celebración de las fiestas de los santos se debe, a la introducción de religiones no

---

<sup>204</sup> El viejo y la vieja personifican simbólicamente el carnaval. Ellos y el mozo poseen distintivos y características especiales en su indumentaria. La vieja lleva un pañuelo que cubre su cabeza; mientras que el viejo y el mozo se cubren con máscaras de cuero.

<sup>205</sup> El *Pujillay* es un antiguo dios festivo y báquico de la mitología quechua que simboliza la prosperidad y abundancia.

<sup>206</sup> El atacameño usa el género masculino para identificar a este camélido.

<sup>207</sup> El hombre atacameño le atribuyó al llamo cualidades mágicas y lo consideró como parte de su otra vida, colocando cuerpos y patas del animal junto a sus muertos. Todo esto permitió a la llama ser incorporada en el universo mágico de los atacameños.

<sup>208</sup> BITTMANN, Bente-NÚÑEZ, Lautaro-LE PAIGE, Gustavo: *Cultura Atacameña. Op. cit.*, pág. 88

católicas en las localidades. Se practican religiones pentecostés y adventista, las cuales no celebran a los santos y se caracterizan por prohibir el consumo de bebidas alcohólicas. A pesar de estas restricciones, las comunidades que no pertenecen a la religión católica, de uno y otro modo se han integrado a estas celebraciones.<sup>209</sup>

Cuando se celebra la fiesta de un santo patrono, la imagen de este es sacada en andas de la iglesia, recorriendo el pueblo. La ceremonia termina en el patio exterior de la iglesia, donde es depositada la imagen del santo. Estas ceremonias, tienen un importante significado para las comunidades atacameñas, ya que algunas de ellas como Conchi Viejo, por ejemplo, la gente ha abandonado sus casas y ha emigrado a Calama y Lasana en busca de mejores oportunidades. Pero cuando llega la fecha de celebración de la fiesta del santo, estas personas vuelven a sus localidades, de manera temporal. A estas celebraciones se le agregan aquellas que tienen una connotación colectiva y aseguran la reproducción y la mantención de las unidades domésticas. Se pueden dividir en dos niveles: uno relacionado con el ciclo vital, bautismo, matrimonio y techamiento de casas; y el segundo relacionado con la muerte.<sup>210</sup>

Cuando la nueva pareja se independiza se inicia la construcción de la vivienda con la ayuda de sus familiares directos (hermanos y cuñados). Una vez terminada ésta, se procede al techamiento donde también participa la parentela y habitantes de la comunidad.<sup>211</sup> El techamiento se realiza durante los meses de septiembre a marzo, por ser esta la mejor época para la recolección de la paja adecuada (cortaderia atacamensis y paja brava o ichu, *festuca chrysophilla*) ya que estas son más abundantes y tiernas.<sup>212</sup> Una vez que se ha terminado de colocar la techumbre, se inicia la colocación de la cruz, envuelta con lana roja y blanca en los extremos de los brazos. Su función sería evitar la presencia del diablo. Estas cruces son sacadas el 3 de mayo, día de la cruz, para “vestirlas” otra vez con lanas y además rociarlas con alcohol.<sup>213</sup>

Otra ceremonia que también es realizada por etapas es el rito mortuario, el cual dura un año. En esta ceremonia se mezclan elementos cristianos con otros andinos. El difunto es velado por un día y noche, donde se le canta y reza; simultáneamente mujeres

---

<sup>209</sup> Como ejemplo, se puede señalar que en la fiesta de limpia de canales de Aiquina y de Toconce las familias evangélicas participan en los trabajos, meriendas y cenas comunitarias, y sólo se abstienen de tomar alcohol, de bailar y no asisten a la liturgia en la iglesia católica.

<sup>210</sup> BITTMANN, Bente-NÚÑEZ, Lautaro-LE PAIGE, Gustavo: *Cultura Atacameña. Op. cit.*, p. 90.

<sup>211</sup> Aunque el techamiento se realiza en forma periódica en todas las casas con cubierta de paja. Este es parte del proceso de formación de una unidad doméstica, por ser usualmente el techamiento lo más importante y ceremonialmente lo más complejo.

<sup>212</sup> BITTMANN, Bente-NÚÑEZ, Lautaro-LE PAIGE, Gustavo: *Cultura Atacameña. Op. cit.* p.93.

<sup>213</sup> *Ibidem.*

que no son familiares del difunto le tejen una faja negra. La característica de esta es que es de color negro y blanco y la lana está hilada en el sentido de las agujas del reloj. El color negro y blanco simboliza el contraste es decir un alka, lo que en la concepción andina expresa la idea de ruptura. Al otro día, al amanecer, el difunto es vestido con esta faja negra, reemplazando a la faja de colores que él usaba en vida. Este mismo día se lavan las ropas del difunto, las cuales posteriormente serán quemadas como símbolo de ofrenda. Cuando se realiza la ceremonia del lavatorio, se limpia a los familiares con ramas blancas y secas, cuyo objetivo es evitar que el difunto perturbe a sus familiares. En un cuarto se guardan las cosas personales del difunto. Una vez que ha concurrido un año desde que este murió, se abre este cuarto y se reparten sus pertenencias, como un gesto simbólico. Sólo aquí termina el proceso funerario<sup>214</sup>. En la actualidad se ha producido un sincretismo en las creencias aborígenes prehispánicas con religiones no católicas como la pentecostal. A pesar de esto sigue siendo la religión católica, la religión predominante entre los atacameños.

Durante los primeros siglos coloniales, el pueblo atacameño se vio inserto en un proceso de evangelización a pesar de esto no perdieron sus tradiciones y ritos autóctonos los cuales se siguen realizando en algunas ceremonias religiosas<sup>215</sup>. Es así como los ritos de la liturgia del agua, el culto a los cerros, las ofrendas de la Pachamama, el corte de pelo etc. se combinan con los valores cristianos y ambos son asimilados como hechos religiosos<sup>216</sup>. El resultado del proceso de evangelización fue que ambas religiones (indígena-española) se integraron en una sola síntesis sincrética<sup>217</sup>. En la religión se encuentran insertos los bailes religiosos actuales de San Pedro de Atacama, de acuerdo a los símbolos que se representan encontramos aquí elementos cristianos como indígenas.

En el período colonial aparecen los promesantes, son aquellos que al pedirle un favor al santo patrono o a la virgen deben pagar una manda, la cual se expresa en el baile del santuario. También aparecen en el baile de los achaches, quienes representaban

---

<sup>214</sup> *Ibidem*.

<sup>215</sup> ALIAGA, Fernando: *Religiosidad Popular Chilena*. Santiago: Ediciones Paulinas, 1992, p. 27, “tanto en el norte grande como en los valles transversales, se mantuvo el fuerte sustrato religioso propio de los pueblos andinos (...) Debido a la escasez de misioneros, la lejanía que muchos núcleos indígenas tenían de los centros urbanos españoles y la dificultad geográfica del terreno y del clima en esta zona, se mantuvieron en las creencias autóctonas. Las comunidades indígenas en muchos casos asumieron las formas externas de los ritos cristianos, pero en su interior conservaron los contenidos de sus antiguas creencias”.

<sup>216</sup> NÚÑEZ, Lautaro: *Cultura y conflicto en los oasis de San Pedro de Atacama*. Santiago: Editorial Universitaria, 1992, p. 157

<sup>217</sup> ALIAGA, Fernando: *Religiosidad Popular Chilena... Op. Cit.*, p. 27, “entendemos por “sincretismo” el conservar el contenido de la antigua religión, adoptando sólo las formas exteriores del cristianismo”.

sus poderes con algunas aves “suri” (avestruz). Las plumas del suri eran símbolo de la jerarquía religiosa y política, antes y durante la conquista española<sup>218</sup>. Para Lautaro Núñez, los bailes religiosos comienzan en el siglo XVIII. Él mismo nos informa que “uno de estos (baile religiosos) es el achicuma, en donde el achache llevaba cencerros o campanas”<sup>219</sup> La presencia de chamanes, ritos, implementos de culto e instrumentos musicales, fueron determinantes para acelerar el proceso evangelizador. Es así como se produce una readecuación de sus creencias y ritos con los valores cristianos. A pesar de ello aquí sobreviven algunos antiguos cultos como la ceremonia del talatur (culto al agua en la zona de Socaire), o el culto a la madre tierra (Pachamama)<sup>220</sup>.

Al introducir la religión católica, los atacameños celebraron la fiesta del Corpus Cristi, la cual ellos llamaban la “fiesta del sol”. Aquí los achaches recorrían las casas para saber si se había cumplido la labor anual, es decir si todos habían trabajado lo necesario para almacenar o poseer productos de la tierra. Si no cumplieron los achaches los castigaban con sus huascas, este era un castigo completamente real. Esto es similar a un viejo trámite incaico. En el cual los administradores censaban casa por casa para controlar la producción. En la fiesta del Corpus Cristi los achaches simulaban los antiguos roles de los caciques del período colonial tras el cobro de tributos<sup>221</sup>.

Existe por lo tanto una combinación de elementos viejos y nuevos presente en los bailes, puesto que también se usan instrumentos indígenas como la ejecución simultánea de quena o caja chayera junto al uso de guitarras y acordeones.

#### 4.3.2. Bailes Atacameños

Entre las danzas de mayor interés sincrético, se encuentra el baile de pedro y pablo. Este es realizado por dos adultos, quienes llevan espadas de triunfo y representan el poder del Suri o antigua autoridad; son acompañados en el baile por sus hijos. Este baile se vincula con hechos militares, al presentarse frente a San Pedro doblegan sus espadas y se arrodillan ante el santo en un gesto de sumisión<sup>222</sup>.

---

<sup>218</sup> NÚÑEZ, Lautaro, *op.cit.* p.166

<sup>219</sup> *Ibidem.*

<sup>220</sup> CASTRO, Verónica-VARELIA, Varinia: *Ceremonias de Tierra y Agua. Ritos Milenarios Andinos* Santiago: FONDART-Fundación Andes, 1994.

<sup>221</sup> GUARDA, Gabriel: “Raíces de la Religiosidad Popular de América Española”. En: *Religiosidad y Fe en América Latina*, Actas del Encuentro Latinoamericano de Religiosidad Popular, Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Diciembre 1973, pp. 13-15.

<sup>222</sup> NÚÑEZ, Lautaro, *op.cit.* p.166

En el actual baile del negro o negrito, se representa a una pareja en la cual el hombre es de color se le llama franciscano y a su esposa margarita. El hombre utiliza una máscara y lleva en su mano derecha un bastón con plumas de Suri, que simboliza el poder junto a la pareja los acompañan dos achaches como protección. Aún no se ha podido interpretar el mito de este baile. Se puede suponer que la presencia del hombre negro en el baile este asociado con los escasos negros que desempeñaron el rol de mayorales muy autoritarios entre los peones indígenas. Y tal vez los rostros con máscaras blancas con barbas representen el poder dominante de los españoles. El baile del torito, es acompañado con caja chayera y quena. El personaje central es Juan Bautista quien porta un lazo para dominar el símbolo del baile que es modelado de un toro el cual es portado por un individuo. Cuando San Juan Bautista logra dominarlo lo inclina por los cuernos frente al santo patrono. Este baile simboliza el triunfo del bien sobre el mal<sup>223</sup>.

La fiesta del carnaval se celebra entre febrero y marzo y está rodeado por un ambiente mágico producido por la fertilidad de la Pachamama y el ambiente cálido con lluvias estivales. Es en este ambiente donde se mezclan las antiguas tradiciones junto al baile. Aquí los versos se repinten por un coro, y se lleva a cabo una ronda la cual es representada por una pareja que simboliza al carnaval o carnavalón, y a la carnavalesca, que es un hombre que imita a una mujer; bailan con ramas de maíz en las manos. Antes se acompañaban por cajas chayeras o tamboriles. Ahora utilizan la guitarra o el bandoneón.<sup>224</sup>

Si bien existen varias fiestas religiosas en las cuáles participan, es en la celebración del santo patrono y del carnaval en donde los atacameños muestran en forma muy especial sus tradiciones. Aquellos atacameños que han emigrado a las ciudades, y sus descendientes, retornan a las fiestas de San Pedro como devotos o bailarines-promesantes.<sup>225</sup>

También celebran la festividad de semana santa. En la procesión del vía crucis, los cargadores del santo sepulcro son penitentes encapuchados. Era común que estos se flagelaran con azotes por los pecados cometidos, conformando un grupo aislado que se

---

<sup>223</sup> *Ibidem.*

<sup>224</sup> *Ibidem.*

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 171.

mantenía en el anonimato durante la procesión. Los niños van a la cabeza de la procesión anunciando la próxima estación con sonido de matraces.<sup>226</sup>

En síntesis en el período que comprende los siglos XVI al XVII, se realizó una intensa labor evangelizadora en la etnia atacameña. Es así como se levantaron las cruces del calvario, capillas, e iglesias con la de San Pedro de Atacama.

#### 4.3.3. Ceremonial del agua.

Entre las ceremonias que han permanecido a lo largo del tiempo se encuentra la limpia de canales, aunque está en peligro de desaparecer, ya que varios de estos canales han sido enductados. Una de las celebraciones típicas sigue siendo el carnaval que se lleva a cabo en febrero y el cual ha mantenido ritos, cantos y danzas tradicionales.

Otra celebración vigente es la de San Isidro el 15 de mayo, el cual es patrono de uno de los pueblos, la fiesta dura 3 días y culmina con la celebración de una misa.

Otras ceremonias son la festividad de la Virgen del Carmen, el 10 de julio y la navidad en el mes de diciembre. Se arma el pesebre en las iglesias y la gente se reúne por las tardes para adorar al niño dios. Se termina esta celebración el 6 de enero con una liturgia y una pequeña comida comunitaria. El ritual del *talatur* posee un gran interés musical. En este ceremonial, se puede apreciar de manera más cristalina el fenómeno de la trifonía, un sistema escalar compuesto de tres notas, el que no responde a la teoría acústica que sustenta la tonalidad, sino a la teoría acústica en que se basan ciertos aerófonos precolombinos. La organización tonal trifónica, según Grebe, “caracteriza y tipifica a la música atacameña arcaica, de antiguo ancestro *cunza* (...) Ella está presente en dos ritos indígenas de fertilidad: el *talatur* y el *convido a la semilla*, los cuales se asocian respectivamente a la limpieza de las acequias y riego de la tierra y a la siembra”<sup>227</sup>.

En la figura a continuación, se puede apreciar un característico discurso sonoro trifónico registrado en un *talatur*:

---

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>227</sup> ÁLVAREZ, Cristina-GREBE, María Ester: “La trifonía atacameña...*Op. Cit.*, p. 26.

Figura 26.

*Talatur.*

*Talatur, melodía para Clarín*, fue registrado y transcrito por Rafael Díaz en Huasquiña, segunda región de Chile, en el 1994. Colección particular.

Esta melodía está basada aparentemente en la triada de Sol mayor, pero, en lo estrictamente acústico y musical, no existe ninguna relación con el sistema tonal occidental. Esencialmente, el discurso se autoimpone una limitación, en parte por las capacidades del músico aficionado, en parte, por la propia preceptiva estilística de esta música. El instrumento posee la capacidad de generar otras notas, sin embargo, se opta por mantener no más de tres, de las cuales, cualquiera de las tres puede llegar a ser la *finalis*. Hay una fuerte tendencia a permanecer sobre una nota, utilizando las otras con ritmos más breves para que funcionen como anacrusas. La hiperinsuflación suele modificar la afinación de cada nota, provocando, en los valores más largos, oscilaciones microtonales. La música ritual del *talatur*, tiende a organizarse temporalmente en forma ternaria. En ella, subyace una unidad temporal ternaria compuesta. Este mismo rasgo, se puede apreciar en el canto ceremonial y en el festivo, como se puede apreciar en el ejemplo siguiente:



Figura 27a.

*Despacho del carnaval* (atacameño)

$\text{♩} = 264$

por la fal- da dea- quel ce- rro---- ten- gou- na si- llaen- flo- ra-  
 da Pa- ra se sen- tar mi ne- gra so- bre la si- llaen- flo- ra- da  
 da

*Despacho del carnaval*, fue registrado y transcrito por Rafael Díaz en Ayquina, segunda región de Chile, en el 2004. Colección particular

Esta melodía, que se canta al concluir un carnaval atacameño (en este caso, un carnaval adscrito a un ritual de fertilidad), y también está basado en la trifonía y posee una organización temporal ternaria compuesta. A menudo, la pulsación ternaria, es quebrada brevemente por una binaria simple, normalmente, hacia el final de los versos. Es imposible determinar si la idiomática vocal determina a la instrumental o viceversa. Lo más probable es que se trate de un mutuo y consuetudinario condicionamiento. Obsérvese el especial temperamiento de la trifonía en el ejemplo anterior:

Figura 27b.

Trifonía del *Talatur*.

Queda absolutamente claro que el acorde de base en que se basa esta modalidad trifónica, no tiene ninguna relación acústica con el acorde de Do mayor del sistema tonal. No sólo la organización horizontal de estas tres notas posee una condición modal (y no tonal) sino que la afinación atacameña determina una organización vertical del acorde dúctil y variable en el tiempo. El rango interválico de este acorde base, se modifica permanentemente, es decir, por momentos es un acorde “ancho”, o, a veces, “estrecho”, desde el punto de vista de la extensión acústica de sus notas extremas. Esta plasticidad del rango interválico de la triada, hace de la música trifónica atacameña una música textural, basada en la armonía de timbres. En otras palabras, la técnica esencial es la proyección en el tiempo de un acorde permanentemente variado en su temperamento. Una especie de *bisbigliando* de tres notas proyectado en el tiempo, tratado con una pulsación subyacente ternaria y con tendencia a agrupar sus eventos en relación anacrúsica-crúsica.

Con respecto al valor antropológico de esta sonoridad trifónica, Grebe dice, “deducimos, por tanto, que la organización tonal trifónica –la cual caracteriza a todas las melodías del *talatur* y a la antigua música *cunza*- personifica al canto del agua y, consecuentemente, al agua misma”<sup>228</sup>. Esta personificación sonora de los grandes símbolos del agua, la siembra y la germinación, la cosecha y la alimentación de los frutos de la tierra, son realizados por los textos poéticos tradicionales en lengua *cunza*, principal medio de comunicación ritual que va unido al canto; por los tres instrumentos musicales de uso ritual que van unido al canto: el clarín, el *putu* y el *chorimori*<sup>229</sup>; y por las danzas tradicionales que se desarrollan junto a la música instrumental y vocal.

---

<sup>228</sup> ÁLVAREZ, Cristina-GREBE, María Ester: “La trifonía atacameña...” *Op. cit.*, p. 27.

<sup>229</sup> El clarín es una trompeta natural, tubular, lateral, recta, con embocadura. Está formada por un tubo de caña de 1.30 a 1.50 metros. El *putu* es una trompeta natural, tubular, vertical o lateral, curva, con o sin embocadura. Esta hecho con un cuerno de vacuno ornamentado con borlas de lana. El *chorimori* es una sonaja enfilada, de golpe indirecto, sacudido y suspendido, formado por cencerros de bronce sin badajo.

Figura 28.

*Convido a la semilla.*

$\text{♩} = 88$

Va - mos, va - mos, va - mos, Ta - tai se -

ño - re' Ma - mai se - ño - ra' Ni - ñas ven -

gan, ven - gan a la ca - ba - ña si, Ma -

mai se - ño - ra' Ta - tai se - ño - re'.

*Convido a la semilla*, fue registrado y transcrito por Rafael Díaz en la localidad de Caspana, segunda región de Chile, en el 2006. Colección particular.

#### 4.3.4. Calendario de ritos y ceremonias atacameñas.

Para poder apreciar la importancia de la ritualidad en la vida espiritual y en la performática del pueblo atacameño, incluyo aquí un cuadro esquemático de las fiestas del área cultural atacameña:

<b>FECHA</b>	<b>FESTIVIDAD</b>
1 de Enero	Año nuevo
1 al 31 de Enero	Floramiento (nacimiento de animales)
Febrero	Carnaval
Marzo	Festividades de la comuna de Calama
Abril	Semana Santa
1 al 5 de Mayo	Señor de Mayo (Las Cruces)
14 al 16 de Mayo	Fiesta de San Isidro
24 de Junio	San Juan
20 al 30 de Julio	Festividad San Santiago Aurora, San Santiago Apóstol y Limpia de Canales
1 de Agosto	Día del Minero
1 Noviembre	Todos los Santos y día de los difuntos
Diciembre	Festividad del Niño Jesús

#### 4.4. Performática de la religiosidad popular del centro-norte de Chile.

La religiosidad popular en Chile es portadora de una tradición musical que ha servido muchas veces al compositor chileno para sustentar su discurso indigenista. Esta actividad es tan vasta y rica, que necesariamente debemos dividirla en aéreas musicales. De ellas, una de las más complejas es la de la zona norte. Esta zona la subdividiremos, a su vez, en tres áreas musicales: andina, atacameña y diaguita.

##### 4.4.1. Área Andina.

Desde el límite con el Perú, hasta el pueblo de San Pedro de Atacama en la Segunda Región. Sus formas musicales son comunes a los demás países andinos. En el norte grande, la población está claramente diferenciada geográficamente en tres grupos: la gente que habita en las ciudades de la costa, los que viven en los poblados y centros mineros de la pampa y los habitantes del interior, localizados en los pueblos precordilleranos y del altiplano. El primer grupo está más vinculado a las tendencias de la música moderna, mientras que en la población del interior, en su mayoría indígena, prima lo aborigen por sobre lo hispánico y sus tradiciones se encuentran fuertemente ligadas a la cultura del antiguo imperio incásico. La música en esta área, se caracteriza por el empleo de la escala pentáfona de cinco sonidos y por su ritmo binario en compás de 2/4 o 4/4 con abundancia de síncopas. El canto suele ser al unísono y practicado colectivamente en forma responsorial, es decir, alternando las melodías entre una y varias personas.

Las fiestas religiosas son muy importantes en esta región, en especial las festividades marianas, que tienen como centro de culto a la Virgen María. Las más importantes son: La Fiesta de la Virgen de las Peñas, en la localidad de Livilcar, provincia de Arica y la fiesta de La Virgen de la Tirana, en el pueblo del mismo nombre, provincia de Iquique. En tanto, en las comunidades aymarás del interior continúa practicándose el rito a la Pachamama o Madre Tierra, cuyo origen se remonta a la era precolombina.

La Tirana es la festividad folclórica-religiosa más importante del norte grande. Religiosa porque se rinde culto a la Virgen del Carmen en su día, 16 de Julio, y folclórica por los elementos culturales que se emplean en su celebración, como la

música, el canto, la danza, y la vestimenta, que tiene un carácter tradicional, transmitiéndose de generación en generación.

El santuario de la Virgen del Carmen, se encuentra localizado en el pueblo de la Tirana, en plena Pampa del Tamarugal a 74 Kilómetros de Iquique y a 1.010 metros sobre el nivel del mar. Esta festividad que en un principio fue modesta, fue cobrando auge con el correr del tiempo y hoy acuden al santuario peregrinos provenientes de todo el norte y demás regiones de Chile, como también de los países vecinos. En la actualidad, la Tirana recibe todos los años entre el 14 y 16 de Julio, alrededor de 150.000 personas que acuden a pagar mandas a la Virgen y a presenciar el espectáculo de incomparable belleza, destreza y colorido, que brindan las numerosas cofradías, las cuales durante tres días con sus respectivas noches, cantan y bailan en la iglesia y calles del poblado<sup>230</sup>.

Sobre el origen de esta festividad, existe una leyenda que se remonta al descubrimiento de Chile. Según el relato del historiador peruano Rómulo Cuneo Vidal, la princesa inca Ñusta Huillac, hija del sacerdote Hillac Huma, huyó de las huestes de Almagro y se refugió en la Pampa del Tamarugal, junto a un grupo de seguidores, donde reinó con gran tiranía. Sin embargo, se enamoró del minero portugués Vasco de Almeyda, quién la convirtió al cristianismo, lo que le costó a ambos el sacrificio de sus vidas. Tiempo después, fray Antonio Rondón, al imponerse de este drama, levantó un santuario en honor de la Virgen del Carmen, de la que Almeyda era devoto<sup>231</sup>.

En la actualidad, participan alrededor de 170 cofradías o sociedades de bailes religiosos, nombres que se dan a sí mismas estas agrupaciones, compuestas de 20 a 50 bailarines, Cada una de las cuales son guiadas en sus pasos y figuras coreográficas por un caporal o jefe de baile.

Según su procedencia y antigüedad, los bailes de la Tirana pueden ser clasificados en dos grupos:

- 1.- Los bailes antiguos originados antes de la Guerra del Pacífico o folklorizados en territorio nacional, hasta mediados de los años '60.
- 2.- Los bailes modernos que se han incorporado en las últimas cuatro décadas<sup>232</sup>.

---

<sup>230</sup> EMMERICH, Fernando: *La Tirana del Tamarugal*. Santiago: Tamarugal, 2007.

<sup>231</sup> *Ibid.* p. 7.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 29-34.

Al primer grupo pertenecen los chinos, grupo de baile de inspiración minera que tuvo origen en Andacollo. En la Tirana hicieron su aparición en 1907 y desde entonces tienen el privilegio de “sacar” a la Virgen en procesión. Luego tenemos a los chunchos de origen prehispánico, cuya vestimenta representa a los indígenas de la vertiente oriental de los Andes. Las kullacas, palabra aymará que significa hermanas; este es un baile femenino de origen prehispánico que consiste en trenzar la vara del caramelo con cintas de colores. Los morenos, danza de ancestro colonial que se ejecuta al son de la matraca. Los gitanos, baile surgido en los años cuarenta cuya vestimenta imita la de los gitanos que recorren el norte. Los pieles rojas, creados en la década de los años treinta, a imitación de las tribus indígenas norteamericanas aparecidas en las viejas películas del cine mudo. Siguiendo el ejemplo de los pieles rojas, se crearon en los siguientes años cofradías de indios dakotas, cheyenes, siux y apaches. Otros bailes antiguos son las pastoras, llameros y lacas<sup>233</sup>.

Al segundo grupo pertenecen los bailes modernos, que en su mayoría proceden del altiplano, en especial del carnaval de Oruro, Bolivia, y de la fiesta de la Candelaria en Puno, Perú; las que con el tiempo se han ido incorporando gradualmente al folklore chileno, con las variantes y usos locales.

De este grupo destacan las espectaculares diabladas llegadas de Oruro, y que en la Tirana se estructuraron hacia 1967. En los años siguientes han aparecido los sambos caporales de Calama, provocando gran expectación, y últimamente los tinkus y los kullahuas.

En cuanto a la música, se cantan por lo general versos en cuartetos al unísono durante las entradas, saludos, ofrendas, albas, auroras, despedidas y retiradas. Para el acompañamiento de las danzas, se emplean preferentemente instrumentos de bronce, trompetas, trombones y tubas; junto a un gran despliegue de instrumentos de percusión como bombos, cajas y platillos.

El baile chino posee una especial jerarquía en la fiesta de la Virgen del Carmen de la Tirana. Ellos realizan diversas funciones rituales que les son exclusivas<sup>234</sup>. Son ellos los que tienen el rol de portar a la virgen, el mayor de los honores. Muy probablemente, esto se deba a la condición de baile de origen chileno que posee la cofradía china. Dado que la región en donde se celebra la fiesta de la Tirana fue territorio peruano, el rol de soberanía que cumplía el baile chino fue determinante para

---

<sup>233</sup> *Ibidem*.

<sup>234</sup> GARCÍA, Leonardo: “El baile chino de la Tirana: religión y mestizaje en el norte grande chileno”. En: *Werken*, Diciembre 2003, pp. 113-130.

que este baile adquiriera funciones jerárquicas superiores<sup>235</sup>. El canto chino acusa la innegable influencia del canto devocional hispano. Este se caracteriza por un tipo especial de modalidad, una que posee fuertes rasgos tonales, por las tácitas implicancias de tónica y quinto grado que posee la monodia del canto. Sin embargo, existe también una sonoridad modal por el casi ausente uso de la nota sensible. En general, se alcanza la *finalis* sin mediar sensible, por grados conjuntos por encima de la tónica. También hay una fuerte tendencia a utilizar el sexto grado y el tercero, lo que le da al discurso una fuerte sonoridad modal. Otros rasgos propios de la modalidad devocional de raíz española, presentes en el canto chino, es la tendencia a organizar sus patrones rítmicos en metros ternarios compuestos. También, como el canto de alférez, existe la tendencia a aplicar al mismo patrón melódico distintos textos. Esto le da al canto chino un carácter de fórmula acomodable a distintos textos y contextos:

Figura 29.

*Canto chino en la Tirana.*

De-len ra- ji- doae-sas flau-tas de- len ra- ji- doae-sas flau-tas de- len gol-peae- se tam-bor  
 de- len gol- peae- se tam-bo-----or yo ba-ti- ré mi ban-de- ra yo ba-ti- ré  
 mi ban-de- ra siel se-ñor me da va-lo-----or

*Canto chino*, fue recopilado y transcrito por Leonardo García en la fiesta de la Tirana (Iquique, Chile), en el 2003. Depositado en el Archivo del Museo Regional de La Serena (MLS).

<sup>235</sup> EMMERICH, Fernando: *La Tirana del Tamarugal...Op. Cit.*, pp. 47-50.



Figura 30

*Flautas chinas para entrada y salida de procesión.*

$\bullet = 92$   
 Flautas Chinas  
 8<sup>va</sup>  
 (cluster)  
*f*  
 Tambores  
*f*  
 Fl.  
 5  
 8<sup>va</sup>  
 Tamb.  
 5

*Flautas chinas, para entrada y salida de procesión, sin recopilador identificado. Fiesta de la virgen de la Tirana. Iquique, Chile. Registro realizado en 1967 y depositado en el Archivo de la Universidad de Tarapacá. Consultado en el Archivo del Museo Regional de La Serena (MLS). Transcripción de René Silva.*

A continuación, revisaré otros ejemplos musicales pertenecientes al primer grupo de cofradías de la Tirana, es decir, al grupo de bailes de tradición más antigua. El objetivo es detectar los rasgos principales del estilo “cofradía”, estilo de absoluta vigencia en la ritualidad popular actual, y que comienza a aparecer en la escritura académica chilena con Roberto Falabella:

Figura 31a.

*Chunchos, de la Tirana* (1967)

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Trompetas (Trumpets), Trombones, Cajas (Congas), and Bombos (Drums). The second system includes parts for Tpt. (Trumpets), Tbn. (Trombones), Cajas, and Bombos. The score is in 2/4 time with a tempo marking of  $\text{♩} = 96$ . The key signature has one flat (B-flat). The first system features a *f* dynamic marking and *div.* (divisió) markings for the Trombones and Cajas. The second system features a *f* dynamic marking and *div.* markings for the Tbn. and Cajas. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

8

Tpt.

Tbn.

Cajas

Bombos

div.

11

Tpt.

Tbn.

Cajas

Bombos

D.C.

1. 2.

1. 2.

1. 2.

*Chunchos, de la Tirana*, fue registrado y transcrito por Rafael Díaz en la fiesta de la Tirana de Iquique, primera región de Chile, en 1997. Colección particular.

Es característico del baile chuncho, la polimetría entre el soporte rítmico y la música instrumental de los bronce (cada uno discurre en su propia cuadratura métrica, la percusión en 4/4, y en el discurso de los bronce, una métrica fluctuante entre el 2/4 y el 3/4. La melodía de los bronce está basada en la tonalidad modalizada propia de la música de cofradías de origen hispano. En el caso del ejemplo arriba citado, se trata de una tonalidad de Fa mayor que evita sistemática el acorde de dominante. Sus cadencias

son modales, del tipo VI-I, pero este rasgo no alcanza a definir del todo la modalidad, pues, sus giros melódicos no evitan la segunda menor descendente (sib-la; fa-mi) giros que llevan a percibir la raíz tonal del sistema escalar. El efecto tonal de estos semitonos descendentes, se neutraliza, en parte, evitando el semitono ascendente.

Otro ejemplo relevante de este primer grupo, es el baile de los morenos, cofradía fundante y que comparte los rasgos estilísticos antes mencionados en relación a los chunchos, pero, a su vez, aporta con algunas especificidades. La más notable, es la propiedad que posee el discurso instrumental de repetirse permanentemente sin recurrir a fraseologías cuadradas, predecibles, lo que evita percibir con claridad cuándo está repitiendo una fórmula. Esto genera un discurso basado en fórmulas melódicas asimétricas, de “eterno retorno”. El efecto es hipnótico, por la reiteración de estas fórmulas, y por la propiedad de no seccionar el arco melódico:

Figura 31b.

*Morenos, de la Tirana.*

The musical score for *Morenos, de la Tirana* is presented in four staves. At the top, a tempo marking indicates  $\text{♩} = 92$ . The key signature is initially one sharp (F#) and changes to two sharps (F# and C#) in the second measure. The **Trompetas** staff (top) contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' and a bracket). The **Trombones** staff is mostly silent, with a few notes in the first measure. The **Cajas** staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with a key signature change to two sharps. The **Bombo** staff shows a simple rhythmic pattern of eighth notes. Vertical blue lines mark the beginning and end of the first and second measures.

7

Tpt.

Tbn.

Cajas

Bombos

4

Tpt.

Tbn.

Cajas

Bombos

Al compás nº 2

10

Tpt.

Tbn.

Cajas

Bombos

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Morenos, de la Tirana'. It is arranged for four instruments: Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Cajas (Congas), and Bombos (Drums). The music is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The score is presented in three systems, each containing two measures. The first system begins at measure 7. The Trumpet part features a melodic line with triplets and first and second endings. The Trombone part has a bass line with similar phrasing. The Cajas and Bombos parts provide a rhythmic accompaniment with specific patterns and first and second endings. The second system begins at measure 4, and the third system begins at measure 10. The text 'Al compás nº 2' is written in green below the second system.

*Morenos, de la Tirana*, fue registrado y transcrito por Rafael Díaz en la fiesta de la Tirana de Iquique, primera región de Chile, en 1997. Colección particular.

Tanto los cantos de entrada como de despedida en la fiesta de la Tirana, son cantos basados en fórmulas fijas, de tradición muy antigua, pues provienen de la tradición china, la cofradía más antigua en territorio chileno. La fórmula melódica posee los rasgos propios de la tonalidad modalizada del canto devocional de alférez, sin duda, origen de estas fórmulas de entrada y despedida: el siguiente canto, se ejecuta al momento de ingresar al pueblo de la Tirana, desde la cruz del calvario. El canto se realiza en forma colectiva (todas las cofradías lo cantan):

Figura 31c.

*Canto de Entrada.*

Voces

♩ = 84

Cam - pos na - tu - ra - les de ja-nos pa sar.

5

Por que tus gi - ta - nos quie - ren a - do - rar.

*Canto de Entrada*, fue registrado y transcrito por Rafael Díaz en la fiesta de la Tirana de Iquique, primera región de Chile, en 1997. Colección particular.

El rasgo chino, de esta fórmula, y que la diferencia de las fórmulas melódicas de las cofradías de la Tirana, es que este canto está basado en una fraseología muy cuadrada, regular y simétrica. Este diseño sintáctico-musical, está determinado por el pie versicular de la cuarteta. Esto marca la sintaxis melódica, y nos revela el origen del canto:



*Cantos naturales*  
*déjanos pasar*  
*Porque tus gitanos,*  
*quieren adorar*

El canto de despedida muestra los mismos rasgos estilísticos. Este canto es ejecutado en el momento en que la virgen es devuelta a la iglesia después de la procesión. Los bailarines que terminan sus mandas entregan sus trajes, y todos cantan este himno:

Figura 31d.

*Canto de despedida.*

*Voces* ♩ = 88

Ya nos va-mos com-pa-ñe-e - ros ya nos va - mos de fa -

5 1. 2.  
 ti - ga ya nos ti - ga. ? pa-rael a - ño volve-

10  
 re - mos. ? pa-rael a ño vol - ve -

14  
 re - mos pa rael a - - ño vol - ve - re - mos.

*Canto de despedida*, fue registrado y transcrito por Rafael Díaz en la fiesta de la Tirana de Iquique, primera región de Chile, en 1997. Colección particular.

#### 4.4.2. Área Atacameña.

Se considera como área geográfica atacameña, a aquella zona que se extiende desde el poblado de San Pedro de Atacama, en la segunda región de Chile, hasta la ciudad de Copiapó, en la tercera región del país. Se trata de una vasta región altiplánica-desértica, que sirvió de asentamiento a la etnia atacameña, desde tiempos muy anteriores a la llegada del español. El gran Salar de Atacama por el sur, y el propio desierto por el norte, fueron una suerte de frontera natural que retrasó la llegada de misioneros a la región. Esto posibilitó la permanencia de las creencias y costumbres ancestrales por mayor lapso de tiempo en comparación con las culturas del sur<sup>236</sup>.

#### 4.4.3. Área Diaguita-Hispana.

Abarca desde Copiapó, hasta Valparaíso y Aconcagua. En esta área, existen numerosas festividades con sus correspondientes cofradías de músicos y danzantes. Las principales son: La fiesta de la Virgen de la Candelaria en Copiapó y la fiesta de Nuestra Señora del Rosario en Andacollo. Importante es también la peregrinación en torno a la Virgen de Palo Colorado en Quilimarí, IV Región.

La festividad dedicada al culto de Nuestra Señora del Rosario en Andacollo, es la más antigua de las fiestas religiosas que se celebran en Chile. Su origen se remonta a fines del siglo XVI. Cuenta la tradición popular que al día de navidad, el indio Collo hizo el hallazgo de una pequeña estatua de la Virgen, quien repetidas veces le había llamado en sueños ¡¡¡Anda Collo, anda Collo!!!.

A partir de entonces la imagen comenzó a ser venerada, fundándose ya en 1584 el primer baile chino para homenajear a la Virgen. Hoy acuden a esta festividad alrededor de 140.000 peregrinos, los que desbordan la basílica y calles de Andacollo durante los días 24, 25 y 26 de diciembre para renovar su fe cristiana y presenciar los bailes que son su gran atracción.

Este poblado que años atrás fue un importante centro minero, cuyos yacimientos de oro y cobre fueron el pilar de la economía chilena durante un tiempo, está situado en

---

<sup>236</sup> BITTMANN, Bente-NÜÑEZ, Lautaro-LE PAIGE, Gustavo: *Cultura Atacameña... Op. Cit.*



el fondo de una quebrada, a 55 km. Al sureste de Coquimbo y a 1.053 metros sobre el nivel del mar.

Desde el siglo XVIII venían participando sólo tres tipos de bailes en Andacollo: los chinos, Los turbantes y Los danzantes. Sin embargo, en los últimos años la fiesta se ha “tiranizado” con la irrupción de numerosos bailes del norte grande como los indios, morenos, figurines y otros, que son propios de La Tirana. El jefe supremo de todos los bailes locales y foráneos es el cacique o pichinga. De los bailes históricos de Andacollo, sólo el de los chinos es de raíz indígena. Su vestimenta, música y coreografía representa a los antiguos mineros servidores de la Virgen; de ahí la palabra chino que significa “servidor”. Los chinos son músicos y bailarines muy acrobáticos que se hacen acompañar con pitos y cajas. Son dirigidos por un solista que llaman alférez porque los manda por señales de una bandera.

En 1752 aparecieron los turbantes, que se caracterizan por llevar un cucurucho de cartón sobre sus cabezas. Su danza es suave y ceremoniosa, la que se ejecuta al son de la guitarra, mandolina, pito, acordeón y triángulo. Los danzantes debutaron en 1798, siendo su música más vivaz que la de los turbantes. También se hacen acompañar de guitarra, triángulo y pito.

Figura 32a.

*Canto de Alférez. Saludo a San Pedro.*

The musical score is written on two staves in treble clef. The tempo is marked as quarter note = 40. The first staff begins with a dynamic marking of *f* (forte). The melody consists of quarter and eighth notes, with a fermata over the final note of the first line. The lyrics are: "Car - ga - do con mis ho - no - res San Pe - dro he ve - ni - do a". The second staff continues the melody with similar note values and a fermata over the final note. The lyrics are: "ver - te y en prue - ba de mis a - mo - res te can - ta - re has - ta mi muer - te."

*Canto de Alférez. Saludo a San Pedro*, fue registrado y transcrito por Rafael Díaz, en la caleta de Horcones (quinta región de Chile), en el 2001. Colección particular.

Figura 32b.

*Canto de Alférez. Contrapunto de despedida.*

$\text{♩} = 40$   
***f***

The musical score is written on five staves of a single treble clef. It begins with a tempo marking of quarter note = 40 and a dynamic marking of *f*. The melody consists of quarter and eighth notes, with some notes beamed together. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The score includes a section marked *apurando* and a section marked **Coro (en tiempo)**. The key signature has one sharp (F#).

El can - to mi buen al - fé - rez se re -  
 par - te en dos ra - ma - les, te - ni - mos mis - mas i -  
 de - as. *apurando* Que - da - mos los dos i - gua - les que - da -  
**Coro (en tiempo)**  
 mos los dos i - gua - les. Te - ni - mos mis - mas i - de - as Que - da -  
 mos los dos i - gua - les que - da - mos los dos i - gua - les.

*Canto de Alférez. Contrapunto de despedida*, fue registrado y transcrito por Rafael Díaz en el Tambo de Salamanca (Illapel, cuarta región de Chile), en el 2008. Colección particular.

## 5. Tercer nivel: invención del imaginario indigenista.

### 5.1. Perspectiva diacrónica.

Llegado el momento de abordar lo aborígen, por parte de los creadores musicales chilenos, siempre fue un problema definir cuál era el modelo genuino, cuál era la música aborígen en realidad. El referente originario siempre quedó lejos para el investigador-compositor del siglo pasado, y hoy en día, lo es aún más, como un *big-bang* cuya luz primera continúa alejándose de su origen. La diáspora (en su propia tierra) de nuestros pueblos originarios, hace que ese origen ya no esté en algún lugar, ese lugar es móvil e incierto, en cierto modo, está en un no lugar.

El compositor chileno no ha estado ajeno a esta preocupación, y así, las actividades de investigador y compositor, en muchos casos, han sido la base para la formación de estéticas evidentemente mestizas, producto de la coexistencia de elementos heredados, por un lado, de las manifestaciones musicales nativas y, por otro, de la tradición de la música de arte occidental.

El interés por nuestros pueblos originarios de parte de los creadores chilenos, se inserta en un fenómeno social, de larga data, casi diríamos tradicional y que, hoy en día, se encuentra en un momento de contingencia especial por la fuerte presión de que estos actores sociales ejercen actualmente en su lucha reivindicatoria de derechos ancestrales, lucha a la que la ciudadanía chilena no permanece indiferente<sup>237</sup>.

Es esencial, antes de emprender el análisis de algunas obras paradigmáticas del imaginario mestizo de tradición académica, el trazar el marco histórico de esta tendencia estilística. Nos situamos fundamentalmente dentro de un tipo de música escrita en la academia durante el siglo XX y XXI, que se inspira, incorpora, basa y/o utiliza elementos musicales que provienen de los pueblos originarios del territorio chileno. Es decir, quiero enfatizar en este estudio, el proceso de mestizaje de aquellos elementos supuestamente aborígenes, que han pasado a conformar el llamado imaginario indígena, los que, para la academia, aluden a expresiones propias de las

---

<sup>237</sup> Es conocido que la gran mayoría de la población chilena tiene admiración y reconocimiento por sus pueblos originarios. De acuerdo al informe sobre el estudio de desarrollo humano del PNUD de la ONU en nuestro país del año 2002, se consigna que el 71 % de los santiaguinos se siente más cerca de la herencia cultural de los pueblos indígenas de nuestro país, por sobre las herencias provenientes de otros pueblos

etnias que habitaron Chile antes de Chile y que, sin duda, han aportado a la actual idiosincrasia musical chilena.

Podemos apreciar seis momentos principales en el periplo histórico del llamado indigenismo chileno, cuyo efecto residual, acabó formando aquel vago e inmanente relato de identidad llamado “imaginario indigenista”.

## 5.2. El estilema mapuche de fines del siglo XIX hasta 1945.

Uno de los primeros antecedentes de indigenismo chileno surgidos en la academia, aparecen en dos óperas chilenas escritas y montadas a fines del siglo XIX: *Caupolicán*, de Remigio Acevedo Gajardo (1863-1911) y *Lautaro*<sup>238</sup>, de Eleodoro Ortiz de Zárate (1865-1952). Son óperas con libreto en italiano, ambas basadas en *La Araucana* de Alonso de Ercilla, y hacen un uso muy superficial del material mapuche, el que alcanza un ligero nivel estilemático sólo por breves momentos<sup>239</sup>. Las más de las veces, es el vestuario y la escenografía los que guardan más relación con lo indígena que parámetros estrictamente musicales. De cualquier modo, estas óperas son antecedentes que nos dan relación de una toma de posición del tema indígena en la vida artística del Santiago decimonónico. No es algo menor, dado el fuerte carácter europeizante que siempre mostró la cultura chilena, que se instalen las figuras de estos *lonko*<sup>240</sup>s mapuches, estereotipados y en clave operática, pero en pleno escenario del Teatro Municipal, el centro cívico de la clase aristocrática de Chile, una clase que deseaba dejar atrás las guerras y el pasado racial de su territorio y conducir al país

<sup>238</sup> *Caupolicán* y *Lautaro* son personajes históricos del pueblo mapuche. Ambos líderes de su pueblo, durante el proceso de conquista de Chile por parte de los españoles (siglo XVI).

<sup>239</sup> SALAS VIU, Vicente: *La creación musical en Chile*. Santiago: Ed. Universitaria, 1951, p. 24, el crítico Vicente Salas Viu reconoce en *Caupolicán* la presencia de elementos rítmicos mapuches y de “sugerencias de ambientes cercanas a las fuentes nacionales”. LAVÍN, Carlos: “La Música de los Araucanos”. En: *Revista Musical Chilena*, 99, Enero-Marzo de 1967, p. 58, Lavín señala que Acevedo “hizo uso de motivos araucanos en sus obras líricas”. ISAMITT, Carlos: “El folclore en la creación artística de los compositores chilenos”. En: *Revista Musical Chilena*, XL, 55, octubre-noviembre de 1957, p. 27, Isamitt escribe que, en una escena de danza de la ópera *Caupolicán*, Acevedo introduce ritmos y giros melódicos de la *trutruka* (trompeta natural), lo que establece un violento contraste de expresión musical patético y sugerente”. Agrega Isamitt, “esta escena es el primer intento de utilizar un elemento del folclore musical araucano, la primera osadía de carácter folclórico en la ópera chilena”. GONZÁLEZ, Juan Pablo: *Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche*. En: *Revista Musical Chilena*, XXVII, 179, Enero-Junio de 1993, p. 82, “Ortiz de Zárate intentó caracterizar aspectos de la cultura mapuche en su ópera (...). El tercer acto de *Lautaro* se inicia con un baile de avestruces, llamado *choique-purrún* entre los mapuches y que Ortiz de Zárate de algún modo conocía (...). Éste consiste en cuatro danzas circulares en torno de una efigie ritual, realizada por cuatro danzarines que portan manojos de cascabeles y penachos de plumas o ramas de canelo.”

<sup>240</sup> “Cabeza” en *mapudungun*. Alude al rol de líder o jefe en el pueblo mapuche.

hacia un modelo de cultura y sociedad que tuviera la mayor relación posible con las grandes capitales de Europa, especialmente París<sup>241</sup>. Poco después, ya en las primeras décadas del siglo XX, surgen dos figuras trascendentales de la historia musical de Chile, y del indigenismo chileno en especial. Se trata de los compositores e investigadores Carlos Isamitt y Carlos Lavín, ambos precursores en la incorporación de elementos etno-musicales en la música de arte de Chile, en el caso de ellos, desde la cultura mapuche. De los dos, Lavín fue el primero en iniciar estudios acerca de este pueblo originario, en 1917, lo que sumado a otros estudios de música del folclor chileno, le significó gozar de una pensión del gobierno de Chile para viajar a Europa a continuar sus estudios en los centros donde se guardaban documentos y material recopilados *in situ*, por sacerdotes europeos. En medio de estos estudios, en París, lo encontró Carlos Isamitt, quien muy impresionado por su quehacer, terminó siendo influido por su trabajo, llegando a definir su opción por introducirse en la música vernácula chilena hacia 1930. Ambos compositores escribieron varias obras con raíz mapuche e incluso con cantos en *mapudungun*<sup>242</sup>. Lo destacable del trabajo de Isamitt, fue su sistemático trabajo de campo con las comunidades mapuches entre el Toltén y el Budi,<sup>243</sup> región que Isamitt recorrió, con su violín a cuestas, desarrollando un trabajo de recopilación y de comprensión cultural. Esta labor fue desarrollada en residencia continua de varios meses y por un período de varios años, llevándolo, incluso, a aprender, a hablar el *mapudungun*, alcanzando con ello profundidad en sus estudios y composiciones. Carlos Isamitt es un compositor que representa una posición opuesta respecto a ese primer brote de indigenismo de Remigio Acevedo Gajardo y Eleodoro Ortiz de Zárate. A diferencia de ellos, Isamitt tuvo la oportunidad de acercarse al pueblo mapuche antes de su diáspora por el Chile que les (des)pertenece. Podemos decir que Isamitt marca un punto de inflexión importante en este supuesto indigenismo chileno, controversial antes y ahora, por la fuerte negación del tema por parte de un ambiente musical chileno marcadamente europeizante.

---

<sup>241</sup> El estreno del primer acto de *Caupolicán* fue en el Teatro Municipal de Santiago a mediados de 1902, con asistencia del presidente de la república Germán Riesco. El estreno de *Lautaro* fue también en el Teatro Municipal, el 11 de agosto de 1902. Ambas óperas fueron muy mal tratadas por la crítica de la época.

<sup>242</sup> Nombre de la lengua mapuche.

<sup>243</sup> Novena región de Chile.

Las principales obras de los compositores antes nombrados se consignan más abajo.

Carlos Lavín:

*Fiesta Araucana* (1932), orquesta. Editada en París.

*Mythes Araucans* (1928), para piano. Editada en París.

*Les Chants de Mahuida* (1928), seis canciones para soprano, clarinete y piano. Editada en París.

*Cadencias Tehuelches* (1928), violín sólo o violín y piano. Editada en París.

*Lamentations Huilliches, suite de tres cantos araucanos* (1926), para soprano y pequeña orquesta. Editada en París.

Carlos Isamitt:

*Cantata Huilliche* (1963-1965), voz y ensamble.

*Mito Araucano* (1950), voz y ensamble.

*Diez piezas para niños* (1948), para piano.

*Evocaciones Huilliches* (1945), para voz y piano.

*Mito Araucano* (1935), para voces solistas y orquesta.

*Pichi pürun* (1935), para piano.

*Friso Araucano* (1933), siete canciones para soprano, barítono y gran orquesta.

*Cantos Araucanos* (1932), dedicados a Pedro Humberto Allende, para flauta y violín.

*Cantos de paz* (circa 1932), para cuarteto o piano y voz.

*Amul püllü* (1932), para dos violines y piano.

### 5.3. La Vanguardia de los cincuenta: minimalismo y dodecafonía con raíz.

En este período, se produce en Chile el fuerte impacto de la escuela dodecafónica, que lleva a los compositores de la época a asumir una posición respecto a este sistema. Surgen voces disidentes y, a veces, de equilibrio, a la hegemonía de este tipo de escritura, que representa la vanguardia de la época para Chile. Entre los compositores que, buscan dar cabida al material musical indígena dentro de las superestructuras del dodecafonismo y de la aleatoriedad, se encuentran Gustavo Becerra y Roberto Falabella, quienes indagan formas de conciliar lo étnico con la modernidad. Gustavo Becerra, profesor de Falabella, se ha caracterizado siempre por ser un compositor abierto a la diversidad. Hasta el día de hoy, no es un compositor estilísticamente encasillable, y, en los cincuentas y sesentas, se hallaba en un período *peak* de búsqueda artística e intelectual. No es casual, que, habiendo nacido en Temuco, epicentro de la cultura mapuche, haya incorporado en algunas de sus obras estilemas de asociación mapuche, como es el caso de *La Araucana* (1965). También, Becerra incorporó en algunas de sus composiciones, patrones rítmicos de los pueblos precolombinos del Norte grande de Chile, cuyas sonoridades perviven en las fiestas religiosas vigentes del país. Por su parte, Luis Advis, en trabajo conjunto con la agrupación musical *Quilapayún*, emplea en su *Cantata Santa María de Iquique*, (1971), aerófonos de las culturas precolombinas que habitaron el norte de Chile. A su vez, Roberto Falabella, en sus *Estudios Emocionales* (1957), incorpora las sonoridades de los morenos, cofradía que participa en la fiesta de La Tirana. Hay otros dos compositores de esta generación que aportan obras que aluden a la cultura mapuche con estilemas de asociación mapuche. Es el caso de Fernando García, con la obra *Se unen la tierra y el hombre* (1992) y el de Gabriel Brncic, con *Chile fértil provincia* (1985). Estos dos últimos compositores se mantuvieron en los cincuentas muy adscritos a la técnica dodecafónica y a la aleatoriedad (García) y a la entonces experimental música electroacústica (Brncic). La década de los cincuentas puede haber sido la etapa más rica de la historia de la música chilena, por la calidad y cantidad de compositores activos en ese minuto, y por el cruce de tendencias aparentemente opuestas e irreconciliables. Puede afirmarse que los compositores que adoptaron una posición más relativa con respecto al dogma dodecafónico fueron Gustavo Becerra y Roberto Falabella. Estos compositores lograron conciliar la técnica serial con una búsqueda estética abierta hacia distintas fuentes. Para

visualizar en parte lo rico del panorama musical en ese momento, veamos el siguiente cuadro:

#### La vanguardia de los cincuenta

Gustavo Becerra (1925)	}	Fré Focke (1910-1989)
Tomás Lefever (1926)		
Leni Alexander (1924-2006)		
Roberto Falabella (1926-1958)		
Fernando García (1930)		
Celso Garrido Lecca (1926)		
León Schidlowky (1931)		
Miguel Aguilar-Ahumada (1931)		
Gabriel Brncic (1942)		
Luis Advis (1935-2005)		

Fré Focke fue un compositor holandés, que recaló en Chile en la década de los cincuenta y fue, de algún modo el *gurú* del dodecafonismo. Inició a la mayoría de los compositores arriba citados (salvo Becerra) en la técnica dodecafónica. Algunos permanecieron siendo compositores dodecafónicos por casi toda su vida, el caso de Miguel Aguilar y Fernando García, este último muy adscrito a la aleatoriedad y al minimalismo al mismo tiempo. La mayoría derivaron hacia otras tendencias, es el caso de Schidlowky, Lefever y Becerra, compositores muy difíciles de encasillar y que derivaron de la línea estructuralista, a la línea gestual, textural e incluso ecléctica como en el caso de Becerra.

No es mucho el *opus* con raíz indígena surgido en esta época. Fundamentalmente debemos mencionar a Falabella. Sin embargo, algunos compositores de esta generación sí llegaron a conectarse con materiales aborígenes muchas décadas después. Para ilustrar por tanto, la transformación estilística de algunos de ellos, citaremos algunas obras pro-indigenistas surgidas muy posteriormente. Entre las obras que podemos mencionar figuran:

Gustavo Becerra.

*Temucana* (1998), orquesta de cámara.

*Oratorio Macchu Picchu* (1966), Mixta: soprano solista, 2 recitantes, coro SATB, cinta, oscilador de audiofrecuencia y orquesta.



*La Araucana* (1965), oratorio basado en el primer canto de *La Araucana* de Alonso de Ercilla.

Roberto Falabella.

*Estudios Emocionales* (1957), para orquesta

Luis Advis.

*Cantata Santa María de Iquique* (1971), para ensamble instrumental andino y voces.

Fernando García.

*Se unen la tierra y el hombre* (1992), para cinta y orquesta.

Gabriel Brncic.

*Chile Fértil Provincia -versión 2-* (1985), viola, contrabajo, percusión, voz y electrónica sobre soporte.

#### 5.4. Música chilena académica y cultura Rapa Nui: dos compositores islas.

La cultura rapa nui tiene muy poca presencia dentro de la música de arte, lo que es también un reflejo de su presencia estadística en la sociedad chilena continental<sup>244</sup>. En esta línea, destaca sobre todo Ramón Campbell, médico y compositor ya fallecido quien no sólo escribió música basada en la cultura rapa nui, sino que se dedicó a estudiarla sistemáticamente, labor que fue reunida en el libro *La Herencia Musical de Rapa Nui*, en donde aborda la cultura pascuense desde una multiplicidad de dimensiones, incluyendo estudios etnomusicológicos, que son los más importantes realizados hasta hoy y con los que dio a conocer la gran riqueza musical que atesora rapa nui. Derivada de sus estudios, surgió su Sinfonía *Hotu Matua*, escrita en 1966 y otras obras de inferior formato. . El único continuador de su línea en la actualidad es el compositor chileno Santiago Vera, quien ha incorporado elementos identitarios de rapa

---

<sup>244</sup> La ubicación geográfica de la Isla de Pascua, asiento de la cultura Rapa Nui, a muchos kilómetros mar adentro frente a las costas de Valparaíso, ha contribuido fuertemente en su (des)pertenencia con respecto a la cultura chilena del continente.

nui en su *Silogistika II*, de 1991, basada en cantos tradicionales pascuenses. Las obras referenciales de estilo son:

Ramón Campbell.

*Sinfonía Hotu Matua* (1966), para orquesta.

Santiago Vera.

*Silogistika II* (1991), para orquesta.

### 5.5. Pueblos fueguinos y música chilena: el (des)cubrimiento desde 1988 hasta el presente.

Los pueblos fueguinos, selk'nam y kaweskar tienen una presencia tardía pero importante dentro de la música de arte chilena. Entre los creadores interesados en esta línea, figuran Guillermo Rifo, quien en 1988 estrenó su ballet *Ritual de la Tierra*, basado en la cultura selk'nam. En ese mismo año, Rafael Díaz escribe y estrena *Réquiem Selk'nam*, para cello solo, basado en transcripciones musicales de cantos selk'nam hechos por el compositor. La labor compositiva en torno a estos pueblos no ha sido sistemática en Rifo, su amplio abanico de intereses, que incluyen el pop y el jazz, lo ha llevado a frecuentar otros estilos y géneros que rebasan por mucho a la música académica. Por otro lado, Rafael Díaz, desde 1988 hasta hoy, “ha acumulado alrededor de 10 obras con raíz fueguina, constituyéndose en el compositor más dedicado a recoger, de manera sistemática, los elementos culturales, y en especial musicales que emergen desde los habitantes del confín de nuestro planeta. Su labor compositiva se deriva en gran parte de su trabajo de campo realizado en la comunidad de Puerto Edén, en 1991”<sup>245</sup> En el año 1999, Jorge Springinsfeld escribe el libreto y la música del relato musical coreográfico *Krá*, obra basada en el mito del origen del sol y la luna en la cultura selk'nam. Más adelante, en el 2004, Pablo Sanhueza, flautista y compositor realiza trabajo de campo en Puerto Edén, con el objetivo de componer música de raíz kaweskar. Entre las obras representativas de este estilo debemos mencionar:

---

<sup>245</sup> FERNÁNDEZ, Rodrigo: “Pentagrama musical de Chile”. En [www.pentagramamusicaldechile.cl](http://www.pentagramamusicaldechile.cl). Consultado el 20 de diciembre del 2008.

Guillermo Rifo.

*Ritual de la Tierra* (1988), para orquesta.

Rafael Díaz.

*María Sifkias Kastapoyok* (2006), para veinticuatro voces femeninas. Texto en latín y kaweskar.

*Kyrie Mwono* (2005-06), para veinticuatro voces femeninas. Texto en latín y kaweskar.

*Réquiem Selk´nam* (1988), para cello solo.

*El Sur comienza en el patio de mi casa*, (1995), para coro mixto, dos narradores, violín, viola, cello y contrabajo. Texto en latín, castellano y kaweskar.

*Kaweskar* (1991), para violín, cello y piano.

Jorge Springinsfeld.

*Krá* (1999), orquesta y coro

Pablo Sanhueza.

*Oratorio Kaweskar* (2005), solistas, coro y orquesta.

#### 5.6. El indigenismo mapuche post Isamitt: del mapuchismo conceptual al musema inculturado (1984 hasta el presente).

La música de arte con raíz mapuche, luego de Isamitt y Lavín, se retoma con *El Guerrero de la Paz*<sup>246</sup> (1984) de Gabriel Matthey, música incidental para la obra de teatro homónima de Fernando Debesa. Más adelante, este compositor vuelve a escribir música con inspiración mapuche, como *Rogativa* de 1992. También, dentro de este grupo se encuentra Rafael Díaz, con su obra *Pascual Coña Recuerda* (1998) y un grupo de composiciones recientes como *Ngillatuwe* (2006), y *Lafkenmapu* (2008), entre otras.

---

<sup>246</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo: “Estilo y función social...” *Op. cit.*, p. 88, “*El guerrero de la paz* (1984), de Fernando Debesa, basada en la labor de evangelización realizada por el jesuita Luis de Valdivia entre los mapuches durante el siglo XVII. (...). Matthey reconoce no haber sabido nada de música mapuche en el momento de participar en este montaje, situación habitual en un alumno de composición en Chile. La recreación del sonido mapuche realizada por Matthey fue intuitiva, en este proceso incluyó todo lo que sonaba indígena, incluso un taquirari andino. Sólo después de haber compuesto esta música, Matthey comenzó a estudiar y a tener contacto con la cultura mapuche, sintiéndose atraído por su mundo sonoro, cosmovisión y temporalidad”.

El exponente más importante en esta línea es Eduardo Cáceres quien, con un amplio *opus* de obras de raíz mapuche, abre en la música chilena un nuevo espacio, donde lo indígena adquiere su más radical expresión desde los tiempos de Isamitt.

Entre las composiciones a considerar en este estilo figuran:

Eduardo Cáceres.

*Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi* (2004), para coro femenino.

*Entrelunas* (1996), para violoncello y piano.

*Suite Pehuenche* (1995), para contralto, clarinete, violín, cello y piano

*Peñi* (1993), para piano.

*Epigramas Mapuches* (1991), para contralto, violín, cello, clarinete y piano.

*Mo-men-tos* (1986), para guitarra sola.

*Fantásica Araucánica* (1984), para piano solo.

Gabriel Matthey.

*Mapuchinas* (2008), para piano solo.

*Rogativa* (1992), para solistas vocales, coro, ensamble instrumental precolombino.

*El Guerrero de la Paz* (1984), música incidental para la obra de teatro homónima.

Rafael Díaz.

*Lafkenmapu* (2008), para cuarteto de guitarras.

*Pewenmapu* (2008), para flauta traversa y base cuadrafónica

*Puelche* (2003), para cuarteto de guitarras.

*Barcarola* (1998), para guitarra sola.

*Pascual Coña Recuerda* (1998), para tenor, narrador, coro de niños, base y Orquesta de cuerdas.

Félix Cárdenas.

*Rito* (2000), para flauta traversa solista.

*Los Cinco Minutos* (1998-99), cantata, voces solistas y ensamble instrumental.

### 5.7. Cultura atacameña: del desierto al concierto (década de los noventas hasta el presente).

La música de los pueblos originarios del Norte de Chile, ha aportado sonoridades y ritmos a la música de la academia, y entre los cultores de esta línea mestiza, destaca el compositor peruano Celso Garrido-Lecca, compositor muy activo en territorio chileno y que participó de modo destacado en la llamada vanguardia chilena (década de los cincuenta). Garrido-Lecca llegó a Chile el año 1950 (a los 24 años) y se quedó a vivir y componer en Chile hasta 1973, año que debió irse, por causa del golpe de Estado. De sus años en Chile están sus obras, *Intihuatana*, 1967, *Antaras*, 1968, *Elegía a Macchu Picchu*, 1965, etc., escritas dentro del contexto americanista, cuya identificación continental caracterizaba a los compositores de la Vanguardia chilena. Más adelante, se suma el compositor Carlos Zamora, de descendencia atacameña, quien asume su origen racial creando música inspirada raíces atacameñas, en particular, y en los imaginarios de los pueblos precolombinos del Norte grande de Chile en general. Zamora cuenta entre sus obras con raíz, el *Padre Nuestro Kunza*, *Antara*, *Tres visiones de un Sikuri atacameño* y una ópera, *El Pukara*, en homenaje al pueblo atacameño, entre otras. Con estas raíces nortinas en algunas de sus composiciones se encuentran, también, Leonardo García, Cristián López, Carmen Aguilera y Félix Cárdenas, quien, además, dirige una orquesta de instrumentos andinos. Félix Cárdenas ha desarrollado una profunda actividad de investigación y creación en torno al ritual del *baile chino*, antiquísima tradición devocional del centro y norte de Chile. Fruto de este trabajo es la *Misa Alférez* (2005), que constituye un sincretismo entre los procedimientos del ritual *chino* y las técnicas de composición contemporáneas que privilegian la construcción de timbres texturales. También Rafael Díaz ha incursionado en esta línea, fundamentalmente a través de la reutilización de musemas de asociación atacameña insertos en estructuras de armonías tímbricas. Entre las composiciones a destacar en esta línea figuran:

Celso Garrido-Lecca.

*Danzas populares andinas*, (1979), violín y piano.

*Antaras*, (1968), doble cuarteto de cuerdas y contrabajo.

*Intihuatana*, (1967), para cuarteto de cuerdas.

*Elegía a Macchu Picchu*, (1965), Orquesta.

Carlos Zamora.

*El Pukara* (2002), Opera.

*Antara* (2001), quinteto de vientos

*Tres Movimientos*, (2000), saxofón y percusión.

*Tres visiones de un sikuri atacameño* (1998), orquesta

*Padre nuestro Kunza* (1998), coro mixto.

Carmen Aguilera.

*Oratorio a la Virgen del Carmen*, 2002, orquesta de cuerdas, cuarteto de saxofones y dos percusionistas.

Cristián López.

*El resplandor de la noche* (2004), cuarteto de flautas y cinto.

Félix Cárdenas.

*Quena 3001* (2007), flauta

*Desde mi ventana*, (2006), Orquesta andina

*Misa Alférez*, (2005), para solistas, coro y orquesta de cámara.

Rafael Díaz.

*Sur* (2006), música incidental para la obra de teatro homónima.

*Huasquiña* (2004), para ensambles de flautas traversas y flautas pre-colombinas.

Leonardo García.

*Tumy* (1987), ensamble de flautas.

### 5.8. Religiosidad popular: misas mestizas.

La fuerte tradición de la religiosidad popular en Chile, se ha entroncado con la academia fundamentalmente a través de los géneros de la misa y la cantata. Los cultores más activos en este campo han sido Rolando Cori (1954), Fernando Carrasco (1953) y Félix Cárdenas (1973). Rolando Cori comienza sus estudios musicales en 1970, fundamentalmente guitarra clásica con Oscar Ohlsen y armonía y piano con Lucila Céspedes. En la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, se licencia en Composición Musical en 1984 con los profesores Cirilo Vila, Juan Amenábar y Juan Lemann. Desde 1983 es docente en esta Facultad y actualmente coordinador de estudios de pre- y postgrado en composición. Con becas del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) y del Servicio Católico para Académicos Extranjeros (KAAD) concluye en 1991 estudios de postgrado en composición (Künstlerliche Reifeprüfung) en la Escuela Superior de Música de Friburgo (Alemania) con Klaus Huber y de música electrónica con Mesías Maiguashka. Cori se sirve en sus obras cultuales, de distintos materiales provenientes de variadas tradiciones de religiosidad, principalmente de la católica, pero también de la religiosidad popular chilena. Por ejemplo, utiliza patrones rítmicos de taquirari, perteneciente a las cofradías de las fiestas religiosas del norte de Chile (*Cantata Redemptoris Mater*, 1987). También utiliza el patrón guitarrístico del canto a lo divino, culto de la zona central de Chile (*Misa Murucuyá*, 1991). Casi todo el catálogo de Cori está dedicado a algún tipo de música sacra, ya sea directamente cultual, o más bien numinosa y/o de inspiración sacra. Su quehacer compositivo está fuertemente determinado por su fe católica, y por ello, todo su *opus* tiene alguna relación directa o indirecta con esta fe.

Fernando Carrasco, se ha desempeñado en distintos roles, como docente, investigador, intérprete y compositor. A partir de la década de los setenta, comenzó a ser activo en los campos de la música folclórica, y la música popular de raíz folclórica latinoamericana. Paralelamente incursiona en el campo de la música electroacústica (bajo la guía de Juan Amenábar) y en la música contemporánea. Estudió Licenciatura en composición en la Universidad de Chile con Cirilo Vila. Ha desarrollado una valiosa labor en el campo de la música cultual, ejemplificado esto por obras como el Te-Deum para solistas, coro, ensamble instrumental y orquesta sinfónica. Carrasco trabaja con fuentes provenientes de la zona central de Chile, específicamente del área cultural campesina (*Misa de Chilenía*, 1997) Carrasco también utiliza el canto a lo divino en su

*Misa de Chilenía*, pero, a diferencia de Cori, la utilización que hace de él es prácticamente literal. Esto es debido a que Carrasco posee un conocimiento de primera mano de esta tradición. Fernando Carrasco es uno de los compositores más dúctiles que han surgido en las últimas generaciones de compositores en Chile. Al igual que Luís Advis, Carrasco posee la cualidad de manejarse con igual facilidad en el campo de la música docta como el de la popular. En este último campo, específicamente en la música popular de raíz folclórica, género en el que posee una vasta y rica producción, se destacó también como intérprete. Conoce muy bien los ritmos de la guitarra folclórica y los ejecuta con esa naturalidad y oficio de quien conoce el arte campesino desde adentro. Carrasco ha sabido llevar esta sabiduría musical del folclor chileno al campo de la música contemporánea y de la música para el culto. Un ejemplo de lo último, es *Te Deum* (2002), con texto de Joaquín Allende, para Coro, Solistas, Grupo Folclórico y Orquesta, obra que, aun conservando el severo formato, respetuoso del protocolo ceremonial propio de este género y con un uso y función claramente establecido, su contenido musical reverdece la naturaleza de este género, en cierto modo la reinventa por el aporte del folclor chileno. *Te Deum* es una obra de larga extensión, compuesta para ejecutarse durante la misa de celebración del aniversario patrio chileno un día después de éste, todos los 19 de septiembre de cada año. Ritmos como la tonada y la sirilla sirven de base rítmica para sustentar los distintos cantos de la macroforma. A su vez, nexos instrumentales o interludios que se intercalan entre las secciones fijas (escritas) de la música, nos transmiten por breves segundos, las sonoridades rituales de nuestros pueblos originarios. Una de los más potentes de estos breves nexos instrumentales, es aquel construido sobre “toquidos” de *trutruka* (aerófono mapuche) acompañado de *kadkawilla* (especie de sonaja hecha de semillas y pezuñas de oveja) y *kultrun* (timbal-sonaja mapuche de uso ritual). La presencia de estas sonoridades en el marco solemne y “oficial” de un rito católico en plena catedral, resulta de un contrapunto contextual tan fuerte que ningún participante de la ceremonia podría sustraerse a su potencia.

La particular génesis como músico de Félix Cárdenas, formado en el sur de Chile como guitarrista, y con la tradición folclórica conviviendo a la par con la del conservatorio, marca profundamente su modo de enfrentar la escritura musical. Su lenguaje posee la virtud de transparentar la naturalidad y el saber profundo y sencillo de la tradición campesina. La cueca y el contrapunto atonal conviven sin estridencias con heterofonías y recursos monódicos provenientes de la música de nuestras culturas



originarias. Del mismo modo, sus imágenes sonoras de poética esencialmente chilena, se sustentan con procedimientos y técnicas instrumentales de última generación provenientes de la música contemporánea. Cárdenas, recientemente ha incorporado en su lenguaje el canto de alférez, perteneciente a la tradición *china* de devoción popular. La tradición china es la devoción más antigua de Chile y su dispersión es desde la zona central hasta el norte chico. La *Misa Alférez* (2004), de Cárdenas, pone en contrapunto la tradición medieval-renacentista de la misa cantada católica y la música ritual de los bailes chinos. En esta última, predomina un concepto armónico vertical en que dos grandes masas de sonidos se suceden unas a otras, formando un espacio acústico compuesto de una inmensa gama de sonidos resultantes. La resonancia de las flautas chinas son metaforizadas en la *Misa Alférez* por las zampoñas cromáticas que aportan aquel elemento distintivo del sonido chino: la emisión de dos sonidos fundamentales y una gran cantidad de armónicos agudos disonantes que caracteriza el sonido “rajado”.

Carrasco, Cori y Cárdenas son continuadores de una larga tradición de música de culto académica chilena, cuyos cultores más relevantes, han sido Juan Orrego Salas (1919), Darwin Vargas (1925-1988) y Alfonso Letelier (1912-1994). En el género de la cantata, el compositor más determinante fue Luis Advis (1935-2004). La labor de Advis en la generación y consolidación de este género fue tan fecunda, que generó escuela en décadas posteriores a su producción en este campo. La cantata, cuya preceptiva estilística difiere del canon europeo en muchos aspectos, fue prácticamente reinventada por Advis, abriéndola a una especie de oratorio popular que daba cabida a todas las inquietudes sociales de los sesentas y setentas en Chile. En el caso de Cárdenas, la influencia de Advis en su escritura sinfónico-coral ha sido marcadora y decisiva, especialmente en su *Misa Alférez* (2004).

Las principales obras surgidas en torno a este estilo son:

Fernando Carrasco

*Te Deum* (2002), solistas vocales, coro, grupo folclórico y orquesta.

*La cena prodigiosa del Padre Hurtado* (2001), solistas vocales, guitarra, charango, quena y percusión.

*Misa de Chileña* (1997), voces solistas, coros, guitarra, guitarrón chileno, violín, viola, cello, contrabajo y percusión.

Rolando Cori

*Misa Murucuyá, por cinco siglos de Evangelio en América Latina* (1992), para coro, solista y grupo instrumental.

*Redemptoris Mater* (1987), para soprano, narradores y conjunto folklórico andino.

*Peldaños al Padre* (1985), para soprano, narradores y orquesta.

Félix Cárdenas

*Misa Alférez* (2004), para solista, coro sinfónico, orquesta de cuerdas y ensamble instrumental andino.

En resumen, podemos asegurar que los pueblos originarios mayoritariamente presentes en la música académica chilena, desde principios del siglo veinte hasta nuestros días, son los aymara, quechua, atacameño, rapa nui, mapuche y fueguinos. Sin embargo, a través de las fiestas de religiosidad popular del norte de Chile, tenemos presencia negra<sup>247</sup>. A través del culto de bailes chinos (también presentes en la música chilena académica) asistimos a una herencia cultural cuyo origen necesariamente debemos encontrarlo en las cofradías de indígenas del centro Chile durante la colonia. El único vestigio genuinamente indígena que podemos encontrar en la institución de la cofradía (que es la base cultural de los bailes chinos de la actualidad) es la flauta china, un tipo de aerófono en forma de tubo de doble cámara sin canal de insuflación. Este tipo de aerófono, fundamental en la *performance* ritual del baile chino no fue traído por el español, lo más probable es que sea el resultado de una adaptación progresiva de un tipo de aerófono del tipo de flauta sin aeroducto de fondo cerrado, muy usados en el área surandina, y que se fabricaron de caña, hueso, madera, cerámica y piedra<sup>248</sup>. Instrumentos como el piloilo de doble tubo, instrumento mapuche del tipo de flauta de fondo cerrado, guardan una directa relación con la naturaleza organológica de la flauta china. Si le suma el hecho que se ha podido demostrar la presencia de mapuches en las

---

<sup>247</sup> El baile de morenos de la Tirana, es una cofradía que surge en Bolivia integrada mayoritariamente por negros. La coreografía de este baile está en función de representar al esclavo negro que trabajó en las minas de Bolivia y Perú durante la colonia. El sonido de la chicharra simboliza el ruido de las cadenas de los esclavos al ser arrastradas por la tierra. Es importante recordar que el componente negro es un rasgo más fuerte e incidente en territorio boliviano-peruano que en el chileno.

<sup>248</sup> GONZÁLEZ, Ernesto: *La música en el arte precolombino. Catálogo de Exposición*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, p. xiv.

cofradías santiaguinas<sup>249</sup>, podemos afirmar que es fuertemente probable que el instrumental de cofradías coloniales haya estado influenciado por el instrumental del pueblo mapuche.

De todos los pueblos y etnias que habitaron el Chile anterior a la cultura hispánica y que repercuten en la música chilena de arte, el pueblo que más ha aportado culturalmente a la invención del imaginario sonoro indigenista es el mapuche, pueblo que, en directa relación con su presencia demográfica, constituye la columna vertebral de la música indigenista escrita en Chile, desde la academia, a partir de Remigio Acevedo Gajardo hasta Félix Cárdenas.

---

<sup>249</sup> PERALTA, María Angélica: “Las Cofradías indígenas en Santiago colonial: más allá de un espacio”. En: *Werken*, 4, Diciembre 2003, p. 141, “creemos que las cofradías constituyeron uno de los espacios propios de la cosmovisión cristiana. En ellas, no sólo tuvieron lugar las distintas formas y representaciones devocionales de la liturgia católica. Fue el momento en que el indígena pudo desarrollar un mundo, ligado en primer lugar, a su cohesión como grupo humano, afianzado a organizaciones sociales, políticas y económicas, que, si bien estaban ligadas al mundo español, eran desempeñadas por ellos.

## 6. Cuarto nivel: preceptiva estilística de la academia chilena indigenista.

### 6.1. Marco estilístico de Carlos Isamitt

Un hito, en este devenir de compositores interesados en la cultura musical de los pueblos originarios, es el representado por Carlos Isamitt (1887-1974), quien desarrolló la doble actividad de investigador y compositor, produciendo innumerables, y notables estudios sobre la cultura mapuche, entregando, a su vez una no menos significativa producción musical. En sus producciones, tendencias centro-europeas como el Impresionismo y el Expresionismo, se funden con melodías y ritmos mapuches derivando en un notable mestizaje musical.

Isamitt, es sin lugar a dudas uno de los compositores que más aportó a la valoración de la cultura y música mapuche, tanto desde su rol de investigador, como de compositor.

El interés por la música mapuche se despertó en su juventud influenciado por los trabajos de Pedro Humberto Allende y Carlos Lavín. Durante largos periodos de su vida Isamitt se dedicó a estudiar la cultura mapuche, lo que trajo como consecuencia una notable producción de material musical, recopilación de leyendas, cuentos mitológicos, de instrumentos musicales, de danzas y costumbres; en suma, un panorama completo de manifestaciones antropológicas y etnomusicológicas de la cultura mapuche. Isamitt nos dice: “Siete años consecutivos viví entre los araucanos. Durante siete meses del año realizaba trabajos de campo, estudiaba el idioma y ligaba amistad con los araucanos”<sup>250</sup>. Todo este acopio de material influyó directamente en su escritura y en su estética. La música araucana provee a Carlos Isamitt de una infinita gama de sugerencias- en disposición de acordes, en frases melódicas, en ritmos-, que se incorporan como rasgos idiomáticos nuevos a los ingredientes de la tradición de la música de arte chilena.

A través del análisis sintáctico de sus obras, se pueden constatar algunas características de su música, tales como: una asimilación de ritmos, diseños melódicos y sugerencias armónicas extraídas de la música mapuche; una técnica elaborada y compleja en la que confluyen elementos de raigambre impresionista francés (en el color orquestal y en la armonía) con otros de procedencia opuesta, derivados del expresionismo austro alemán.

---

<sup>250</sup> BARROS, Raquel-DANNEMANN, Manuel: “Carlos Isamitt...” *Op. cit.*, pp.37-42.

Entre las composiciones construidas a partir de elementos araucanos, Vicente Salas Viu distingue tres aspectos de distinta importancia:

- 1- Canciones y danzas traspasadas literalmente desde su fuente a las disposiciones instrumentales que le son ajenas, como el piano, el clarinete, el violín, y otros instrumentos o conjuntos.
- 2- Melodías y ritmos araucanos auténticos, los que el compositor interviene y modifica en su tratamiento armónico y en la disposición instrumental.
- 3- Creaciones originales sobre las sugerencias melódicas, rítmicas armónicas y de colores instrumentales que la música de los aborígenes despierta en la imaginación de este compositor.<sup>251</sup>

Carlos Isamitt abordó todos los géneros musicales, heredándonos una abultada producción musical que sobrepasa el centenar. Algunas de las obras que podemos citar son: *Mito Araucano*, obra sinfónica; *Friso Araucano*, para orquesta y voz; *Concierto para violín y orquesta*; *Pichi Pürun*, para piano; *Palín ül*, para voz, violín y piano; *El pozo de Oro*, leyenda-ballet; *Cantata Huilliche*.<sup>252</sup>

#### 6.1.1. Estilemas mapuches en *Evocaciones Huilliches*.

Enfocaremos nuestro estudio en las *Evocaciones Huilliches* (1945)<sup>253</sup>, cuatro piezas para canto y piano de Carlos Isamitt. Antes que nada, es preciso aclarar que el pueblo mapuche, posee una amplia dispersión territorial. Los mapuches constituyen el tronco central de las familias regionales mapuches que residen en sectores amplios y densamente poblados del valle central de Chile, desde Cañete hasta el río Toltén. La denominación genérica mapuche de este grupo central, suele aplicarse por extensión a sus tres ramas regionales vigentes: los pewenches, al este, en los sectores cordilleranos; los williches (o huilliches) al sur del río Toltén, desde el mar a la cordillera hasta

<sup>251</sup> SALAS VIU, Vicente: "Creación musical..." *Op. cit.*, pp. 14-21.

<sup>252</sup> *Ibid.* pp. 54-67.

<sup>253</sup> Pista 1, 2 y 3 del disco incluido como apéndice en esta tesis.

Chiloé; los *lafkenches*, al oeste, en una franja marítima que se extiende entre Cañete y el río Toltén<sup>254</sup>.

La música *williche* es completamente afín a la *mapuche*, se trata del mismo pueblo con una lengua común y con algunas diferencias específicas por la situación geográfica de cada pueblo.

Se puede apreciar en la música de Isamitt, una homologación musical de ambos pueblos, o, en otras palabras, los estilemas que usa están fuertemente asociados al acervo musical *mapuche*, entendiendo por *mapuche*, al tronco genérico que se ubica, regional y culturalmente, en el centro de sus ramas familiares.

Importante es subrayar que, en sus canciones, Isamitt se vale de transcripciones de cantos *mapuches* hechas por él mismo en sus trabajos de campo. No es extraño que Isamitt haya canalizado a través de la canción *docta* o *lied*, todo su conocimiento de la performática musical *mapuche*. La canción fue la forma que más rápidamente fue asimilada por el indigenismo, por la posibilidad que ofrece de integrar la voz humana con un rol predominante. En tiempos de Isamitt, el peso del *lied* aún era decisivo, a pesar de que en Europa hacía tiempo que había perdido protagonismo por la irrupción de la técnica *dodecafónica*. Isamitt, permanece más adscrito al *expresionismo alemán*, el que hacía uso de formas viejas en un contexto sonoro *ultracrómico* tendiente al *atonalismo*. Esta preceptiva es la que caracteriza a las *Evocaciones Huilliches*.

### 6.1.2. Evocación Huilliche nº 1.

Nos centraremos en la pieza nº 1, *Ka Mapu piun weñi wentru* (canto del hombre en otra tierra).<sup>255</sup> En ella predominan una serie de rasgos paramétricos que asociamos directamente con el imaginario sonoro *mapuche*. Entre otros rasgos, los patrones rítmicos ternarios, los diseños melódicos descendentes sobre células de ámbito estrecho con predominio de la tercera menor, la tendencia a reiterar centros modales, la pulsación pendular y el sentido de eterno retorno que poseen las trayectorias melódicas.

En el caso de la figura 33, los ejes tonales son La y Mi, estos ejes aportan la sustentación y el reposo de la trayectoria melódica de Isamitt.

---

<sup>254</sup> GREBE, María Ester: *Culturas Indígenas de Chile: Un Estudio Preliminar*. Santiago de Chile: Pehuén Editores, pp. 55-56, 1998.

<sup>255</sup> Pista 1 del disco incluido en esta tesis.

A su vez, este diseño melódico (compases 8-11) se transporta casi simétricamente hacia los ejes Si-Fa# (compases 12-14). Esta tendencia reiterativa de estos diseños, que van y vienen, subiendo y bajando, determinan un tipo de percepción temporal en la música mapuche, que ha sido llamado “tiempo circular”.

Nótese también la tendencia a acentuar las terceras descendentes en el discurso melódico de Isamitt (compases 8 y 11), este intervalo posee una fuerte carga identitaria:

Figura 33.

*Evocación Huilliche* nº 1*Ka Mapu piun weñi wentru* (Canto del hombre en otra tierra). Compases 1-14.

Moderado

Voz

Piano

*p* expresivo *mf* bien cantado 3

6

Voz

pa-i--ñan-ko pe-ñen- na--in---che, pa-i--ñan-co pe-ñen-

Pno.

*p*

11

Voz

na-in---che a-uñ a-uñ, ñe-nu- lan----- ta-mie-we- lin- che,

Pno.

*mf*

La traducción del texto es: “hijo huérfano soy yo, hijo huérfano soy yo, ¡Oh! que huérfano me siento en estos lugares” (traducción de Carlos Isamitt).



Los estilemas más significativos presentes en esta obra, pueden confrontarse con su referente originario<sup>256</sup>, es decir, el referente que aporta la semejanza inmaterial al soporte del estilema.

Grebe dice que en la estructura interna de la música y la danza mapuche, subyace la influencia de dos especies básicas de percepción temporal: una circular y otra pendular. “La circular se exterioriza en la estructura cíclica reiterada de la melodía ritual y profana, y en los movimientos circulares –recurrentes de las danzas ceremoniales. La pendular manifiesta su presencia en la pulsación de los acompañamientos instrumentales, en los cuales predominan persistentemente las dicotomías fuerte-débil, largo-corto y alto-bajo; y en los movimientos corporales pendulares –de izquierda hacia derecha o de atrás hacia delante- de los danzarines e intérpretes instrumentales del kultrun y la pifúlka.<sup>257</sup>

El referente de la figura 34, muestra los característicos gestos cíclicos y pendulares de la música ritual mapuche. Un diseño cíclico es fundamentalmente un esquema melódico básico, breve, levemente elaborado, el cual posee usualmente una trayectoria descendente que reaparece indefinidamente, con una circularidad de eterno retorno:

---

<sup>256</sup> Una parte de los ejemplos que se presentan a continuación, fueron recolectados por María Ester Grebe y Cristina Álvarez en la provincia de Cautín (novena región de Chile) entre 1967 y 1973. La otra parte proviene de ejemplos transcritos por Ernesto González Greenhill, entre agosto de 1980 y marzo de 1981 en distintas comunidades de la novena y décima región de Chile.

<sup>257</sup> GREBE, María Ester: “Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche”. En: *Revista Musical Chilena*, XXVIII, 126-127, 1974, p. 66.

Figura 34.

*Anchümallén* (rogativa de Machi)

Voz  
 Lie-lli-pu me-keé- yu \_\_\_ ¡Ne-yü-me- lén! ¡Ne-yü-me- lén!  
 Kaskawilla

Voz  
 An-chü-ma- llén ül- mén Ei - mi - lle- no - fel- ka  
 kaskawilla

(Traducción: “Te estoy rogando ¡suéltamelo! ¡suéltamelo! Anchümallén poderoso. Y no eres tú mis mo” – Grebe, 1974: 71-.

*Anchümallén*, fue recopilado y transcrito por Cristina Álvarez en la provincia de Cautín (novena región de Chile) entre 1967 y 1973. Archivo Sonoro de música tradicional chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

El ejemplo de la figura 34, muestra estos dos aspectos coexistiendo: los breves ciclos melódicos reiterados de la parte vocal (marcados con corchetes que muestran como son repetidos en forma levemente variada y transpuestos en forma descendente) y el pulso binario pendular de la kaskawilla (especie de sonaja-cascabel) con su marcada dicotomía fuerte-débil.<sup>258</sup>

Este sentido de tiempo circular, deriva precisamente por estos diseños melódicos que recurren permanentemente, con distintos ejes modales de reposo y que nos producen la sensación de que siempre estamos volviendo al lugar de inicio. En contrapunto con esto, está la pulsación binaria del acompañamiento que nos lleva a lo pendular, a lo hipnótico, a lo trágico.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 62, el concepto de “dualismo” para Grebe, es fundamental en la toda la cultura mapuche. Dice: “diversas evidencias acumuladas (...) indican que la cultura mapuche tradicional está regida por el dualismo y sus correspondientes dicotomías expresadas en parejas de oposición. Por ser la música parte inseparable del complejo cultural, ella sufrirá inevitablemente, en una u otra forma, el impacto de este esquema totalizador.”

Este tipo de discurso melódico, con énfasis en la tercera menor (intervalo idiomático, proveniente del lenguaje sonoro de instrumentos como la *trutruka* y la *pifülka*) abre la obra de Isamitt (mano derecha del piano, compás 5 de la figura 33) y a poco andar (canto, compás 8) es transportado una tercera menor más abajo. Estos diseños melódicos de Isamitt, se constituyen en estilemas porque revelan la presencia de un estilo asociado empíricamente con lo mapuche (trayectorias cíclicas), pero, a la vez, acusan el impacto del estilo expresionista centro-europeo, por un énfasis en desmembrar la melodía mapuche en motivos, o mínimas unidades significativas destinadas a producir una percepción de organicidad. Veremos, más adelante, que esta búsqueda de integración entre lenguajes disímiles, llevará a los futuros compositores indigenistas a decisiones compositivas opuestas.

#### 6.1.3. Evocación Huilliche nº 4.

En la canción nº 4 *Charliwedan ül* (canto de despedida)<sup>259</sup>, Isamitt introduce el metro binario, lo que es muy significativo. Normalmente, cuando la *machi* ejecuta al *kultrun* alguna secuencia rítmica en algún ceremonial mapuche, éste se desarrolla (en terminología ética) sobre patrones ternarios simples o binarios compuestos. Cuando su discurrir se acerca al final o a una situación afín a una pausa, cesura o cadencia, entonces irrumpe el pulso binario. En otras palabras, el pulso binario nos avisa del fin de algo. Émicamente, el mapuche “habla” con este quiebre pulsativo. El cierre de un discurso, el fin de una situación trágica, propia de un *machitun* va indisolublemente ligada a este repentino cambio de pulso. No es extraño que Isamitt escriba este canto de despedida sobre 2/4, quebrando de este modo, el metro ternario de las tres canciones anteriores.

Nótese el siguiente ejemplo, recopilado en una reducción mapuche, en que el *toquido* del *kultrun* refleja lo que acabamos de describir:

---

<sup>259</sup> Pista 3 del disco incluido en esta tesis.

Figura 35a.

*Ejecución de Kultrun y Kadkawilla*

♩ = 98

The image displays musical notation for two instruments: Kultrun and Kadkawilla. The top system consists of two staves. The first staff is for Kultrun, starting in 3/8 time and changing to 6/8 time after the first measure. The second staff is for Kadkawilla, also starting in 3/8 time and changing to 6/8 time. Both staves in the top system are marked with a forte (*f*) dynamic. The bottom system also consists of two staves, both in 2/4 time, with a piano (*p*) dynamic. Vertical dashed lines separate the measures across all staves.

*Ejecución de kultrun y kaskawilla*, fue recopilado y transcrito por Ernesto González, en 1981. . Hilda Meliqueo. Collahue. Novena región de Chile. Archivo Sonoro de música tradicional chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

El kultrun es el instrumento mapuche que más ha dejado huella idiomática en la escritura de la canción nº 4 de Isamitt. González Greenhill nos dice que este instrumento “es tocado por la machi o los *tayültufe* (tocadores de kultrun) en las fiestas religiosas o *kamarikun*. Antiguamente sólo la machi podía tenerlo en su poder, al igual que la kadkawilla y la pifülka, pero hoy puede tocarlo cualquier persona en ocasiones no religiosas.”<sup>260</sup>

Por otro lado, Grebe nos informa del uso y función: “la ejecución del kultrún se caracteriza, en general, por mantener un pulso básico pendular que reitera regularmente las dicotomías largo-corto, fuerte-débil o alto-bajo.”<sup>261</sup> Si el instrumento está siendo ejecutado junto a otros instrumentos y la voz, se convierte entonces en un instrumento

<sup>260</sup> GONZÁLEZ, Ernesto: “Vigencia de Instrumentos Musicales Mapuches”. En: *Revista musical Chilena*, XL, 166, 1986, p. 15.

<sup>261</sup> GREBE, María Ester: “Presencia del dualis mo...” *Op. cit.*, p. 74.

vital “proveyendo al grupo instrumental de una base de sustentación sólida equivalente a una columna vertebral rítmica”<sup>262</sup>.

“Cuando se utiliza en los momentos vecinos al trance chamánico, el kultrún sirve para inducir dicho estado autohipnótico, por cuanto la ejecución de su ritmo isócrono adormecedor va íntimamente unida a los movimientos pendulares del cuerpo de la *machi* de izquierda a derecha o bien de adelante hacia atrás. Concluimos, por tanto, que la ejecución del kultrún va unida a una percepción dicotómica pendular del tiempo”<sup>263</sup>.

Los ejemplos de las figuras 35a y 35b, muestran algunos rasgos paradigmáticos del modo de ejecución del kultrun. Es un ejemplo de kultrun en un contexto ritual-religioso, y en él se observan todas las características que subraya Grebe. El carácter pendular, la acentuación fuerte-débil; y también otros rasgos que Isamitt va a tomar y refundir en su música. El ritmo sincopado en una pulsación binario compuesta, es decir, la conjunción de lo ternario y lo binario, que caracteriza el diseño rítmico de la canción nº 4 de Isamitt, y que, en la figura 4b, podemos observar en su contexto originario:

Figura 35b.

*Kultrun y kaskawilla.*

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Kultrun' and the bottom staff is labeled 'Kaskawilla'. Both are in 6/8 time. A tempo marking '♩ = 100' is at the top. The Kultrun staff has a dynamic marking 'f' and a series of notes with accents. The Kaskawilla staff has a dynamic marking 'f' and a series of notes with accents. Vertical dashed lines separate the two staves into measures.

*Kultrun y kaskawilla.* Recopilado y transcrito por Ernesto González en la Comunidad de Quetrahue, Comuna de Lumaco, Novena región de Chile. 1981. Machi Juana Raimán Cheuque. Archivo Sonoro de música tradicional chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

<sup>262</sup> GREBE, María Ester: “El Kultrún mapuche: un Microcosmo Simbólico”. En: *Revista Musical Chilena*, XVII, 123-124, 1973, p. 24.

<sup>263</sup> GREBE, María Ester: “Presencia del dualis mo...” *Op. cit.*, p. 74.

El canto de esta canción nº 4, nos presenta los rasgos identitarios de la música mapuche: ámbito estrecho (no más de tercera), ritmos ternarios dentro de una fuerte pulsación pendular. El piano enfatiza claramente la pulsación binaria, destacando este rasgo pendular tan propio del canto de la *machi*. La escritura cromática del piano, con fuerte herencia estilística centro-europea (escuela francesa de principios de siglo XX), permanece en un plano paralelo, casi autónomo. Cumple la función de armonizar, pero, por el fuerte contraste de sonoridad entre ambos planos (la pureza de lo diatónico en el canto, el extremo cromatismo del piano), hace del piano un “ambiente acústico” que envuelve al canto, más que un plano armonizador.

Es notable la radical diferencia entre la implicancia modal del canto versus, el ultra-cromatismo del piano. El modo del canto no tiene ninguna relación con los modos eclesiásticos europeos, es un modo derivado de las notas que los instrumentos aerófonos mapuches eran capaces de generar. En especial, la *trutruka* y la *pifülka* (que juegan un importante rol en el ceremonial sagrado mapuche del *machitun*) son los instrumentos cuyos comportamientos idiomáticos han determinado en gran medida las escalas y los modos de ataque de la voz. Casi siempre son escalas de pocas notas, no temperadas con dos o tres puntos de reposo (*trutruka*).

En el caso de la escritura del piano, la armonía se mueve en un inter-terreno estilístico, situado entre el expresionismo alemán de su primera etapa (cromatismo exacerbado pero con centros tonales) y la armonía francesa de la escritura de Ravel (proliferación de acordes con sonidos agregados, especialmente séptimas mayores y menores, novenas, cuartas y sextas agregadas, armonizando líneas sobre escalas modales de la tradición renacentista europea).

Como resultado, la línea melódica mapuche de Isamitt, termina homologándose a una modalidad determinada por la armonía del piano (modo con *finalis* en Fa, con un La que fluctúa entre Lab y La becuadro, lo que le da al modo un carácter mayor-menor, muy propio de la sonoridad atemperada de la ejecución pareada de *pifülkas*). La sonoridad resultante de los primeros 12 compases, es una especie de Fa *mixolidio* (fa-sol-la(b)-sib-do-re-mib-fa) con un permanente uso de notas agregadas a los acordes principales (Fa, Sib, Do, Mib), fundamentalmente séptimas, novenas y sextas agregadas. Todos estos rasgos característicos de la escritura de piano francesa de principios del siglo XX.

Figura 36.

*Evocación Huilliche* n°4: *Charliwedan ül* (canto de despedida).

Compases 1-12.

Lento *p* (expresivo)  
 Voz a mui-a-tu-in,  
 Lento (un poco libre)  
 Piano *p*  
 7 7  
 Voz kü-me-we-tu-in u-ya kai-tan, ma-ñun-tun u-ya kai-tan pe-tu-kai-ti-wa a  
 Pno. *mf* *p*

La traducción del texto es: “vamos todos, que bien hemos pasado, a todos debemos agradecimiento, aquí aún están todos” traducción de (Carlos Isamitt)

## 6.2. Marco estilístico de Roberto Falabella.

Roberto Falabella (1926-1958) se formó principalmente con Lucila Céspedes y Gustavo Becerra. Pese a sus limitaciones físicas que lo llevaron a una prematura muerte, su *opus* es de una profundidad y originalidad tal, que lo ha convertido es uno de los compositores más revelantes de la tradición chilena académica. Espíritu abierto a una búsqueda constante y en distintos campos del arte y las letras, incursionó en la poesía, el ensayo y el teatro, llevando a escribir los libretos de sus micro-óperas<sup>264</sup>. Debido a su impedimento físico que lo inhabilitaba de concurrir a los conservatorios, tuvo que recurrir a lecciones privadas, llevando la academia a la casa y buscando a sus profesores entre los pioneros de la vanguardia dodecafónica en Chile: Gustavo Becerra, Fré Focke, Miguel Aguilar y Esteban Eitler. En opinión de González, “esto le permitió adquirir un manejo de las técnicas composicionales de su tiempo de una manera más intensa y especializada que la que habría logrado en un conservatorio, donde las vanguardias solían retrasar su llegada<sup>265</sup>. Pese a esta sólida formación centro-europea, Falabella siempre mantuvo una toma de posición relativa y crítica respecto de estos paradigmas. “Para Falabella –sostiene González-, la dodecafónica y el serialismo eran un recurso técnico más, y no la última y más elevada etapa de la evolución musical, como pensaban muchos compositores de entonces. Lo que le preocupaba a Falabella era esa suerte de “indigestión” de tendencias europeas que observaba en América Latina, tendencias que si bien se podían incorporar legítimamente al acervo cultural propio, provocaban en muchos compositores chilenos la ignorancia, el olvido y el desprecio por las músicas locales”<sup>266</sup>. Falabella propone encontrar en el folclore las mismas posibilidades renovadoras que las proporcionadas por los lenguajes de vanguardia. En opinión de González, hay tres principios fundamentales que definen la poética de Falabella: “equilibrio entre contenido local y técnica universal, comunicación con el público, y manifestación del entorno social”<sup>267</sup>. Luís Merino define estos principios como “los postulados estéticos del compositor”<sup>268</sup>.

---

<sup>264</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo: “Roberto Falabella: identidad y vanguardia en la música chilena de concierto”. En: *Resonancias*, nº 14, Mayo del 2004, p. 32.

<sup>265</sup> *Ibidem*.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>267</sup> *Ibidem*.

<sup>268</sup> MERINO, Luís: “Roberto Falabella Correa (1926-1958): el hombre, el artista y su compromiso” En: *Revista Musical Chilena*, XXVII, 121-122, 1976, p. 50.



En síntesis, el objetivo de Falabella era “hacer un arte nacional sin volver al estigmatizado nacionalismo o al “folclorismo infantil” como llamaba Falabella al intento de encuadrar la música autóctona dentro de los moldes estéticos del nacionalismo decimonónico”<sup>269</sup>.

El catálogo de Falabella abarca un total de cincuenta y nueve obras. Varias de estas obras revelan el sincretismo entre las técnicas entro-europeas de la vanguardia de los cincuenta (fundamentalmente serialismo dodecafónico) y los recursos provenientes de la cultura musical del folclor y la religiosidad popular chilena. Resumiendo, la preceptiva estilística de Falabella es un fiel reflejo de las variables estéticas que estaban en juego en Chile en la década de los cincuentas:



<sup>269</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo: “Roberto Falabella...” *Op. cit.*, p. 33.

### 6.2.1. Estudios Emocionales de Roberto Falabella.

La obra *Estudios Emocionales* (1957)<sup>270</sup> de Falabella, es una estilización formal de la Sinfonía romántica<sup>271</sup>. El compositor decide nombrar a cada uno de los movimientos “estudios”, y extiende la forma de cuatro a siete movimientos. Al igual que la sinfonía romántica el movimiento final cobra importancia como punto de interés estructural. En el caso de *Estudios Emocionales*, los estudios I, IV y VII sostienen el peso de la estructura. Cada estudio posee recursos compositivos y texturas orquestales a menudo contrastantes y hasta opuestas entre sí, “los que son unificados mediante el uso de materiales rítmico-melódicos de rasgos folclóricos”<sup>272</sup>. Los agentes de contraste son fundamentalmente la oposición entre patrones de repetición y la variación constante, la alternancia de sistemas escalares pentáfonos con regiones sonoras dodecafónicas, el contraste entre un diseño tradicional de frase y el puntillismo, y, el paso de situaciones isorítmicas a la micropolifonía. Para González, “estos polos manifiestan la dicotomía entre tradición y vanguardia propia de la poética de Falabella, que en sus manos dejan de ser irreconciliables para transformarse en dos polos dialogantes que mantienen una constante relación dialéctica de yuxtaposición y síntesis”<sup>273</sup>.

En los *Estudios Emocionales*, Falabella utiliza material musical de la festividad de la Virgen de la Tirana<sup>274</sup>, fundamentalmente estilemas usados en el canto de despedida, un instante postrero de la *performance* ritual atribuido al grupo de baile (cofradía) de los morenos. Los morenos son un grupo de baile cuyo origen se remonta a las cofradías religiosas de negros que existían durante la colonia y que sobrevivieron en las salitreras del norte de Chile. Son distinguibles, entre otras cosas, por el vestuario, “usan una camisa y un pantalón bombacho de seda de un color, zapatillas deportivas y un morrión con adornos de lentejuelas en la cabeza”<sup>275</sup>. Un elemento importante de su *performance*, y que va a tener incidencia en la estructura profunda del *Estudio VI*, es la utilización de la matraca, Hay un valor simbólico en este recurso preformativo, “como elemento coreográfico, agitan la matraca, lo que según la tradición imita el sonido de las

<sup>270</sup> Pista 4 del disco incluido en esta tesis.

<sup>271</sup> Sobre el origen de la forma sinfónica y sus derivaciones, ver KÜHN, Clemens: *Tratado de la forma... Op. Cit.* pp. 217-218.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>273</sup> *Ibidem.*

<sup>274</sup> Fiesta que se realiza en el mes de julio de cada año, en la localidad de *La Tirana*, cerca de la ciudad de Iquique, primera región de Chile.

<sup>275</sup> LARRAIN, Sara: *Norte grande 500 años después*. Santiago: Editorial La Puerta Abierta, 1989, p. 55.

cadenas de los esclavos”<sup>276</sup>. Este dato sin duda es recogido por Falabella, por eso es que el único estilema exclusivamente rítmico que utiliza el compositor en este movimiento, es el pedal-señal de la matraca que marca los puntos de corte dentro de la coreografía.

Otro tipo de estilemas son usados también por Falabella, ellos son insertados tanto en un discurso polifónico, como en un tipo de organización fragmentaria de naturaleza dodecafónica (*Estudio II*<sup>277</sup>). El canto original de morenos aparece completo, aunque en secciones diferentes en el *Estudio VI*. Su presentación es antecedida por un pasaje de *crescendo* por agregación instrumental sustentada en dos patrones de *ostinatos* que generan bimodalidad. Entonces surge la chicharra o matraca, instrumento propio de la cofradía de los morenos, que cumple la función de anunciar la presentación del grupo de baile. En el estudio de Falabella, el sonido de la matraca da paso a cuatro compases de silencio que pre-anuncian algo importante con un factor de tensión y expectativa. Entonces, aparece la primera frase de un canto que Juan Pablo González atribuye a los morenos<sup>278</sup>, a cargo de la flauta transversa sola, la que es continuada en estilo responsorial por el corno inglés. Por mi parte he llegado a la convicción que la llamada melodía de morenos tiene más posibilidades de ser una fórmula de despedida de la fiesta de la Tirana, la que no es patrimonio de la cofradía de los morenos, sino que pertenece y es cantada por todas las cofradías al momento de concluir el ritual. Más aún, es más probable que estas fórmulas sean patrimonio de la cofradía china, porque ellos han poseído por largas generaciones, el privilegio de sacar y guardar a la virgen del templo, y las fórmulas de entrada y despedida fueron, en su origen, derecho adquirido de esta cofradía. Llamaremos entonces a esta melodía, canto de despedida, la que podemos rastrear a partir del compás 30, en el dúo de flauta y corno inglés (ver figura 37c), siendo conducida, a continuación, por un trío de trompetas duplicadas por los clarinetes. Esta agrupación toca la segunda parte del canto de despedida, adquiriendo un color instrumental muy cercano al referente originario de la fiesta de la Tirana, por la predominancia de los bronce en *tutti*, propio de las bandas del norte. Para el final de este estudio, se reserva Falabella una última presentación del canto de despedida, que es presentada por la viola solista, sumando su sentido cadencial a la conclusión del estudio, el que es reafirmado al ser predicado por los violines y luego por el corno inglés.

---

<sup>276</sup> *Ibidem*.

<sup>277</sup> En este estudio, hay un tratamiento dodecafónico no estricto de una melodía pentáfona, probablemente originaria del baile de Morenos de la Tirana.

<sup>278</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo: “Roberto Falabella...” *Op. cit.*, p. 39.

Figura 37a.

*Estudios Emocionales. (Mov. VI, cc. 18-24)*

Pedal de matraca (chicharra) con valor simbólico, preformativo y estructural.

The musical score is presented on a page with a white background. It features several staves of music. At the top, there are three staves: 'Tamb.' (Tambourine) with a bass clef, 'W. B. Triang.' (Washboard Triangle) with a treble clef, and 'Chicharra' (Chicharra) with a treble clef. The 'Chicharra' staff shows a continuous, rhythmic pattern of eighth notes, with a dashed line above it indicating a sustained pedal point. Below these are two grand staff systems (treble and bass clefs). The bottom section of the score includes staves for 'I Vlns.' (Violins I), 'II Vlns.' (Violins II), 'Vlas.' (Violas), 'Cellos.' (Cellos), and 'C. Bajo' (Cello/Bass). The 'C. Bajo' staff shows a rhythmic pattern of eighth notes, mirroring the 'Chicharra' part. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The page number '- 3 -' is centered at the bottom.

Figura 37b.  
*Estudios Emocionales. (Mov. VI, cc. 1-41)*

VI

$\text{♩} = 80$

The musical score is for a 4/4 movement in E-flat major, marked with a tempo of quarter note = 80. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute I, Flute II, Oboe, Cor Anglais, Trombones 1 & 2, Trombone 3/Tuba, and Tambourine. The second system includes parts for Flute I, Flute II, Oboe, Cor Anglais, Clarinet, Cor Anglais, Trumpets, Trombones 1 & 2, Trombone 3/Tuba, Tambourine, W.B. Triang, and Cellos/Double Bass. The score features various dynamics such as *p* (piano) and *sfz* (sforzando), and includes performance markings like *sord.* (sordina) for the Cor Anglais and *a 2* for the Trombones. The piece concludes with a double bar line.

*crescendo*

The musical score is arranged for a full orchestra and includes the following parts and details:

- Flu.:** Flute part, mostly sustained notes with a *p* dynamic marking.
- Flts.:** Flutes, sustained notes.
- Ob.:** Oboe, sustained notes.
- C. Ingl.:** Clarinet in G, featuring triplet eighth-note patterns.
- Cl. picc.:** Clarinet in C (piccolo), sustained notes.
- Clars.:** Clarinet in Bb, featuring triplet eighth-note patterns.
- Clarón:** Bassoon, playing a melodic line starting with a *p* dynamic.
- Fgts.:** First Bassoon, playing a melodic line starting with a *p* dynamic.
- C. Fgt.:** Second Bassoon, playing a melodic line starting with a *p* dynamic.
- Cors.:** Horns, playing sustained chords with accents.
- Trpta.:** Trumpets, playing eighth-note patterns.
- Tbns. 1 2:** First and Second Trombones, playing sustained notes.
- Tbns. 3 Tuba:** Third Trombone and Tuba, playing sustained notes.
- Timb.:** Timpani, playing eighth-note pulses.
- W. B. Triang.:** Woodblock Triangles, playing eighth-note pulses with "W.B." markings.
- Tamb.:** Tambourine, playing eighth-note patterns with triplet markings.
- Vlms. I & II:** Violins I and II, playing sustained notes starting with a *p* dynamic.
- Vlas.:** Viola, playing a melodic line starting with a *p* dynamic.
- Cellos:** Cellos, playing a melodic line.
- C. Bajo:** Double Bass, playing a melodic line.

*crescendo*

20

Flin.

Fls.

Ob.

C. Ingl.

Cl. picc.

Clas.

Clarón

Egts.

C. Egt.

Cors.

Trpta.

Tbnas. 1  
2

Tbnas. 3  
Tuba

Timb.

W. B.  
Triang.

Chicharra

Vins.  
I  
II

Vlas.

Cellos

C. Bajo

25

Flûte *ff*

Flûte a 2 *ff*

Ob. *ff*

Cl. picc. *ff*

Clars. *ff*

Claron *p*

Fgts. *p*

C. Fgt. *p*

W. B. Triang. *ff*

Bombo *p*

Pno. *ff*

Cellos *pizz.*  
*p*

C. Bajo *pizz.*  
*p*

30

Fls. *p*

C. Ingl. *p cresc.*

Cl. picc. *p*

Timb.

W. B. Triang. *p*



38 *accel...*

C. Ingt. *mf*

Clars.

Clarón *mf*

Fgts. *mf*

Cors. *sord.*  
*p*

Tipta.

Tímb.

W. B. Triáng. *p*

Tambor *Plat.*  
*Bombo*

Celesta *mf*

Vln. I. *p*

40

Clars.

Clarón *p*

Fgts. *p*

Cors. *40*

Tipta.

W. B. Triáng. *W.B.*

Plat.

Bombo *Pandereta*

Celesta

Vln. I. *40*

A continuación, veremos la estrecha similitud del diseño de Falabella con el referente original del canto de despedida de la fiesta de la Tirana.

Figura 37c.  
Canto de despedida en los *Estudios Emocionales*.

The musical score is divided into three systems, each with five staves. The first system (measures 30-34) includes Flts., C. Ingl., Cl. picc., Timb., and W. B. Triang. The second system (measures 35-39) includes C. Ingl., Clars., Clarón, and Fgts. The third system (measures 40-44) includes Clars., Clarón, Cors., and Trpta. The score features various dynamics such as *p*, *mf*, and *cresc.*, and includes performance instructions like *accel..*. Measure numbers 30, 35, and 40 are marked in boxes at the beginning of their respective systems.

Figura 37d  
Canto de despedida en la Tirana.

$\text{♩} = 88$

Voces

Ya nos va-mos com-pa-ñe-e - ros ya nos va - mos de fa -

5 1. 2.

ti - ga ya nos ti - ga ? pa-rael a - ño volve-

*Canto de despedida*, fue registrado y transcrito por Rafael Díaz en la fiesta de la Tirana de Iquique, primera región de Chile, en 1997. Colección particular.

Figura 37e  
Notas ejes *Canto de despedida* de la Tirana.

Figura 37f  
Notas eje Estudio VI, c. 30-35.

Las notas ejes en ambos discursos reproducen con fidelidad el diseño de la fórmula melódica del canto de despedida. Posteriormente, la melodía de los compases 37 a 41 de la música de Falabella, no es más que una transposición del diseño melódico que va de 30 a 35. Queda en evidencia la estrategia de Falabella: está cambiando los



centros modales de un segmento melódico recurrente (canto de despedida). Es claro que le interesa conservar el diseño de la fórmula de despedida, a la que solamente la desplaza de registro y de ambientación armónica. No hay elaboración motívica ninguna. No podría haberla, estamos ante una técnica minimalista basada en el mosaico sonoro. Con este recurso, persigue los mismos fines que el canto de despedida en el ritual de la Tirana. El cambio de centro modal no es más que una metáfora del factor atemperado del canto colectivo, que sube y baja de tono arbitraria y aleatoriamente. Veremos más adelante en esta tesis, en el capítulo dedicado al análisis neo-schenkeriano del *Estudio VI* de los *Estudios Emocionales*, como esta decisión cuasi madrigalística de Falabella (la de cerrar el movimiento metaforizando una situación trágica de cierre, extraída del ritual de la Tirana) repercute directamente en la estructura profunda del movimiento completo.

### 6.3. Marco estilístico de Gabriel Matthey

La música de Gabriel Matthey (1955) se caracteriza por un discurso objetivo, contenido, de características neo-clásicas por momentos. Predomina en ella el uso de la nota por sobre la construcción de sonoridades, y un sobrio y a veces escaso uso de los recursos idiomáticos de los instrumentos, siempre éstos supeditados a funciones estructurales y/o dramáticas, y nunca a funciones sonoras *per se*. Su formación de ingeniero no es un dato menor a la hora de apreciar la lógica y el equilibrio de sus paratextos musicales. Sin embargo, también conviven en Matthey otras tendencias, que en cierto modo actúan “centrípetamente” con respecto a ese controlado centro desde el cual construye su discurso. Uno de estos factores es la teatralidad, que se manifiesta en forma casi espontánea en su música y parece estar directamente vinculada por un fuerte rasgo de la personalidad musical y humana de Matthey: el sentido del humor. Este factor, es tremendamente escaso en la música de arte chilena, y sin embargo, en Matthey, es un rasgo más bien recurrente que contribuye en gran medida a definir su poética.

El otro factor subversivo de su pureza objetiva es el folclor. Suelen aparecer en sus obras instrumentos de esa otra “tradicición” (bombo legüero, ocarinas, queñas, zampoñas), como también artefactos de nuestro folclor urbano (balón de gas licuado usado como instrumento de percusión) El uso de estos instrumentos no siempre implica integrarlos con la tradición que comportan. Las más de las veces su uso es “conceptual”, su carga ontológica es empleada para descontextualizar y expandir el marco tradicional en que suele desenvolverse la llamada “música contemporánea” (aquella de rasgos oficiales, de escolástica centro europea) y, de algún modo, intervenir e interrogar su retórica.

*Chilenita III* (no hay segunda sin tercera), para tres cajas y bombo, nos presenta el hipnótico continuo rítmico, propio de las trágicas sonoridades de las cofradías altioplánicas. Constituye un novedoso formato de música de cámara, pues, no está basado en formas de tradición clásica, sino que está derivado directamente de las bases rítmicas que sustentan la danza de las cofradías de la Tirana. La técnica de la agregación sucesiva es el principal recurso técnico que sustenta la composición y es, a la vez, el único recurso exógeno a los procedimientos de las danzas de carnaval del norte chileno-boliviano. El resto, la persistencia hipnótica de la poliritmia y el poli-timbrismo que conlleva, nos conecta con los bailes de nuestra religiosidad popular nortina. Matthey no

necesitaba basarse en Steve Reich para aprehender esta polirritmia tímbrica con efectos minimalistas. El referente más cercano (y posiblemente más puro) estaba en nuestra propia tradición de religiosidad popular. Véase, a continuación, un ejemplo del minimalismo establecido por Matthey en *Chilenita III*. En él, se aprecian dos capas culturales que se superponen; en la parte superior, la de las claves, se aprecia la técnica minimalista de Steve Reich<sup>279</sup>, en la parte inferior, la de la caja y el bombo, se aprecia la técnica minimalista de la música de cofradías del norte de Chile (fundamentalmente, chunchos y morenos):

Figura 38a.

*Chilenita III*, compases 7-10.

The musical score consists of five staves labeled C1, C2, C3, C C, and B. Measures 7 and 8 are shown in the first system, and measures 9 and 10 in the second system. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom two staves, C C and B, are marked with '(x 4)' below them, indicating a four-measure repeat. The top staff (C1) has a 'ff' dynamic marking in measure 8, and the bottom staff (B) has a 'ff' dynamic marking in measure 10.

<sup>279</sup> Matthey especifica en la primera página de *Chilenita III*, que se está basando deliberadamente en la obra *Study for pieces of Wood*, de Steve Reich.

Nótese en el ejemplo anterior, que las claves establecen un continuo típicamente minimalista, es decir, se establece un patrón rítmico hipnótico, el que es subvertido ocasionalmente por acentuaciones polirítmicas en las diversas capas del continuo. El efecto de este tipo de minimalismo, es la percepción de una banda de actividad sonora que atraviesa momentáneamente por situaciones de mayor o menor rugosidad sonora, por causa de la aglomeración momentánea de polifonía de timbre que aporta contrapulsos que no alcanzan nunca a dislocar la pulsación de base. En el caso de *Chilenita III*, esto ocurre exactamente así en el plano de las claves. Sin embargo, en el plano de la caja y el bombo ocurre otro fenómeno minimalista, uno que tiene su raíz en los soportes rítmicos de la música de cofradías del norte de Chile. El minimalismo de los bailes devocionales es el mismo que establece Matthey en el sustrato inferior de su *Chilenita III*. En esencia, el minimalismo de los bailes devocionales, se basa en un patrón celular de repetición, que no sufre cambios de densidad polifónica (rugosidad), porque no se desplaza en el tiempo como una banda polifónica de actividad rítmica. En realidad, estas células no se desplazan, sino que *permanecen*, como latidos de un meloritmo que no sufre variaciones. Estas células tienen un claro rol: servir de sustento rítmico para actividad melódica de los bronces. Matthey utiliza estas fórmulas de cofradías, en su *Chilenita III*, con el mismo rol: servir de sustento para algo, en su caso no para sustentar la actividad de los bronces, sino para sustentar la actividad minimalista de las claves. Esto, es una radical contradicción del espíritu minimalista centro-europeo, que busca borrar una forma “estriada” de temporalidad, es decir, trata de borrar la percepción de las divisibilidades y de las conmensurabilidades. Por el contrario, con el bombo y la caja, Matthey hace oír inevitablemente lo pulsativo de las células rítmicas, que subdividen la temporalidad en latidos, imponiéndose a la temporalidad “lisa”, apulsativa, de la actividad de las claves.

A continuación, se puede ver la herencia cultural del sustrato inferior de *Chilenita III*:

Figura 38b.

*Chilenita III*, de Gabriel Matthey.

Musical score for *Chilenita III*, showing five brass parts: C1, C2, C3, C C, and B. The score is divided into two measures, 7 and 8. Measure 7 shows the beginning of the piece with various rhythmic patterns. Measure 8 shows a dynamic change to *ff* (fortissimo) for the C1 part. The B part is marked (x 4) in both measures.

## Baile de Chunchos, de la Tirana.

Musical score for *Baile de Chunchos*, showing four parts: Trompetas, Trombones, Cajas, and Bombos. The tempo is marked as quarter note = 96. The score is divided into three measures. The Trombones part has dynamic markings of *f* and *div.* The Cajas and Bombos parts have dynamic markings of *f*.



El patrón rítmico con rol de soporte, de *Chilenita III*, proviene de los soportes rítmicos de las cofradías fundantes de la Tirana (chunchos, morenos, diabladas, sambos, etc). Matthey utiliza estos soportes con la misma identidad rítmica como cultural. En otras palabras, respeta al estilema de la figura 38c, hasta en su propia funcionalidad. Esto tiene una profunda consecuencia: al incorporar al estilema con su rol estructural originario, lo está utilizando no sólo como una cita superficial, sino que también lo está utilizando con aquello para lo que sirve en su contexto originario. Esta decisión incide en la estructura toda de la obra de Matthey, subvirtiendo y desvirtuando el purista minimalismo que le sirvió de paradigma, llevándolo a producir un minimalismo mestizo, de indudable arraigo a la tradición musical chilena:

Figura 38c.



### 6.3.1. Rasgos estilísticos de *Rogativa*.

Entre 1992 y 1993, Matthey escribió la música y el texto de *Rogativa*, para soprano o contralto, tenor, catorce voces masculinas (de los propios instrumentistas), cuatro wadas<sup>280</sup>, cuatro kultrunes<sup>281</sup>, kaskawilla<sup>282</sup>, dos quenas<sup>283</sup>, ocho zampoñas<sup>284</sup> en registros soprano, alto, tenor y bajo, ocarinas<sup>285</sup>, pito, bombo, matraca y campana. El texto es primero declamado en mapudungun y luego cantado en castellano, “como un recitativo homofónico al que se van sumando voces en un gran canto comunitario.”<sup>286</sup> La obra se deriva de los experimentos formales de los sesentas en Chile, en búsqueda de integrar la voz y el relato dentro de un tipo de música a medio camino entre la academia y la música popular. De estos experimentos, surgió la llamada “cantata popular chilena”, cuyo cultor más activo fue Luís Advis<sup>287</sup>. Al mismo Advis se le atribuye la invención de este tipo de forma, que sirvió para canalizar las aspiraciones sociales del creador chileno en los sesentas, época tremendamente politizada en Chile, y que llevó al músico docto a buscarle a su arte “una voz” con la cual poder hablar o dar cuenta de su momento<sup>288</sup>. Esta forma y su aspiración decaen en los ochentas, pero resurge inesperadamente en formas menos extensas y a menudo intercaladas dentro de otras formas, como lo es *Rogativa*.

Según Juan Pablo González, “los elementos mapuches en esta obra son de carácter simbólico. El número cuatro, por ejemplo, es central en la cosmovisión mapuche y Matthey lo presenta agrupando los instrumentos en dúos y cuartetos: escribiendo dieciséis partes distribuidas en el escenario en cuatro grupos de cuatro; manteniendo un compás de cuatro cuartos; y dándole preponderancia a los intervalos de cuarta. El ostinato de la música mapuche, elemento que induce al trance, es utilizado

<sup>280</sup> Sonaja de calabaza.

<sup>281</sup> Timbal-sonaja de la cultura mapuche.

<sup>282</sup> Cascabel metálico, generalmente de plata o hierro. Cultura mapuche.

<sup>283</sup> Aerófono de caña, con muesca (sin canal de insuflación); origen altiplánico (norte de Chile, sur de Bolivia y Perú).

<sup>284</sup> Aerófono de caña, del tipo *flauta de pan*, compuesto por una serie de tubos en disposición vertical, sin agujeros de digitación, cada uno de una afinación distinta. Amplia dispersión en toda América.

<sup>285</sup> Flauta globular, un tipo de aerófono sin aeroducto, hecho de caracol, madera, cerámica, piedra, metal e incluso osamenta de animal y calavera homínido. Amplia dispersión desde mezo América hasta el norte de Chile.

<sup>286</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo: “Estilo y función social...*Op. cit.*, p. 88

<sup>287</sup> BANDERAS, Daniela: “Música sin fronteras. Una aproximación a la obra de Luís Advis”. En: *Resonancias*, 16, mayo 2005, pp. 13-18.

<sup>288</sup> Ver, DÍAZ, Rafael: “Radioteatros. Música para Ningún escenario”. En: *Resonancias*, nº 10, pp. 14-18, Mayo 2002.

por Matthey en las líneas vocales declamadas y cantadas y formando bloques sonoros complejos mediante la superposición de ostinatos rítmicos y melódicos simples. La simpleza es un rasgo característico de esta obra, la que se constituye también en símbolo de una cultura primigenia, antigua y sin artificios”<sup>289</sup>.

De la característica multirracial de la instrumentación, podemos deducir que Matthey pretende establecer en *Rogativa* un tipo de sonoridad étnica amplia y, en cierto modo indefinible. A pesar de que predomina el imaginario sonoro mapuche (en la forma trágica de utilizar la palabra y en los melodiosos y patrones rítmicos que despliega el kultrun y kaskawilla) también hay una fuerte incidencia tímbrica de las culturas altiplánicas del norte, y especialmente, de las fiestas de religiosidad popular (a través de instrumentos como el pito, el bombo y la matraca). Estamos pues, ante un híbrido de cultura originaria, vertebrado fuertemente por un procedimiento compositivo de raíz aborigen, *el ruego*, el que no sólo posee fuertes conexiones con la cultura católica transplantada a América, sino que también ha llegado a constituirse, por sí mismo, en un procedimiento compositivo análogo al canon perpetuo y al canon mensural, ambos procedimientos centro europeos de data medieval y que persiguen el mismo fin estructural: la persistencia de un discurso finito en una sintaxis infinita, algo que termina inevitablemente vinculando el diseño melódico con los patrones de altura indeterminada de la *oración*.

Nos interesa revisar especialmente una situación sonora de *Rogativa*. Es el Tiempo III, letra E, *Religiosamente*, para ocarina, quena, campana, zampoñas, coro hablado y voz solista, que nos presenta una situación casi inaudita en la música chilena contemporánea. Una forma alternativa, mestiza del ruego católico, con claros vínculos del ruego mapuche. En *Rogativa*, desfilan una pléyade de personajes históricos, disímiles, bizarros, notables y extravagantes. Seres de carnes y huesos y seres incorpóreos, entidades abstractas y personas comunes y corrientes. Todos ellos de profunda resonancia en el inconsciente colectivo del chileno y que “ruegan por nosotros” al son de ocarinas, quenenas y campanas. La técnica de agregación sucesiva termina por conformar un majestuoso friso sonoro, gigantesco, panteístico, de algún modo recuerda a los murales mexicanos de Rivera y Siqueiros pero en clave chilena y musical.

Todo cabe en él, como un gigantesco *container* o un esférico *Aleph*. La rogativa termina como quien desciende al llano, sobre una larga monodia horizontal en lengua mapuche.

---

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 89.

Con ella cae el telón del friso, un poco como aquel verso de Raúl Zurita...”y vi descender en el horizonte a la cordillera de los Andes”<sup>290</sup>.

El inicio de *Rogativa*, está marcado por el simbólico llamado de las campanas:

Figura 39a.

*Rogativa. Segundo Movimiento.*

Voz 12

Campanas tubulares (Voz 15)

*ff*

*mf*

Ya -

**E** **Tiempo III** (♩ = 76)  
**Religiosamente**

V. 12

ho - ra in - vo - que - mos a al - gu - nos an - te - pa - sa - dos ro - gan - do por nues - tro en - cuen - tro en los pró - xi - mos qui - nien - tos a -

Camp. tub. (Voz 15)

La incorporación de los instrumentistas, e incluso, el público, revela otro rasgo estilístico de Matthey que está directamente relacionado con el ceremonial mapuche: el descarte del rol pasivo del auditor. Matthey conmina a participar al instrumentista de un modo diferente al convencional, les otorga una “voz,” y le sugiere al director que incorpore al espectador en la rogativa.

En la figura siguiente, podemos apreciar la técnica aditiva de este segundo movimiento:

<sup>290</sup> ZURITA, Raúl: *Cantos de los ríos que se aman*: Santiago: Universitaria, p. 23.

Figura 39b.

*Rogativa. Segundo Movimiento.*

Voz 12

Campanas tubulares (Voz 15) *ff*

**E** Tiempo III (♩ = 76)  
Religiosamente

V. 12  
ho - ra in - vo - que - mos a al - gu - nos an - te - pa - sa - dos ro - gan - do por nues - tro en - cuen - tro en los pró - xi - mos qui - nien - tos a -

Camp. tub. (Voz 15)

Ocar. 1

Kena 1 *pp* *mf* *seco*

V. 12  
ños. A - na - ka - o - na — Mok - te - zu - ma —

Todos (voces 4 a 11, 13, 14, 15) *pp*

Camp. tub. (Voz 15) *pp*

\* rue - ga por no - so - tros  
Voz 15

- Ⓢ Opcionalmente el director puede hacer participar al público en la respuesta: "ruega por nosotros" y/o "rueguen por nosotros". La condición es que **NO** se haga un ensayo previo, para no anticipar la "rogativa". El director tendría que ir incorporando al público, en la medida que se desarrolle esta sección y sin previo aviso.

3) 4) 5)

V. 12

Cris - to - bal - Co - lón Her - nán Cor - tés Fray An - to - nio de Mon - te - ci - no

Todos 4 - 15

rue - ga por no - so - tros rue - ga por no - so - tros rue - ga por no - so - tros

6) 7) 8)

V. 12

Fray Bar - to - lo - mé de las Ca - sas Fran - cis - co Pi - za - rro A - ta - hual - pa

Todos 4 - 15

rue - ga por no - so - tros rue - ga por no - so - tros rue - ga por no - so - tros

Ocar. 1

Kena 1

*p* *pp* *mf*

9) 10) 11)

V. 12

Die - go de Al - ma - gro Pe - dro de Vál - di - via A - lon - so de Er - ci - lla

Todos 4 - 15

rue - ga por no - so - tros rue - ga por no - so - tros rue - ga por no - so - tros

12) 13) 14)

V. 12

I - nés de Sua - réz Lau - ta - ro Cau - po - li - cán

Todos 4 - 15

rue - ga por no - so - tros rue - ga por no - so - tros rue - ga por no - so - tros

192

Ocar. 1

Kena 1

V. 12

Todos 4 - 15

15) Co - lo Co - lo

16) Mi - chi - ma - lon - go

17) Gal - va - ri - no

rue - ga por no - so - tros

rue - ga por no - so - tros

rue - ga por no - so - tros

*p*

Kena 1

Kena 2

V. 12

Todos 4 - 15

18) An - ga - na - món

19) Fre - sia la fu - rio - sa

20) Gua - col - da

rue - ga por no - so - tros

rue - ga por no - so - tros

rue - ga por no - so - tros

*pp*

*mf*

*mf*

*secco*

V. 12

Todos 4 - 15

21) Te - gual - da

22) La - Ja - ne - que - o

200

23) Mar - tin O - ñez de Lo - yo - la

rue - ga por no - so - tros

rue - ga por no - so - tros

rue - ga por no - so - tros

Ocar. 1

Kena 1

V. 12

Todos 4 - 15

*siempre pp*

*pp* ————— *mf*

24) *5* Pa-dre Luis de Val-di-via

25) *3* La Quin - tra - la

26) Los tres an - to - nios

rue - ga por no - so - tros

rue - ga por no - so - tros

rue - ga por no - so - tros



Ocar. 1

Kena 1

Kena 2

V. 12

Todos 4 - 15

*mf*

27) Tú - pak - a - ma - ru

28) Fran - cis - co Mí - ran - da

rue - ga por no - so - tros

rue - ga por no - so - tros



Ocar. 1 *sf*

Ocar. 2 *f* *siempre f*

Kena 1

Kena 2 *ff* *mf*

V. 12 *siempre ff* 97) El com - pa - dre

V. 13 *siempre ff* 96) La Mer - ce - des

Todos 4 - 15 *siempre ff* rue - ga por no - so - tros rue - ga por no - so - tros

Zamp. 2B *p* *ff* *p* *ff*

Zamp. 3A

Zamp. 3B

Zamp. 4A *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Detailed description of the musical score: The score is for page 180 and includes parts for Ocarinas (1 and 2), Kenas (1 and 2), Violins (12 and 13), a group of strings (Todos 4-15), and Zampas (2B, 3A, 3B, 4A). The Ocarina 1 part starts with a *sf* dynamic. Ocarina 2 has a *f* dynamic that becomes *siempre f*. Kena 2 has a *ff* dynamic that changes to *mf*. Violin 12 and 13 have *siempre ff* dynamics and include lyrics: 'El com - pa - dre' (97) and 'La Mer - ce - des' (96). The string group (Todos 4-15) has a *siempre ff* dynamic and lyrics: 'rue - ga por no - so - tros'. Zampas 2B, 3A, 3B, and 4A have various dynamic markings, including *p*, *ff*, and *sf*.

**Ocar. 1**  
*fff* *fff*

**Ocar. 2**  
*cresc.*

**Kena 1**  
*p cresc.*

**Kena 2**  
*p cresc.*

**V. 12**

**V. 13**  
 98) La co - ma - dre      99) El Jo - sé

**Todos 4 - 15**  
*>* *>* *>* *>* *>* *>* *>* *>*  
 rue - guen por no - so - tros      rue - ga por no - so - tros

**Zamp. 2B**  
*p* *ff* *p* *ff* *p* *ff*

**Zamp. 3A**

**Zamp. 3B**

**Zamp. 4A**  
*ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

seco

Ocar. 1 *ff* *sffpp* *fff*

Ocar. 2 *ff* *sffpp* *fff*

Kena 1 *ff* *sffpp* *fff*

Kena 2 *ff* *sffpp* *fff*

V. 12 *fff* La Pa-cha-ma - ma *fff*

V. 13 *fff* \* 100 La Pa-cha-ma - ma *fff*

Todos 4 - 15 *fff* rue - ga por no - so - tros *fff* rue - ga por no - so - tros *fff* rue - guen por no - so - tros *fff*

Zamp. 2B *fff* *sffpp* *fff*

Zamp. 3A *fff* *fff* *fff* *fff* *fff* *sffpp* *fff*

Zamp. 3B *fff* *sffpp* *fff*

Zamp. 4A *fff* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff* *sffpp* *fff*

\* 100 = 10 veces 10 = MARI MARI (Saludo mapuche)

A continuación, revisaremos una especial situación sonora de *Rogativa*. Es el Tiempo II, letra F, *Solemnemente*, se instala una forma alternativa, mestiza del ruego católico, con claros vínculos del ruego mapuche. En esta oración, desfilan una pléyade de personajes históricos, disímiles, bizarros, notables y extravagantes. Seres de carnes y huesos y seres incorpóreos, entidades abstractas y personas comunes y corrientes. Todos ellos de profunda resonancia en el inconciente colectivo del chileno y que “ruegan por nosotros” al son de ocarinas, quenas y campanas. La técnica de agregación sucesiva termina por conformar un majestuoso friso sonoro, gigantesco, panteístico, propio del guillatún mapuche, pero con vinculaciones con un sentido de trance universal, que rebasa al imaginario mapuche y se instala en un espacio ritual colectivo universal. A continuación, la rogativa con que culmina el segundo movimiento de Matthey:

Figura 39c.

**F** Tiempo II ( ♩ = 96 ca). solememente

272

Voz 2 (tenor) *f* *3* *3* *3*  
 Tv - fa ga vl - ka - tu - me - ke - tum ma - pu - ce - du - gun mew vl -

Huadas 1 *fffpp*

Huadas 2 *fffpp*

---

Voz 2 *3*  
 ye - me - ke - tun ñi je - ji - pun kv - me - xa - wun ñi rvf mv - le - al re xa - wv - kan - tu me - ke - no - am puw - le - cian

Huadas 1 *siempre pp*

Huadas 2 *siempre pp*

---

280

Voz 2 *3* *3* *3* *3*  
 tv Ru - mel ga - ma - gel fel iñ - ciñ wi - xa kon - pu - al ki

Huadas 1 *fffpp*

Huadas 2 *fffpp*

---

Voz 2 *3* *3*  
 ñe fv - ta gv - lu ma - pu me - w fem - ge - ci vy - ge - ker - ke - fuy doy kuy - fi tv - fa ci ma - pu

Huadas 1 *siempre pp*

Huadas 2 *siempre pp*

(288)

Voz 2  
 pe - tu ñi wv - dam - ge - non wig - ka me - w

Huadas 1  
*ff* *sfp*

Huadas 2  
*ff* *sfp*

Bombo (Voz 6)  
*f*

Voz Fem.  
 kom - ple aj - ken - gey du - gun fa - cuan - tv mv - xvm - pe - lu ñi pe - a - fiel tv - fa ci ma - pu

Huadas 1  
*sfp*

Bombo  
*mf*

Campana  
*mf*

Voz Fem.  
 pu - wi ta - iñ jua - yam a - pueh pu - wi ta - iñ ce - ko - nam

Huadas 1  
*sfp* *sfp*

Bombo

Campana

296

Voz 2 (tenor)

Kultrún bajo 3

*f*

kom pe - ñi - wen kom lam - ge - wen ta iñ ciñ Ma

Voz Fem.

Voz 2 (tenor)

Kultrún bajo 3

*ff*

kom ta - ñi ma - pu ka - ta -

pu - ce e - gun ta ti Ay - ma - ra Ra - pa - nui

*ff*

Voz Fem.

Voz 2 (tenor)

ñi pu y fvm kom ta - ñi pu wig - kul bew - fv

Ma - wi - da kv -

304

Voz Fem.

Voz 2 (tenor)

Kultrún bajo 3

*mf*

v - ñum ma - wvh kom ta pe - ñi - wen iñ

rvf ma - wvh Lam - ge - wen iñ

*f* *mf*

*ff*

*reteniendo un poco* -----

**a tiempo**

Voz Fem.

Voz 2 (tenor)

Kultrún bajo 3

ciñ

312

*f*

### 6.3.2. Rasgos estilísticos de *Mapuchinas*.

*Mapuchinas* (2007), pieza para piano solo de Gabriel Matthey, es un curioso caso de indigenismo musical. De algún modo, es la primera obra de este género que interpela, desde sí misma, a otra obra indigenista. Nace así, con ella, un tipo de indigenismo que podemos llamar “conceptual”, es decir, una escritura de rasgos indígenas (mapuches) que utiliza material extraído de la tradición indigenista académica, en vez de hacerlo de la propia tradición indígena. Se produce, entonces un fenómeno de desplazamiento del referente originario, el que se ubica ahora en el terreno de lo académico, asumiendo así Matthey, que el centro socio-estético de la música originaria puede estar ahora en cualquier parte, incluso en el no lugar de la escritura chilena indigenista,. Las consecuencias de esta toma de posición de Matthey son importantes, porque reflejan un sigma del referente identitario, el que ahora pasa a (des)pertenecer a un lugar cultural acéntrico, un lugar que no es un lugar, sino un estadio de circulación, en el que el referente identitario pasa de un sitio a otro y de un soporte a otro.

*Mapuchinas*, está dedicada a la memoria de Carlos Isamitt, lo que es muy significativo, pues, con esa dedicatoria, Matthey hace explícita su conciencia de pertenecer a una tradición, la de la música chilena de raíz mapuche, tradición en la que Isamitt fue pionero. Este primer hecho conceptual, se consolida a continuación, Matthey señala que su obra se basa directamente en la obra *Pichiche*, obra para piano solo de Eduardo Cáceres compuesta y editada en 1993. *Pichiche*, de Cáceres, es tomada como tema para desarrollar unas variaciones o, mejor dicho, unos comentarios sonoros en torno a la escritura indigenista de Cáceres. *Pichiche I*, de Cáceres, genera tres comentarios de Matthey: *Mapuchina n° 1, Ofrenda al fuego/sol*; *Mapuchina n° 2, Ofrenda al aire/viento*; y, *Mapuchina n° 3, Ofrenda al agua/luna*. Por su parte, *Pichiche II*, de Cáceres, genera *Mapuchina n° 4, Ofrenda a la tierra/cosmos*, de Matthey. Lo que ocurre en esta pieza de piano de Matthey, es aún más importante: cada uno de sus comentarios sonoros son una especie de resumen de todos los procedimientos compositivos que ha generado la música académica para aludir a la música mapuche. Sólo quedan fuera los recursos indigenistas producidos en contextos no temperados, los que obviamente no podían introducirse, ya que la pieza de Matthey está dedicada al piano. Estamos pues, frente a un catastro de recursos indigenistas expresados al mismo tiempo con oficio artístico. El carácter pedagógico de ambas piezas, hechas para el



aprendizaje del piano de nivel intermedio, acentúa la factura estilemática de la escritura. Ésto, porque subordina la escritura a la dificultad técnica de la ejecución, y, al hacerlo, simplifica los diseños rítmico-melódicos del discurso poniendo en evidencia el origen cultural de los mismos. A continuación, se presenta un fragmento del tema que origina la obra de Matthey, *Pichiche I*, de Cáceres, de la que Matthey sólo modifica el *tempo*:

Figura 40a.

*Pichiche*, de Eduardo Cáceres.

\* *Pichiche I* (♩. ≈82)

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system includes first and second endings. The third system features a piano (*ppp*) dynamic with markings for *súbito* and *creciendo*. The fourth system ends with a fortissimo (*ff*) dynamic and an *ataca súbito* instruction.

La pieza de Cáceres revela toda la rica paleta de recursos, que posee este compositor, para conectarse con el imaginario sonoro mapuche. Destacan entre otros, los patrones rítmicos basados en el *yambo* y en el *tribaquio* (propios de la música mapuche); la utilización de intervalos que rompen la triada temperada, esencialmente las séptimas mayores y los tritonos, intervalos más asociados a la música ritual mapuche, y que buscan romper la hegemonía del sistema temperado occidental, sistema que en el piano encuentra su mejor medio para expresarse. Por lo mismo, Cáceres trabaja con el *cluster* en registros extremos del instrumento, en busca de “desafinar” su temperamento a través del ruido. Poco a poco, en los sucesivos comentarios de Matthey, comienzan a aparecer, destilados y amplificados, estos y otros recursos del llamado indigenismo chileno de raíz mapuche:

Figura 40b.

*Mapuchina n° 1*, cc.1-5.

**Danzante** (♩. ≈ 82)

*pp* *p*  $\curvearrowright$  *pp*

La escritura de Matthey refleja los tópicos indigenistas clásicos: el patrón rítmico de *yambo*, el intervalo idiomático de tercera menor (comportamiento identitario de pifülkas) y, la falsa relación cromática (dos versiones distintas del mismo sonido, en este caso, fa5-fa#4) que busca reproducir el factor no temperado propio de los instrumentos rituales mapuches. De aquí en adelante, Matthey revisa éste y otros recursos, pero con una visión particular: los recursos adquieren una cualidad sintáctica, por sobre la cultural, es decir, Matthey no pretende generar un etnotexto (un discurso indigenista de radical aproximación), sino más bien, utiliza estos recursos para plasmar una escritura condicionada por la gimnasia del piano. Es la técnica del piano la que

condiciona la escritura y no al revés. Es por eso que, en *Mapuchinas*, el estilema pierde condición cultural, en favor de su condición sintáctica. Podemos decir que el discurso de Matthey es más objetivo que el de Cáceres, el elemento indígena es un pre-texto para generar una estructura y una técnica. Es por eso que hablamos de un mapuchismo conceptual, en el sentido de que el concepto que subyace en el estilema, es el único arraigo cultural de fondo que permanece en la escritura, una escritura determinada por la naturaleza del instrumento y su técnica.

#### 6.4. Marco estilístico de Eduardo Cáceres.

Eduardo Cáceres (1955), a través de su plena inserción en el mundo que le ha tocado vivir, lo ha llevado a relacionarse con la pluralidad sonora que lo rodea, dejando su música abierta a todas las músicas. Sin embargo, si de algo se ha mantenido al margen, es de no sustentar su constructiva composicional desde procedimientos pre-establecidos. Ya que, en el decir de Cáceres, “... estos serían hipertextos que fatalmente reproducirán normativas formales de una obra a otra.”<sup>291</sup>

Uno de los referentes musicales, que sin lugar a dudas se ha constituido en un sostén importante en la elaboración de sus obras y, por cierto, de su poética, es lo entregado por la cultura mapuche. Así, se constituye en un hilo conductor de su música, el interés por los instrumentos, el espacio sonoro, la poética, la espiritualidad y la música de dicha cultura ancestral, de nuestro país. En el decir de Juan Pablo González, “renace (en Cáceres) la curiosidad de la música aborígen ya no como una motivación antropológica o artística, sino que a partir de una búsqueda espiritual que finalmente le ha llevado a concebir la práctica musical como un acto de expansión de la conciencia, que por lo tanto debe ser ritualizado.”<sup>292</sup>

Su interés por la cultura mapuche, que se despertó a una temprana edad, lo ha llevado a la necesidad de conectarse con aquella tradición, a través de innumerables estadias tanto en Mininco, como en Icalma (zona Pewenche), ubicadas en la novena región de Chile. De estas experiencias es que, sin lugar a dudas, se desprende aquel rasgo telúrico, esencial, directo y mítico de su música. Así, por ejemplo, en sus *Epigramas Mapuches* (1991), podemos escuchar como evoca la soprano a aquel canto mágico de la machi, la trutruca que encuentra su sonsonete mítico en el clarinete, los armónicos del violín intentando buscar aquella resonancia ancestral del *Kunkulkawe*, o el ritmo insistente del piano, metáfora de la danza-rogativa invocando a *Ngen-mawida*.<sup>293</sup>

Son innumerables sus obras en que resuena el elemento aborígen, podemos mencionar, entre otras: *Cuarteto Antiguo* (1981), para 3 timbales, vibráfono, batería, tam-tam, 2 platillos, accesorios y marimba; *Fantásica Araucánica* (1984), para piano solo; *Antisonática Chilótica A-2* (1984), para percusión y piano; *Mo-men-tos*(1986),

---

<sup>291</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo: “Eduardo Cáceres.” En: *Música en la frontera de la música*. Librillo CD digital. SVR Producciones., p.4, 1999.

<sup>292</sup> *Ibid.* p. 7.

<sup>293</sup> Espíritu dueño del bosque nativo.

para guitarra; *Zig-Zag* (1990), para quinteto de vientos; *Epigramas Mapuches* (1991), para voz, violín, cello, clarinete y piano; *Suite Pewenche* (1995), para voz, violín, clarinete, cello, piano y percusión; *Entre Lunas* (1996), para cello y piano; *Orión y los 4 Jinetes* (2000), para saxofón y percusión; y *Chachachá* (2001), para cello y percusión.

Cáceres ha abordado diversos géneros musicales, predominando los formatos instrumentales de cámara, coral y electroacústico. De sus obras podemos extraer los siguientes rasgos paradigmáticos:

- 1- La ordenación tripartita de sus composiciones y el uso de la recapitulación variada (rasgo esencialmente mapuche).
- 2- Su tendencia a explorar sonoridades, que lo ha llevado a utilizar los instrumentos acústicos de un modo no convencional.  
El empleo de los medios electrónicos interactuando con instrumentos acústicos y aquellos de origen folclórico y aborígen.
- 3- Presencia de elementos provenientes del folclor mapuche, la música hindú, el *funk*, y el *blues*.
- 4- El ritmo como un elemento sustancial en la organización y estructuración de sus obras.

Así, la obra de Cáceres nos devela una personalidad musical eminentemente latinoamericana. Los latidos negros, aborígenes y criollos se unen a un cúmulo de sonoridades urbanas, constituyendo su estética un constructo evidentemente mestizo. Carlos Isamitt y Eduardo Cáceres, son dos compositores que representan posiciones opuestas, a la vez que paradigmáticas a la hora de abordar la tradición aborígen. El primero desarrolló su tarea a mediados del siglo pasado, y tuvo la oportunidad de acercarse al pueblo mapuche antes de su diáspora por el Chile que les (des)pertenece. Cáceres, se encuentra activo en plena pos-modernidad, conviviendo codo a codo con el mapuche transplantado en la gran urbe de Santiago.

. Podemos afirmar, que el acercamiento a lo aborígen de Isamitt, resume y, en cierto modo, concluye un modo, una forma de proceder que, la música de Cáceres, parece dejar atrás. Lo que sí es necesario aclarar, es que, por solitario que sea el trabajo

indigenista de Cáceres en el panorama musical chileno contemporáneo, su existencia revela y devela una soterrada tradición, parecida a la de un río subterráneo al que, por tramos, sólo oímos su rumor lejano, en otras aparece en la superficie, para luego volver a sumergirse. Por décadas, no hubo interés por parte de la música chilena, de nuestros pueblos aborígenes. Parecía que este remoto interés tendía a difuminarse y desvanecerse definitivamente. Por eso la aparición de Cáceres en el ambiente musical chileno, con sus sonoridades de transparente imaginario mapuche, parecía ser un fenómeno anacrónico, a contratiempo y “excéntrico”, en el sentido de estar fuera de centros estéticos hegemónicos.

En su *Fantásica Araucánica* (1984), para piano solo, podemos encontrar ya completamente consolidado el estilo del primer período indigenista de Cáceres, aquel que va de los ochenta hasta 1991 (fecha de creación de *Epigramas Mapuches*). En este primer período, los rasgos originarios se expresan esencialmente a través del parámetro ritmo, el parámetro altura (específicamente a través de los sub-parámetros de la melodía y del registro) y el parámetro timbre.

#### 6.4.1. Rasgos estilísticos de *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi*.

*Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi* (2004)<sup>294</sup>, es, en esencia, una canción coral. La canción coral es una forma que posee un arraigo largo y fecundo en la historia de la música chilena. Es parte de las formas “obligadas” a abordar por los estudiantes de composición de Chile, desde los tiempos de Pedro Humberto Allende (principios del siglo XX) hasta nuestros días. La tradición de la canción coral, fue exportada por Pedro Humberto Allende, como un recurso pedagógico *sine qua nom* en la educación musical en Chile<sup>295</sup>. Luego, estamos un desafío compositivo que es parte de la tradición académica, y que, en Cáceres, asume características novedosas conservando, a la vez, gran parte de su identidad. *Cantos Ceremoniales* está dividida en tres movimientos, que deben ejecutarse en secuencia lineal continua y que responden a los siguientes nombres: *Xekayawun mawida mew* (Caminata en el bosque); *Maciluwn Pelma* (Iniciación); *Rakiduwammaken tañi wvnen pu ce* (Pienso en mis antepasados).

El texto es cantado en lengua mapuche (textos en lengua mapuche escritos por el poeta Elicura Chihuailaf) y está presupuestado leer o entregar su traducción al castellano.

Los intérpretes deben trabajar su texto fonético a partir del estudio de la sonoridad de la lengua mapuche. En este trabajo, también juega un rol la imitación de un modelo fonético que es, a su vez, un modelo imaginario, una herencia de la memoria genética y de la tradición deformada de una cultura impactada por la circulación global. El coro está subdividido en cuatro registros: sopranos I, sopranos II, mezzo sopranos y contraltos.

La escritura está en notación musical corriente, incluye elementos de “hablar-cantado” (III mov.), sonidos indeterminados (todos los movimientos), percusión de palmas y de pies en el suelo (movs. I y III)

Esta obra se constituye para este estudio, en un soporte de (re)significaciones de la cultura musical mapuche, codificada por un creador *wuinka*<sup>296</sup> de un modo tal, que sus peculiaridades revelan la apropiación de un relato identitario con la ambivalencia de aquello que se reconoce como propio y ajeno.

<sup>294</sup> Pistas 5,6 y 7 del disco incluido en esta tesis.

<sup>295</sup> A principios del siglo XX, Pedro Humberto Allende, fue comisionado por el gobierno de Chile para visitar los principales conservatorios de Europa, con el fin de conocer los planes de estudios y metodologías allí empleadas, para implantarlas en el naciente conservatorio chileno.

<sup>296</sup> *Wuinka* es el nombre mapuche para el chileno criollo, de sangre hispana mezclada con el aborigen (nota del autor).

Este nuevo relato musical de Cáceres, traslada una serie de paradojas a su discurso; la experiencia de acceso a lo exótico desde la distancia (paradójica) de lo propio-ajeno (la lejanía de la vecindad); y, en este mismo sentido, la (de)construcción de la música del mapuche, el que permanece en un tiempo (presente), y en un espacio (acéntrico)

Estas paradojas, se hacen presentes a la hora de develar los modos de representar la música de la alteridad en los *Cantos Ceremoniales*, específicamente en cómo ésta redibuja los aspectos (y espectros) de una cultura musical que arraiga y expulsa a la vez.

#### 6.4.2. Cantos Ceremoniales vista por el compositor.

El propio compositor nos remite juicios que aclaran sus intenciones compositivas:

“Mi afinidad con el pueblo mapuche no va por la antropología ni por el arte. Tengo una afinidad con ellos en el mundo ancestral. Comprender su cosmovisión no es fácil, pues la tienen y mantienen muy oculta, son muy celosos de ello y la careta es otra...tal vez para confundir...en mi caso es lo mismo”. (...) Es bien verdad que cuando hago esta música siento una expansión de la conciencia cósmica. Es como ingresar a un mundo común en donde habitan diferentes tipos de personas que sienten igual o parecido respecto de este mundo y en especial el otro. (...) Esta música incluso la que yo escribo, creo que revela otro mundo que no es el que conocemos habitualmente. Es más bien del llamado espíritu o inmaterial.”<sup>297</sup>

“Permanezco abierto a la multiplicidad del fenómeno musical que nos rodea y cuestiono las jerarquizaciones preservadas por la tradición del conservatorio. Esto me ha llevado a no adscribirme a una poética particular, evitando todo estructuralismo, autogeneracionismo, minimalismo o neoalguismo (...) Mi interés por los instrumentos, la música y el espacio sonoro del mundo mapuche, no tiene motivación antropológica o artística, sino que parte como un acto de expansión de la conciencia, que por lo tanto, debe ser ritualizado.”<sup>298</sup>

Lo cierto es que la curiosidad por la música indígena, había desaparecido de los compositores chilenos desde la década de los 30, por tanto, obras como *Cantos*

<sup>297</sup> DÍAZ, Rafael: “Entrevista a Eduardo Cáceres.” En: [www.musicasacrachilena.cl](http://www.musicasacrachilena.cl), 2007, p.3.

<sup>298</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo: “Eduardo Cáceres...” *Op. cit.*, pp. 3-7.



*Ceremoniales* surgen a contravanguardia; más aún, en países como Chile, en que la traslación de modelos centroeuropeos (primero franceses, luego alemanes e italianos) ha sido una tendencia que ha definido su historia musical.

Del paratexto de Cáceres, extraemos dos conclusiones importantes: que su indigenismo no se trata de esa vieja práctica de transcribir melodías para luego armonizarlas a la manera de los cancioneros de música folclórica europea de los tiempos de Bartók; y, que se trata más bien una apertura completa de su arte a una variedad de posibilidades, en las que el sonido aborígen es una más, el que decide vivir como un acto de expansión de la conciencia, que “debe ser ritualizado”.

¿Cuál es el sentido del rito en Cáceres y particularmente en *Cantos Ceremoniales*?

Indudablemente no es el rito desterritorializado de un *machitun*, tampoco la imposición de un modelo *wuinka*<sup>299</sup> a un imaginario indigenista.

Dice Cáceres: “más bien pongo en arte un acto ritual y si bien paso a prescindir de procedimientos compositivos pre-concebidos, en mí no existe un rendirme permanentemente a esos procedimientos, pues me aparecen más bien como una cultura impuesta hegemónicamente, por tanto, no me importa seguir los cánones de la mal llamada única música contemporánea. La música contemporánea NO es una sola. No es sólo lo que viene de Europa y que ha sido fabricada en otro contexto histórico. Mi postura es conciente y no pertenezco al movimiento neo-colonialista que existe en Latinoamérica. Mi contexto histórico también fabrica mi música.”<sup>300</sup>

En síntesis, las estrategias compositivas de Cáceres consisten en abordar el imaginario indigenista desde adentro. El compositor no compone música mapuche, sino que toma lo “mapuche” como su técnica de composición, por lo que podríamos designar su estrategia como una especie de “introindigenismo compositivo”.

---

<sup>299</sup> Nombre usado por el mapuche para designar al extranjero.

<sup>300</sup> DÍAZ, Rafael: *Op. cit.*, p.4.

### 6.4.3. Sintagmas de raíz mapuche en *Cantos Ceremoniales*.

A continuación, propongo algunas consideraciones estéticas y semiológicas que conformarán mi propio paratexto sobre *Cantos Ceremoniales*.

En primer lugar, es fundamental establecer la figura de la *machi* como principal referente ideológico-estético en la obra de Cáceres. Grebe nos dice que “la *machi* es la principal portadora y transmisora de la religión mapuche, la que desempeña diversos roles rituales al servicio de su comunidad, destacándose su participación en los ritos medicinales terapéuticos y diagnósticos, adivinatorios y comunicativos. Las creencias tradicionales y concepciones mitológicas son reactualizadas a través de la poderosa comunicación del discurso chamánico.

En los ritos simples, dichos contenidos se expresan mediante recitaciones y cánticos; y en los ritos de mayor complejidad, se agregan a dichas recitaciones y cánticos una amalgama densa de poesía, música, danza y episodios dramáticos, con activa participación de la *machi* y sus ayudantes junto a la comunidad ritual.”<sup>301</sup>

Este comentario nos aclara aún más el sentido de la palabra “rito” para Cáceres. Su acto de expansión de la conciencia (en el acto creativo) posee una profunda relación con los ritos simples y complejos de la *machi*. Podemos decir que *Cantos Ceremoniales* es una gran representación mimética de lo que podrían ser esos ritos. La voz de la *machi*, representada por la línea melódica más prominente (especialmente en el segundo movimiento, donde una textura de canto acompañado se hace más evidente); la masa coral con sus patrones de acompañamiento y *ostinato*, como representación de la “comunidad”; y los instrumentos sagrados de la *trutruka* y *pifülka*, cuyas sonoridades y comportamientos idiomáticos son naturalmente proyectados en las voces del coro.

Más aun, la naturaleza matriarcal de la sociedad mapuche se ve fielmente representada en la utilización de un coro de 24 voces femeninas.

Es importante aclarar que esta *mimesis* es algo más profundo que un simple acto metafórico o imitativo. La *mimesis* que funciona aquí es algo más esencial que asociar elementos similares para duplicarlos, superponerlos o intercalarlos a la manera del estilema de los años 20. Si ese hubiera sido el camino de Cáceres, habría llegado a una representación muy parecida a la que llegaron Lavín e Isamitt.

---

<sup>301</sup> GREBE, María Ester: *Culturas Indígenas de Chile: Un Estudio Preliminar*. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 1998, p.60.

Cáceres abandona este nexo convencional y se interna en lo aborígen “desde” lo aborígen. Es decir, no hay acompañamientos instrumentales armónicamente descontextualizados, no hay intercalación de elementos *estilemáticos* a la manera de un collage. Hay, por el contrario, un ejercicio compositivo con las propias herramientas compositivas de la música mapuche, de modo de evitar que códigos exógenos penetren en el sistema cerrado de la composición.

Por cierto que todavía encontramos los viejos referentes identitarios asociados con “lo mapuche”, pero estos poseen otro grado de organicidad; ya no son trozos intercalados de gestos idiomáticos, ahora son ellos mismos (los estilemas), los códigos esenciales del texto, los que sostienen estructuralmente el discurso y, lo más importante, el énfasis está puesto en la carga afectiva que estos códigos comprenden.

Al involucrarse afectivamente el creador en el texto que está generando, de un modo cualitativamente próximo, es decir, involucrándose en la cadena mensaje-código, el texto musical se abre a una configuración directamente conectada con un imaginario colectivo de lo aborígen, y dentro de una estructura homogénea, sin meta estructuras culturales externas que sustenten y determinen la codificación del texto.

La experiencia de la recepción de *Cantos Ceremoniales* nos dice que sus elementos semiológicos constituyentes (sus arquetipos individuales que comportan un código de afecto musical), lejos de estratificarse, a la manera del estilema del pasado, se congregan entre sí e interpelan al yo profundo del auditor.

En este acto mimético pues, hay aparentemente un vínculo más profundo, que Benjamín definió como la “semejanza inmaterial”.

#### 6.4.4. Musemas y semejanza inmaterial.

Para entender el fenómeno de interpelación involucrado en este texto sonoro y sus eventuales audiencias, es vital reconocer en la música el común origen con otras formas de expresión, las que, en los albores de la humanidad, “estuvieron en una zona intermedia entre la comunicación y el arte.”<sup>302</sup>

El poder evocativo que posee la música, es una propiedad que Walter Benjamín abarcó dentro del concepto de *semejanza inmaterial*, y que, en términos simples,

---

<sup>302</sup> BENJAMIN, Walter: Sobre la facultad mimética”. En: *Angelus Novus*. H.A.Murena (trad.). Barcelona: Edhasa, 1971a.

establece que en todo hecho lingüístico, incluido el de la música,<sup>303</sup> debería poder verificarse la existencia de una forma significativa o discursiva como soporte de una expresión. Para Benjamín, todo sistema lingüístico no es un simple sistema convenido de signos ya que “el nombre que el hombre da a la cosa, depende de la forma en que la cosa se comunica con él.”<sup>304</sup>

Al ámbito de la lengua, según Benjamín, habrían emigrado las antiguas fuerzas de expresión y recepción miméticas, de las que la música y la danza nos proporcionan una lejana imagen.

De algún modo, en *Cantos Ceremoniales* el sonido de la lengua mapuche y los melodiosos adheridos a sus fonemas, nos devuelven el camino que habrían hecho la música y la danza, alguna vez reunidos en el gran mar del lenguaje, ahora regresan a sus ámbitos originarios autovalentes; a donde realmente pertenecían antes de congregarse y fundirse en el ámbito de la lengua.

La herramienta teórica de Benjamín es clave para entender cuándo la fuerza mimética de la música opera productivamente y cuando, desvirtuada de su naturaleza mimética, opera como una duplicación

#### 6.4.5. Los soportes de la expresión mimética.

*Cantos Ceremoniales* posee una serie de estilemas que, al dejar su rol interrelativo o de “cita” y constituirse en unidades sintácticas esenciales y de carga afectiva con directo enlace al imaginario sonoro mapuche, devienen en musemas.

El musema aborígen son motivos que poseen una fuerte carga simbólica acumulada. Son soportes de una expresión mimética que han llegado a nosotros desde el centro perdido de la cultura originaria, muchas veces con el “vínculo quebrado” con sus formas significativas originarias.

---

<sup>303</sup> Se acepta hoy en día discutir que la música pueda operar como un lenguaje, desde el momento en que se le reconoce condición semiótica. De este modo, la música, como las otras expresiones artísticas “es un lenguaje específico, diferente e irreductible al tipo de lenguaje que conocemos como lengua natural. En consecuencia, su funcionamiento es semiótico y no lingüístico” (Talens, 1978: 18).

<sup>304</sup> BENJAMIN, Walter: Sobre la facultad mimética”. En: *Angelus Novus*. H.A.Murena (trad.). Barcelona: Edhasa, 1971b, p.172.

Los musemas de Cáceres no son en sí recopilaciones, sino que más bien la imitación de modelos “auténticamente imaginarios creados por el compositor a partir de modelos determinados de música auténticamente aborígenes.

En la obra de Cáceres, operan muchas veces como patrones de repetición dentro de una técnica de construcción “aditiva”, es decir, una técnica asociada con el minimalismo, que consiste en ir agregando elementos levemente diferentes para ir creando un *motto* o continuo que va produciendo un efecto hipnótico.

Casi siempre la organización macro de las tres piezas está planteada en un esquema tripartito del tipo A-B-A’, lo que es muy concordante con la estética de la música mapuche.

El comienzo de la obra de Cáceres, nos recuerda el estilema melódico de Isamitt en su canción n° 1:

Figura 41a.

*Cantos Ceremoniales*. Mov. I. Pág.1. Sistema 1.

♩. = 90

*p*

Soprano 1

A - mu a - mu a - mu - len a - mu a - mu a - mu - len

Soprano 2

Mezzo-Soprano

Contralto

Figura 41b.

*Cantos Ceremoniales. Mov.I. Pág. 1. Sistema 3.*

The image shows a musical score for a system of four staves. The top two staves are for vocal parts S1 and S2, both in treble clef. The bottom two staves are for piano parts M and C, also in treble clef. The lyrics are 'ñi ñi a - mu - len ñi ñi a - mu - len'. The score includes glissando markings (gliss.) and a key signature of one sharp (F#). The vocal parts have a melodic line with glissandos, while the piano parts provide accompaniment.

La diferencia con respecto al tratamiento estilístico de Isamitt es evidente: al no existir “acompañamiento” (o sea, una superestructura estilísticamente hegemónica que condiciona la percepción identitaria, transformando al código aborigen -su *ethos* y su pathos- en “exótico”, debido a que su aporte sintáctico se *jibariza* –reduce- al acto de la intercalación, superposición o intervención de sus códigos en una estructura de sustentación dominante), estamos a solas con un texto musical que nos encierra en una circularidad de signos totalmente autoreferentes entre sí, (entre soporte y su semejanza inmaterial). En él, los aportes contemporáneos que pudiera existir, los sintagmas del mundo musical occidental, se homogeneizan con el aborigen a tal nivel, que ya no es posible discernir cual es cual.

Cáceres nos instala de inmediato en una forma circular de percibir el tiempo, por el uso de secuencias melódicas recurrentes, las que se transportan permanentemente, sin mayor elaboración, llevándonos siempre al lugar de partida, pero en otro contexto y por otro camino. En el caso de Isamitt, la percepción temporal de sus canciones es horizontal, deviene de izquierda a derecha por causa del principio armónico del acompañamiento, que nos hace transitar obligadamente de centros de tensión a reposo, pasando por centros modulatorios.

#### 6.4.6. Espejo sonoro.

El ejemplo de la figura 42, muestra un fenómeno de organización que Cáceres emplea mucho para enlazar grandes secciones de la macroforma. En el caso de la música mapuche, se manifiesta por un sentido de retrogradación y/o inversión de las células del canto (aplicando una terminología occidental a procedimientos que se resisten a ser etiquetados por su uso universal e inmemorial). De modo que, voluntaria o involuntariamente (la voluntad compositiva no puede ser determinada porque mucho de esta creación es anónima) se forman relaciones de espejo, como el que podemos apreciar en el ejemplo:

Figura 42.

*Kureñeán.* (Canción profana de amor).

Voz

Ku- re- ñe án, Ku-re ñe- án, pi- ke- fún a- nei- pe-ñi

Traducción: “Deseo casarme, deseo casarme, te digo a ti hermano” (traducción de María Ester Grebe.

*Kureñeán*, fue recopilado y transcrito por María Ester Grebe en 1973. Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

El segundo corchete muestra el material melódico que se reitera, Lo que no está bajo corchetes es la zona intermedia común a ambos segmentos. Este sentido “especular” de organizar frases y de separar-unir secciones, es una peculiaridad de mucho repertorio mapuche y, en la obra *Cantos Ceremoniales* podemos apreciar un eco de esto.

“Es habitual en la música de Cáceres, la ordenación tripartita de sus composiciones y el uso de la recapitulación variada.”<sup>305</sup> Esta afirmación de Juan Pablo González, se ve confirmada en *Cantos Ceremoniales*. cuyos tres movimientos presentan organización tripartita. Lo peculiar en este planteamiento formal de Cáceres, es que, en

<sup>305</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo: “Eduardo Cáceres...” *Op. cit.*, p. 5.

aquel punto donde se articula el final de la zona B (llamamos zona y no sección, porque la naturaleza del discurso sonoro de *Cantos Ceremoniales* nunca resulta “seccionada”, sino que es un continuo fluir) con el comienzo de la zona recapitulatoria (zona A’) suele producirse una situación de “espejo”, es decir, para unir ambas zonas, surge un pasaje transitivo que nos conduce hacia aquella música que cerró la zona B, y que ahora transita a la zona A’ (la zona recapitulatoria).

El efecto es que parece reflejarse el pasado del fin de la zona B en el presente de la zona A’, teniendo una zona intermedia común que se refleja hacia ambos lados, hacia el pasado y hacia el presente (que en este caso, consiste en un pasaje canónico de “aire” expulsado por las voces en un *tutti* por agregación):

Figura 43a.

*Cantos Ceremoniales*. Mov. I. Pág. 5. Sistema 1.

Final Zona B:

The musical score for the final of Zone B consists of five vocal parts: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Mezzo (div.), and Contralto (C). The music is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The initial part of the score is marked *pp* and features a melodic line with a long note value, followed by a series of eighth notes. The lyrics for S1, S2, and C are "pu row". The Mezzo part has the lyrics "Sch sch sch sch sch". A *gliss.* marking is present above the final note of the initial phrase. The score then transitions to a section marked "(solo con aire)", which is more dynamic and articulated. Dynamics include *ff*, *pp*, *ffff*, and *pp*. The lyrics for S1, S2, and C in this section are "Ha ha". The Mezzo part has the lyrics "Ha ha". The score concludes with a final note marked *ffff*.



Figura 43b.

*Cantos Ceremoniales*. Mov. I. Pág. 5. Sistema 2.

Pasaje de transición:

The image shows a musical score for a transition passage, labeled 'Pasaje de transición'. It consists of four staves, labeled S1, S2, M, and C. Each staff contains a series of notes, primarily quarter notes, with dynamic markings of *pp* (pianissimo) and *fff* (fortissimo) and hairpins indicating volume changes. The lyrics 'ha' are written below the notes on each staff. The score is set in a key with a single sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Nótese que, cuando llega A', zona que culmina esta situación de espejo y que inicia una suerte de zona recapitulatoria, esta se inicia con un importante innovación con respecto al primer compás. Es verdad que reaparece el melotipo del primer compás, y que este es transportado secuencialmente (esta vez en forma ascendente), pero esta vez este patrón generatriz cíclico es “armonizado” no por notas, sino por el aire mismo. Este se introduce en la zona A' viniendo del pasaje de transición y literalmente se encabalga con el melotipo cíclico. Es cierto que A' nos recuerda el pasado de la obra, pero este vuelve de forma significativamente distinta como dice Cáceres...”todo siempre cambia, pero en el cambio todo es igual.”<sup>306</sup>

No deja de ser significativo el uso del aire como un elemento musical más, esto es propio de la musicalidad mapuche que incorpora a los sonidos del cuerpo, risas, gritos y golpes de pies en el suelo como parte genuina de la música:

<sup>306</sup> *Ibidem*.

Figura 43c.

*Cantos Ceremoniales*. Mov. I. Pág 5. Sistema 3.

Zona A':

The musical score for 'Cantos Ceremoniales' (Mov. I, Pág 5, Sistema 3) is presented for four vocal parts: S1 (Soprano 1), S2 (Soprano 2), M (Mezzo), and C (Contralto). The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The lyrics are: 'go - ji go - ji go - ji - pe - yem go - ji - pe - yem' for S1; 'ha ha ha A' for S2; 'ha ha ha ha' for M; and 'ha ha ha ha' for C. The score includes dynamic markings: *ff* (fortissimo) for S1, *pp* (pianissimo) and *f* (forte) for S2, M, and C. Performance instructions include 'Canto' (Canto) for S1 and S2, and 'gliss.' (glissando) for S2. The score is written on four staves, each with a treble clef and a key signature of one flat.

#### 6.4.7. Comportamientos idiomáticos.

A pesar de que *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi* está fuertemente marcada por el liderazgo de la voz-machi, algunos instrumentos de la orquesta mapuche han sido también un fundamento técnico y estético importante al momento de concebir su lenguaje. Especialmente los instrumentos del kultrun, la pifülka y la trutruka son “invocados” permanentemente y reconocemos sus sonoridades y comportamientos idiomáticos en las líneas vocales del coro. La ejecución pareada de pifülkas y la tendencia de estos instrumentos a generar policordios tímbricos no temperados (“manchas sonoras”) son procedimientos idiomáticos resignificados por Cáceres. También la organización rítmica de la performática de pifülkas (como el de la figura a continuación) es un recurso ampliamente usado:

Figura 44a.

*Pifülka pareada* (Ngillatún. Quetrahue. 1981).

The musical score for *Pifülka pareada* is presented in two staves. The top staff, labeled 'Pifülka 1', is in treble clef and the bottom staff, labeled 'Pifülka 2', is in bass clef. The time signature is 3/8. A tempo marking above the first staff indicates a quarter note equals 58 beats per minute. The music begins with a forte (*f*) dynamic. Pifülka 1 plays a melodic line of eighth notes with accents (^) on the notes. Pifülka 2 provides a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents (^) on the notes. The piece concludes with a double bar line.

*Pifülka pareada*, fue recopilado y transcrito por Ernesto González, en la comunidad de Quetrahue, Comuna de Lumaco, Novena región de Chile. 1981. AMTCH.

Las manchas sonoras de las pifülkas (“de rico timbre aleatorio” en palabras de Grebe), son un hecho sonoro de mucha potencia acústica y ritual. Es un referente originario que da vida a un tipo específico de estilema usado por Cáceres, consistente en bloques acordales bimodales (el término “modal” se refiere aquí a una serie de notas originadas por las posibilidades usuales del instrumento aborigen, no guarda ninguna relación con los modos griegos ni los eclesiásticos renacentistas), polimodales, hasta llegar al *cluster*.

En el siguiente ejemplo, podemos ver un caso de heterofonía bimodal, propio de pifülkas tocando al unísono

Figura 44b.

*Cantos Ceremoniales. Mov I. Pág 1. Sistema 2.*

*mp*  
 S 1 a - mu a - mu a - mu - len  
*mp*  
 S 2 A - mu a - mu a - mu - len  
 M  
 C.

Tres modos coexistiendo en forma isócrona: Contraltos sobre re,fa, (do); Mezzos sobre fa#, la, do#; y Sopranos 1 y 2 sobre do, mib, (fa) y (sol):

Figura 44c.

*Cantos Ceremoniales. Mov. II. Pág. 1. Compases 9-10.*

*mf*  
 S.1 Ñi  
 S.2 ñi pew - ma ñi pew - ma  
 M. ñi ñi  
 C. ñi pew - ma ñi pew - ma

Característico comportamiento rítmico-melódico de pifülkas por Sopranos 1b. Nótese el uso “fonético de la palabra *tañi* (mío) sobre un ritmo que también alude a patrones de kultrun:

Figura 44d.

*Cantos Ceremoniales*. Mov. II. Pág. 5. Compases 42-45.

The musical score for measures 42-45 is presented in a system with four staves. The top staff is for Soprano 1b (S.1 (div.)) and the second staff is for Soprano 2 (S.2). The third staff is for the Mezzo-soprano (M.) and the bottom staff is for the Contralto (C.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The Soprano 1b part begins with a dynamic marking of *súbito ppp* and a tempo marking of *ta*. The lyrics for Soprano 1b are "ta - ñi ta - ñi ta - ñi ta - ñi ta - ñi ta - ñi ta - ñi ta - ñi". The Soprano 2 part has a whole rest in each measure. The Mezzo-soprano part has a whole rest in each measure. The Contralto part has a whole rest in each measure. The Soprano 1b part features a cluster of notes in the first measure of each of the five measures, with the dynamic marking *súbito ppp* above it.

*Cluster* dentro de un ámbito de tercera menor (su posible origen en la sonoridad global de una agrupación de pifülkas):

Figura 44e.

*Cantos Ceremoniales*. Mov. III. Pág. 1. Compases 9-12.

S1  
 ta - ñi  
 S2  
 ta - ñi  
 M.  
 ta - ñi  
 C.  
 ta - ñi

= seguir altura aproximada

Un *cluster* a partir de un unísono con salida en *gliss*. Conjunción idiomática del canto comunitario y trutruka:

Figura 45.

*Cantos Ceremoniales*. Mov. I. Pág. 6. Sistema 3.

no unísono ( cualquier nota )

ppp ( ágil con grito )  
 ffff

me w

me w

me w

me w

me w

De las innumerables transcripciones que existen de toques de trutruka, una cantidad importante tiene su *finalis* en torno a la nota “la3” (por cierto, un “la” no temperado):

Figura 46a.



Aquí, F, significa nota *finalis*, es decir, aquella nota en la que suele recaer el reposo de la actividad melódica. R, significa *repercusa*, aquella nota que posee cierto poder gravitatorio por sobre las demás, pero menos que la *finalis*.

Puede afirmarse que esta nota tiene una fuerte identificación con la trutruka. Esto sumado a que la trutruka actúa como una especie de bajo de toda la orquesta mapuche ritual, nos lleva a considerar que el rol de bajo de una nota “la3” (o en torno a ella) es un referente sonoro que ha llegado a ser asociado como originario, o que evoca un registro y rol sonoro catalogado de “auténtico”. Estos referentes reaparecen en la música de Cáculos transformados en musemas, porque conservan su significación (carga identitaria), pero operan con otra funcionalidad, una acorde a un tipo de sintaxis específica a la obra en donde se desenvuelve. Ya no se presentan, como en la música de Isamitt, adheridos a soportes armónicos de origen escalar exógeno a la idiomática instrumental mapuche. No hay elementos parasitarios, o subordinados en términos sintácticos. La sintaxis de *Xekayawun mawida mew* posee un aspecto exterior mucho más orgánico, fundamentalmente gracias a la utilización de las unidades dentro de un código común, lo que evita la disgregación *collage*, propia de la escritura estilemática.

Véase un caso de pedal-trutruka sustentando un canto de machi:

Figura 46b.

*Cantos Ceremoniales. Mov. I. Pág. 2. Sistema 1.*

The musical score consists of four staves. The first staff (S1) is a vocal line with lyrics "a - mu a - mu a - mu - len". The second staff (S2) is a vocal line with lyrics "ñi ñi a - mu - len". The third staff (M) is a melodic line. The fourth staff (C) is a basso continuo line with lyrics "A - mu - len a - mu - len" and a forte dynamic marking (*ff*).

Podemos explicarnos mejor la existencia de este intervalo de séptima en el canto de las contraltos, no se trata de generar un hecho armónico en sí, sino que su intención es trasladar un rasgo idiomático instrumental a la voz humana con la sonoridad que conlleva. Estamos más bien ante una intersección de medios sonoros y sus cargas idiomáticas:



Figura 46c.

*Cantos Ceremoniales*. Mov. II. Pág 1. Compases 1-2.

♩ = 60

Soprano 1

Soprano 2

Mezzo-Soprano

Contralto

*p*

ñi pew - ma —      ñi pew - ma —

Un ejemplo del uso del *gliss.* en la trutruka para cadenciar secuencias melódicas:

Figura 46d.

*Cantos Ceremoniales*. Mov. II. Pág. 6. Compases 64-66.

S.1

*p* (nota baja)      *gliss.*      (grito) *fff*

gun

S.2

*p*      *gliss.*      *fff*

gun

M.

*p*      *gliss.*      *fff*

gun

C.

*p*      *gliss.*      *fff*      *pp*

gun      ti kaj - iv —

El ejemplo a continuación, muestra algunos rasgos paradigmáticos del modo de ejecución del kultrun. Es un ejemplo de kultrun en un contexto ritual-religioso, y en él se observan todas las características que subraya Grebe. El carácter pendular, la acentuación fuerte-débil; y también otros rasgos que Cáceres va a tomar y refundir en su música. Principalmente, el ritmo sincopado en una pulsación binario compuesta, es decir, la conjunción de lo ternario y lo binario cruzado por el quiebre de la síncopa (la inversión del patrón común largo-corto por uno corto-largo):

Figura 47a.

*Kultrun y kaskawilla.*

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Kultrun' and the bottom staff is labeled 'Kaskawilla'. Both are in 6/8 time. Above the Kultrun staff, there is a tempo marking '♩ = 100' and a dynamic marking 'f' with an accent '>'. The Kaskawilla staff also has a dynamic marking 'f' and an accent '>'. The notation consists of rhythmic patterns represented by vertical stems and horizontal lines, with 'x' marks indicating specific rhythmic points. Vertical dashed lines separate the music into four measures.

*Kultrun y kaskawilla.* Recopilado y transcrito por Ernesto González en la Comunidad de Quetrahue, Comuna de Lumaco, Novena región de Chile. 1981. Machi Juana Raimán Cheuque. Archivo Sonoro de música tradicional chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Un ejemplo de soporte identitario híbrido: patrones rítmicos de kultrun e intervalos de tercera y séptima (trtrukas) fundidos en la voz.

Figura 47b.

*Cantos Ceremoniales*. Mov. II. Pág.1. Compases 1-2.

♩ = 60

Soprano 1

Soprano 2

Mezzo-Soprano

Contralto

*p*

ñi pew - ma

ñi pew - ma

Un pasaje performativo de Cáceres, en el que se refleja el bamboleo pendular del cuerpo de la machi. Es decir, una pulsación binaria interviniendo una secuencia rítmica predominantemente ternaria en una macroestructura temporal cíclica). La rítmica de Cáceres generará necesariamente una yuxtaposición hemiolítica:

Figura 48a.

*Cantos Ceremoniales*. Mov. III. Pág. 3. Compás 25.

**C**

Hablado con alturas indicadas (naturalmente)  
con suave movimiento corporal (balanceado) en negras

*pp*

ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ta - ñi

Figura 48b.

*Cantos Ceremoniales. Mov. III. Pág. 2. Compases 16-18.*

The musical score consists of four staves. The first three staves (S1, S2, M.) are vocal parts with lyrics: ra ki du. The fourth staff (C.) is a contralto part with lyrics: pu ce peñ-ma-ke-fiñ ñi peñ-ma-ke-fiñ ñi ge ñi ge. The C. part features a complex rhythmic pattern with accents and slurs.

Sobre el patrón binario de la contralto (pulsación interna de negra, bamboleo de la machi) se superpone un patrón de agrupamiento 4+5+3+6 (pulsación interna de corchea).

#### 6.4.8. Situaciones sonoras.

Hay ciertos referentes originarios que rebasan el estilema o el patrón rítmico. Ellos involucran un fenómeno sonoro de mayor magnitud, tanto desde el punto de vista musical como cultural. Desde el enfoque de lo exclusivamente acústico, ellos constituyen lo que podríamos llamar “situaciones sonoras”. Desde el enfoque macro de la cultura mapuche, tenemos que asociarlo al ritual sacro mapuche, en el que el poder del sonido juega un rol fundamental.

Grebe nos informa del poder del sonido ritual en las prácticas ceremoniales mapuches: “de acuerdo a una creencia tradicional vastamente difundida entre los mapuches, la duplicación o multiplicación sonora aumenta el poder del sonido musical, reforzando su poder comunicativo con los dioses y espíritu. Aumenta, asimismo, los

poderes terapéuticos, puesto que se cree que el sonido ahuyenta o expulsa al mal, la enfermedad y los espíritus malignos.”<sup>307</sup>

Probablemente uno de los momentos más intensos de la obra, sea una particular “situación sonora” que se construye a partir del compás 25 del tercer movimiento (ver figura 49). En ella, se canta-reza con una técnica hablar-cantado, el texto de Elicura Huichailaf: “pienso en mis antepasados muertos, veo sus ojos vueltos hacia el Oriente”. Las voces se van sumando “canónicamente” generando un desconcertado *tutti* de voces de progresiva intensidad acústica. A esto se le suma un *accelerando* que termina por desencadenar una situación paroxística, propia de atávicos comportamientos de la sacralidad mapuche, en los que, de la voz de la machi, surgía una densa corriente parlante de cántico y recitación:

---

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 75.

Figura 49.

Cantos Ceremoniales. Mov. III. Pág 3. Sistemas 1 y 2)

Tempo: ♩ = 100

Dynamic markings: *ppp*, *ffff*, *pp*

Performance instruction: *Hablado con alturas indicadas (naturalmente) con suave movimiento corporal (balanceado) en negras*

Lyrics:

ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ta - ñi

ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ta - ñi ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ba - ci wv - nen

ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ba - ci wv - nen — pu ce pu ce pu ce peñ - ma - ke - fiñ ñi

peñ - ma - ke - fiñ ñi ge ñi ge le - li - wvl nie - lu

fig. 49 (cont.)

## Mov. III. Pág. 4. Sistema 1 y 2.

**TUTTI accel.**

*pp*

S 1  
ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ta - ñi ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ba - ci wv - nen

S 2  
pu ce pu ce pu ce peñ - ma - ke - fiñ ñi

M.  
peñ - ma - ke - fiñ ñi ge ñi ge le - li - wvl nie - lu

C.  
le - li - wvl nie - lu xi - pa - pey - vm xi - pa - pey - vm an - tv

**accel.**

S 1  
pu ce pu ce pu ce peñ - ma - ke - fiñ ñi

S 2  
peñ - ma - ke - fiñ ñi ge ñi ge le - li - wvl nie - lu

M.  
le - li - wvl nie - lu xi - pa - pey - vm xi - pa - pey - vm an - tv

C.  
ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ta - ñi ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ba - ci wv - nen

**sempre accel.**

S 1  
peñ - ma - ke - fiñ ñi ge ñi ge le - li - wvl nie - lu

S 2  
le - li - wvl nie - lu xi - pa - pey - vm xi - pa - pey - vm an - tv

M.  
ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ta - ñi ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ba - ci wv - nen

C.  
pu ce pu ce pu ce peñ - ma - ke - fiñ ñi

### 6.5. Marco estilístico de Boris Alvarado.

La música de Boris Alvarado (1962) ha pasado por diversas etapas, las que han estado, en mayor o menor medida determinadas por su búsqueda de herramientas técnicas que ensancharan su oficio. En este periplo, compositores como Andrés Alcalde, Eduardo Cáceres, Alejandro Guarello y Hernán Ramírez, tuvieron injerencia en su formación compositiva. En el extranjero, trabajó bajo la guía de Krzysztof Penderecki y Marian Borkowski. De todos ellos, los compositores más influyentes en su escritura han sido, en mi opinión, Andrés Alcalde y Marian Borkowski. Este disco deja traslucir estos dos significativos aportes a su escritura. Sin embargo, lo interesante, es que el disco también refleja la tremenda capacidad de Alvarado de integrar y reciclar, en su propia clave, el lenguaje del otro, hasta hacerlo trascender hacia regiones sonoras donde el arquetipo termina siendo él mismo, sin tutela, en la absoluta soledad de su música. Obras como *Vilanova* y *Per Orchestra*, son trabajos en los que la huella de la escuela polaca luce tamizada, y, por otra parte, ya no hay traza alguna de su pasada música ochentera, todavía cercana a la escuela de Donatoni-Alcalde.

El *opus* sacro de Boris Alvarado es variado en estilos y características. Por un lado están las obras corales de directa connotación sacra (*Veni Sancte Spiritus* -2003-, para coro femenino, ensamble instrumental y orquesta de cuerdas), y por otra, están aquellas obras para exclusivo ensamble instrumental, en las que la connotación sacra es mucho más tácita pero no menos profunda.

La actividad de Alvarado en el campo de la música sacra, se vio incrementada durante su periodo de formación en Polonia, y el sello de la escritura coral de esa cultura, así como la escritura instrumental de su maestro polaco Marian Borkowski se incorporaron homogéneamente a su discurso, adquiriendo en su lenguaje una nueva dimensión, tamizada por el factor chileno de su formación y de su cultura de origen.

Un ejemplo de esto último es *Feula* (2006), sobre texto wíliche, con Paula Elgueta en la voz, integra y articula los recursos del canto proveniente del imaginario mapuche (*glissandi*, hablar-cantado, intervalos conjuntos, recitación) en un discurso lineal monódico, pero de una polifonía tácita. Breve, sencilla y equilibrada, es una pieza de una concisión inmejorable, sin nada superfluo.

Otro ejemplo de este acercamiento indigenista es *Lux Akainik, Sinfonía Vocal Selk'nam* para veintidós voces femeninas, cuatro flautas y cuatro tams-tams. (2006). La



obra combina textos en latín del *Lux aeternam* con palabras en lengua selk'nam, las que se intercalan tejiendo un discurso textual mestizo.

#### 6.5.1. Rasgos estilísticos de *Feula*.

La música de raíz indigenista no es algo muy usual en el repertorio de Alvarado. Sin embargo, entre los pocos ejemplos que encontramos, hay una pieza notable que revela una escritura de un sincretismo técnico pocas veces visto. La obra es *Feula. Ritual Williche* (2006)<sup>308</sup>, para voz sola. De esta pieza, Alvarado nos dice en la nota introductoria de la partitura:

“Voz: forma de expresión humana que incorpora a la voz hablada, la voz cantada como una nueva forma de la misma. Con ella recorre el amplio espectro de ambas dimensiones como una sola”<sup>309</sup>.

Con esto, Alvarado nos informa que ha decidido incorporar a su técnica composicional aquellos aspectos no tradicionalmente *musicales* de la voz, como la voz hablada –no al modo del *sprechgesang* de la técnica de Schönberg-, el susurro, la oración, elementos que para el pueblo mapuche –como también para los pueblos fueguinos– siempre han formado parte de su expresión musical, la cual, a su vez, nunca es un fenómeno aislado sino que forma parte de una manifestación global. Es decir, Alvarado amplía su pre-concepto respecto a lo que debiera ser la musicalidad de la voz, herencia de la academia, para expandir sus límites hacia modos de ejecución de aquella otra tradición, la aborígena. El compositor también nos informa sobre el origen del texto que emplea en la pieza:

Feulá kom mapu choiñ  
 llellipua fiiñ ta chau ngünechen  
 taiñ mogelerpual ka entuafiel  
 winka wekufé kake mapu kúpala<sup>310</sup>.

<sup>308</sup> Pista 8 del disco incluido en esta tesis.

<sup>309</sup> ALVARADO, Boris: *Feula*. MS., 2006, p.ii.

<sup>310</sup> Fragmento de un discurso en el Consejo General de Caciques, entregado por Carlos Lincomán.

Trad.:

En esta hora  
 todos lo hijos de la tierra  
 rogamos al dios de la vida  
 para que los williches  
 sigamos viviendo y desaparezca el demonio extranjero que viene de  
 otras tierras. Hermano extranjero  
 nosotros nos quedaremos en nuestra tierra hasta que mundo sea.

La traducción es pertinente no sólo por ilustración, sino sobre todo por la incidencia que tiene en la propia monodia de la obra. Alvarado controla y dirige su discurso con plena conciencia de lo que significan sus fonemas en *mapudungun*.

Figura 50a.

*Feulá*. Sistemas I-V.

Voz

$\bullet = 76$

*lentamente*

*nasal*

*f*

Feu-lá feu la feu lá feu lá A - E - O (iu)

*Glissando*

*(eco)*

*Gliss*

kom ma pu cho iñ (Schhsss) cho iñ cho iñ Oh!

*sfz*

*p*

*ppp*

*mp*

*ff*

*fff*

lle lli pua lle lli pua fi iñ chau ngü ne chau gnü ne che

17 voz cantada y casi hablada

*Gliss*

*voz cantada*

*Gliss*

*voz cantada*

tai ñ mo ge ler pua ka tu a fiel pua en tu a fiel

23 *spiza tempo*

*Gliss*

win ka in chi ñ ta ñi ma pu meu me le a in win ka we ku fe ka ke

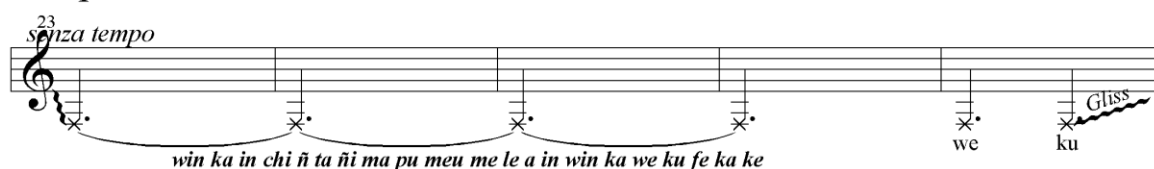
Alvarado diseña la pieza en dos partes, marcada por un eje centrado en el siguiente texto.

winka wekufe kake mapu küpala<sup>311</sup>

Los primeros cinco sistemas concluyen en un monólogo sobre una nota no temperada, basada en el texto anteriormente citado:

Figura 50b.

*Feula*, sistema V.



No en vano se escoge la nota más grave del registro de la intérprete, para poner en palabra el verso con la declaración de principios más importante del poema. A partir de aquí, será este verso el único que se musicalice en toda la pieza de Alvarado. El otro eje estructural de la pieza es el bicordio So4-Mi4, bicordio de valor estilématico al provenir del imaginario musical mapuche:

Figura 50c.

*Feula*, Sistema I.



<sup>311</sup> Hermano extranjero, nosotros nos quedaremos en nuestra tierra hasta que mundo sea.

Apoyado en este bicordio, fuertemente asociado a la idiomática de aerófonos mapuches como el piloilo, o la resultante sonora de pifülkas pareadas, Alvarado construye una sintaxis basada en el recurso del fonema, es decir, el aprovechamiento del valor fonético de una palabra por sobre su contenido semántico, en este caso el grafema *feula* o *fewla* (ahora), se vuelve un fonema articulado en base al estilema So4-Mi4. Los valores rítmicos basados en figuras con doble puntillo, obligan a una subdivisión interna irregular binaria-ternaria (negra con doble puntillo implica la subdivisión en siete semicorcheas, las que pueden agruparse en cuatro + tres; lo mismo el caso de la corchea con doble puntillo, que implica una subdivisión de siete fusas, las que pueden agruparse, a su vez, en cuatro + tres. Esta alternancia binaria-ternaria es una estilización del patrón mayoritariamente ternario (o mejor dicho *tribaquio*) que predomina en la performática musical mapuche.

La segunda sección de la pieza, reintroduce el bicordio So4-Mi4, estableciendo inevitablemente una estructura binaria, contrastando la segunda con respecto a la primera, por la utilización regular de patrones *tribaquio* y *yambo* sobre una modalidad centrada en los ejes Si3 y Fa#4. La nota Do5 en este pasaje (sistemas VII-IX) introduce el factor no temperado en el diseño melódico (tiende a *desafinar* el centro modal Si3). Esta modalidad tiende a asociarse a la serie de armónicos de la trutruka, pero el intervalo Si3-Fa#4, por su quinta justa temperada, rompe esta relación. Mayor vinculación con los armónicos de la trutruka posee el siguiente pasaje:

Figura 50d.

*Feula*, sistema IV

17 voz cantada y casi hablada  
 mp  
 tai ñ mo ge ler pua ka tu a fiel pua en tu a fiel  
 voz cantada  
 Gliss  
 voz cantada  
 Gliss  
 voz cantada

En los sistemas VII-IX de la segunda sección, se pone énfasis en el estilo silábico, todo el tiempo centrado en el último verso del poema. A su vez, se introduce deliberadamente un metro ternario, para reafirmar los patrones *tribaquio* y *yambo*, propios del canto de machi y de la performática instrumental mapuche:

Figura 50e.

*Feula*, sistemas VII-IX.

30 *ritardando*  
wīn ka we ku fe ka ke ma pu kū pa la wīn ka

42  
ku fe ta ñi ma pu meu me le a i ñ wīn ka we ku fe

48 *lentamente* *nasal*  
wīn ka we ku fe Fe

El espectro-tipo de la trutruka pone énfasis en *finalis* en torno a la quinta disminuida<sup>312</sup>:

<sup>312</sup> Este espectro-tipo fue diseñado a partir del *corpus* de transcripciones realizada por Ernesto González Greenhill. Ver, GONZÁLEZ, Ernesto: “Vigencia de Instrumentos Musicales Mapuches”. En: *Revista musical Chilena*, XL, 1986, 166, pp. 4-52.

Figura 51.

Espectro-tipo de armónicos de trutruka.



## 6.6. Marco estilístico de Rafael Díaz.

Refiriéndose a la poética de Rafael Díaz (1965), Juan Pablo González escribe: “formado con Cirilo Vila en Chile y con George Crumb en Estados Unidos, Rafael Díaz ha bebido de dos fuentes fundamentales para alimentar una práctica musical vinculante más que absoluta. Un presente despojado de sentido le impone a Rafael Díaz el diálogo con en el mundo antiguo en busca de verdades esenciales, que tienen que ver con la existencia misma del hombre y su ligazón a lo eterno y a lo infinito, que habita en él. Este diálogo, realizado desde el siglo XXI y desde el Sur, asume el mestizaje histórico que dio origen al continente americano. De este modo, la polifonía renacentista se encontrará con la heterofonía mapuche, la monodia será Ona o gregoriana, los textos serán de poetas contemporáneos o de los pueblos originarios”.<sup>313</sup> En otro artículo, González, amplía su visión de la escritura de Díaz, concentrándose en un tipo de repertorio específico: el radioteatro, es decir, música para un género que puede definirse como “teatro para oír”, género que Díaz cultivó prolijamente a fines de los noventas. Dice González, “la música de Rafael Díaz es producto de una transparente polifonía de textos sonoros, orales y escritos en que cada parte se deja atraer y repeler por las restantes. Al trabajar con textos preexistentes, Díaz deviene compositor y guionista, editando y articulando la poesía de Teillier, Zurita o suya propia, y revisitando parte de la historia de la música escrita y por escribir. Díaz interviene con delicadeza y propiedad la música sacra del Renacimiento. Trae el Kyrie a América y lo instala en pleno siglo XXI, sumándolo al carácter profano-religioso de la poesía de Teillier y produciendo una polifonía de sentidos, donde todo es audible: desde el cuarteto de cuerdas hasta las voces renacentistas de rasgos mestizos, desde el Ave María hasta el garabato. (...) En estas obras, la poesía sigue siendo poesía, no se transforma en canción. Es la palabra hablada ante el micrófono, con toda su nitidez y potencia la que impera, y sólo en contadas ocasiones se le agregan nuevos niveles de significación al texto mediante la impostación o totalización del canto. Sopranos, tenores y barítonos más bien hablan, susurran, relatan, rezan o cantan para sí mismos. No son canciones, son pequeños radioteatros, en este caso, discoteatros, cuidadosamente grabados y mezclados, usando la tecnología del sonido como parte integral de la obra”.<sup>314</sup>

<sup>313</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo: [www.musicasacrachilena.cl](http://www.musicasacrachilena.cl), 03 de Enero del 2009.

<sup>314</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo: “Nota sobre el compositor”. En: *Rafael Díaz. El sur comienza en el patio de mi casa. Radioteatros*. CD, Independiente, 2001, p.2.

Ayuda también a determinar el marco estilístico de Díaz, la visión que posee el compositor y musicólogo Fernando García: “a fines del siglo XX se redescubren los restos de las culturas de los habitantes precolombinos del Chile austral. El compositor Guillermo Rifo (1945), en su ballet *Ritual de la tierra*, estrenado en mayo de 1988, emplea elementos de la cultura ona o selk’nam. Casi contemporáneamente, Rafael Díaz (1965), a partir de informaciones musicales de los onas y de los yaganes, compone en 1988, su *Requiem selk’nam*. Más tarde escribe *Kaweskar*, 1991, y *El sur comienza en el patio de mi casa*, 1996, donde emplea un canto ritual kaweskar o alacalufe. También Jorge Springinsfeld (1953) acude a la cultura de los selk’nam en su obra escénica-musical *Krá*, de 2001. Lo mapuche será también empleado por esta nueva generación de músicos que busca su identidad americana. Esto lo vemos en obras, por ejemplo, de Rifo, Díaz y con más frecuencia en las de Eduardo Cáceres (1955), como en *Epigramas mapuches*, 1991; *Entrelunas*, 1996, y varias más”<sup>315</sup>. Sobre el acercamiento particular de Díaz hacia las culturas fueguinas, González escribe, “(...) el compositor no está ajeno a los trazos sonoros que ha dejado el hombre americano al habitar las tierras más australes del mundo. Díaz sabe traer al presente el ritmo reiterativo, las oscilaciones microtonales, el eterno retorno del sonido primigenio”<sup>316</sup>.

#### 6.6.1. Contexto sonoro- geográfico de *Huasquiña*.

A continuación, González nos sitúa en el espacio geográfico donde surge la obra *Huasquiña*. “Huasquiña es el nombre de un pequeño poblado de la Quebrada de Aroma, de escasa agua y vegetación, ubicada a 130 kilómetros al interior de la ciudad de Iquique, en medio de un árido desierto. En el poblado quedaban solamente cinco habitantes en 2007, todos adultos mayores a la espera de un milagro para continuar habitando ese desamparo. Cuando todavía quedaban quince habitantes, en 1997, Horacio Salinas, compuso su breve pieza instrumental andina “Huasquiña”, para mostrar “esa condición fantasmal de pueblos casi relegados, que con dignidad esperan su desaparición”, como señala Salinas. Cinco años más tarde, Rafael Díaz, volvió a transitar por esas soledades, encontrando algo más en medio de ellas; la plegaria

---

<sup>315</sup> GARCÍA, Fernando: [www.festivalpresencias.cl](http://www.festivalpresencias.cl), 07 de Enero del 2009.

<sup>316</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo: *Rafael Díaz... Op. cit.*, p. 2.



ancestral de un pueblo que se niega a morir. El pueblo es tutelado por la Santa Cruz de Aroma, ubicada en el cerro más alto y alejado de la quebrada, que es donde, la cruz *quiso* quedarse, puesto que siempre se caía al ubicarla en cerros más cercanos. La cruz convoca a los huaquiños dispersos por el norte de Chile, que regresan a su poblado para las fiestas de comienzos de mayo, en que la cruz les *habla*. Es ricamente vestida y bajada a la quebrada en procesión, antecedida por la pequeña banda del poblado. La obra de Rafael Díaz, de poco más de once minutos de duración, está escrita para seis intérpretes que deben alternar trece instrumentos y dos culturas, pasando de las flautas traversas de plata a las zamponas de caña. Además suman, sutilmente, su voz. Esta versatilidad no es fácil de encontrar entre los músicos de conservatorio, y son más bien ensambles especializados, como el grupo Antara, los que la pueden montar. Si bien los instrumentos andinos aportan a la obra sus cargas culturales, son también *re-idiomatizados* por el compositor, instalándolos en el presente y empastándolos con las flautas como si fueran una prolongación de ellas y vice-versa.. Ante una música que carece de pulso constante y de métrica regular, es la respiración colectiva de los seis flautistas la que va creando un latido pausado, una palpitación vital que sustenta el andar de la música. Es la palpitación incesante de la entonación del viento, que es movimiento. Sonido-viento y viento-sonido se entremezclan en *Huasquiña*, logrando que el sexteto multiplique con creces sus posibilidades sonoras. Las puntuaciones del devenir musical son marcadas por el contraste del palpar de la respiración; por el silencio y por unos pequeños asientos modales, unas microcadencias que parecen más bien resabios culturales de las tarkas y zamponas que se cuelan en medio del sonido-viento. Cuando la respiración del grupo se hace inquieta, escuchamos las múltiples texturas que puede adquirir el viento entubado, que transita desde la lisura hasta la aspereza y desde la simpleza a la complejidad tímbrica. Dentro del desolador paisaje que forma el alma abandonada del huaquiño viejo, la música devela la plegaria. Para abordarla, el compositor recurre a tres estrategias. La primera, y más notable, es que hace orar a los propios intérpretes, señalando en la partitura: “Simular un rezo rápido y susurrado sobre la nota indicada”. Para ello, les entrega textos simulados de oración, como *Oh, Ah, a e i o u*, que escribe bajo las notas para que el intérprete las repita mentalmente al tocar su instrumento. Además, les pide murmullos mientras están tocando, como el que produce una congregación cuando reza en el templo. De este modo, estamos frente a la intencionalidad del rezo, más que al rezo mismo, ante la musicalidad de la plegaria más que ante la plegaria en sí. Es el arte que recoge y

administra la forma de la oración y, al hacerlo, instala lo sagrado en la escena sin profanarlo. Como tercera estrategia, transcurrido poco más de un tercio de la obra, las cinco tarkas del ensamble rezan un coral en modo lidio. Lo hacen durante seis segundos, lo justo y necesario, para sólo referir el momento de oración, sin necesariamente producirlo en la escena. Hacia el último tercio de la obra, serán las flautas las que hagan un coral andino. A estos instantes de oraciones melódicas, se suma la fugaz referencia a la oscilación de los flautones chinos, que llevan la plegaria al sonar y al danzar, ampliando así las formas de oración. Luego de la primera plegaria, las zampoñas comienzan a rebotar el sonido, en un anuncio de acción que no es tal, pues desemboca en la estaticidad del silencio. Es la espera la que predomina, la expectación por lo que viene. Sin embargo, lo que viene es sólo el viento, con unas pocas notas que tiritan aisladas entre ellas. Los intentos de plegaria de los flautones chinos no prosperan. La desolación es total. Agudas campanas de viento finalizan *Huasquiña*, invocadas desde la pureza de los armónicos de las flautas, muy cercanos a los de las campanas. Los armónicos constituyen la máxima inmaterialidad del sonido audible, es el sonido que se despoja del instrumento, que escapa del cuerpo que lo sustenta. Ya nada queda, la música se va desmaterializando hasta deshacerse en lo agudo, ni siquiera el clamor de un pueblo se puede escuchar. Solo queda el silencio, que es el lugar más profundo de la oración<sup>317</sup>.

#### 6.6.2. Estrategias de aproximación al imaginario atacameño.

Los recursos involucrados en *Huasquiña*, se asocian con el imaginario sonoro atacameño sin recurrir a transcripciones específicas o a estilemas derivados de estas mismas. El vínculo con las sonoridades del folclor del Alto Loa (área cultural atacameña), se logra a través de otro tipo de procedimiento, algo más elusivo que la cita, o la concatenación de estilemas. La estrategia se basa fundamentalmente en aprovechar los comportamientos idiomáticos de los aerófonos pre-colombinos, como células esenciales para establecer la sintaxis de la obra. Estas células son, en el fondo, atávicos comportamientos instrumentales de instrumentos pre-colombinos del área atacameña, los que involucran, a veces, más de un parámetro musical, es decir, pueden ser melodiosos con dinámica, timbre y forma de ataque incorporadas, formando una sola

---

<sup>317</sup> GONZÁLEZ; Juan Pablo: *www...Op. cit.*

unidad organológica. También puede tratarse de un ritmo-tipo (una célula sin cambio de alturas involucradas) con una o varias formas de ataque incorporadas. Estas células, o, en términos técnicos, unidades musémicas con rol sintáctico, vienen incorporadas en este tipo de aerófonos, por efecto de la tradición. En otras palabras, son recursos disponibles “por defecto”, no hay que hacer esfuerzo alguno por generarlos porque son parte de la impronta del instrumento, una herencia musical que los jóvenes intérpretes han recibido consuetudinariamente, al aprender a tocar con los músicos de sus propias comunidades. Algunas de las unidades musémicas, con valor asociativo atacameño, presentes en *Huasquiña*, son:

Figura 52a.

Unidades musémicas de *Huasquiña*.

Nota y canto simultáneo

La nota coloreada de canto es un recurso habitual de la religiosidad popular del norte de Chile. Su origen está en la conjunción de la melodía de los aerófonos y el canto de la comunidad, procedimiento habitual de las cofradías del norte de Chile.

Figura 52b.

Efecto de rebote

La nota rebote es un recurso idiomático de los sikus<sup>318</sup>, A juzgar por la utilización de este recurso en el folclor más arcaico, debe tratarse de un procedimiento idiomático de carácter originario.

Figura 52c.

Mancha sonora desplazada.

La mancha sonora es un *cluster* que se desplaza en el tiempo. Un *cluster* es una formación acórdica de cualquier extensión, pero sin espacios entre sus notas. La mancha sonora es un recurso propio de la cofradía de bailes chinos. Los bailes chinos son la cofradía que se encarga de portar a la virgen en la apertura del ritual de la Tirana. Es la cofradía de mayor jerarquía en la religiosidad popular del norte de Chile. Esta condición es debido a que el baile chino es el baile de mayor antigüedad en el territorio chileno. La ejecución de las llamadas flautas chinas, genera, al superponerse los armónicos de dos sonidos fundamentales de registro muy próximos emitidos por esta flauta, un *cluster* microtonal que se desplaza en tiempo.

<sup>318</sup> Aerófono de sopro, hecho de caña, cerrado, sin canal de insuflación. Es característico del área cultural andina del norte de Chile, sur de Perú y sur-oeste de Bolivia.

Figura 52d.

## Nota murmullo

*BISBIGLIANDI (sonido continuo como un murmullo)*

*mp*      $\frac{2}{4} \frac{24}{23} \frac{24}{34} \frac{2}{234}$  *simile*      $\frac{2}{4} \frac{24}{23} \frac{2}{4}$

La nota murmullo es originada por la alternancia de digitaciones alternativas para la misma nota. Esto genera una línea melódica construida sobre una nota repetida, la que sufre microtonales variaciones de altura y timbre, por el cambio de digitaciones cada nota. El recurso es muy cercano a la audición de un conjunto de tarkas<sup>319</sup> tocando al unísono. La tarka es un instrumento que sólo se ejecuta en tropa,<sup>320</sup> jamás se ejecuta como solista en los carnavales del norte de Chile. Esto origina una sonoridad muy particular, que podemos caracterizar como una monodia de timbres.

Figura 52e.

## Oscilación heterofónica

*mp*     Vib. de G  
VR  
AP     V.N. →

*mp*     Vib. de G  
VR  
AP     V.N. →

*mp*     Vib. de G  
VR  
AP     V.N. →

<sup>319</sup> Aerófono de soplo, hecho en bloque de madera, abierto, con canal de insuflación. Posee un cierre de seis agujeros anteriores. Es característico del área cultural del norte de Chile, sur de Perú y sur-oeste de Bolivia.

<sup>320</sup> En grupos de instrumentos.

La oscilación heterofónica es propia del canto coral de las cofradías del norte de Chile. El canto normalmente está a cargo de las voces femeninas, las que cantan en registro agudo y tienden a utilizar un tipo especial de *vibrato* muy rápido y de amplitud pequeña. Este *vibrato* es producto de la contextura física de la mujer altiplánica de ascendencia atacameña o aymara. Son mujeres delgadas, bajas y de cuerdas vocales capaces de emitir notas muy agudas. Esta condición física, les da al canto un timbre muy peculiar, un *vibrato* con sonido nasal y de rápida oscilación. Es normal las divergencias de esta masa coral en la línea melódica, lo que genera distintas versiones de la misma línea melódica

Figura 52f.

Sonido eólico



El sonido eólico, o con aire, es el tipo de emisión natural de los aerófonos de caña como los sikus. No existe otra forma de producir el sonido en estos aerófonos que soplar horizontalmente el bisel del tubo de caña. Es pues, el sonido propio del aerófono más antiguo del área altiplánica<sup>321</sup>.

Figura 52g.

*Glissando*.



<sup>321</sup> El siku es un tipo de flauta de pan. La flauta de pan posee más de 2.000 años de antigüedad en el mundo.

El *glissando* es un recurso característico y exclusivo de la quena<sup>322</sup>. No encontramos este recurso en ningún otro aerófono precolombino del norte de Chile. Por tanto, su uso (nada de fácil y muy poco natural en la flauta moderna) religa de inmediato con este aerófono, que se adapta con mucha facilidad a comportamientos microtonales como *portamento* o puente entre dos notas.

Figura 52h.

Canto y nota simultáneo y heterofónico.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Fl. 5' and the bottom staff is labeled 'Voz'. Both staves are in treble clef. The Fl. 5 staff has a dynamic marking of *f* and shows a melodic line with a glissando. The Voz staff shows a vocal line with the syllable 'oh' and a glissando. The two parts are simultaneous and heterophonic.

Es propio de la ejecución pareada de flautas chinas, las que generan en ciertas circunstancias, sonoridades resultantes en torno a la tercera menor no temperada.

### 6.6.3. Poética de *Kyrie Mwono*.

Una poética poliestilística caracteriza la obra *Kyrie Mwono* (1996)<sup>323</sup> de Rafael Díaz. Nuevamente estamos ante una forma canónica de la tradición clásica (el motete) intervenido y de algún modo transformado por la técnica indigenista. La polifonía de base es la tradicional del estilo Palestrina, pero aquí sólo actúa como una especie de gran *cantus firmus* para sustentar a un tipo de monodia que nada tiene que ver con el estilo palestriniano. Así pues, en esta obra, coinciden en el tiempo y en el espacio, un canto de la etnia kaweskar<sup>324</sup> y un motete renacentista escrito por el compositor, en el estilo de la polifonía vocal del siglo XVI. El diseño polifónico de la obra es del tipo

<sup>322</sup> Aerófono de sople, hecho de caña, abierto, sin canal de insuflación. Posee seis orificios anteriores y uno posterior. Es característico del área cultural andina del norte de Chile, sur de Perú y sur-oeste de Bolivia.

<sup>323</sup> Pista 9 del disco incluido en esta tesis.

<sup>324</sup> Kaweskar, también conocida como Alacalufe, es una de las etnias fueguinas más antiguas del hemisferio sur. Su antigüedad superaría los 10.000 años.

“doble coro”, es decir, un doble cuarteto vocal. Una soterrada ligazón estética y espiritual mantiene unidos a estos dos referentes culturales tan opuestos. Ambos referentes son expresiones de canto ritual, y ambos están vertidos en lenguas extintas, la lengua kaweskar, que sólo hablan un puñado de diez hombres, y el latín que es el prototipo de la lengua que perece para dar vida a nuevas lengua. Ambas lenguas poseen entonces, más valor fonético que semántico, tanto más en el caso de la lengua kaweskar. El canto de la etnia kaweskar, es producto de una transcripción hecha por el compositor en la localidad de Puerto Edén, último reducto del pueblo kaweskar. Un importante ajuste realiza el compositor, para poder insertar esta transcripción en el tejido polifónico. Somete el canto a un ajuste de temperamiento. Este le permite al canto kaweskar, coexistir dentro del sistema temperado dominante, el occidental:

Figura 53.

*Tchoaiái* (Canto kaweskar).

The musical score for 'Tchoaiái' is presented on a single staff in treble clef. The melody is written with eighth and quarter notes, featuring several slurs and accents. The dynamics are marked as *mf*, *f*, *mf*, *mp*, and *f*. The lyrics are: aa - i - ich tcho - a - i - a - i tav tí - a te - o - a - cha kav.

*Tchoaiái*, fue grabado y transcrito por Rafael Díaz, en la localidad de Pto. Edén, onceava región de Chile, en 1992. Colección particular.

Los signos de alteración alternativos: (♯♯♯♯) ayudan a reincorporar el factor no temperado del canto kaweskar original. Sin embargo, este factor monódico de temperamiento alternativo está condicionado polifónicamente por el sistema temperado que rige ala música occidental. La obra no intenta una polifonía de sistemas de afinación, porque el resultado sólo puede ser el caos. Lo que se intenta es una polifonía estilística, o, dicho en términos socio-estéticos, una polifonía de estratos culturales que jamás coexistieron, pero que guardan una estrecha vinculación en términos de narrativa cultural: la sacralidad aborígen y la sacralidad europea respectivamente representadas



por dos arquetipos sonoros: el canto monódico fueguino y el motete renacentista. La obra es introducida por el rezo del padre nuestro, instalando de inmediato en el inconsciente colectivo del auditor la situación de la sacralidad, aquella primera sacralidad de la infancia, invocada a través de la oración que el niño aprende primero que nada. A partir de ahí, la obra desciende progresivamente en estratos cada vez más profundos de memoria, el kyrie de la misa polifónica renacentista y, por fin (compás 8) el canto kaweskar:

Figura 54.

Kyrie Mwono

♩ = 52

*p*

Mezzo-Soprano 1 2 3

Mezzo-soprano 4 5 6

Padre nuestro, que estás en el cielo, tierra, como en el cielo, danos hoy nuestro santificado sea tu nombre, venga tu pan de cada día, perdona nuestras ofensas reino, hágase tu voluntad aquí en la como también nosotros perdo- namos a los que nos ofenden, no nos dejes caer en tentación y libranos del mal, Padre nuestro (etc.) -----

*p*

S 1 2 3

Mez. 1 2 3

Mez. 4 5 6

(rezo) -----

ossia

S 1 2 3

Mez. 1 2 3

Mez. 4 5 6

Alt. 1 2 3

Alt. 4 5 6

*mf* < *f* > *mf* *mp* *p* *f*

aa - i - ich tcho - a - i - a - i tav tí - a te - o - a - cha kav

ossia

ossia

Kyrie e - lei - son

S 1  
2  
3

son Ky rie e - lei

Mez. 1  
2  
3

son Ky rie e

Mez. 4  
5  
6

rie e lei - son Ky - rie e

Alt. 1  
2  
3

*mp* > *f* *mp* >  
tchi - a nai - e - a - i - i tav tchi - a nai - e - a - i - i

Alt. 4  
5  
6

Ky rie e lei

S 1  
2  
3

son Ky rie

Mez. 1  
2  
3

lei son

Mez. 4  
5  
6

lei - - - - son Ky rie e

Alt. 1  
2  
3

tav tchi - a nó e

Alt. 4

son Ky

Alt. 5  
6

son Ky

1 2 3 S e lei - son Chris - te *p*

4 5 6 S Chris te *p*

7 8 9 S Chris te e lei - son *p*

10 11 12 S Chris te e lei - son *p*

1 2 3 A lei - son

4 5 6 A rie e - lei son

1 2 3 S e lei - son chris te e

4 5 6 S e lei - son chris te e

7 8 9 S chris te e lei

10 11 12 S chris te e lei

1 2 3 Mez. nai e a i tav *mp*

4 5 6 Mez. Chris - - - te *p*

1 2 3 A Aa i ich tcho a i *mp* *mf* *p* *mp*

4 5 6 A Chris te e lei - - son *p*

1  
2  
3  
S lei

4  
5  
6  
S lei

7  
8  
9  
S son Chris

10  
11  
12  
S son Chris

1  
2  
3  
Mez. tdo a e ai tav tchi-á te-o a cha kav tchi-á

4  
5  
6  
Mez. e lei son

1  
2  
3  
A a i te oa cha tchi-á tav nó Aa i ich tcho a e

4  
5  
6  
A Chris te

*mf mp*

*mf mp*

*mp < mf > p*

### 6.7. Marco estilístico de Carlos Zamora.

La música de Carlos Zamora (1968) posee matices altamente contrastantes. Puede pasar de las paradigmáticas danzas latinoamericanas (en especial, las de la zona atacameña) que han encontrado un lugar en su producción de cámara, a obras de un lenguaje abstracto y absoluto. Un ejemplo de lo primero, es el *Quinteto de Vientos n° 1* (1995), en donde las danzas de la chacarera y el trote funcionan como patrones rítmicos de soporte y, en el caso específico del trote, la obra se conecta con las sonoridades de las bandas de los pueblos altiplánicos a través de procedimientos tan singulares como la superposición de espacio-tiempos musicales diversos, con sus propias unidades de *tempo*, del mismo modo en que las bandas de las fiestas de religiosidad popular se superponen unas con otras durante el ritual. Un ejemplo de lo segundo es la obra *Dos movimientos* (2005), obra para flauta *paetzold* y marimba, en la que el discurso está basado en una serialización de sonidos producidos por recursos técnicos especiales de la flauta. Estos dos polos estéticos representan, de algún modo, a dos de los profesores de composición de Zamora, Miguel Aguilar y Eduardo Cáceres, el primero, uno de nuestros pioneros en el campo de la música dodecafónica, el segundo, en el lado opuesto, uno de los compositores que mejor ha sabido aprender (y aprehender) de la técnica compositiva de nuestros pueblos aborígenes.

Caracterizan la música de Zamora, la potente función que cumple el ritmo (probablemente herencia de su origen atacameño), el rol destacado de los aerófonos, el uso significativo de la voz. En lo específico, sus texturas suelen ser desnudas, desprovistas de ropajes, “objetivas”. Su polifonía suele sacar partido del choque disonante, de la formación acordal incisiva y directa en cuanto a su percepción. También se aprecia en su *opus*, un interés por aprovechar los recursos idiomáticos de última generación de los instrumentos tradicionales, los que, en su *opus* más ecléctico, son siempre combinados con recursos provenientes de la música atacameña. Esta es la cultura de origen de Zamora, y ella ha dejado huella en su lenguaje musical, de la manera natural de quien hereda una “voz” nativa.

### 6.7.1. Rasgos estilísticos de *Padre Nuestro Kunza*.

El *Padre nuestro Kunza* (1995), es una canción coral imitativa, innegablemente derivada del motete renacentista. Es una obra que refleja los mundos diversos que conviven en la poética de Zamora, a saber, una obra coral para coro mixto, en lengua kunza (la lengua de la cultura atacameña), pero también con pasajes en latín y algunas palabras en castellano. Ya desde este politexto, nos instalamos en una realidad mestiza, que la propia música no hace más que confirmar. En lo específico, el discurso se asienta sobre la técnica imitativa libre y el *parlato*, el que funciona como un *cantus firmus* casi siempre presente y hace que la textura discorra en dos planos paralelos. En la obra se percibe lejanamente el referente del motete renacentista, pero sin una estructuración de entradas imitativas sucesivas. La técnica imitativa se utiliza, pero de manera dispersa y asistémica. Además, cuando se presentan, no responden a los típicos intervalos de imitación de quintas y octavas. En el aspecto rítmico, la constante métrica aditiva (generación de compases con valores agregados) contrapunteada por la *hemiola*, le dan a la obra un inconfundible sello altiplánico.

La obra se abre con un *tropo* en modo dorio a cargo de los tenores. El *pater noster* del *tropo*, deja paso a una recitación polilingüista a cargo de sopranos, contraltos y bajos. Esta recitación está compuesta por pasajes escritos en latín, castellano y kunza, y está tejida con la técnica de la imitación. El efecto sonoro que pretende lograr, es un murmullo de densidad creciente muy propia de la oración colectiva. El alternar palabras en tres lenguas, busca disociar al grafema de su contenido semántico, y acercarlo más a un valor fonético. También, es un recurso efectivo de integrar el timbre de las múltiples voces, con la sonoridad predominante del latín. El ejemplo a continuación (compases 1 al 6), pone en evidencia todas estas consideraciones y, además, otra importante: la tendencia que establece el ritmo de la prosodia, el que se vuelve mucho más esencial que el metro musical mismo (que pasa a ser más bien un referente de coordinación) y que tendrá su expresión más gráfica en el uso del valor aditivo:

Figura 55a.

*Padre Nuestro Kunza.*

Compases 1 al 6.

Soprano: *ppp* parlató **Ti can-tan si**  
 Contralto: *ppp* parlató **Ti can-tan si cie lo stan si sanc ti fi ca do che ma**  
 Tenor: *p* **Pa-ter nos-ter qui es in cae lis** *ppp*

S I: **cie lo stan si sanc ti fi ca do che ma iz cu cha** **Ti can tan si cie lo stan si sanc ti fi ca do che ma iz cu cha**  
 C: **iz cu cha** **Ti can tan si cie lo stan si sanc ti fi ca do che ma**  
 T I: *p* **Pa - ter nos - ter qui es in cae lis**  
 B: *ppp* parlató **Ti can tan si cie lo stan si sanc ti fi ca do che ma iz cu cha** **Ti can tan si cie lo stan si**

Otros rasgos de herencia centro-europea se transparentan en la obra, entre otras, una versión modificada del *canon mensurable*, en el compás 10 (el giro melódico de la contralto se presenta acompañado por sí mismo, en el bajo, tratado por aumentación, y las escalas modales renacentistas modificadas por el cromatismo y los ritmos del folclor atacameño: El *canon mensurable*, es una técnica de la arcaica polifonía que busca, esencialmente, hacer oír lo sucesivo como simultáneo. Su efecto sonoro, es una sensación de permanecer girando en redondo, por la imposibilidad de modular. El



recurso sobrevivió en el barroco, a través del procedimiento de la imitación simultánea por aumentación-disminución de la misma figura. Zamora evita la situación estacionaria del *canon mensurable*, a través de la imitación sucesiva del *dux* (contralto), por intervalos que no garantizan la estabilidad del centro modal (la tercera), y por que, sencillamente, la interválica no es respetada estrictamente al realizar la imitación. Todo esto genera radicales y abruptas modulaciones que rompen el eje modal y empujan la música hacia delante:

Figura 55b.

*Padre Nuestro Kunza*, compases 10-12.

The musical score consists of six staves, each representing a different vocal part. The lyrics are written below the notes. Performance markings such as *pp*, *p*, *parlato*, and *normal* are placed above the notes to indicate dynamics and articulation. The lyrics are: "Ti can tan si" and "Ti can tan si" for the soprano parts; "Ti can tan si" for the alto parts; "Ti can tan si cie - lo stan - si sanc - ti - fi -" for the contralto part; "Ti can tan si cie - lo stan - si" for the tenor parts; and "Ti can tan si sanc - ti - fi -" for the bass part. The lyrics for the bass part are split across two lines: "Ti can" and "tan si" on the first line, and "cie lo" on the second line.

S I  
*pp* parlato *p* normal  
 Ti can tan si Ti can tan si

S II  
*pp* parlato *p* parlato  
 Ti can tan si

C  
*p* normal  
 Ti can tan si cie - lo stan - si sanc - ti - fi -

T I  
*p*  
 Ti can tan si cie - lo stan - si

T II  
*pp* parlato *p*  
 Ti can tan si sanc - ti - fi -

B  
*p* normal  
 Ti can tan si cie lo

El ejemplo a continuación, muestra la técnica de la métrica aditiva, en este caso, aplicada con un efecto de dilatación temporal. La métrica aditiva es un rasgo que, en su dimensión puramente sonora, es decir, vista sólo desde el punto de vista rítmico, podemos asociar directamente con la música atacameña: Obsérvese como la pulsación binaria simple del 3/4 subrayada por la estricta isocronía, es alterada por el implícito valor agregado del 7/8 que le sucede, un efecto de expansión de la temporalidad generada por la necesidad de madrigalizar la palabra *amen*:

Figura 55c.

*Padre Nuestro Kunza*, compases 54-55.

SI  
hual - chas u - nic a - - men a - - men

SII  
hual - chas u - nic *f parlato*  
sanc ti fi ca do che ma

C  
hual - chas u - nic a men

TI  
hual - chas u - nic a men

TII  
hual - chas u - nic *f parlato*  
sanc - ti - fi - ca - do che ma -

B  
hual - chas u - nic a - - - - - men

### 6.8. Marco estilístico de Félix Cárdenas.

El marco estilístico de Félix Cárdenas (1973) es tributario de diversas tradiciones musicales: la aborígen sudamericana, la popular de raíz folclórica chilena y la académica de origen centro-europea. La particular génesis como músico de Cárdenas, músico formado en el sur de Chile como guitarrista, y con la tradición folclórica conviviendo a la par con la del conservatorio, marca profundamente su modo de enfrentar la escritura musical. Su lenguaje posee la virtud de transparentar la naturalidad y el saber profundo y sencillo de la tradición campesina. La cueca y el contrapunto atonal conviven sin estridencias con heterofonías y recursos monódicos provenientes de la música de nuestras culturas originarias. Del mismo modo, sus imágenes sonoras de poética esencialmente chilena, se sustentan con procedimientos y técnicas instrumentales de última generación provenientes de la música contemporánea.

En su condición de doble cultor de la música popular de raíz latinoamericana (Ensamble *Transiente*) y de aquella *otra* música contemporánea, una que no responde a escuelas centro-europeas, Cárdenas ha llegado a plasmar un lenguaje en el que su quehacer como intérprete es fiel reflejo de su ser compositivo.

Una de las obras más significativas de Cárdenas, en donde funde la tradición centro-europea con la indígena es *Rito*, (2002)<sup>325</sup>, obra para flauta travesa solista. En ella, podemos apreciar todo aquello que hemos reseñado antes: una obra inspirada en una imagen residual de connotación profunda como es la vivencia personal de un *Guillatun* (ceremonial del pueblo mapuche vinculado con la rogativa), esta imagen cultural se expresa con diversos recursos técnicos: una monodia que se abre permanentemente hacia la polifonía virtual<sup>326</sup>, y una sintaxis de rasgos poli-estilísticos, que se traduce en un discurso que se organiza en bases a secuencias modales de crecimiento celular aditivo. La obra pone en uso, distintas técnicas especiales de ejecución, como el sonido eólico, golpes de llave y modos alternativos de *vibrato*. El discurso monódico, organizado en base a un tipo especial de modalidad, se encuentra íntimamente vinculado con las sonoridades de la música mapuche, a través de intervalos estilemáticos (las terceras no temperadas de la pifülka y los *gliss.* de sexta y séptima – por cierto no temperados- de la trutruka. Consustancial a esto, el uso pregnante de la

---

<sup>325</sup> Pista 10 del disco incluido en esta tesis.

<sup>326</sup> Procedimiento que consiste en generar un ilusorio discurso polifónico, a partir de una textura monódica, fundamentalmente utilizando para el efecto, los registros contrastantes del instrumento (grave. agudo) de un modo rápido, sucesivo y consistente.

técnica del *eólico* (nota y aire a la vez) nos remite a la sonoridad primigenia y esencial de la naturaleza, valor esencial en la cultura espiritual del mapuche.

Los modos de la obra no son los eclesiásticos ni algún otro de origen europeo. Son modos que se originan a partir de las capacidades y limitaciones de los propios instrumentos mapuches. Esto le da a *Rito*, una sonoridad inmanente, soterrada, de genuina impronta cultural aborígen expresada en recursos idiomáticos polisémicos; pues, a pesar que muchos de los recursos técnicos de la obra son susceptibles de encontrar en la música contemporánea universal, en esta obra, estos recursos aparecen sustentando una carga cultural que llena el vacío retórico de estas figuras (“amnésicas” en la objetiva música contemporánea centro-europea) y que aquí se revisten de memoria étnica. La misma técnica aditiva de la pieza, y su apariencia formal ternaria, perfectamente pueden sustentarse en la “otra tradición” (la música mapuche) sin tener que recurrir a referentes externos ajenos a la propia tradición mapuche. En el ejemplo de la figura siguiente, podemos observar el uso del intervalo idiomático mapuche de tercera, que se forma por la resultante interválica de pifülkas siendo ejecutadas en forma pareada:

Figura 56a.

*Rito*. Sistema 4.

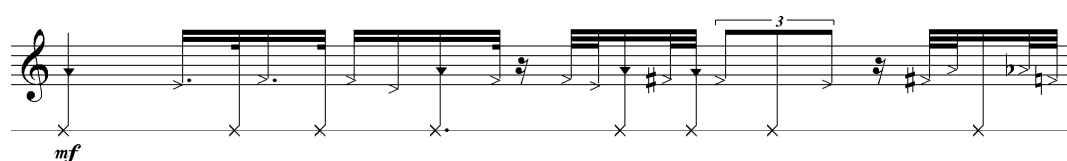
The musical score for 'Rito. Sistema 4' is written on a single staff in treble clef. It begins with a tempo marking of quarter note = 50. The piece starts with a *pp* (pianissimo) dynamic. The first measure contains a half note G4. The second measure has a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) marked with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The third measure has another triplet of eighth notes (D5, E5, F5) also marked with *mf*. The fourth measure is a quarter note G5. The fifth measure is a quarter note F5. The sixth measure is a quarter note E5. The seventh measure is a quarter note D5. The eighth measure is a quarter note C5. The ninth measure is a quarter note B4. The tenth measure is a quarter note A4. The eleventh measure is a quarter note G4. The twelfth measure is a quarter note F4. The thirteenth measure is a quarter note E4. The fourteenth measure is a quarter note D4. The fifteenth measure is a quarter note C4. The sixteenth measure is a quarter note B3. The seventeenth measure is a quarter note A3. The eighteenth measure is a quarter note G3. The nineteenth measure is a quarter note F3. The twentieth measure is a quarter note E3. The twenty-first measure is a quarter note D3. The twenty-second measure is a quarter note C3. The twenty-third measure is a quarter note B2. The twenty-fourth measure is a quarter note A2. The twenty-fifth measure is a quarter note G2. The twenty-sixth measure is a quarter note F2. The twenty-seventh measure is a quarter note E2. The twenty-eighth measure is a quarter note D2. The twenty-ninth measure is a quarter note C2. The thirtieth measure is a quarter note B1. The thirty-first measure is a quarter note A1. The thirty-second measure is a quarter note G1. The thirty-third measure is a quarter note F1. The thirty-fourth measure is a quarter note E1. The thirty-fifth measure is a quarter note D1. The thirty-sixth measure is a quarter note C1. The thirty-seventh measure is a quarter note B0. The thirty-eighth measure is a quarter note A0. The thirty-ninth measure is a quarter note G0. The fortieth measure is a quarter note F0. The forty-first measure is a quarter note E0. The forty-second measure is a quarter note D0. The forty-third measure is a quarter note C0. The forty-fourth measure is a quarter note B-1. The forty-fifth measure is a quarter note A-1. The forty-sixth measure is a quarter note G-1. The forty-seventh measure is a quarter note F-1. The forty-eighth measure is a quarter note E-1. The forty-ninth measure is a quarter note D-1. The fiftieth measure is a quarter note C-1. The fifty-first measure is a quarter note B-2. The fifty-second measure is a quarter note A-2. The fifty-third measure is a quarter note G-2. The fifty-fourth measure is a quarter note F-2. The fifty-fifth measure is a quarter note E-2. The fifty-sixth measure is a quarter note D-2. The fifty-seventh measure is a quarter note C-2. The fifty-eighth measure is a quarter note B-2. The fifty-ninth measure is a quarter note A-2. The sixtieth measure is a quarter note G-2. The sixty-first measure is a quarter note F-2. The sixty-second measure is a quarter note E-2. The sixty-third measure is a quarter note D-2. The sixty-fourth measure is a quarter note C-2. The sixty-fifth measure is a quarter note B-2. The sixty-sixth measure is a quarter note A-2. The sixty-seventh measure is a quarter note G-2. The sixty-eighth measure is a quarter note F-2. The sixty-ninth measure is a quarter note E-2. The seventieth measure is a quarter note D-2. The seventy-first measure is a quarter note C-2. The seventy-second measure is a quarter note B-2. The seventy-third measure is a quarter note A-2. The seventy-fourth measure is a quarter note G-2. The seventy-fifth measure is a quarter note F-2. The seventy-sixth measure is a quarter note E-2. The seventy-seventh measure is a quarter note D-2. The seventy-eighth measure is a quarter note C-2. The seventy-ninth measure is a quarter note B-2. The eightieth measure is a quarter note A-2. The eighty-first measure is a quarter note G-2. The eighty-second measure is a quarter note F-2. The eighty-third measure is a quarter note E-2. The eighty-fourth measure is a quarter note D-2. The eighty-fifth measure is a quarter note C-2. The eighty-sixth measure is a quarter note B-2. The eighty-seventh measure is a quarter note A-2. The eighty-eighth measure is a quarter note G-2. The eighty-ninth measure is a quarter note F-2. The ninetieth measure is a quarter note E-2. The hundredth measure is a quarter note D-2. The hundred and first measure is a quarter note C-2. The hundred and second measure is a quarter note B-2. The hundred and third measure is a quarter note A-2. The hundred and fourth measure is a quarter note G-2. The hundred and fifth measure is a quarter note F-2. The hundred and sixth measure is a quarter note E-2. The hundred and seventh measure is a quarter note D-2. The hundred and eighth measure is a quarter note C-2. The hundred and ninth measure is a quarter note B-2. The hundred and tenth measure is a quarter note A-2. The hundred and eleventh measure is a quarter note G-2. The hundred and twelfth measure is a quarter note F-2. The hundred and thirteenth measure is a quarter note E-2. The hundred and fourteenth measure is a quarter note D-2. The hundred and fifteenth measure is a quarter note C-2. The hundred and sixteenth measure is a quarter note B-2. The hundred and seventeenth measure is a quarter note A-2. The hundred and eighteenth measure is a quarter note G-2. The hundred and nineteenth measure is a quarter note F-2. The hundred and twentieth measure is a quarter note E-2. The hundred and twenty-first measure is a quarter note D-2. The hundred and twenty-second measure is a quarter note C-2. The hundred and twenty-third measure is a quarter note B-2. The hundred and twenty-fourth measure is a quarter note A-2. The hundred and twenty-fifth measure is a quarter note G-2. The hundred and twenty-sixth measure is a quarter note F-2. The hundred and twenty-seventh measure is a quarter note E-2. The hundred and twenty-eighth measure is a quarter note D-2. The hundred and twenty-ninth measure is a quarter note C-2. The hundred and thirtieth measure is a quarter note B-2. The hundred and thirty-first measure is a quarter note A-2. The hundred and thirty-second measure is a quarter note G-2. The hundred and thirty-third measure is a quarter note F-2. The hundred and thirty-fourth measure is a quarter note E-2. The hundred and thirty-fifth measure is a quarter note D-2. The hundred and thirty-sixth measure is a quarter note C-2. The hundred and thirty-seventh measure is a quarter note B-2. The hundred and thirty-eighth measure is a quarter note A-2. The hundred and thirty-ninth measure is a quarter note G-2. The hundred and fortieth measure is a quarter note F-2. The hundred and forty-first measure is a quarter note E-2. The hundred and forty-second measure is a quarter note D-2. The hundred and forty-third measure is a quarter note C-2. The hundred and forty-fourth measure is a quarter note B-2. The hundred and forty-fifth measure is a quarter note A-2. The hundred and forty-sixth measure is a quarter note G-2. The hundred and forty-seventh measure is a quarter note F-2. The hundred and forty-eighth measure is a quarter note E-2. The hundred and forty-ninth measure is a quarter note D-2. The hundred and fiftieth measure is a quarter note C-2. The hundred and fifty-first measure is a quarter note B-2. The hundred and fifty-second measure is a quarter note A-2. The hundred and fifty-third measure is a quarter note G-2. The hundred and fifty-fourth measure is a quarter note F-2. The hundred and fifty-fifth measure is a quarter note E-2. The hundred and fifty-sixth measure is a quarter note D-2. The hundred and fifty-seventh measure is a quarter note C-2. The hundred and fifty-eighth measure is a quarter note B-2. The hundred and fifty-ninth measure is a quarter note A-2. The hundred and sixtieth measure is a quarter note G-2. The hundred and sixty-first measure is a quarter note F-2. The hundred and sixty-second measure is a quarter note E-2. The hundred and sixty-third measure is a quarter note D-2. The hundred and sixty-fourth measure is a quarter note C-2. The hundred and sixty-fifth measure is a quarter note B-2. The hundred and sixty-sixth measure is a quarter note A-2. The hundred and sixty-seventh measure is a quarter note G-2. The hundred and sixty-eighth measure is a quarter note F-2. The hundred and sixty-ninth measure is a quarter note E-2. The hundred and seventieth measure is a quarter note D-2. The hundred and seventy-first measure is a quarter note C-2. The hundred and seventy-second measure is a quarter note B-2. The hundred and seventy-third measure is a quarter note A-2. The hundred and seventy-fourth measure is a quarter note G-2. The hundred and seventy-fifth measure is a quarter note F-2. The hundred and seventy-sixth measure is a quarter note E-2. The hundred and seventy-seventh measure is a quarter note D-2. The hundred and seventy-eighth measure is a quarter note C-2. The hundred and seventy-ninth measure is a quarter note B-2. The hundred and eightieth measure is a quarter note A-2. The hundred and eighty-first measure is a quarter note G-2. The hundred and eighty-second measure is a quarter note F-2. The hundred and eighty-third measure is a quarter note E-2. The hundred and eighty-fourth measure is a quarter note D-2. The hundred and eighty-fifth measure is a quarter note C-2. The hundred and eighty-sixth measure is a quarter note B-2. The hundred and eighty-seventh measure is a quarter note A-2. The hundred and eighty-eighth measure is a quarter note G-2. The hundred and eighty-ninth measure is a quarter note F-2. The hundred and ninetieth measure is a quarter note E-2. The hundred and ninety-first measure is a quarter note D-2. The hundred and ninety-second measure is a quarter note C-2. The hundred and ninety-third measure is a quarter note B-2. The hundred and ninety-fourth measure is a quarter note A-2. The hundred and ninety-fifth measure is a quarter note G-2. The hundred and ninety-sixth measure is a quarter note F-2. The hundred and ninety-seventh measure is a quarter note E-2. The hundred and ninety-eighth measure is a quarter note D-2. The hundred and ninety-ninth measure is a quarter note C-2. The hundredth measure is a quarter note B-2. The piece concludes with a *mf* dynamic. A 'crom.' (cromático) instruction is placed above the staff, with a dashed line indicating a chromatic scale starting from the second measure and ending at the end of the piece. The dynamic markings *p*, *mp*, *mf*, and *mp* are placed below the staff, indicating a crescendo and decrescendo.

El *gliss. eólico* de séptima ascendente Do5-Sib5, proviene de un recurso idiomático de trutruka: el *gliss*, de cierre de una ejecución de trutruka, el que normalmente concluye parcial o totalmente su discurso con un barrido súbito de su serie de armónicos.

La incorporación del recurso percutido en la pieza (a través del golpe de llaves) nos conecta de inmediato con los patrones rítmicos de kultrun que sostienen el canto de la machi. Nótese también, en el ejemplo de Cárdenas, la forma de alternar agrupaciones internas ternarias y binarias en la percusión de llaves, que sirven para sustentar un canto en la parte superior, en el que destaca el intervalo de tercera menor:

Figura 56b.

*Rito.* Sistema 10.



Por último, se puede apreciar la polifonía virtual en el ejemplo siguiente, en un pasaje sobre una unidad temporal ternaria  $\text{♩} = 80$ , se puede observar cómo se crean dos estratos de actividad musical, destacando en el registro superior, el intervalo idiomático de tercera menor Re6-Si5 (pifülkas pareadas) y, en el inferior, un característico *ostinato* de kultrun:

Figura 56c.

*Rito.* Sistema 13.

### 6.8.1. Rasgos estilísticos de *Misa Alférez*.

La *Misa Alférez* (2004) de Cárdenas, pone en contrapunto la tradición medieval-renacentista de la misa cantada católica y la música ritual de los bailes chinos. En esta última, predomina un concepto armónico vertical en que dos grandes masas de sonidos se suceden unas a otras, formando un espacio acústico compuesto de una inmensa gama de sonidos resultantes. La resonancia de las flautas chinas son metaforizadas en la *Misa Alférez*, por las zampoñas cromáticas que aportan aquel elemento distintivo del sonido chino: la emisión de dos sonidos fundamentales y una gran cantidad de armónicos agudos disonantes que caracteriza el sonido “rajado”.

El alférez, un cantor-recitador que cumple el rol de representante de los chinos y del pueblo ante la divinidad, es la figura central de esta misa. El alférez implica una gran herencia cultural. Ellos son los que saben las historias bíblicas y sus personajes, la historia de Cristo y la Virgen. Son los custodios de la tradición en que se desenvuelve el ceremonial del baile chino y la expresan en un lenguaje simple y cotidiano, a través del canto, que suelen improvisar en cuartetos y décimas. Muy atrás en el tiempo, al alférez le fue legado por los misioneros la misión de enseñarle al pueblo la historia sagrada. Cárdenas retoma esta tradición, pero la inserta en una superestructura de la música ritual católica y la estiliza con los recursos técnicos que aporta la modernidad musical. Destacan en esta misa, el uso de la especialidad sonora (que trasciende el escenario), el ultra-refinado tratamiento de la cuerda frotada que privilegia los sonidos armónicos (en consonancia con los parciales del sonido “rajado” chino), las nuevas técnicas de ejecución de la música contemporánea aplicada a los aerófonos (que congruentemente nos refieren a la propia tradición del sonido chino), el uso de estilemas provenientes del canto de alféreces (los que “flotan” en una polifonía resonante, basada en la serie de armónicos), el uso predominante de la modalidad eclesiástica renacentista, combinada con la modalidad trifónica y pentatónica (propia de los aerófonos alaplánicos), la modalidad hexáfona y la tonalidad en modo mayor usado a la manera del canto de alférez (todo esto enriquecido con sonidos agregados de novenas y sextas aplicados a las formaciones acórdicas), un uso ampliado del concepto de “modulación” (que permite transitar por sistemas escalares disímiles), y el uso de estilemas provenientes del baile chino como puede verse en la figura siguiente:

Figura 57.

Misa Alférez. Entrada, compases 9-12.

(\*) C  
9 Alla batuta

Zamp.

Bomb.  
Leg.

Vln. I  
(div.)

Vln. II  
(div.)

1 2

3 4

5 6

7 8

Div. sul pont.  
non vibrare  
*mp*

*cresc.*

*mf*

Div. sul pont.  
non vibrare  
*mp*

*cresc.*

*mf*

Div. sul pont.  
non vibrare  
*mp*

*cresc.*

*mf*

Div. sul pont.  
non vibrare  
*mp*

*cresc.*

*mf*

Uno de los casos más interesantes de asimilación del canto de alférez, acontece en la introducción al Credo, en que puede oírse una monodia escrita en el particular sistema modal del canto de alférez, una modalidad híbrida, con fuertes rasgos de la tonalidad del canto hispano practicado en Chile en la ritualidad campesina de la zona central. En términos generales, el canto de alférez, se caracteriza por estar basado en la tonalidad, pero posee una sonoridad modal producto de evitar intencionalmente la llegada a la sensible con su posterior resolución a la tónica. En caso de llegar a la sensible, esta baja en vez de subir. En el ejemplo de Cárdenas, el séptimo grado del final de la monodia, no enlaza al Lab4, sino a La4, evitando la tonalización absoluta del discurso. La sonoridad modal de este tipo de discursos tonales, proviene del hecho de que se enfatizan los grados secundarios de la escala (II, III, VI), casi en la misma medida que los principales:

Figura 58.

*Misa Alférez. Credo, introducción.*

♩ = 80 (ca)

*ff* libre

Tenor solo

Cre - oen Dios Pa - dre To - do - po - de - ro - so cre - a - dor del cie - lo

T. solo

y de la tie - rra cre - oen Je - su cris - to nues - tro Se - ñor nues - tro Se - ñor



### 6.9. Marco estilístico de Cristián López.

La preceptiva estilística de Cristián López (1962), está marcada por su formación en música electrónica y música para medios visuales. Su *opus* es estilísticamente ecléctico y, en él, predomina la música de cámara para diversos medios instrumentales, el teatro musical multimedial, obras mixtas electrónicas y electroacústicas, y un gran número de obras destinadas a ser parte de montajes teatrales. Entre las obras más representativas de su estilo figuran *Punta de riel* (2000), montaje sonoro multimedial, la ópera *TanGÓ* (2002), y la ópera de cámara *Leftrarú, viajero ensoñado* (2003), con textos del poeta chileno-mapuche Elicura Chihuailaf. Esta última obra es un interesante acercamiento de López al imaginario mapuche, el que hace a través de la poesía y los medios electroacústicos. Se puede decir que su acercamiento posee el suficiente nivel de abstracción que lo pone a distancia de los etno-textos producidos hasta el momento en el Chile contemporáneo. Su distancia del estilema es radical, más bien prefiere trabajar con recursos sonoros sin resonancia cultural (sonidos amnésicos), o, con situaciones sonoras de vago arraigo identitario (sonido de rango musémico). Un ejemplo de lo primero es la música para instalación, *Tierra dañada*, Un ejemplo de lo segundo es la obra *El resplandor de la noche*. En el caso de *Tierra dañada*, estamos ante una obra de estrategia inter-relacional, es decir, un tipo de obra que debe ser vivenciada a través de la cinestesia de los elementos artísticos involucrados. En ella, la música es sólo un factor más, que se fusiona en una sinergia estética. En la música multimedial de López, especialmente en aquella vinculada con etno-estructuras, no hay la más mínima vinculación con estilemas de raíz identitaria. Se trata esencialmente de música electrónica sin vestigios de material figurativo, normalmente concebida sobre la base del programa *C-Sound*, programa que obliga al compositor a producir la onda de sonido desde su componente más profundo. La opción *C-Sound* es un camino “purista”, que deja fuera deliberadamente la (reutilización) de material sonoro *sampleado*, materiales que pueden provenir del mundo natural y que podrían aportar el factor “memoria” a la obra. La música electrónica de López, toma deliberadamente el camino de lo amnésico, como una estrategia de aproximación diametralmente opuesta a la utilizada en la música indigenista chilena, incluso en aquella sobre soporte electrónico en vivo (*live electronics*) o diferido (base)

Rasgos estilísticos de *El Resplandor de la noche*.

*El Resplandor de la noche* (2004), es una obra para cuarteto de flautas y electroacústica sobre soporte, en donde hay una elusiva relación con el panteístico sonido de las culturas originarias del norte-sur de Chile. El epígrafe para esta obra de López dice. “

“La noche se posa en el cielo. Constelaciones de nubes, como marejadas dejan entrever destellos, pupilas de cielo frío del sur. Desde el bosque, un antiguo canto, suave rumor, vaga entre la profunda geometría de los árboles”.<sup>327</sup>

La obra está instrumentada para un ensamble de aerófonos mixto, compuesto de zampoñas<sup>328</sup> (sikus en términos aymara) de diversos registros, flauta en sol, flauta travesa, quena<sup>329</sup> (aerófono del área cultural aymara-atacameña), tarka<sup>330</sup> y electrónica pre-grabada (sobre soporte). Los recursos de los instrumentos de vientos se valen de notas pedales, *whistle tone*, armónicos, *frullato*, sonidos eólicos, *glissandi* y *slup*, algunos de estos recursos más cercanos al imaginario sonoro de los pueblos atacameños que de los pueblos del sur. La electrónica actúa como una gran caja de resonancia para el despliegue fragmentario de los aerófonos, nunca llega a convertirse en un sonido concreto, es decir, en un sonido proveniente del mundo natural, siempre permanece en el timbre aséptico y amnésico del sonido *C-Sound*. Las gestualidades fragmentarias de los aerófonos funcionan como rugosidades sobre el fondo plano que aporta la banda de sonido electrónico. Los breves melodiosos de los aerófonos poseen, muchas veces, directa relación con el imaginario sonoro andino. Estos no llegan nunca a tejer una sintaxis, simplemente aparecen y desaparecen sin desencadenar nunca eventos sucesivos. Es una obra con una muy elusiva raíz identitaria, equívoca en todo sentido por el epígrafe que hace alusión a la cosmovisión panteísta de los pueblos del sur, pero

---

<sup>327</sup> LÓPEZ, Cristián: “V Festival internacional de música contemporánea Darwin Vargas”. Programa de concierto, 2008, p. 7.

<sup>328</sup> Aerófono de soplo, hecho de caña, cerrado, sin canal de insuflación. Es característico del área cultural andina del norte de Chile, sur de Perú y sur-oeste de Bolivia.

<sup>329</sup> Aerófono de soplo, hecho de caña, abierto, sin canal de insuflación. Posee seis orificios anteriores y uno posterior. Es característico del área cultural andina del norte de Chile, sur de Perú y sur-oeste de Bolivia.

<sup>330</sup> Aerófono de soplo, hecho en bloque de madera, abierto, con canal de insuflación. Posee un cierre de seis agujeros anteriores. Es característico del área cultural del norte de Chile, sur de Perú y sur-oeste de Bolivia.

que, ya en la música, se instala de pleno en una sonoridad musémica<sup>331</sup> más que explícita del altiplano nortino. Debemos tomar en cuenta que López ha desarrollado fuertemente su trabajo en el campo del teatro y el cine. Los compositores para estos medios, han recurrido a las tradiciones musicales de distintas épocas, así como a algunas tendencias de la MPU del siglo XX, para componer bandas sonoras para cine y TV, contribuyendo poderosamente con esto, a que el público estableciera asociaciones fijas entre determinados rasgos musicales y estados de ánimo o sentimientos. Esta construcción de paradigmas de asociación cenestésica, han rebasado hacia el campo de la música contemporánea desde la música incidental para medios masivos, probando su eficiencia como recurso mnemotécnico, de memoria afectiva. Son musemas de alta funcionalidad porque “permiten detectar la presencia de ciertos ítems de código musical en relación con designados extramusicales, que son aplicados de manera casi mecánica en determinados estilos”<sup>332</sup>. Estos códigos musicales con valor afectivo y con capacidad de asociarse a un estilo musical determinado (musema, en otras palabras), son también utilizados por López, en obras como la anteriormente mencionada. En este caso, los códigos son estilemas de música andina que surgen naturalmente de la técnica de los instrumentos pre-colombinos empleados por López. Estos códigos no funcionan en la escritura del *El resplandor de la noche*, con rol estilemático (es decir, no dan lugar a una sintaxis) sino con rol musémico (generan más bien un estado de asociación inconsciente a un estilo determinado por la simple aparición de gestos dispersos y fugitivos de melodiosos de carga identitaria). Es el caso del inicio de la obra, en que se oye una cadencia de la performática musical china, sustentada en un *cantus firmus* de la zampoña, que ejecuta una melodía en el estilo de la trifonía atacameña. Nótese también la especial indicación del compositor para equalizar debidamente la sala. Los índices de *delay* del sonido están claramente establecidos. Este factor, no era usual en las partituras del siglo XX. Su aparición es un claro signo de la penetración del mundo sonoro de la MPU, en el campo de la música de arte contemporánea:

---

<sup>331</sup> El musema es definido como un arquetipo individual de afecto musical codificado y puede actuar en tres roles diferentes: como “señal”, como preparación afectiva, y como identificación mnemónica. Ver el capítulo Metodología de esta tesis.

<sup>332</sup> CÁMARA, Enrique: *Etnomusicología*. *Op. cit.*, pp. 311-312.

Figura 59a.

*El resplandor de la noche.* Compases 1-6

♩ = 46

lejano

Fl. *pp* *p*

Fl. *pp* *p*

Fl. en Sol *pp*

Zamp. *p* *muta Flauta*

REV. HALL

T. REV. 20 seg.

PRE DELAY: 30 mseg.

El material de alturas de López, no tiene comportamiento motívico, sino musémico, es decir, las células melódicas no configuran sintaxis fraseológica, sino que se organizan de modo asistemático y disperso. La figura a continuación, por ejemplo, muestra algunas células de rasgos pentáfonos que se presentan en forma estratificada, completamente condicionadas por el *background* electrónico que subyace como sonoridad hegemónica en todo momento. De ahí, la poca importancia que posee el parámetro ritmo en esta obra, el objetivo central es fundir los musemas instrumentales con la base electrónica y, para ello, es fundamental evitar los comportamientos estilemáticos. Nótese la superposición de dos escalas pentáfonas de las flautas sin rasgos rítmicos conspicuos, subordinadas a la base electrónica diferida:

Figura 59b.

*El Resplandor de la noche*. Compases 21-25.

The musical score consists of four staves and an audio track. The tempo is marked as  $\text{♩} = 60$ . The score includes dynamic markings such as *p* and *mp*. Performance instructions include *orda*, *muta Flauta*, and *muta Zampona*. A 'viento' section is indicated by a downward arrow at the 13-second mark. A box with the number 25 is located at the end of the score.

En algunas ocasiones, López interviene la base electrónica con elementos acústicos. Esto hace que los planos vivo (flautas en tiempo real) y diferido (base electrónica) se integren de modo más homogéneo. Lo interesante es que esta manipulación, introduce el factor “memoria” en la amnésica electrónica. Es en este tipo de decisiones, cuando el discurso musémico de López oscila momentáneamente hacia el terreno de lo estilemático, porque las células melódicas que López introduce en la base poseen una asociación más directa con estilemas de la performática atacameña. Obsérvese la siguiente zona C de López, en que en el plano de la base pregrabada, irrumpe un estilema escrito en notación musical:

Figura 59c.

*El Resplandor de la noche. Zona C.*

Fl. Baja

Fl.

Fl.

Zamp.

Audio

$\text{♩} = 52$

*pp* *mp*

*p*

*p*

*pp* *mp*

Emb. de ventana

$\text{♩} = 56$

*p* *mf*

20"

Fl. Baja

Zamp.

Fl.

Zamp.

Audio

$\text{♩} = 46$

*mp*

*mp*

*muta Fl. en sol*

$\text{♩} = 46$

*mp*

(\*) = mitad aire mitad sonido

(\*\*) = Eólico

En este mismo ejemplo, es interesante observar que, junto con la irrupción de un estilema de asociación atacameña en la base pregrabada, surge en el plano instrumental

un módulo de música no sincronizado con la temporalidad de las otras partes (ver módulo a cargo de la zampoña y flauta en el ejemplo anterior). Este factor de temporalidad relativa contribuye de modo decisivo en crear una situación musical multiespacial. La multiespacialidad es una condición natural de la música originaria hecha para la intemperie. No cabe duda que la música multiespacial, contribuye a recuperar una forma de percepción multiaural muy antigua, en este caso, en un discurso musical que se resiste a asentarse en el vetusto espacio bidimensional del escenario. La multiespacialidad en soportes escritos es rara vez usada hoy en día, es más bien patrimonio de la ágrafa música electrónica. La aparición de este recurso sustentado en estilemas de raíz identitaria, es revelador de una estrategia neo-madrigalista que ya no reposa en la cita o en algún otro recurso concreto, sino en un procedimiento que subyace profundamente en la psiquis humana y que está compuesto de más de un parámetro para-étnico. En este caso, el estilema deformado, el poli-tempo y la percepción multiespacial, son los tres componentes de un complejo musema sicoacústico.

## 7. Quinto nivel: rasgos idiomáticos indigenistas.

### 7.1. Modalidad originaria.

Si observamos la figura 60, encontramos las estrategias tópicas del indigenismo chileno (predominantemente por mapuche) de la década de los ochenta. La predominancia de la figura de tresillo, o de cualquier unidad de tiempo de subdivisión ternaria (lo que proviene del acompañamiento rítmico al canto de la machi, sustentado en el tambor-sonaja del kultrun), el uso exacerbado de los registros extremos del instrumento (para acercar el sonido al ruido y, por tanto, para hacerlo más afín a los sonidos de la naturaleza, lo que guarda directa relación con el espíritu “panteísta” de la cultura mapuche), y, una organización de alturas basada en los modos idiomáticos de los aerófonos mapuches (en los que destaca la nota “La”, referente sonoro identitario, pues, esta nota es la altura referencial de todos los registros en que suele desenvolverse la trutruka, instrumento de uso ritual junto con la pifülka y el kultrun<sup>333</sup>:

Figura 60.

*Fantásica Araucánica* (Eduardo Cáceres), pág. 1, c. 1.

Con ñeque ♩ = 170

(sin sordina)

ppp cresc. f molto cresc.

Xeo.

<sup>333</sup> La pifülka es una flauta de filo, sin canal de insuflación, longitudinal, cerrada en su base, sin orificios de digitación. Se fabrica comúnmente de lingue, madera de una especie arbórea de la llamada selva valdiviana. La trutruka es una trompeta natural, tubular, longitudinal, de aprox. 2 metros de longitud y 3 cms de diámetro y con embocadura terminal. Su cuerpo se fabrica con una vara de “coliwe” (especie de caña resistente) y el pabellón con un asta de vacuno. El kultrun es un membranófono, timbal-sonaja semiesférico con forma de plato. Se fabrica con madera de laurel o álamo tapado con un cuero de cabrito, que se amarra con tiras del mismo cuero o crin de caballo y se percute con una baqueta de “coliwe” forrada en lana por un extremo. Para más detalles, ver GONZÁLEZ Ernesto: “Vigencia de Instrumentos musicales Mapuches”. En: *Revista Musical Chilena*, XV, 166, pp. 4-52.



Nótese la similitud entre el patrón de tonos y semitonos establecido en los dos primeros tresillos de la *Fantásica* (que definen desde un principio la sonoridad predominante en la pieza ya que, al escucharse en el inicio de la pieza, “improntan” la audición) y el patrón de la figura 61, que proviene de una catalogación de registros de trutruka realizada por Ernesto González<sup>334</sup>:

Figura 61.



Resulta notable la similitud de ambos patrones, más aún, considerando que Cáceres no llega a esta sonoridad por un sistemático trabajo de campo, sino que por una aproximación intuitiva a este imaginario. Las notas en negras representan los sonidos de aproximación a los sonidos de sustentación del modo. El ámbito de novena menor caracteriza el rango posible de las trutrukas. Los intervalos de tritono, segunda menor y tercera menor (no temperados) son los propios el discurso de cualquier toquido de trutruka y, también caracterizan esta pieza de Cáceres y en realidad, casi todo su *opus* musical. A su vez, no es casual que esta pieza de Cáceres comience sobre la nota La. Como se dijo antes, el La3, es un sonido que por sí mismo posee valor identitario dentro del imaginario mapuche introducido en Chile en los cuarenta:

Figura 62.



<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 15.

Este sonido es una altura “idiomática”, es decir, constituye un referente sonoro obligado en la construcción de trutrukas de uso ritual.<sup>335</sup> En mucha de la obra de carácter indigenista de Cáceres, esta nota posee una importancia estructural fundamental. El análisis neo-schenkeriano que aplicaremos en el primer movimiento de *Cantos Ceremoniales*, demostrará la validez de esta afirmación al develar la importancia estructural de La3

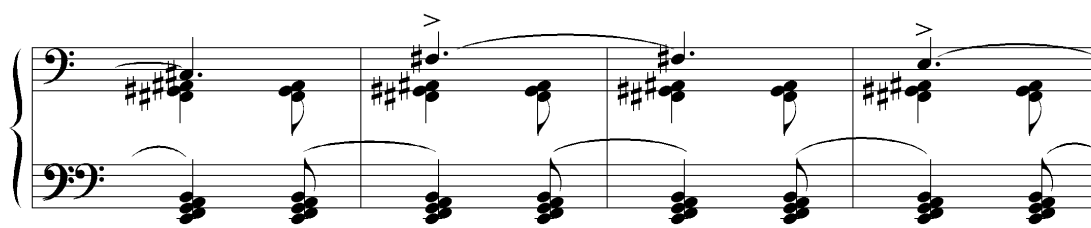
En la mayoría de sus obras, las notas *finalis* de Cáceres, ya sea de tránsito o terminales, provienen del imaginario musical mapuche, el que está sustentado en notas de relevancia en la modalidad idiomática de los instrumentos rituales (principalmente la trutruka y la pifülka) y en el canto de la Machi.

### 7.2. Atemperamiento de la afinación.

Siguiendo con las constricciones que determinan el estilo indigenista de Cáceres, observamos otro patrón recurrente, el uso de formaciones armónicas bimodales superpuestas en un contexto de “ruido”.

Figura 63.

*Fantásica Araucánica*, pág.6, cc. 5-8.



<sup>335</sup> *Ibidem*.

Los modos de ambos planos poseen rasgos antitéticos. El de la mano derecha es predominantemente cromático y con puntos de reposo en Fa#, Mi y Do#. El de la mano izquierda es modo concentrado en un *cluster*, absolutamente diatónico, con nota finalis en Mi:

Figura 64.

En este esquema, y en los siguientes, F equivale a *finalis*, y R a *repercusa*. El fuerte choque de contrafuerzas de lo cromático y lo diatónico se ve reforzado por la ruidística que se establece por el uso de registros extremos y por la utilización del *cluster* como figura de sustentación. Se sabe que, acústicamente, por debajo del do central del piano (Do4), los armónicos de las notas comienzan gradualmente a resonar más próximos uno de otros. Esto hace que la sonoridad se enturbie y se vuelva confusa. Este enrarecimiento de la sonoridad se ve potenciado por la utilización del *cluster*, el que borra la predominancia de un sonido particular y, en cambio, establece el valor concreto del “ruido” como hecho sonoro autónomo. No olvidemos que el *cluster* se está usando aquí en el registro más grave del piano, lo que significa que el acorde sin intersticios del *cluster* no tiene ninguna posibilidad de ser reconocido como bloque acordal (el *cluster* en otro registro dejar reconocer las notas del ámbito que está cubriendo y por tanto, puede ser conducido o “enlazado”). El valor de altura relativa del *cluster* está completamente anulado y no puede hacer otra cosa que permanecer en su condición de “ruido” y no derivar a funciones de enlace armónico.

En el caso de la figura 65, el valor ruido del *cluster* final no es más que la proyección terminal de la perturbación continua del trino-ruido, sonando en el registro ultra grave:

Figura 65.

*Fantásica Araucánica*, pág 13, cc. 2-7.

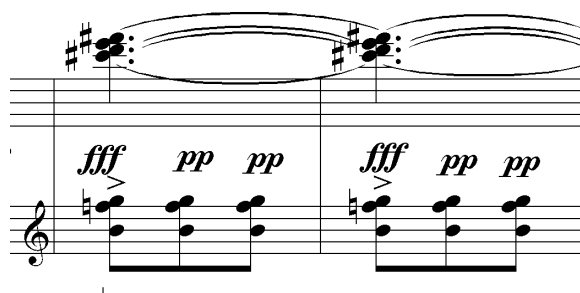
Esta resultante sonora “atemperada”, está deliberadamente construida por Cáceres. Es un tipo de recurso compositivo habitual en su poética, y que es definida como “situación sonora”. Su intención es escapar de la cuadrículada y rígida afinación del piano para acercarse al sonido no temperado. Una utopía tratándose de un instrumento como el piano, pero que Cáceres logra, al menos, descolocar por momentos en su afinación temperada por este triple procedimiento de la bimodalidad en un registro extremo grave (que propicia la interferencia de armónicos) y todo sustentado en un basamento de *clusters*.

### 7.3. Cluster como generador de texturas y articulador de sintaxis.

Cuando el *cluster* se desplaza de registro y puede ser reconocido como bloque sonoro acordal y no tan solo como ruido, entonces pasa a cumplir otro rol estructural. En el caso de la figura 66, nos encontramos con un *cluster* con intersticios, debido a que su origen es un policordio bimodal en un contexto de armonía no funcional (por eso no podemos hablar de un fenómeno de bifuncionalidad). Aquí lo importante es la construcción de una sonoridad bloque que posee un rol de articulación rítmica, es decir, su función consiste en enfatizar la gestualidad rítmica desplegada en forma horizontal, con hechos sonoros de exclusivo valor tímbrico desplegados en forma vertical:

Figura 66.

*Fantasia Araucánica*, pág 4, cc.15-16.



Nuevamente es el choque de contrafuerzas de un bloque cromático versus un bloque diatónico. La diferencia con respecto al caso anterior, es la ubicación en el registro del piano del policordio (que hace posible el reconocimiento del ámbito del bloque, y, por tanto, puede ser conducido y enlazado) y, el uso rítmico por sobre el tímbrico del acorde (por las mismas razones). El policordio puede ser reconocido como hecho armónico en sí, pero, al estar conformado por dos acordes sin relación tonal o modal entre sí, la funcionalidad del mismo queda anulada y de ahí que pueda ser usado preferentemente como hecho rítmico de apoyo a la sintaxis gestual.

#### 7.4. Patrones onomatopéyicos.

Encontramos recurrentemente en la poética de Cáceres, patrones rítmico-melódicos simultáneos y octavados. Estos presentan una directa relación con patrones rítmicos de cantos de aves. El ámbito melódico es típico del canto de las aves: ámbito estrecho, leve oscilación de la nota finalis un semitono hacia arriba o hacia abajo, y, un énfasis en la reiteración de pequeñas células rítmicas las que se expanden y se contraen, pero que mantienen su mínima identidad.

Es notable observar que las características antes nombradas del canto de las aves, se corresponden directamente con las características que definen el canto de nuestras culturas originarias. Como en el canto de las aves, tampoco en la música mapuche existe desarrollo motivico. Es evidente la interrelación entre el medio ambiente natural de una cultura y su música. En el caso de la cultura mapuche, la relación es profunda. La actividad melódica de sus cantos es esencialmente onomatopéyica y esta condición repercute en la sintaxis de Cáceres.

El ejemplo de la figura 67, revela todas las características antes mencionadas. El fragmento funciona como un tipo de diseño recurrente, un tipo de secuencia que no puede ser variada, pero sí expandida a voluntad. El recurso de octavear la línea superior nada tiene que ver con la música mapuche. Es un recurso compositivo de origen centro-europeo, usado por compositores como Messiaen, el que, también practica un metodismo fuertemente vinculado con el canto de las aves. Messiaen lo utiliza para instalar sus *taleas* inspiradas en la rítmica hindú y en el canto de las aves. Estas *taleas*, son, como su nombre lo indica, segmentos rítmicos que son reiterados a lo largo de la composición y que le otorgan a la música de Messiaen una temporalidad circular, de eterno retorno. Por las *taleas*, el oyente percibe que siempre regresa al mismo punto de la composición, pero por un lugar distinto. Esto da a la obra un efecto de *carrusel* que gira permanentemente y que lleva a la obra, no a un final, sino a un detenerse.

Cáceres no le da a este tipo de secuencias onomatopéyicas un rol de *talea*, más bien sus secuencias van siendo alteradas progresivamente por un efecto de agregación sucesiva. Sufren una variación por agregación de timbres y por pequeñas mutaciones en sus células componentes. Por eso, el tiempo en Cáceres no es de un tipo “eterno retorno”, sino que más bien este progresa en forma horizontal con mínimas transformaciones a lo largo de la trayectoria temporal.

La temporalidad establecida por estas *taleas* en Cáceres es de orden horizontal-minimalista, y guardan relación con lo trágico y no con procedimientos intelectuales apriorísticos.

Coherentemente, el material de alturas en el que están basados estas secuencias, no sólo nos remiten al canto de las aves, también, y como es lógico deducirlo, este material de altura es característico de la actividad melódica idiomática de los aerófonos mapuches. La oscilación de la tercera menor-mayor propia de la pifülka (flauta lítica de doble bisel) y la ambigüedad de los no temperados *portamenti* al aproximarse a los sonidos de paso como a los terminales (característico de la trutruka) están muy claramente expresados en esta secuencia de Cáceres, a pesar de la rígida afinación temperada que condiciona la sonoridad del piano:

Figura 67.

*Epigramas mapuches.*II mov. (*Pienso en mis antepasados*), pág. 4, sistemas 1 al 3.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled "PIANO" and includes a tempo marking of  $\text{♩} = 90$  and a dynamic marking of *fff*. The notation is in bass clef and features a complex rhythmic pattern with slurs and accents. The second and third systems are labeled "PNO" and continue the musical piece with similar notation and dynamics.



### 7.5. Flexibilidad de la escritura gráfica proporcional.

La soltura y espontaneidad que otorga la escritura gráfica al discurso melódico, es un medio del que se vale Cáceres muchas veces para conseguir un acercamiento más efectivo al tipo de canto de machi, el que por cierto, no se sujeta a patrones de cifra ni regulaciones metronómicas. La escritura convencional no resulta ser muchas veces un modo eficiente para acercarse a esa ligereza improvisatoria. Sin embargo, como muestra la figura 68, Cáceres suele alternar ambos tipos de escritura dentro de la misma obra. Con esto consigue introducir el elemento figurativo, el estilema, el que se presta mejor a ser introducido a través de la escritura lineal metronómica. Pero esto ocurre sólo ocasionalmente dentro del sistema de escritura gráfica casi aleatoria, que es el predominante.

Esto tiene por resultado la configuración de un sistema de organización temporal no predictivo, es decir, que no establece un procedimiento único de derivación de las figuras en el tiempo, con lo que se consigue un discurso casi improvisatorio, de aparente espontaneidad que responde muy bien llegado el momento de interpelar el imaginario mapuche, fundamentalmente oral, el que es traducido a la escritura moderna con un sistema de notación gráfica proporcional:

Figura 68.

*Epigramas mapuches*Mov.I (*Iniciación*), pág. 1, sistemas 1 al 5.

VOZ

Ñi pew - ma

VOZ

♩ = 80

ke - ci - le - we - tuy ne - wen ne - wen

VOZ

ne - wen mo - ge - le - y ka

VOZ

Nv - lañ (ñ) ma - kee - tew

CL.

VOZ

tew (u)

CL.

pedal piano

La variable temporal es controlada la mayor parte del tiempo por los segundos. Sin embargo este segundo no es aquel del reloj, sino uno interno, “humano”, que es

impuesto al ensamble por el director. Obviamente que este segundo personal tendrá una precisión relativa que incide en el discurso musical, haciéndolo más flexible y aleatorio.

El tipo de figuras musicales involucradas es muy distinto al que pudiera usarse en la notación convencional. Aquí estamos más cerca del *neuma*, o del gesto si ponemos al *neuma* en clave contemporánea. Este tipo de gestos son los más naturales de usar en la escritura gráfica y, a la vez, nos remite a una concepción sonora que posee profundas conexiones con la gestualidad de instrumentos de culturas originarias. Por ejemplo, el glissando ascendente del comienzo:

Figura 69.

The image shows a musical staff for voice (VOZ) in treble clef. It begins with a glissando (gliss) marked with a double line and an arrow, starting from a low note and rising to a higher one. Above the staff, there are two horizontal lines with brackets: the first is labeled '2'' and the second '6'', both starting from the beginning of the glissando. The dynamic marking *sfzpp* is placed above the first line, and *fff* is placed above the second line. After the glissando, there is a rest followed by a note. Above this note, there are two more horizontal lines with brackets: the first is labeled '3'' and the second '8'', both starting from the note. The dynamic marking *pp* is placed above the first line. Below the staff, the syllables 'Ñi' and 'pew - ma' are written under the corresponding notes.

es un referente sonoro identitario proveniente de la trutruka:

Figura 70.

*Trutruka coliwe* (Cautín. Novena región de Chile. 1958).

The image shows a musical staff in treble clef. It begins with a series of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Above each of these notes is an accent (>). The staff then has a double bar line. After the double bar line, there is a rest followed by a series of notes: a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Above each of these notes is an accent (>). Below the staff, there is a dynamic marking *sfz* with a wedge-shaped symbol pointing to the right.

*Trutruka coliwe*, fue registrado y transcrito por Ernesto González en la localidad de Roble Huacho, novena región de Chile, en 1981. El ejecutante fue Martín Marillán. Archivo Sonoro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (AMTCH).

### 7.6. Intercalación de estilemas en discursos autoreferentes.

A menudo encontramos en la escritura de los ochenta de Cáceres, la utilización de estilemas en medio de discursos predominantemente instrumentales. Cuando ocurre esto, el resto de los instrumentos suele mimetizarse con este tipo de comportamientos, como el que muestra el ejemplo de la figura 71, en el que los instrumentos asumen una conducta de “coro”, dentro de una dialéctica responsorial:

Figura 71.

*Epigramas mapuches.*

IV mov. (*Caminata en el bosque*), pág. 15, cc.4-5.

The musical score for Figure 71 consists of five staves. The top staff is for the voice (VOZ), marked 'PARLATO' and 'ff'. The lyrics are 'A - mu - len ñi go - jiñ - gen kaj - fv - le - lu mew ra - gi' followed by 'A - mu - len'. The instrumental parts include Clarinet (CL.), Violin (VLN.), Viola (V.C.), and Piano (PNO.). The piano part is marked 'arco' and 'sfz'. The score shows a dynamic shift from 'ff' to 'sfz' across the measures.

El procedimiento responsorial involucrado no nos está remitiendo a la tradición judeo-cristiana. No se trata de un sincretismo cultural, Cáceres no suele combinar la cultura cristiana y la aborígen en la misma obra. La alternancia solo-coro que se establece aquí posee más bien su referente en la rogativa pehuenche. En ella, un *lonko*<sup>336</sup> encabeza una oración o rogativa a la divinidad encarnada en el “*pehuen*<sup>337</sup>”, la que es respondida por la comunidad pehuenche<sup>338</sup> que lo rodea en un semicírculo.

### 7.7. Gestualidad neutra con funcionalidad identitaria.

Cuando Cáceres se enfrenta a la notación gráfica proporcional, recurre a un tipo de figuras musicales muy distinto al que pudiera usarse en la notación convencional. Como dijimos antes, se vale de una especie de *neuma*, o de gesto cuya tipología es de carácter bastante universal. Podemos decir que la mayoría de los gestos que Cáceres emplea, son los que fueron introducidos por la escuela polaca de los sesenta, fundamentalmente por Penderecki. Sin embargo, hay una importante diferencia entre estos gestos surgidos a principios de los sesenta en Europa del este y los empleados por Cáceres. ¿Cómo puede ser si esencialmente estos son más o menos los mismos? La diferencia esencial reside en el hecho de que los gestos de Cáceres poseen “memoria”, es decir, poseen carga identitaria y por tanto religan al auditor con un imaginario sonoro colectivo. Los gestos de la escuela polaca, por el contrario, son amnésicos, no soportan ni contienen una carga cultura de lastre. Fueron introducidos para producir música sustantiva y no para aludir a nada específico. Los gestos de Cáceres poseen “memoria” porque provienen en gran parte de la gestualidad idiomática de los instrumentos originarios. Es una asombrosa coincidencia, que la gestualidad idiomática de los instrumentos de las culturas originarias de Chile, posea una gran semejanza con la

---

<sup>336</sup> *Lonko* significa cabeza en mapudungun (lengua mapuche). *Lonko* es el jefe de una comunidad mapuche.

<sup>337</sup> *Pehuen* es el nombre mapuche para un tipo de árbol originario del bosque “valdiviano” chileno (la llamada selva valdiviana posee miles de años de antigüedad). El *pehuen* es un tipo de conífera llamada “araucaria”, exclusiva del sur de Chile. Crece solamente por sobre los mil metros de altitud y su existencia está protegida en parques nacionales como los de “Huerquehue” y de “Congillío”, en la novena región de Chile.

<sup>338</sup> Pehuenche es un tipo de población mapuche que habita preferentemente las zonas de altura precordilleranas y cordilleranas (cordillera de los Andes) de la novena región de Chile. Su nombre deriva del árbol llamado *pehuen*, del cual este pueblo toma su nombre. Este árbol es fundamental es la subsistencia de este pueblo, pues provee al pehuenche de uno de sus escasos alimentos, el fruto del *pehuen*, el que es cocido y toma el aspecto y la consistencia de una castaña. Se guarda para consumirlo en invierno, período en el cual el suelo pehuenche queda cubierto por densas capas de nieve.

gestualidad surgida en la música textural centro-europea basada ésta en la escritura proporcional y sustentada en gestos.

Luego la modernidad de Cáceres que se desprende de este tipo gestualidades, es una modernidad que proviene de la antigüedad. Sus gestos tienen una herencia que los religa al pasado remoto y es por ello que Cáceres se vale de ellos para construir sonoridades de tipo panteístico, que nos remiten a la convivencia plena y armónica (lírica en el sentido griego) con la naturaleza.

Un ejemplo de ello es este momento sonoro de *Epigramas mapuches*, es el comienzo del movimiento llamado *El Habla de los Ríos*:

Figura 72.

*Epigramas mapuches.*III mov. (*El Habla de los Ríos*), pág.11, sistemas 1 al 3.

The image displays three systems of a musical score for voice, violin, and violoncello. Each system consists of three staves: VOZ (voice), VIOLIN (VIOLIN), and VIOLONCELLO (V.C.).

- System 1:** The voice part has two 10-second rests, followed by a 2-second *pp* (pianissimo) note and a 2-second *ff* (fortissimo) note with a glissando. The violin and cello parts play a sustained *pp* note. A '8a' (octave) marking is present above the violin staff.
- System 2:** The voice part features a 3-second *ff* note, a *p* note, a 5-second *sfz* (sforzando) note with the instruction '(nota muy baja)', a 3-second *pp* note, a 3-second *ff* note, and a 4-second *ff* note with a glissando. Lyrics include 'jvm', 'ley', 'fo', 'ye', and 'xi we'. The violin and cello parts play a sustained *pp* note.
- System 3:** The voice part has a *p* note, a 10-second *pp* note, a *f* note, a 6-second *ff* note, and a 'PARL.' (parlando) section with lyrics 'Kv - me'. A '(nasal)' instruction with an arrow is above the *f* note. The violin and cello parts play a sustained *pp* note.

Este es un tipo de situación sonora cuya finalidad absoluta es remitirnos a una concepción panteísta del mundo, es decir, una visión de la naturaleza como maestra del hombre, como útero de toda vida y como objeto de toda religión. Esta concepción

marca la vida espiritual del pueblo mapuche. La marca completamente, es transversal a toda manifestación de su cultura, desde el lenguaje a los sueños, desde toda manufactura de cultura material a toda ideofactura de la cultura inmaterial.

La única diferencia entre este fragmento de Cáceres, y uno de la escuela polaca gestual de los sesenta o la escritura neumática de Ligeti<sup>339</sup>, es la resonancia de la memoria colectiva en los gestos de Cáceres, los que poseen atributos ambiguos, como una contemporaneidad elusiva (del purismo de la música absoluta) y, a la vez, “alusiva” (a un imaginario sonoro remoto, perdido y tal vez, ya inexistente). Un gesto de una resonancia lejana y perdida como el sonido de una lengua étnica extinta

---

<sup>339</sup> Obras como “Las aventuras” y “Las nuevas aventuras” para coro de Ligeti, no difieren sustancialmente en su gestualidad con el fragmento antes presentado de Cáceres. La diferencia estriba en cómo se perciben el uno del otro según la referencia cultural de sedimento que traen; en el caso de Ligeti, es un referente “amnésico” por pertenecer a un lenguaje de “vanguardia” de funcionalidad universal, sin pertenencia o autoría, en contraste con el segundo, “improntado” o “memorizado” por una tradición local, y por tanto, resignificados al momento de ser escritos y transmitidos.



## 8. Sexto nivel: análisis.

### 8.1. Análisis semiológico<sup>340</sup>.

A partir de los trabajos semiológico-musicales realizados por Ruwet, Nattiez y Lidov, y de los análisis sintácticos de Forte, Boretz o Sellek<sup>341</sup>, ya es posible analizar repertorios inter-genéricos como los surgidos en la música indigenista chilena desde Carlos Isamitt hasta nuestros días. En este tipo de músicas, no resulta pertinente aplicar el análisis sintáctico convencional, porque la codificación de sus elementos no es susceptible de realizar con las hermenéuticas basadas en la sintaxis del motivo<sup>342</sup>

El análisis semiológico es la técnica más apropiada que disponemos para analizar repertorios de carácter minimalista de raíz aborígen (como es el caso de la música indigenista chilena escrita desde los ochentas en adelante). Dada la importancia que reviste en este tipo de música, la mínima variación de células esenciales y su efecto acumulativo en una larga extensión del tiempo, la técnica semiológica es la herramienta apropiada para detectar y distribuir en cartas paradigmáticas, aquellos mínimos factores de transformación del diseño sintáctico.

La no existencia de desarrollo motivico y la ausencia misma del concepto de motivo en la música mapuche (y por tanto en la técnica composicional indigenista chilena de fines del siglo XX), nos legitima para valernos de la técnica semiológica que nos provee de otras estrategias de aproximación, la mayoría vinculadas al estudio de lenguas y/o dialectos, en las que el vínculo entre grafema y su significado semántico no se encuentra establecido.

De este modo, la técnica semiológica se vuelve una efectiva arma para adentrarnos en paratextos musicales cuya sintáctica no responde a una preceptiva de codificación universal. La música indigenista chilena no está adscrita a escuelas composicionales de estilística clásica. La sintaxis de esta música, está basada en códigos que no funcionan con objetivos temáticos, estilemáticos ni seriales. Los etno-sintagmas en las partituras del neo-indigenismo chileno están más cerca de los fonemas de las

---

<sup>340</sup> A partir de esta página, discutiré la preceptiva y los rudimentos generales de los dos sistemas de análisis explicitados en la Metodología. Para entender la articulación de estas escuelas analíticas en el marco teórico general de la tesis, remitirse al acápite Metodología antes citado.

<sup>341</sup> Puede leerse un resumen de las teorías analíticas de estos y otros autores en BENT, Ian: *Analysis*. New York: W.W.Norton, 1987, pp. 96-118.

<sup>342</sup> Fundamentalmente, el análisis fraseológico convencional, surgido de la preceptiva de Riemann, Reti y Bas entre otros, y diseñado para trabajar sobre repertorios clásico-románticos de raíz motivica.

lenguas de pueblos aborígenes que de las típicas células seriales del atonalismo post-Webernn. Al mismo tiempo, la funcionalidad de estos sintagmas se encuentran muy lejos del puntillismo fragmentario del postwebernnismo y están más bien vinculados con el modo de comportarse de las pequeñas unidades musicales de la performática musical mapuche, que no crecen, ni evolucionan, ni van a ninguna parte a la manera occidental, sino que más bien tienden a permanecer en lo trágico, en un tipo especial de minimismo musical.

### 8.1.1 Sintagma y paradigma.

Nicolás Ruwet realizó el aporte fundamental para la que sería la escuela semiológica de fuerte aplicación en etnomusicología. Este musicólogo supo conjugar distintos aportes teóricos para plasmar las bases de su propuesta, entre otras, los de la escuela estructuralista de Lévi-Strauss y la metodología empleada por Brailouï en el estudio de las variantes de la música tradicional.<sup>343</sup>

Las disposiciones paradigmáticas de los melogramas, adoptadas por Ruwet, para evidenciar los distintos niveles de estructuración de las obras surgen, principalmente, de las tablas comparativas a través de las cuales Brailouï evidencia las variantes producidas durante las repeticiones de melodías y de los cuadros sinópticos en los que Lévi-Strauss ubica los mitemas<sup>344</sup> para facilitar, tanto su lectura horizontal (narración del mito) como la vertical (estructura profunda).

El resultado de todo esto es un método de análisis que, pese a no tener una preceptiva de validez universal, ha servido de mucho al análisis etnomusicológico de las últimas tres décadas.

El texto en el que Ruwet explica esta metodología es un capítulo de su libro *Langage, musique, poésie* llamado: *Méthodes d'analyse en musicologie*.<sup>345</sup> Ruwet explica en este texto que, en todo sistema semiótico, la relación entre código y mensaje puede ser descrita desde dos puntos de vista distintos: según que se vaya del mensaje al código (análisis) o del código al mensaje. El analista descompone y manipula el *corpus*

<sup>343</sup> Ver, CÁMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología. Op. cit.*, p. 161.

<sup>344</sup> La palabra "mitema" es definida como aquella unidad elemental dotada de sentido sobre la cual se articulan y desarrollan los mitos). Equivale al concepto de "motivo", según los principios analíticos de Riemann y, por extensión, al concepto de "musema" en terminología semiológica. Nota del autor.

<sup>345</sup> RUWET, Nicolás: "Méthodes d'analyse en musicologie". En: *Revue belge de musicologie*, 20, 1966, pp.65-90, .Reeditado en *Langage, musique, poésie*. París: Du Senil, 1972.

(conjunto dado de mensajes) de diversas maneras, de modo de extraer las unidades, clases de unidades y reglas de sus combinaciones que constituyen el código.<sup>346</sup>

El problema de fondo en esta discusión, es la naturaleza de los procedimientos que se usan para descubrir las unidades y sus clases. En otras palabras, el asunto crítico es el sistema de análisis. En algunos métodos de la lingüística, una vez que se ha deducido el código, un procedimiento inverso permite generar mensajes a partir del mismo, según reglas de derivación que pueden ser rigurosamente definidas.<sup>347</sup>

De este modo, además de un modelo analítico, se obtiene un modelo sintético que parte de principios abstractos para generar mensajes concretos. Si en la lingüística comparada esta metodología permitió inducir la gramática de lenguas sin escritura (a partir del análisis del habla de la gente), en la etnomusicología servirá para encontrar las reglas sintácticas y los principios gramaticales de lenguajes musicales de tradición oral.<sup>348</sup>

Ruwet distingue, en música, los elementos paramétricos (que pueden presentar dos formas, según que permanezcan invariables durante toda la pieza, o que remanifiesten por oposiciones binarias, y los no paramétricos (los que no se dejan conducir a una oposición binaria). Los no paramétricos, son los que Ruwet considera en sus operaciones de segmentación, aplicando el criterio de repetición. En términos simples, el procedimiento básico de Ruwet consiste en organizar la partitura de modo que los elementos de la cadena sintagmática (es decir, del normal discurrir musical que evidencian homología o similitud) queden encolumnados en lo que él denomina “disposición paradigmática”.

Esta estrategia dispositiva, aplicable a las líneas melódicas, es desarrollada por el autor en el análisis de algunas piezas del repertorio monódico medieval, sobre la base del reconocimiento de las relaciones de semejanza y diferencia entre segmentos de distintos niveles de longitud (correspondiente a los componentes de la macroforma) y considerando las transformaciones rítmicas y tonales: permutación, supresión y agregación de elementos. Las comparaciones de trozos de segmentos según el movimiento tonal y la sucesión de duraciones, son reducidas a fórmulas algebraicas simples, lo que debería facilitar la descripción de los distintos niveles articulatorios de

---

<sup>346</sup> Un código comprende dos partes: un inventario de elementos y unas reglas de combinación y de funcionamiento de los mismos.

<sup>347</sup> CÁMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología. Op. cit.*, p.161.

<sup>348</sup> La base de esta metodología se asienta en la distinción fundamental utilizada por la lingüística, la que distingue entre *langue* (conjunto de elementos y reglas que constituyen una lengua) y *parole* (lo que la gente dice utilizando esa gramática).

la forma, el funcionamiento de las escalas y modos, las especificidades formales y otros rasgos de la obra.<sup>349</sup>

El procedimiento apunta a facilitar la descripción y visualización gráfica de la sintaxis musical, en términos de una sintaxis de equivalencias. Las distintas unidades tienen entre sí relaciones de equivalencia de distinto tipo: relaciones que pueden unir segmentos de duración distinta (expansiones y contracciones), cuya descripción es facilitada mediante el uso de esquemas gráficos.

Como fue planteado anteriormente, creo pertinente el uso de esta herramienta en este trabajo, porque su empleo facilita el descifrado de las reglas sintácticas que gobiernan la actividad melódica de una obra musical. En el estudio de las culturas que carecen de una teoría explícita respecto a sus músicas (el caso de todas las culturas originarias de Chile), la aplicación de esta metodología al análisis de los repertorios, permite deducir los principios gramaticales en los que se basan, lo que significa acceder a una porción importante de la etnoteoría (o *corpus* de leyes consensual de una sociedad).

Para Ian Bent, la semiótica musical “ve a la música como una cadena de elementos sonoros gobernada por reglas de distribución, es decir, las formas en las cuales los elementos se asocian, se complementan o se excluyen mutuamente”<sup>350</sup>.

Estas reglas buscan, en el fondo, establecer una sintaxis de un pasaje de la obra, de la obra entera o de un grupo de obras<sup>351</sup>.

Su método consiste en descomponer la secuencia natural de la música en “unidades componentes”<sup>352</sup> (o “unidades”, es decir, unidades que ya no pueden ser subdivididas o no necesitan hacerlo, debido a que sus sub-unidades nunca actúan independientemente<sup>353</sup>).

Del análisis comparativo de estas unidades, se puede extraer un listado de todas las “unidades distintivas,”<sup>354</sup> un resumen de la distribución de ellas en cadenas verticales ordenadas acorde a un criterio de identidad, semejanza y diferenciación.

Por último, se reestablece la cadena original de la música “en los términos establecidos para esas unidades y según las leyes que las gobiernan.”<sup>355</sup>

---

<sup>349</sup> No siempre estas fórmulas algebraicas aportan lo que se espera de ellas, la mayoría de las veces, éstas se reducen a esquemáticas secuencias que arrojan información sobre el patrón de distribución de los sintagmas. Algunos análisis semióticos omiten este tipo de formulación.

<sup>350</sup> BENT, Ian: *Analysis. Op. cit.*, p.96.

<sup>351</sup> *Ibidem*

<sup>352</sup> *Ibidem*, “components units”.

<sup>353</sup> *Ibidem*

<sup>354</sup> *Ibidem*, “distinctive units”.

## 8.2. Análisis schenkeriano y neo-schenkeriano.

Pese a que, en sus orígenes, el análisis schenkeriano dejaba fuera de su campo de acción a aquellas músicas modales y/o atonales, el revisionismo neo-schenkeriano posibilitó una vía de acceso a aquellos repertorios que se encuentran más allá de la rígida frontera de la teoría original. En este sentido, la literatura teórica de Wallace Berry y de Félix Salzer<sup>356</sup>, son, hasta el momento, los trabajos puntales de este nuevo análisis schenkeriano que ha posibilitado abordar repertorio contemporáneo con esta técnica reduccionista.

Como fue dicho en el acápite Metodología de esta tesis, llegué a este tipo de análisis porque el análisis sintáctico tradicional (fundamentalmente el que aplica categorías provenientes del lenguaje hablado a la apariencia formal de una obra) no puede ayudarme a auscultar las operaciones estructurales profundas que se dan en repertorios contemporáneos. Mucho más complejo cuando esos discursos musicales sobremodernos, se articulan como capas tectónicas de culturalidad, coordinadas con una técnica poliestilística oscilante entre la oralidad aborígen y los hallazgos de la escritura musical contemporánea.

Para analizar los fundamentos estructurales de la música indigenista chilena, debo recurrir a un tipo de análisis que ponga en evidencia los rasgos distintivos de una composición. Al mismo tiempo, debiera éste arrojar luces sobre las leyes de composición que el compositor aplicó en una obra determinada.

También es fundamental que este análisis ponga al descubierto el meta-parámetro del espacio-tiempo. La temporalidad y la espacialidad son los parámetros de mayor desarrollo en la performática musical de los pueblos originarios de Chile, y su incidencia en la música chilena académica sólo puede ser rastreada por el análisis neo-schenkeriano.

Mi técnica schenkeriana se basa de los preceptos de la ortodoxia original de Schenker, extendidos en sus propiedades por la obra de Felix Salzer y Wallace Berry. Este último analista es fundamental, para poder aplicar con un marco teórico reconocido, la técnica schenkeriana a repertorios de raíz modal. Esto es fundamental para mi investigación, pues, prácticamente el cien por ciento de la producción

---

<sup>355</sup> *Ibidem*, “a restatement of the stream of music in terms of these units and the laws that govern them”.

<sup>356</sup> BERRY, Wallace: *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987, pp. 120-124. SALZER, Felix: *Audición estructural. Coherencia tonal en la música*. Barcelona: Labor, 1990, pp. 621-655.

indigenista chilena está basada en algún tipo de modalidad. Wallace Berry en su obra *Structural Functions in Music*, basa su análisis del himno gregoriano *Veni creator spiritus* en una relación jerárquica entre sonidos, independientemente del contexto modal o tonal en que aquellos se sitúen (un papel similar al que tendrán los grados principales en la tonalidad, en el caso de *Veni creator*, sol y do). Del mismo modo, define la relación que existe entre los niveles estructurales y las funciones lineales.<sup>357</sup> El gran aporte de Berry con respecto a Salzer, es que el primero extendió las posibilidades del análisis schenkeriano hacia parámetros a los que Salzer no accedió. Para los efectos de mi investigación, es vital aplicar reduccionismo schenkeriano a elementos paramétricos que rebasan al parámetro Altura. Es el caso de Roberto Falabella, cuya música vinculada con las cofradías de religiosidad popular, hace uso con valor estructural profundo de elementos rítmicos, timbrísticos y dinámicos. Berry provee de estrategias metodológicas para abordar este tipo de parámetros.

Con el avance de las técnicas computacionales, los distintos niveles estructurales establecidos hace más de cien años por Schenker (*foreground*, *middleground* y *background*), alcanzaron un nivel de exhaustividad y sistematicidad que ni el propio Schenker habría sospechado. En especial, el concepto de *middleground* se ha vuelto más complejo, debido a las posibilidades casi infinitas de explorar en las gradaciones posibles del nivel antes citado. Algunos teóricos de la escuela americana neo-schenkeriana como Kassler<sup>358</sup>, han puesto énfasis en la necesidad de realizar varias lecturas metódicas, y de simplificación creciente de capas *middleground*, de modo de clarificar y “destilar” su contenido hasta llegar a la estructura profunda (*background*)<sup>359</sup>. Siguiendo esta preceptiva, realizaré en las siguientes páginas de esta tesis, una serie de cartas gráficas estratificadas, que den cuenta de la estructura profunda de aquellas obras emblemáticas del indigenismo chileno. El objetivo es llegar, a través de proceso continuo de reducciones del nivel *middleground*, a una carta en la que ya no es posible extraer un solo evento tonal, sin riesgo de dañar la estructura esencial de la obra.

Importante es subrayar que el nivel de *middleground* que planteamos a continuación se basa en los códigos de la escuela americana neo-schenkeriana, especialmente de la simbología incorporada por Forte y Berry y que, por tanto, no son de uso ortodoxo respecto al análisis schenkeriano original.

<sup>357</sup> BERRY, Wallace: *Op. cit.*, p. 123, nota 52.

<sup>358</sup> KASSLER, Michael: “Explication of the Middleground of Schenker’s Theory of Tonality”. En: *Miscellanea Musicologica*. Adelaide, 1977, citado en COOK, Nicholas: *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1987, pp.183-187.

<sup>359</sup> COOK, Nicholas: *Op. cit.*, p. 185.

También es necesario subrayar que esta carta deliberadamente “amplifica” sus márgenes para poner en evidencia el carácter relativo que poseen las cartas *middleground*, cosa ya discutida en páginas precedentes, y que resisten –dentro de criterios lógicos y cada vez mejor asentados en la literatura técnica—una variedad de márgenes que la estructura profunda (*background*) terminará por ajustar a su estricta esencialidad.

Es por eso que la mayoría de los teóricos neo-schenkerianos reivindica la importancia definitiva del *background* por sobre el hipotético y relativo *middleground*:

### 8.2.1. Revisionismo schenkeriano.

Para algunos teóricos revisionistas del sistema teórico schenkeriano, lo más útil de Schenker se encuentra en sus dos últimas publicaciones: *Five Graphic Music Analyses* y *Free Composition*<sup>360</sup> En ellas, lo visionario de Schenker se revela en toda su dimensión, especialmente en haber advertido desde un comienzo que su teoría era algo mucho más vasto y profundo que una simple herramienta pedagógica y que poseía directa relación con el hecho compositivo en sí. En sus propias palabras, “la representación gráfica, es parte de la composición real, no simplemente un recurso educacional.”<sup>361</sup>

Lo problemático del sistema de Schenker fue, desde un principio, la dificultad de sistematizar sus normas y criterios. Esto, sin embargo, no impidió que la teoría se diseminara en el tiempo y el espacio, llegando a tener una proyección poderosa en el nuevo mundo. Felix Salzer, el defensor más influyente de Schenker en el mundo anglo parlante de los cincuenta y sesenta, diseminó una forma revisada de análisis que ha llegado a ser conocida como neo-schenkeriana<sup>362</sup>.

*Structural Hearing* (1952) de Salzer, ofreció una consistente exposición de las técnicas schenkerianas de *voice-leading* (voz conductora) en un modo susceptible de ser incorporadas en el terreno del análisis en general. Con respecto a la teoría original de Schenker, la de Salzer es derivativa más que estrictamente representativa. Hay una

<sup>360</sup> DUNSBY, Jonathan-WHITTALL, Arnold: *Music Analysis in Theory and Practice*: Londres: Faber Music Ltd. 1988, p.29.

<sup>361</sup> SCHENKER, Heinrich: *Free Composition* (Der freie Satz). Volume III of *New Musical Theories and Fantasies*. Ernst Oster (trad.). New York: Longman, 1979, p. xxiii.

<sup>362</sup> DUNSBY, Jonathan-WHITTALL, Arnold: *Music Analysis...Op. cit.*, p.32.

nueva clasificación de acordes en Salzer, nuevas y más sistemáticas tipologías formales y símbolos gráficos y –quizás más conspicuamente- Salzer está menos preocupado que Schenker con las conexiones lineales en un gráfico de notas.

Quizás lo más notable de todo, es que Salzer aplicó técnicas de *voice leading* para música pre y post tonal. Esto aplicado convenientemente en simplificaciones, por cierto, en casos como Monteverdi o Debussy.

La visión de Schenker de concebir “las obras maestras” como tonales – concebidas tráficamente- y, como el lo dijo, “alemanas”, fue completamente abandonada por Salzer.

El neo-schenkerismo importó al nuevo mundo una forma renovada de analizar música occidental, desde Leonino a Hindemith, acorde a niveles estructurales tratados por reducción<sup>363</sup>.

### 8.2.2. Teoría general schenkeriana.

El análisis schenkeriano consiste en un tipo de análisis gráfico sustentado en el concepto de estructura musical y que procura una comprensión holística, a la vez que estratificada, del discurso musical.

Al poner a la luz las diferentes capas constituyentes de una obra, el análisis gráfico schenkeriano nos impone una revisión rigurosa de las funciones sintácticas modales, en ocasiones escondidas por el empleo de un vocabulario analítico ambiguo.

La escuela de Schenker ha sufrido una larga y compleja revisión. Sin embargo, los principios originales de su mentor se mantienen y constituyen su estructura vertebral. Esencialmente, estos consisten en un par de conceptos básicos: el concepto de “proyección” a partir de un punto de partida macroestructural, y, el trazado sucesivo de una estructura norma, a través de un proceso fásico.

Estos principios se traducen en dos procedimientos esenciales: la elaboración de un diseño contrapuntístico básico, como un medio de visualizar la composición en forma completa, y, un método de análisis lógicamente sustentado en el principio de la reducción.<sup>364</sup>

---

<sup>363</sup> *Ibidem.*

<sup>364</sup> BENT, Ian: *Analysis. Op. cit.*, p. 81.



En el procedimiento schenkeriano ortodoxo, el análisis pretende alcanzar una estructura de sustentación, idealmente no reducible, que recibe el nombre de *background*,<sup>365</sup> una especie de estructura fundamental y resumida de la obra. Sobre el grado de exhaustividad de este diseño, existen hasta hoy muchas controversias. Técnicamente, el número posible de *backgrounds* posibles es infinito.<sup>366</sup>

La idea crucial de Schenker, es la percepción de una obra musical como una totalidad dinámica, no como una sucesión de momentos o de una yuxtaposición de secciones formales, relacionadas o contrastadas simplemente por relaciones de semejanza o contraste temático y armónico.<sup>367</sup>

El objetivo final de esta serie de reducciones es llegar a una pequeña estructura que constituye el núcleo central de toda la obra y, que a la vez, resume y abarca a toda la obra (estructura fundamental).

Schenker (y muchos de sus sucesores) controla sus reducciones a través de una estratificación de tres capas estructurales. De estas tres, el *foreground* contiene aquellos elementos del diseño contrapuntístico que resultan inmediatamente perceptible, eliminando sólo los detalles de ornamentación y de repeticiones de notas.

A continuación, el *middleground*, el que puede conformado por más de una capa o nivel, presenta la obra sin los detalles rítmico-melódicos de “superficie” (es decir, aquellos segmentos del discurso rítmico-melódico que no son esenciales para sustentar el esqueleto del discurso).

Así, en esta capa, elementos estructurales alejados entre sí, pueden aparecer muy próximos, acentuándose de este modo, el valor de soporte estructural que poseen estos melotipos. El *background* representa la reducción ulterior, con tan sólo una línea melódica monódica y funciones armónicas representando las implicancias armónicas de esta especie de sumario melódico.

Schenker presenta a todos sus estratos —excepto el *foreground*— uno arriba del otro dentro de un solo sistema. Para la representación gráfica, se vale de símbolos de notación convencionales, aunque con un significado “no convencional.”<sup>368</sup>

Las capas son alineadas verticalmente, de modo que todo elemento de la composición pueda ser chequeada de abajo hacia arriba, hasta alcanzar el estadio en donde se encuentra el corazón estructural (*background*)

<sup>365</sup> *Ibidem*, “hinterground”.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p.81.

<sup>367</sup> BABBITT, Molton: “Schenker”. En: *Perspectives in Musicology* (review of Salzer). Nueva York, V, 1952, p. 262.

<sup>368</sup> BENT, Ian: *Analysis. Op. cit.*, p. 84.

Sobre la simbología usada por Schenker, es pertinente citarla aquí, debido a que la mayor parte de ella se utiliza aún ahora por los teóricos norteamericanos, y ellos son, a su vez, la base de mi referencia bibliográfica técnica.

Los signos tópicos pueden resumirse así:

- a) Las cabezas de nota blanca (ya sea cuadradas o redondas) se usan para indicar notas de importancia estructural grande.
- b) Las cabezas de nota negras, indican notas de importancia estructural menor.
- c) Las largas barras que unen a las figuras con cabezas blancas sirven para identificar los puntos estructurales fundamentales de la obra (en el caso específico de Schenker, sirven para identificar la estructura fundamental en dos movimientos que, para este teórico, toda obra musical debía contener).
- d) Las notas de cabeza negra unidas por arcos de ligado, evidencian detalles melódicos importantes como progresiones o secuencias (muchas veces Schenker utiliza palabras para denotar estos eventos como “progresión conjunta de tercera descendente, o, “arpeggio ascendente dentro de un ámbito de sexta.”<sup>369</sup>
- e) Los arcos de ligado en puntos indican la permanencia o la recurrencia de una nota de importancia estructural en el discurso completo de la obra. Estas notas son ligadas teniendo de por medio otros eventos. De ahí el uso del arco segmentado.
- f) Las notas con cabeza negra y “cola” (plica de corchea) se usan para señalar eventos de pequeño formato, pero de especial interés, como patrones de bordadura.
- g) Las notas negras sin plica, señalan eventos menores desde el punto de vista estructural y temporal, como ornamentaciones y notas auxiliares<sup>370</sup>.

---

<sup>369</sup> *Ibidem.*

<sup>370</sup> Todas estas observaciones son un compendio de rudimentos de BENT, Ian: *Analysis. Op. cit.*, p. 84 y DUNSBY, Jonathan y WHITTALL, Arnold: *Music Analysis in Theory and Practice*. London: Faber, 1988, p. 33-40.

### 8.2.3. Rudimentos.

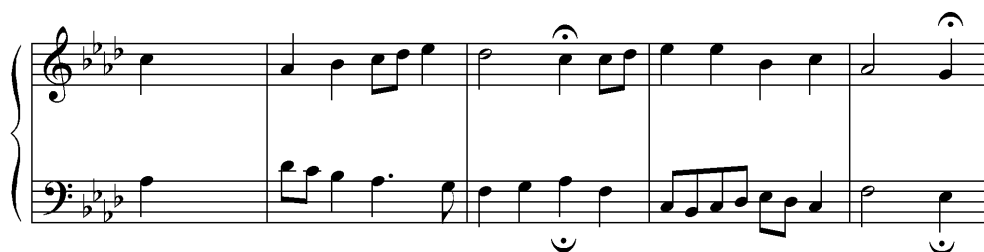
Pocos analistas han pretendido establecer un formulario del método schenkeriano, como para poder demostrar cómo cada paso de un análisis “correcto” debe ser ejecutado. Schenker mismo nunca lo hizo, al menos, nunca lo publicó. En su libro *Free Composition*, él presentó una exposición teórica de cierta extensión y de connotaciones pedagógicas., pero en caso alguno, ésta puede ser definida como una guía para el trabajo analítico. Sin embargo, varias generaciones de analistas han provisto un fondo de interpretaciones sobre la técnica de conducción tonal de las voces <sup>371</sup>, a partir de los escritos de Schenker.

Para Dunsby y Whittall, es bastante claro que para modelar una preceptiva introductoria schenkeriana, es necesario basarla en los incisivos, aunque fragmentarios, ejemplos que figuran en *Free Composition*, así como el puñado de ejemplos de *Five Graphic Music Analyses* y el compendio de ejemplos y explicaciones que aparecen en *Introduction to Schenkerian Analysis* de Forte y Gilbert.<sup>372</sup>

Para introducir la preceptiva schenkeriana con un ejemplo musical concreto, nos basaremos en el comentario analítico de Dunsby al análisis schenkeriano del coral de Bach, *Ich bin`s, ich sollte büssen*, proveniente de la *Pasión según San Mateo* en arreglo de Hassler<sup>373</sup>.

Figura 73.

*Ich bin`s, ich sollte büssen*. Coral de Bach proveniente de la *Pasión según San Mateo* en arreglo de Hassler.



<sup>371</sup> BENT, Ian: *Analysis. Op. cit.*, , p. 33. tonal voice leading

<sup>372</sup> *Ibidem*.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 34.

A este coral, Schenker le aplica un arsenal de símbolos gráficos, de origen convencional pero con un significado no convencional. Como a Schenker le interesa por sobre todo comprender cómo la música se despliega en el tiempo, utiliza la notación articuladora de Bach (marcas de pausa o reposo), para identificar frases y examinar donde comienzan y terminan. Éstas se ven complementadas con símbolos cuya significación pasamos a revisar:

- a) Prolongación (arco de prolongación con línea segmentada).

Figura 74a.



- b) Prolongación por medio de “progresiones” (arco de prolongación normal)

Figura 74b.



A continuación, la figura 75 traduce en escritura schenkeriana la música de Bach de la figura 73. La figura 75 revela:

- a) correspondencias entre motivos rectores (marcadas con corchetes horizontales).
- b) jerarquía estructural por el uso de notas blancas con plicas, notas negras con plicas, notas negras y corcheas.

Figura 75.

“N” significa nota de vuelta,<sup>374</sup> y el bajo aquí indica cómo la armonía dominante del compás alzar a compás 1 del ejemplo 3a, genera o da lugar a una coherente relación melódica

Algunos aspectos básicos de la simbología schenkeriana se desprenden de la figura 75. Todo el ejemplo es la expresión de una jerarquía estructural deducida de la figura 73. Esta jerarquía estructural se expresa por medio de una escala de valores no rítmicos, blanca con plica, negra con plica, corchea y negra sin plica:

Figura 76.

<sup>374</sup> “Neighbouring note”.

Estos símbolos no poseen los valores rítmicos comúnmente asociados a ellos. Sólo representan un valor jerárquico, es decir, representan la importancia estructural que la nota posee en el discurso musical.

La figura 75 representa lo que Schenker llama “una estructura tonal”<sup>375</sup> basada en un criterio de prolongación o sustentación. En este caso, la prolongación de Do5 sobre La bemol 4 (en terminología de Schenker, un *background* en pequeña escala). La figura 73 representa lo que Schenker llama *foreground*<sup>376</sup> (nivel de superficie), en palabras simples, una versión resumida de la partitura, rescatando de ella las voces esenciales del discurso. El *foreground* muestra las así llamadas “disminuciones,” y es aquí donde el poder de auto explicarse del análisis schenkeriano es más fácil de ser apreciado.

La figura 75 corresponde a un *middleground* (nivel intermedio) el que es expresado mediante la escala de símbolos de la figura 76. El análisis del *voice leading* muestra cómo las frases se conectan en relación a lo que a un “contrapunto de estructura tonal concierne.”<sup>377</sup> La continuidad fraseológica del *voice leading* es autónoma de la estructura fraseológica convencional. Esto significa que no se debe buscar una correspondencia directa entre los detalles del discurso rítmico-melódico del *foreground* (los rasgos de superficie) y la reducción implícita de la conducción de voces del *middleground*. El análisis convencional nos dice que la figura 73 está dividida en dos frases separadas por el calderón del tercer tiempo del compás 2. Sin embargo, para Schenker esa subdivisión no tiene cabida para la continuidad que establece el *voice leading structure*, el que pasa por alto las divisiones fraseológicas convencionales y establece progresiones a veces independiente del sentido de la frase del *foreground*. Nótese esto en la siguiente progresión (marcada con un arco de ligado en la simbología de Schenker) que contradice el sentido de frase de la figura 73:

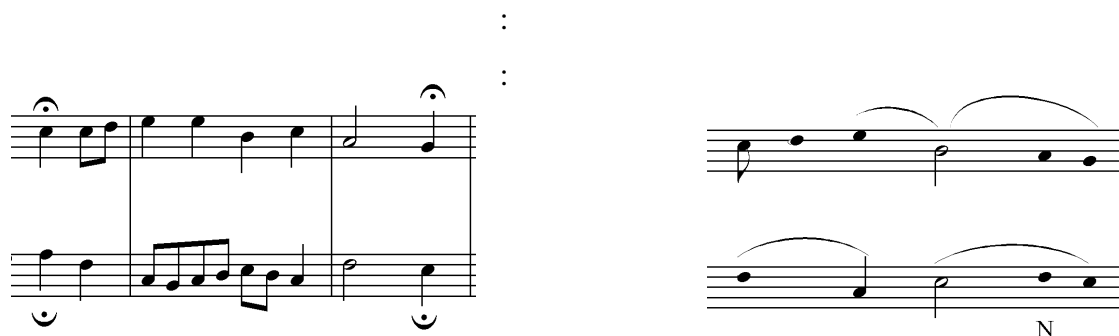
---

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 35. “Pitch-structure”.

<sup>376</sup> *Ibidem.* “Urlinietafel”.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p.38. “Contrapuntal pitch-structure”.

Figura 77.



Esta observación representa un aspecto crucial en la teoría de Schenker, es lo que lo distingue del análisis estilístico formal y de los postulados basados en criterios temáticos. Para Schenker, “la forma no es una cualidad básica de la música tonal”<sup>378</sup>. Es decir, la apariencia formal no es algo deducible directamente de la observación de la superficie de la partitura. La forma sólo deviene del análisis estructural y ésta siempre responde a un patrón único.

#### 8.2.4. El principio de la forma.

En la teoría de Schenker, “toda forma es un rasgo superficial, no necesariamente coincidente en el tiempo con la estructura profunda o *background*”<sup>379</sup>. En propias palabras de Schenker, “todas las formas aparecen en el ulterior *foreground*, pero todas ellas tienen su origen y derivan del *background*. Reiteradamente me he referido a la forma como la postrera manifestación de una coherencia estructural que se origina del *background, middleground y foreground*”<sup>380</sup>.

En general, Schenker no renegó de manejar categorías formales convencionales, sólo que simplemente las caracterizó como aspectos de contraste más que de unidad y siempre se mostró ansioso de explicar cómo la forma (en el sentido de articulación

<sup>378</sup> *Ibidem*.

<sup>379</sup> *Ibidem*.

<sup>380</sup> SCHENKER, Heinrich: *Free Composition. Volume III of New Musical Theories and Fantasies*. Ernst Oster (trad.). New York: Longman, 1979, p. 130. “All forms appear in the ultimate foreground, but all of them have their origin in, and derive from the background. I have repeatedly referred to form as the ultimate manifestation of that structural coherence which grows out of background, middleground, and foreground” (traducción del autor).

estructural) “reposa en la existencia de ya sea una divisible o no divisible estructura fundamental”.<sup>381</sup>

#### 8.2.5. Tonalidad y *Background*.

Dos categorías analíticas se implican de la introducción teórica hasta el momento:

- a) La teoría de Schenker tiene que ver con aquella música que se escribe en el sistema tonal mayor-menor.
- b) Se puede observar que el fundamento estructural de las “obras maestras tonales” (en terminología de Schenker) es un asunto a ser demostrado más que ha ser descubierto. Esto es, al menos, lo que él concluye:

“El *background* en música se representa con una estructura contrapuntística la cual he designado la *estructura fundamental*. La *línea fundamental*, es el nombre que he dado a la voz superior de la estructura fundamental. Esta despliega un acorde horizontalmente, mientras el contrapunto de la voz inferior efectúa un movimiento arpegiado de este acorde por medio de la quinta ascendente.<sup>382</sup> La representación gráfica de lo anterior queda explicitada en la figura siguiente:

Figura 78.



<sup>381</sup> DUNSBY, Jonathan-WHITTALL, Arnold: *Music Analysis...Op. cit.*, p. 40.

<sup>382</sup> SCHENKER, Heinrich: *Free Composition...Op. cit.*, p.4.



Un resumen del esqueleto técnico de *Free Composition* revela que cualquier categorización de técnicas analíticas a partir del análisis del mismo Schenker difiere de su presentación teórica. Sin embargo, ciertos criterios recurrentes en el análisis schenkeriano permiten formar una guía básica para el estudiante. Pasaremos a revisar algunos de ellos.

#### 8.2.6. Acento, estructura y peroración.

La unidad estructural de la *línea fundamental*<sup>383</sup> y del *bajo arpegiado*<sup>384</sup> a menudo se despliegan y prolongan hasta su completitud. Una vez que la estructura fundamental se ha alcanzado, se ha llegado al objetivo estructural más profundo. El resto es peroración. Schenker no ofrece teoría alguna para explicar los tipos de peroración, los cuales sólo conciernen a los niveles del *middleground* y *foreground*.

Con respecto al concepto de acento, este tiene que ver con el valor jerárquico de las notas, y, en términos concretos, con determinar dónde empieza lo esencial de la estructura y que es externo o introductorio. Hay diversas formas de introducción en una pieza tonal, es decir, una introducción en la *voz conductora*<sup>385</sup>, la cual raramente coincide con la introducción formal, cosa que se debía esperar a la luz de una teoría que muestra como los cimientos estructurales del *foreground* son recolocados por el *background*<sup>386</sup>.

Mientras una pieza musical conduce el discurso desde la primera nota, la primera nota de la línea fundamental puede ser estructuralmente preparatoria, aunque a menudo presenta el material melódico principal de la pieza.

---

<sup>383</sup> *Ibidem*, “fundamental line” (“voice leading”).

<sup>384</sup> *Ibidem*, “bass arpeggiaton”.

<sup>385</sup> *Ibidem*, “voice leading”.

<sup>386</sup> DUNSBY, Jonathan-WHITTALL, Arnold: *Music Analysis*...Op. cit., p. 43.

### 8.2.7. Movimiento arpegiado del *middleground*.

Durante el curso de la estructura fundamental, en el nivel *middleground*, el movimiento arpegiado del bajo a menudo provee la clave para apreciar el gesto musical de una pieza en su totalidad. Quizás la distinción más significativa en la descripción schenkeriana del *middleground*, es aquella que hace entre movimientos arpegiados que caen dentro del *registro obligado*<sup>387</sup> (establecido por la nota primaria de la línea fundamental y la primera nota del bajo del *background*) en el bajo (de la tónica hacia la dominante) y la disminución que no lo hace (vía la submediante, la cual reposa por arriba de la dominante).

---

<sup>387</sup> *Ibidem*, “obligatory register”.

### 8.3. Análisis semiológico de *Evocación Huilliche* nº 1, de Carlos Isamitt.

En el estudio de la música de culturas originarias que no poseen (ni requieren) una teoría que explique como funcionan los elementos constituyentes de su sintaxis musical (como es el caso del referente mapuche), la aplicación de la metodología semiológica al análisis de los repertorios, permite deducir los principios gramaticales en los que se basan, lo que significa acceder a una porción importante de la etnoteoría (o *corpus* de leyes consensual en una sociedad).

En el caso de la música de raíz indigenista, como *Evocación Huilliche* nº 1<sup>388</sup>, donde no hay una técnica de desarrollo motivico involucrada (y que, por tanto, permita revelar el comportamiento interno y coordinación de sus unidades), el análisis semiológico nos permite dilucidar su sintaxis a partir de la distribución de sus mínimas unidades con sentido (sintagmas en la terminología semiológica<sup>389</sup>).

Analizando los distintos sintagmas que componen los primeros compases de la obra, podemos apreciar la distribución de estas células, aparentemente dispersas por la técnica distributiva aplicada.

El primer sintagma de cada columna es el principio genérico de otros análogos. Las letras minúsculas del principio del alfabeto, se utilizan para designar a aquellas unidades que presentan homología (es decir, son unidades que recurren o vuelven a aparecer, ya sea iguales o variadas). Es fácil observar como los sintagmas a, c y d son los que sufren menos modificaciones. En cambio, el sintagma b sufre una cierta transformación –mínima- pero a la luz del homogéneo aspecto que presenta este nivel partitivo, es evidente que cualquier modificación se vuelve de gran importancia por la naturaleza del discurso minimalista que esta estratificación pone en relieve.

El segundo posee más variabilidad porque tiene por misión, en la sintaxis de Isamitt, de contrastar al primero y de extenderlo. Es el sintagma de mayor desarrollo, al que Isamitt le asigna un valor especial. Es un valor que tiene directa relación con la estrategia compositiva que está aplicando el compositor. Una sintaxis lineal de “progreso” en el tiempo por la articulación de motivos contrastantes superpuestos a un basamento armónico con puntos modulatorios. Este rasgo difiere completamente con la sintaxis vocal de las rogativas huilliches, en donde las células constituyentes no son

---

<sup>388</sup> Pista 1 del disco incluido en esta tesis.

<sup>389</sup> Sobre este tipo de terminología, ver NATTIEZ, Jean-Jacques: *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Op. cit., y, NATTIEZ, Jean-Jacques: *Musicologie générale et sémiologie*. Op. cit.

elaboradas y ninguna de ellas es más prominente que las otras. Lo trágico se pierde cuando un elemento resulta más sobresaliente que los otros en la superficie de la textura, y, por sobre todo, cuando existe una mecánica moduladora que condiciona a la sintaxis a ir siempre “hacia delante”, alcanzando objetivos (tonales) parciales o terminales.

El sintagma c es una suerte de prolongación de b, el que es elaborado mínimamente, y el sintagma d es la proyección de a, el que sirve para definir cadencias y semicadencias (por eso hay cambios de altura involucrados) y, por tanto, es acortado o extendido según un criterio de sintaxis fraseológica-tonal que Isamitt busca imponer a sus sintagmas.

La armonía de Isamitt no es tonal, sino que está basada en un tipo de modalidad eclesiástica renacentista, aplicada según los métodos de la escuela francesa de fines del siglo XIX, es decir, modos renacentistas armonizados con sonidos agregados a las triadas (fundamentalmente, sextas, séptimas, novenas y trecenas). Las notas finalis de los modos de Isamitt, están determinadas por las notas finalis de la línea del canto. Algunas veces, estas notas finalis del canto juegan otros roles armónicos (son mediantes y repercusas del modo predominante).

Toda esta coordinación modal vertical repercute también en la sintaxis, es por eso que, el dibujo melódico que tejen los sintagmas, tiende a organizarse secuencialmente en frases con puntos de partida y llegada (armónicos y sintagmáticos) claramente establecidos. Las siguientes columnas son la disposición paradigmática de *Evocación Huilliche* nº 1:



Revisemos los cuatro sintagmas esenciales de *Evocación Huilliche* n° 1 en una carta gráfica que llamamos nivel 0, en terminología de Ruwet<sup>390</sup>, el nivel partitivo más pequeño, constituido por una cadena sintagmática (es decir, “una cadena que da cuenta del normal discurrir musical de elementos que evidencian homología o similitud”<sup>391</sup>):

Figura 80a.

Cadena sintagmática.

*Evocación Huilliche* n° 1

a                      b                      c                      d                      x

:

<sup>390</sup> RUWET, Nicolás: “Méthodes d’analyse...” *Op. cit.*, pp.65-90.

<sup>391</sup> CAMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología. Op. cit.*, p. 162.

Esta estrategia dispositiva, aplicable a toda melodía, se basa en el reconocimiento de las relaciones de semejanza y diferencia entre segmentos de distintos niveles de longitud (correspondientes a los componentes de la microforma que condiciona, a su vez, a la macroforma) y considerando las transformaciones rítmicas y de alturas: permutación, supresión y agregación de elementos.

Se trata, entonces, de un procedimiento que facilita la descripción y visualización gráfica de la sintaxis musical, en cuanto sintaxis de equivalencias.

Las distintas unidades tienen entre sí relaciones de equivalencia de distinto tipo, relaciones que pueden unir segmentos de duración distinta (expansiones y contracciones), cuya descripción es facilitada mediante el uso de varios esquemas gráficos. El objetivo de fondo es claro: facilitar el descifrado de las reglas sintácticas que gobiernan la construcción musical.

Si consideramos que los primeros doce compases de *Evocación Huilliche* n° 1 presentan el material esencial que, a continuación serán predicados levemente variados, entonces, la fórmula de nivel estructural alto que se deduce de esta disposición arroja información suficiente para discernir la estrategia sintáctica involucrada.

La disposición de los primeros doce compases deja en evidencia el carácter motivico por sobre el gestual que posee la sintaxis de Isamitt. Los sintagmas de Isamitt son demasiado largos si se los compara con los sintagmas de la rogativa mapuche:

Figura 80b.

## Sintagmas de Rogativa mapuche

a                      b

Voz  
Lie-lli-pu me-keé- yu

Kaskawilla

a                      b

Voz  
An-chü-ma- llén ül- mén

kaskawilla

## Sintagmas de Isamitt

a    b    c

1    2    3    4

Nótese la concisión de los sintagmas mapuches en contraposición con los de Isamitt, los que tienden a organizarse en frases y semifrases por lo extenso de sus arcos.



Es por eso que el sintagma b de Isamitt sufre un proceso continuo de simplificación, para poder ser tratado a la manera de los sintagmas mapuches, es decir, con mínima variación y con una tendencia a permanecer sonando alrededor de un mismo eje tonal o desplazándose de él levemente.

La carta sintagmática es muy clara respecto a la transformación de las unidades de la música de Isamitt. Ésta tiende a seguir el tratamiento convencional de las estructuras motívicas que se organizan en secuencias fraseológicas, las que configuran, a su vez, apariencias formales apriorísticas de tipo ternaria (A-B-A.) El plan estructural es develado por el comportamiento de sus códigos. Es la transformación de sus unidades compositivas lo que determina la apariencia formal y no al revés, por eso es fundamental subrayar la importancia del uso del análisis semiológico el que nos da conclusiones que el análisis formal tradicional determina de antemano.

### 8.3.1. Estructura profunda de los estilemas de Isamitt.

Cuando el sintagma es extraído de su cadena sintagmática y es radiografiado independientemente, entonces, se vuelve necesario establecer otras relaciones que impone el análisis semiológico. Al estar aislado, ya no valen las coordinaciones horizontales, sucesivas, distributivas del sintagma, sino que sólo cuentan aquellas relaciones verticales, hacia el fondo de sí mismo, que conducen a (re)establecer la vinculación profunda y, a la vez, quebrada y perdida de su *mimesis* primigenia.

Por tanto, ya no corresponde hablar cabalmente sólo de sintagma, sino que es más propio introducir el término musema, que guarda una relación lógica y directa con el mitema.<sup>392</sup>

Todo esto es pertinente, porque es la única manera de demostrar que los sintagmas de Isamitt poseen efectivamente carácter mapuche, no obstante el tratamiento motívico convencional que le da a estos sintagmas. Debido a este tratamiento motívico, es que no podemos denominar al sintagma de Isamitt musema. El sintagma de Isamitt posee un claro rol estilemático. Sus sintagmas con comportamiento motívico funcionan como estilemas debido a que operan como referentes de un estilo al que aluden, pero sin articularse dentro del tipo de sintaxis de aquel estilo al cual aluden o pretenden vincularse.

---

<sup>392</sup> CÁMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología. Op. cit.*, p. 160.

De cualquier modo, la música de Isamitt suena mapuche, gracias a que sus estilemas efectivamente poseen conexión con el imaginario sonoro mapuche. El sintagma/musema 2 es una simplificación de un pie rítmico de reposo, normalmente de subdivisión interna ternaria, y directamente relacionado con discursos rituales de trutruka en machitunes. La transformación de este sintagma queda en evidencia en esta estratificación, basada en la estructura mítica de Lévi Strauus<sup>393</sup>

Figura 80c.

Estructura profunda.

#### Sintagma-estilema de Isamitt



#### Sintagma-estilema elaborado por Isamitt



#### Canto de Rogativa

Recopilado por Cristina Álvarez en la provincia de Cautín (novena región de Chile. 1967-1973. AMTCH)

Al descender en la filiación profunda del sintagma (con rol de estilema en la pieza de Isamitt) llegamos al nivel en donde podemos identificar el origen de la célula. Hemos llegado al nivel de estratificación más bajo, pues, nos encontramos en el propio

<sup>393</sup> *Ibidem.*

canto ritual mapuche, en donde es posible encontrar su identidad idiomática y, de este modo, se puede reestablecer el vínculo quebrado con el sintagma del estrato superior.

El sintagma con rol de estilema usado por Isamitt es un pie *tribaquio* propio de la música ritual mapuche (machitun y ngillatun). La sonoridad no temperada, el valor de sonido por sobre la nota, revela su origen en la *performance* del ritual mapuche:

#### 8.4. Análisis neo-schenkeriano de *Evocación Huilliche* n° 1.

Una carta *middleground* de la introducción pianística de *Ka Mapu piun weñi wentru*, revela rasgos estructurales importantes, los que desnudan los procedimientos de Isamitt y retratan su estilo indigenista desde lo profundo. Analizando los roles jerárquicos de su material de alturas, podemos observar en el gráfico que, hasta la nota Re5 (evento blanco, compás 5), queda en evidencia una superposición de centros jerárquicos preeminentes (eventos blancos de Mi3 y Re4), es decir, dos centros jerárquicos en los que predomina Mi3, por ser la fundamental de la tétrada mi, sol, si, re. También queda al trasluz un desfase importante entre la sintaxis de la línea melódica prominente (mano derecha, desde Re4 hasta Mib4) y la conducción de voces de la armonía que subyace. En términos técnicos, la progresión o movimiento progresivo de la voz superior posee un arco más amplio que el del bajo (el primero termina en el compás 4 y el segundo en el compás 5). Esto es importante, porque revela que Isamitt no coordina los estilemas mapuches con la sintaxis del bajo, sino que más bien subordina estos a los eventos blancos del bajo, pero, a cambio, los deja sonar en su propia sintaxis y respetando, a la vez, sus propios eventos blancos. Entre los compases 5 y 8, extraemos otra conclusión: que los centros de reposo de la melodía (mano derecha) tampoco coinciden con los centros de reposo del bajo armónico: los ejes de reposos de la línea del canto son Re5, La4, Mi4 y La4, con un centro de reposo fuertemente establecido sobre La4 (nota idiomática de la performática mapuche), en cambio, el bajo posee los siguientes centros de reposo: Mi3, La2, y Re 4.

De esto extraemos una conclusión general: es claro que a Isamitt no le interesa respetar los centros modales originales de sus estilemas. Estos poseen otros puntos gravitatorios, pero Isamitt no los coordina y más bien los integra como sonidos agregados a sus acordes como parciales más alejados de su nota eje fundamental.

Obsérvese a continuación los eventos blancos de la línea principal y el soporte armónico. Obsérvese, también el movimiento desfasado de los motivos conductores de ambas líneas, representado por los arcos de articulación de ligado. Los arcos re prolongación segmentados representan la proyección en el tiempo de ciertas alturas con valor jerárquico superior:

Figura 81a.

*Middleground* de los compases 1-8 de la Canción nº 1 (*Ka Mapu piun weñi wentru*) de *Evocaciones Huilliches*

Con la voz ya incorporada a la estructura, se hacen aún más evidentes los rasgos antes mencionados, vale decir, la no coordinación de los centros modales del canto y la voz, el desfase del fraseo sintáctico de ambos planos, y, algo nuevo, la fuerte oposición entre el diatonismo de la línea de al voz y el cromatismo del piano, que lleva a generar

instancias de falsa relación en forma deliberada. La carta gráfica deja en evidencia la primacía del evento Re3 y Fa#3 como jerarquía tonal prominente en el piano, y la de La4 y Mi4 en la voz. En el compás 14, Isamitt a ambos planos en un valor jerárquico común: Fa#. Esta es su principal estrategia para provocar puntos de corte sintáctico:

Figura 81b.

*Middleground* de los compases 8-14 de la canción nº 1 (*Ka Mapu piun weñi wentru*) de *Evocaciones Huilliches*

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 8 through 12. It features a piano accompaniment with a bass line that is highly rhythmic and melodic, and a vocal line that is more melodic and expressive. The piano part has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The vocal line is in a higher register. The second system covers measure 14, showing a continuation of the piano accompaniment and the vocal line. The piano part has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The vocal line is in a higher register.

#### 8.4.1. Espacio-tiempo en *Evocación Huilliche* nº1.

La carta gráfica deja en evidencia dos tipos de comportamientos espacio-temporales. En los primeros cinco compases, se advierte una disposición de movimiento oblicuo, típico comportamiento de voces en que se opone lo estático de una voz (voz superior) contra el movimiento descendiente del bajo que va otorgando implicancias armónicas distintas a la misma nota. Temporalmente es una estrategia de transformación sucesiva de un material que permanece más bien estático. El ápex se encuentra en Re5 por el agudo y Mi2 por el bajo. La disposición espacio-temporal es de carácter convencional, adscrito a la temporalidad de tradición centro-europea. En cambio, la disposición de los compases 5 al 14 posee características menos convencionales. Se puede apreciar el carácter cíclico pendular del canto de rogativa mapuche, a pesar de la temporalidad rígida y regular (ternaria simple) que el bajo impone a la sintaxis general. El arco general de este primer período de la canción de Isamitt, posee una organización binaria, en que la temporalidad de los primeros cinco compases fluye basada en la oposición de un elemento estático (voz conductora) y uno dinámico (el bajo). A partir del compás 5, otra dinámica se impone, la superposición de una temporalidad cíclica, pendular del canto, contra una temporalidad de tiempo estriado, regular, esta última, en completo desfase con los puntos de corte de los motivos conductores de la voz superior. Esta contradicción se liquida con una cadencia isócrona que corta la tendencia del canto a la oscilación permanente. Obsérvese en el siguiente gráfico, la contradicción entre el espacio-tiempo que establecen los motivos conductores del canto (marcados con arcos de articulación convencionales) y el espacio-tiempo estriado, regular que establece el movimiento del bajo:

Resumiendo, podemos caracterizar la espacio-temporalidad de esta pieza de Isamitt, como una temporalidad heterogénea: estriada y regular en el plano armónico, lisa y pendular en el plano vocal; y con una apariencia espacial horizontal y estratificada en dos planos independientes (análisis neo-schenkeriano). A su vez, del análisis del espectro de armónicos en que se basan las alturas de *Evocación Huilliche* nº 1, se puede concluir que este espectro posee dos tipos de organizaciones: el primero, sustenta al plano armónico del piano y está regido por la serie de armónicos convencional. El segundo, que sustenta a la línea melódica de la voz, está regido por una serie construida sobre dos tetracordios. Esta serie posee directa relación con la serie de armónicos que sustenta al canto de la machi, el que, a su vez, subyace en instrumentos mapuches

como la trutruka y el pinkulwe. La superposición de dos espectros de amónicos diferentes, genera inevitablemente en *Evocación Huilliche* n° 1, una superposición de centros tonales (occidentales) con centros modales (de ascendencia mapuche). Los eventos blancos de la carta gráfica a continuación, dejan en claro lo anteriormente afirmado:

Figura 81c.

*Background* de los compases 1-14 de la canción n° 1 (*Ka Mapu piun weñi wentru*) de *Evocaciones Huilliches*

The musical score consists of two systems of staves. The first system has a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, with measure numbers 5 and 8 marked above it. The bass staff contains a harmonic line with notes and rests, including some accidentals (sharps). Dashed lines and brackets connect notes between the two staves, highlighting specific intervals and relationships. The second system also has a treble and bass clef. The treble staff continues the melodic line, with measure number 12 marked above it. The bass staff continues the harmonic line. Similar dashed lines and brackets are used to highlight relationships between notes in the two staves.

#### 8.4.2. Interpretación del espectro armónico de *Evocación Huilliche* nº1.

El análisis del espectro armónico de la obra de Isamitt, deja en evidencia la subordinación de las notas del canto a la estructura armónica del piano. Cada una de las notas del canto, alguna vez autónomo<sup>394</sup>, ahora es sólo un parcial más de la disposición acórdica que rige la estructura tonal de toda la obra:

Figura 82a.

Espectro armónico de *Evocación Huilliche* nº 1.

The image displays two musical excerpts. The top excerpt, labeled 'Voz' and 'Piano', shows a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower two staves. The vocal line consists of a series of notes, some of which are grouped by a slur. The piano accompaniment features a complex harmonic structure with many notes, including some that are not directly aligned with the vocal line. The bottom excerpt, labeled 'Voz' and 'Pno.', shows a similar vocal line and piano accompaniment. In this excerpt, a dashed line is drawn under the vocal line, indicating a specific harmonic relationship or a point of analysis. The piano accompaniment in the bottom excerpt is also complex, with many notes and some accidentals.

<sup>394</sup> Sin duda originario, pues es una recopilación del propio Isamitt en la araucanía.



El esquema anterior demuestra claramente lo enunciado en la página anterior. Las notas ejes de la modalidad idiomática del canto mapuche, pasan ahora a integrarse al sistema tonal hegemónico provisto por el piano. Por ejemplo, en este acorde, se puede ver como la nota *finalis* La<sub>4</sub>, del canto mapuche, pasa a ser un parcial secundario de una triada de Rem. Más aún, todo el motivo conductor del canto, de clara raíz mapuche, queda desprovista de su identidad modal originaria y pasa a revestir una variación de cadencia auténtica I-VII<sup>7</sup>m-I<sub>3</sub><sup>#</sup>:

Figura 82b.

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Voz' (Voice) and contains a melodic line with a slur over the final three notes. The middle staff is labeled 'Piano' and contains a piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a triad in the right hand and a bass line in the left hand that includes a chromatic movement in the final measure, illustrating the cadence I-VII<sup>7</sup>m-I<sub>3</sub><sup>#</sup>.

### 8.5. Análisis neo-schenkeriano de *Estudios Emocionales*, de Roberto Falabella.

Siguiendo la filiación histórica del indigenismo en Chile, debemos avanzar mucho en el tiempo hasta llegar a la década de los cincuenta. Entonces nos encontramos con Roberto Falabella, un compositor excéntrico, en el sentido que se desmarca de la preeminencia del dodecafonismo, para subvertir e intervenir este sistema desde su particular poética abierta a la cultura latinoamericana. A continuación, aplicaremos análisis neo-schenkeriano al *Estudio VI* de los *Estudios Emocionales* de Roberto Falabella<sup>395</sup>, para discernir la estructura profunda de esta música y poder apreciar, una vez interpretada esta estructura, si el mestizaje cultural es lo suficientemente incidente en su discurso. Realizaremos dos preliminares esquemas *middleground*, para luego reducirlos hasta alcanzar el *background* definitivo. En la figura a continuación, se exponen los primeros cuarenta y un compases del *Estudio VI*, de los cuales, treinta y cinco serán convertidos a continuación en códigos neo-schenkerianos:

---

<sup>395</sup> Pista 4 del disco incluido en este disco.

Figura 83.

*Estudios Emocionales. Estudio VI, cc. 1-41.*

**VI**

♩ = 80

The musical score is presented in two systems. The first system includes parts for Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet in G, Trumpets 1 & 2, Trombones 1, 2, & 3, Tuba, and Snare Drum. The second system includes parts for Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet in G, Clarinet in B-flat, Cor Anglais, Trumpet, Trombones 1 & 2, Trombone 3, Tuba, Triangle, Snare Drum, and Cello/Double Bass. The score is marked with a tempo of quarter note = 80 and a dynamic of piano (p). The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as dynamics (p), articulation (accents, slurs), and performance instructions (sord., a 2, 3').

15 *crescendo*

Flin.

Flts.

Ob.

C. Ingl.

Cl. picc.

Clars.

Clarón

Fgts.

C. Fgt.

Cors.

Trpta.

Trbns. 1  
2

Trbns. 3  
Tuba

Timb.

W. B.  
Triang.

Tamb.

Vlns. I

Vlns. II

Vlas.

Cellos

C. Bajo

*p*

*p*

*p*

*p*

*crescendo*

*crescendo*

20

Flin.

Flts.

Ob.

C. Ingl.

Cl. picc.

Clars.

Clarón

Fgts.

C. Fgt.

Cor.

Trpta.

Trbas. 1  
2

Trbas. 3  
Tuba

Timb.

W. B.  
Triang.

Chicharra

Vlns.  
I  
II

Vla.

Cello

C. Bajo

- 3 -

25

Flûte *ff*

Flûte *a 2* *ff*

Oboe *ff*

Cl. picc. *ff*

Clars. *a 2* *ff*

Clarón *p*

Fgts. *p*

C. Fgt. *p*

W. B. Triang. *ff*

Bombo *p*

Pno *ff*

Cellos *pizz* *p*

C. Bajo *pizz* *p*

30

Flûte *p*

C. Ingl. *p cresc.*

Cl. picc. *p*

Timb. *p*

W. B. Triang. *p*

35 *accel...*

C. Ingt. *mf*

Clar. *p*

Clarón *mf*

Fgts. *mf*

Cors. *sord.* *p*

Tpt.

Tím.

W. B. Triang. *p*

Tambor *Plat.* *p* *Bombo*

Celesta *mf*

Vln. I. *p*

40

40

W.B.

Pandereta

40

- 5 -

Figura 84a.

*Estudios Emocionales (Estudio VI, cc. 1-35). Middleground I*

The image displays a musical score for 'Estudios Emocionales (Estudio VI, cc. 1-35). Middleground I'. The score is presented in three systems, each containing four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first system covers measures 2, 4, and 8. The second system covers measures 11, 14, 17, and 18. The third system covers measures 20, 21, 25, 30, and 35. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. Measure numbers are indicated in small boxes above the staves. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the third system.



Al observar la figura anterior, podemos extraer algunas consideraciones técnicas:

- a) El gráfico refleja la textura polifónica de los primeros treinta y cinco compases del estudio VI de los *Estudios Emocionales*.
- b) Se establecen tres niveles de jerarquía a través de los corchetes expandidos (corchete exterior, corchete interior, y notas de plicas no unidas), y los valores diferentes de las cabezas de las notas. Las cabezas blancas se usan para las notas de mayor jerarquía estructural (y que coinciden con los sonidos principales del sistema escalar utilizado por Falabella), y las cabezas negras para aquellas notas que sostienen el transcurso del discurso, pero que poseen menor peso dentro de la jerarquía estructural.
- c) Se representan niveles menores de jerarquía, definidos por el uso de sonidos auxiliares y células de transición hacia otros eventos hegemónicos.
- d) Se revela la progresiva acumulación de eventos negros, mientras los eventos blancos de los extremos se mantienen estables sustentando la macroestructura.
- e) Se evidencia la disposición secuencial de acordes bimodales (bicordios que establecen la dicotomía diatónico-cromático) sólo interrumpido en el compás 17, en el que la condición bimodal de los acordes se reemplaza por una única aparición de un acorde totalmente diatónico. Este es, a su vez, un punto quiasmático de la estructura.
- f) Se utilizan cuatro sistemas para diseminar todo evento reconocible de la superficie de la partitura. De esta estratificación, surgen de modo prominente los eventos blancos en las líneas conductoras extremas.
- g) Se representan aquellos eventos que poseen un rol jerárquico intermedio (que configuran las zonas transitivas del diseño polifónico o son notas de reposo en tránsito) a través de plicas de corcheas. Al mismo tiempo, se usan arcos de ligado para denotar aquellas figuras poseen un rol de *progresión* en términos

schenkerianos, es decir, melotipos conductores que poseen propulsión al interior del discurso. Estos son generalmente valores negros conectados por plicas de corcheas enmarcados con arcos de ligadura.

El gráfico de la figura anterior es demasiado exhaustivo. Recoge prácticamente todo evento tonal perceptible tanto de la superficie como el fondo de la estructura. El aporte de este *middleground* (todavía muy cercano al *foreground*) es la percepción inmediata de la estrategia composicional desplegada por Falabella a lo largo de un gran espacio de música.

Es un tipo de carta exhaustiva, pues, va dando cuenta de cada evento nuevo en forma sucesiva sin importar su jerarquía tonal. La persistencia en el tiempo de los eventos, se denota por la reiteración, independientemente de sus jerarquías tonales. Por tanto, los eventos negros son tantos y más abundantes que los eventos de cabeza blanca, arcos de prolongación y corchetes extendidos. La eliminación sistemática de los eventos negros será el criterio esencial para reducir un *middleground* extenso y reconfigurarlo progresivamente, sin que este pierda sus elementos constitutivos fundamentales.

Es preciso subrayar que las peculiaridades rítmicas de una obra, son reconvertidas por este tipo de análisis, a un código de jerarquías que representan el grado de importancia estructural de cada nota. Los símbolos rítmicos ya no guardan relación alguna con su significado tradicional, son, más bien, signos convencionales con un significado no convencional. La jerarquía de un sonido es la expresión de una combinación de consideraciones paramétricas, pero prioritariamente es el parámetro altura, o sea, el peso del sonido dentro de un sistema escalar, la variable más importante.<sup>396</sup>

Lo importante es que este *middleground* nos permite captar rápidamente la naturaleza de la composición. Podemos apreciar la generación de un *tutti* paroxístico por agregación de eventos de superficie y la liquidación del mismo con la aparición del sonido de la chicharra, el único evento de altura no determinada que aparece en esta carta y que aquí figura por su importancia estructural. Por ser el punto de corte del *crescendo*, el pedal de chicharra deviene en un evento de jerarquía superior<sup>397</sup>. También

---

<sup>396</sup> COOK, Nicholas: *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1987, pp.59-66.

<sup>397</sup> Esta es una demostración que no siempre es el parámetro altura el más incidente para determinar la jerarquía estructural de una nota. También hay que evaluar el rol estructural de un sonido sopesando otras consideraciones, como, por ejemplo, el peculiar rol sintáctico de un evento en un momento determinado del devenir espacio-temporal.

podemos observar la fluctuación del reposo modal, en los que la nota Mib1 y Lab2 son ejes importantes.

En resumen, podemos observar en el gráfico, el comportamiento de las texturas horizontales por un lado, y los sonidos verticales que les sirven de sustento por el otro.

A continuación, someteremos al *middleground* de la figura anterior a un proceso continuo de reducciones según la preceptiva de Kassler,<sup>398</sup> es decir, iremos *reduciendo* de la carta, aquellos elementos de relativa superficialidad que no sostienen la estructura interna del discurso de Falabella:

---

<sup>398</sup> *Ibid.*, p.185.

Figura 84b.

*Estudios Emocionales (Estudio VI). Middleground II.*

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It begins with a measure containing a whole note chord of B-flat and D-flat. The melody starts in the second measure with a quarter note B-flat, followed by eighth notes A-flat, G, F, E, D, C, B-flat, and A-flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a whole note chord of B-flat and D-flat in the first measure, and a whole note chord of B-flat and D-flat in the second measure. The third staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a whole note chord of B-flat and D-flat in the first measure, and a whole note chord of B-flat and D-flat in the second measure. A box containing the number '2' is located above the first measure of the top staff.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a whole note chord of B-flat and D-flat in the first measure, and a whole note chord of B-flat and D-flat in the second measure. The melody starts in the third measure with a quarter note B-flat, followed by eighth notes A-flat, G, F, E, D, C, B-flat, and A-flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a whole note chord of B-flat and D-flat in the first measure, and a whole note chord of B-flat and D-flat in the second measure. The third staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a whole note chord of B-flat and D-flat in the first measure, and a whole note chord of B-flat and D-flat in the second measure. A dashed line with a box at the end is located below the third staff.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a whole note chord of B-flat and D-flat in the first measure, and a whole note chord of B-flat and D-flat in the second measure. The melody starts in the third measure with a quarter note B-flat, followed by eighth notes A-flat, G, F, E, D, C, B-flat, and A-flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a whole note chord of B-flat and D-flat in the first measure, and a whole note chord of B-flat and D-flat in the second measure. The third staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a whole note chord of B-flat and D-flat in the first measure, and a whole note chord of B-flat and D-flat in the second measure. A box containing the number '25' is located above the first measure of the top staff, and a box containing the number '30' is located above the third measure of the top staff.

Las decisiones reduccionistas tomadas en *middleground* II pasan por tres puntos:

- a) La eliminación de todo evento que no genere actividad progresiva<sup>399</sup>. En otras palabras, en este nivel, sólo permanecen los eventos que van a ser conducidos o van a tener proyección
- b) La mantención de eventos negros únicos, de una sola aparición, que revistan importancia estructural intermedia.
- c) La reducción de las estructuras acordales a sus componentes de alturas esenciales.

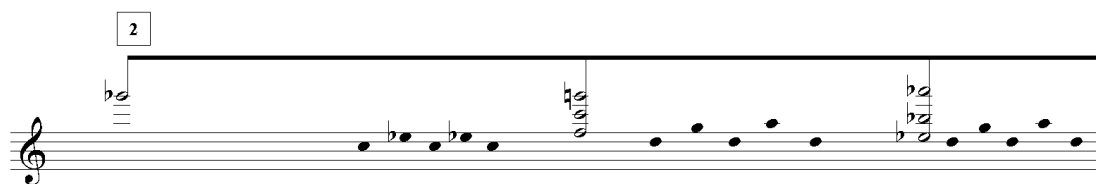
Se mantienen todavía algunos criterios de *middleground* I, como la denotación de eventos de jerarquía inferior (en este caso, los eventos negros sin plica) y la presentación de la carta en tres sistemas diferentes, presentación utilizada para explicitar el carácter contrapuntístico de toda la sección, que pone en evidencia un férreo soporte armónico para el movimiento horizontal de las voces.

Esta superposición de texturas obliga en este nivel, a presentar eventos en fase de predicación inmediata para representar claramente el discurrir independiente de las voces. Los eventos negros Do5-Mib5, Re5-Sol5; Re5-LA5, de la figura a continuación, son eventos de predicación inmediata que, pese a su condición de movimiento vocal, no se constituye como una voz conductora en la estructura profunda. Sin embargo, se consigna en el *middleground* para denotar el comportamiento polifónico de la textura de Falabella:

---

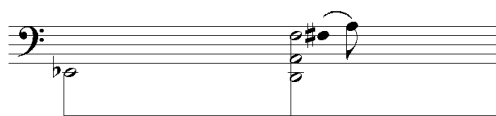
<sup>399</sup> *Progressive motion.*

Figura 84c.



Las decisiones reduccionistas tomadas en el *background*, son muy pocas pero fundamentales. De inmediato se puede apreciar el “efecto compresor” del espacio-tiempo, por la acción de los eventos blancos de jerarquía superior representados por las barras largas externas. A su vez, se ha eliminado todo evento que, no constituya carácter estructural esencial, no importando que este evento pueda ser nuevo, o de primera aparición en la disposición espacio-temporal de la carta, como el que se ve aquí:

Figura 84d.

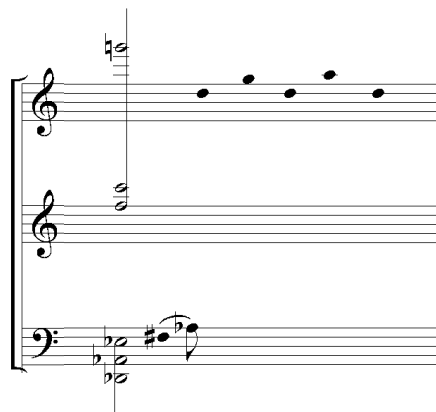


Es el mismo caso del acorde de la figura a continuación, que en el *middleground* II aparecía para denotar un estadio pasajero de la estructura armónica que sustenta la polifonía y, por tanto, es un pilar que está en una zona transitiva e intermedia de la carta. En el *background* desaparece porque, en un nivel más profundo de estructura, la jerarquía estructural de los eventos predomina por sobre los eventos que describen patrones de comportamiento momentáneo<sup>400</sup>. El *background* revela la estructura tonal esencial en donde se sustenta el discurso melódico y armónico. Por eso, ya podemos

<sup>400</sup> BENT, Ian: *Op. cit.*, p. 84

saber qué disposiciones acordales, y los eventos negros adheridos a ellas, podemos eliminar para hacer más transparente el esqueleto esencial de la obra:

Figura 84e.



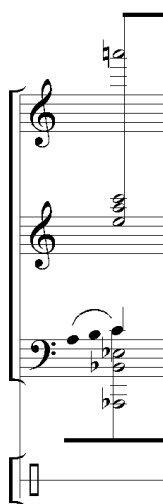
Así pues, a través de un proceso continuo de reducciones, la estructura intermedia (*middleground*) deviene en la estructura profunda (*background*). El *background* ya puede ser presentado en dos sistemas. En realidad, el tercer sistema sólo es incorporado aquí para denotar que el factor “ruido” de la obra (el sonido-llamada de la chicharra) debe ser considerado como un evento de importancia estructural profunda y, por tanto, no es posible reducirlo pese a su condición esencialmente rítmica. Las reducciones se aplican prioritariamente a los eventos del tipo “cabeza negra”, es decir, aquellos de jerarquía intermedia que se sitúan por debajo de la barra que agrupa a los “eventos blancos”.

Los eventos de esta jerarquía pueden ser reducidos en la medida de que no representen notas de importancia estructural superior (es decir, notas que poseen un valor de sustentación esencial para la estructura). Sin embargo, si es posible denotar en el *background* algunos eventos negros (corcheas con plica) a modo de evidenciar ciertos nexos de superficie entre hitos estructurales profundos. En las cartas schenkerianas tradicionales, estos eventos negros no están presentes, y todo está reducido al pilar de la triada mayor que, al final, devenía desde el fondo de toda música analizada por él. Hoy en día, gracias a los aportes de Salzer y Berry, si es posible hacer aparecer en el

*background*, comportamientos horizontales o voces conductoras de valor estructural intermedio. En el caso de la música de Falabella, con raíz identitaria, estos comportamientos de tipo *part writing* devienen en *voice leading structure*, por el valor profundo que estos estilemas comportan para la estructura profunda.

También las notas *finalis* de tránsito (eventos de jerarquía intermedia) pueden ser reducidas al estar ellas implícitas en las notas “blancas” del primer nivel jerárquico. Es el caso del evento siguiente, el acorde Lab1-Sib2-Mib3-Mi5-La5-Do6-La2, que es eliminado por un criterio de subordinación:

Figura 84f.



Hemos llegado a una carta en que ningún evento resulta superfluo, redundante o autónomo. Todo es esencial, pero a la vez, interdependiente. Todos sus elementos poseen una relación jerárquica entre sí, que le da el equilibrio necesario a la obra, y, a su vez, explicitan la coordinación interna de sus centros modales, de su ámbito melódico, de sus células evolutivas en el tiempo y de las progresiones o patrones de recurrencia melotípica. Cada una de los pasos previos, resumió lo que ocurría en *Middleground I*. En estos gráficos, los eventos blancos unidos por una plica común, representaban los valores estructurales fundamentales que fueron el agente de sustentación de toda la carta. Estos eventos son fundamentales, no sólo para estructurar el perfil melódico de



una obra, o para definir el modo, sino, por sobre todo, son ellos los que comprimen el espacio-tiempo y permiten constreñir el despliegue de la obra entera. Aún más esencial, el *background* es revelador de la serie de armónicos que sostiene todo el discurso musical de una obra. Éste es probablemente en mi opinión, el aporte más trascendental del análisis schenkeriano, pues, sin necesidad de recurrir a técnicas electrónicas, podemos visualizar con bastante certeza el espectro armónico al que recurrió el compositor (consciente o inconscientemente) para tejer su discurso<sup>401</sup>. En lo específicamente estructural de esta obra de Falabella, los eventos blancos son fundamentales en lo vertical, mientras los eventos negros, como apoyos secundarios, son determinantes en lo horizontal, pues contribuyen a delimitar la extensión interna del discurso y serán el tema a discutir en el análisis semiológico:

---

<sup>401</sup> COOK, Nicholas: *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1987, p.39, “como he dicho, la base del análisis schenkeriano es concebir la música como un movimiento directo en el tiempo, y, para Schenker, el tiempo está ligado con una concepción metafísica de la música siendo ella para Schenker, nomás que el despliegue temporal de la serie de armónicos, la cual se manifiesta simultáneamente en todo los sonidos naturales. Más específicamente, Schenker concibió la música como el desenvolvimiento en el tiempo, o la prolongación en tiempo, de una triada mayor. Todo análisis de Schenker, intenta mostrar cómo la música en cuestión se origina por consecuencia de la elaboración de la triada de tónica, lo que constituye el llamado *background* de Schenker” (traducción del autor).

Figura 84g.

*Estudios Emocionales (Estudio VI). Background.*

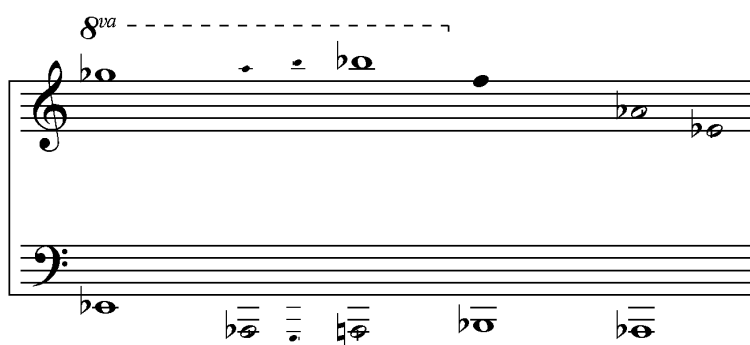
The image displays two systems of musical notation for the background of 'Estudios Emocionales (Estudio VI)'. Each system consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a piano part staff.

The first system begins with a measure number '2' in a box. The treble staff contains a melodic line with a long slur over the final five measures. The bass staff features a bass line with a slur over the final two measures. The piano part staff shows two chords with a slur over them.

The second system starts with measure number '25' in a box and ends with measure number '35' in a box. The treble staff has a melodic line with a slur over the final five measures. The bass staff has a bass line with a slur over the final two measures. The piano part staff shows two chords with a slur over them.

Por último, extraemos del *background*, el espectro armónico implícito. Nótese que esta carta constituye en sí misma, un ulterior *background*, aún más esencial que el anterior. Es por eso que pienso que el objetivo de Schenker fue siempre llegar a este último estadio, el espectro de armónicos, pues todo *background* suyo no es más que eso. La única diferencia entre sus espectros y los que aportó, es que los de Schenker no podían ser más que una serie de armónicos derivada de la triada mayor. En cambio, los espectros neo-schenkerianos de Salzer hasta ahora, develan otros tipos de espectros, y es ahí, donde, en el fondo se funda toda mi hipótesis: que tan diferentes son los espectros de la música chilena indigenista de aquellos que sustentan la música ritual de los pueblos originarios de Chile. Observemos la carta espectrográfica de Falabella:

Figura 84h.



Queda muy claro que la serie de armónicos que controla el discurso de Falabella, está fuertemente determinado por el espectro temperado occidental. Sin embargo, también la carta revela un recurso especial que busca enrarecer este patrón: la superposición de espectros de armónicos en relación bi-modal, más aún, esta relación bimodal de espectros se hace en base a fundamentales a distancia de semitono, lo que hace aún más enrarecida la superposición de patrones de armónicos. Esta técnica es usada por Falabella para conectarse con la sonoridad atemperada de las cofradías del norte. En la Tirana, suelen superponerse las bandas en plena ejecución. Esto origina una bimodalidad accidental, digamos coyuntural por la convivencia obligada del mismo espacio ritual. La superposición de espectros armónicos en base a fundamentales que se

encuentran a distancia de semitono, también es un hecho acústico propio de las flautas de chinos. Hemos visto como la constitución acústica de la flauta china, genera dos patrones simultáneos de armónicos en base a fundamentales muy próximas entre si (a veces, a menos de un semitono). El sonido de la flauta china es entonces, un sonido compuesto de parciales de dos fundamentales diferentes<sup>402</sup>. Es absolutamente improbable que Falabella haya podido vivenciar este fenómeno acústico directamente en terreno, pero, a su vez, es bastante probable que Falabella conociera estas sonoridades de alguna forma indirecta<sup>403</sup>. *Los Estudios Emocionales* utilizan estilemas de cofradías nortinas, por tanto, la bimodalidad china o de las cofradías, es algo deliberado. El espectro de armónicos de Falabella concluye en base al patrón de armónicos occidental, porque la sección concluye con melodías de la Tirana, los que están basados en la tonalidad modalizada propia del canto de alférez de herencia hispánica.

---

<sup>402</sup> Éste es producto de la particular construcción organológica de la flauta *china*, la que consta de un doble tubo interior, uno más ancho que el otro. El tubo de diámetro más ancho está en la parte superior, y el de diámetro más estrecho es la parte inferior del pabellón.

<sup>403</sup> La enfermedad invalidante de Falabella, mal progresivo que lo atacó a temprana edad, hace bastante improbable la posibilidad de que el compositor asistiera en cuerpo presente a las fiestas rituales del norte de Chile. Sin embargo, es bastante probable que Falabella haya escuchado cintas con registros de cofradías y flautas *chinas*.

Análisis semiológico de *Estudios Emocionales*, de Roberto Falabella.

Aplicaré análisis de tipo semiológico a los primeros treinta y siete compases del movimiento VI de los *Estudios Emocionales* de Roberto Falabella. Para el efecto, tomaremos como referencia metodológica y terminológica el análisis de Ruwet para la canción trovadoresca *Molt me mervoil*, de Guiot de Provins<sup>404</sup>, y el análisis semiológico de *La Nana* de Pedro González Casado<sup>405</sup>. Dividiré el análisis en dos partes, primero identificando los sintagmas de que poseen recurrencia en el discurso y luego, me detendré en el estudio detallado de los ejes paradigmáticos.<sup>406</sup> Por medio de este tipo de análisis, intentaré detectar la presencia de estilemas y de comportamientos sintácticos susceptibles de ser vinculados con la tradición con la performática ritual del norte de Chile.

A continuación mostraré un esquema que muestra la disposición paradigmática del fragmento de Falabella. Este primer nivel estructural, es llamado “nivel I” por Ruwet.<sup>407</sup> También es definido como el “nivel estructural medio”<sup>408</sup>. En este nivel, las unidades que se reiteran son identificadas con las primeras letras del alfabeto en mayúsculas. Aquel material que no se reitera, será identificado con las letras finales del alfabeto<sup>409</sup>. A continuación de esta disposición paradigmática, expondremos el llamado “nivel 0”, en terminología de Ruwet<sup>410</sup>, el nivel partitivo más pequeño, constituido por una cadena sintagmática (es decir, “una cadena que da cuenta del normal ocurrir musical de elementos que evidencian homología o similitud”<sup>411</sup>). Las siguientes columnas son la disposición paradigmática 1 del movimiento VI de los *Estudios Emocionales*:

---

<sup>404</sup> *Ibid.*, p.97.

<sup>405</sup> GONZÁLEZ CASADO, Pedro: “La nana y las siete canciones españolas de Manuel de Falla: un doble paradigma.” En: *Revista de Musicología* XXV, n°2, Julio-Diciembre del 2002.

<sup>406</sup> Concepto proveniente del análisis semiológico tomado de la lingüística. Se refiere a una imaginaria línea vertical que uniría un determinado número de mínimas unidades musicales con sentido propio que son la base del desarrollo de fragmentos mayores, ya sean temas, frases, períodos, etc. Véase BENT, Ian: *Analysis*, pp. 125-126.

<sup>407</sup> BENT, Ian: *Op. cit.*, p. 97, niveau I.

<sup>408</sup> *Ibidem*, the middle level of structure.

<sup>409</sup> *Ibidem*

<sup>410</sup> BENT, Ian: *op. cit.*, p. 97, niveau 0.

<sup>411</sup> CAMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU, p. 162, 2004.

Figura 85.

*Estudios Emocionales. (Estudio VI). Disposición paradigmática.*

A	B	C	D	E

A                      B                      C                      D                      E                      X

La disposición paradigmática de los *Estudios Emocionales* revela un rasgo distributivo característico de la música minimalista. Según González, “en Falabella, el minimalismo está relacionado con una percepción cíclica del tiempo, rasgo recurrente en las culturas nativas americanas, y que el compositor logra plasmar en la totalidad de su obra. Así mismo, la utilización de células rítmicas recurrentes, procedimiento característico de la música popular en general, será una marca saliente en la escritura rítmica de Falabella”<sup>412</sup>. Una disposición paradigmática con una aguzada verticalidad, es reveladora de una técnica composicional aditiva, la que está en función de una paulatina transformación sonora, generalmente conducente a *crecendos* progresivos, de características trágicas y de conclusión paroxística. Esto guarda una íntima relación con la música-danza de las cofradías de la Tirana, que generalmente funciona con

<sup>412</sup> GONZÁLEZ, Juan Pablo: “Roberto Falabella: identidad...” *Op. cit.*, p. 37.

patrones rítmicos melódicos estáticos, basados normalmente en células que recurren con nula o escasa variación. También en el canto VI de Falabella encontramos sintagmas que operan como células recurrentes, escasamente desgastadas en el tiempo. Según Merino, “estas células llegan a impregnar completamente sus obras, e incluso a estructurarlas”<sup>413</sup>. La diferencia radical entre el baile de morenos y esta situación sonora del Estudio VI, es la cantidad de sintagmas presentes en la música de Falabella, por mucho muy superior a las bases musicales de las cofradías del norte. Es decir, la extensa variable horizontal de la disposición paradigmática del Estudio VI, es reveladora de un material demasiado rico. Es cierto que, en este estudio, los sintagmas no son desarrollados como si fueran motivos; nunca son fragmentados ni elaborados en términos temáticos. Sin embargo la riqueza de sintagmas es reveladora de una textura contrapuntística rica y de comportamientos fraseológicos convencionales, es decir, sintaxis que funcionan por similitud y contrastes organizados dentro de períodos que se alternan y proponen material diferente. Esta es la huella de la academia dentro de comportamientos sintácticos folclóricos que promueven el trance y el paroxismo.






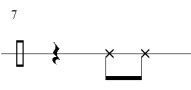




---

<sup>413</sup> MERINO, Luis: “Roberto Falabella Correa...” *Op. cit.*, p.110.



Figura 86.

*Estudios Emocionales. (Estudio VI). Cadena Sintagmática.*

<p><b>a</b></p>  <p>1</p>	<p><b>b</b></p>  <p>2</p>	<p><b>c</b></p>	<p><b>d</b></p>
 <p>4</p>	 <p>5</p>	 <p>7</p>	 <p>7</p>
 <p>8</p>	 <p>9</p>	 <p>11</p>	 <p>11</p>

### 8.6.1. Filiación profunda de los sintagmas de *Estudios Emocionales*.

Resulta necesario subrayar la notable similitud entre los sintagmas d.f y e y un tipo de fórmula melódica detectada en el canto de los chinos durante la fiesta de la Tirana. Es importante recordar que el origen que se le asignaba a este material usado por Falabella, era el del baile de los morenos. Al superponer los sintagmas de Falabella y la fórmula china, resulta evidente que, al convivir ambas cofradías en esta fiesta, se ha producido un inevitable fenómeno de interinfluencia, el que se revela en la mimetización de estilemas de saludo y despedida. También es probable que Falabella se haya basado en material sonoro proveniente del baile chino y que luego lo hubiera elaborado, perdiéndose y difuminándose el origen.

Figura 87a.

*Canto chino.*

Es - ta - mos to - dos con - ten - tos - en nom - bre de San Jo - sé.

de - - - len gol - pe a e - se tam - bo - o - o - o.

*Canto chino*, fue recopilado y transcrito por Leonardo García en la fiesta de la Tirana (Iquique, Chile), en el 2003. Depositado en el Archivo del Museo Regional de La Serena (MLS).

En estas fórmulas melódicas utilizadas en el canto por los chinos de la Tirana, se pueden integrar diversos textos. De ahí su nombre, “fórmula”, que implica un patrón melódico acomodable a diversos usos y funciones. De este carácter polivalente se deriva, probablemente su capacidad de permear a otros repertorios de cofradías diferentes. A esto se suma el hecho que, a diferencia de la ejecución instrumental,

colectiva y asociada directamente con la danza, el canto se ejecuta fuera del contexto de ésta y aparece reservado a los banderas<sup>414</sup>. La composición de los versos de estas fórmulas es generalmente de estructura octosilábica. Al final de cada estrofa cantada en solo por un bandera, el resto de los chinos repite cantando en grupo los dos últimos versos, como reafirmando lo dicho por el solista.

Que ciertos estilemas de la fórmula china coincidan con los estilemas ejes de un canto de despedida de morenos no debe extrañar. El canto posee un rol especial dentro de la *performance* ritual, equivale al momento de la oración dentro de la misa y, por tanto, el sentido de fórmula se esparce por todo el cantoral de una fiesta popular. Para Leonardo García, estudioso de fenómenos de religión y mestizaje del norte chileno, “el canto es un componente esencial en los aspectos rituales que marcan el transcurso de las fiestas de religiosidad popular (entradas, saludos, albas, despedidas, etc.) y se revela como un lazo explícito (oral) entre lo humano y lo divino”<sup>415</sup>.

La figura a continuación muestra cómo los sintagmas de Falabella, aparentemente tomados del canto de despedida de un baile de morenos, se encuentran directamente vinculados con los estilemas ejes de dos fórmulas melódicas de chinos de la Tirana, fórmulas compatibles con cantos de entrada como de despedida. En especial, nótese como el sintagma b de Falabella muestra un rasgo originario profundo: la capacidad del pie rítmico de agruparse indistintamente de manera binaria simple o de binaria compuesta:

---

<sup>414</sup> Una de las tres funciones rituales dentro de la estructura del baile chino. Estas reflejan un estatus derivado de la antigüedad y fidelidad del promesante. El bandera es el único que puede acceder al canto de manera solista. Los banderas poseen también el poder de proponer mudanzas durante el transcurso de la danza.

<sup>415</sup> GARCÍA, Leonardo: “El baile chino de la Tirana: religión y mestizaje en el Norte Grande chileno”. En: *Werken*, 4, Diciembre 2003, p. 124.

Figura 87b.

*Estudios Emocionales. Filiación profunda sintagmas.*

32

**d** **f** **e**

Es - ta - mos to - dos con - ten - tos - en nom - bre de San Jo - sé.

**b**

de - - - len gol - pe a e - se tam - bo - o - o - o.

### 8.7. Análisis semiológico de *Xekayawun mawida mew* de Eduardo Cáceres.

En el estudio de culturas musicales que carecen de una teoría explícita (como es el caso del referente identitario mapuche), la aplicación de esta metodología al análisis de los repertorios, permite deducir los principios gramaticales en los que se basan, lo que significa acceder a una porción importante de la etnoteoría (o *corpus* de leyes consensual en una sociedad). En el caso de la música de raíz indigenista, como *Cantos Ceremoniales*, donde no hay sistemas de organización tonal apriorísticos, el análisis semiológico nos permite dilucidar su sintaxis a partir de la distribución de sus sintagmas.

Tomando como referencia metodológica y terminológica el análisis de Ruwet para la canción trovadoresca *Molt me mervoil*, de Guiot de Provins<sup>416</sup>, y el análisis semiológico de *La Nana* de Pedro González Casado,<sup>417</sup> aplicaremos análisis de tipo semiológico a *Xekayawun mawida mew*,<sup>418</sup> primer movimiento de *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi*, de Eduardo Cáceres, específicamente, los primeros siete sistemas. Dividimos el total en dos grandes unidades, dejando pendiente el estudio detallado de los ejes paradigmáticos.<sup>419</sup> La división se justifica atendiendo a dos criterios fundamentales: el cambio de nota eje, y, la estructuración del texto poético. Ambos criterios están interrelacionados en una relación simbiótica.

A continuación mostramos un esquema de la muestra sonora a analizar subdividida en dos fragmentos llamados “unidades” en terminología semiológica. Este primer nivel estructural es llamado “nivel I” por Ruwet.<sup>420</sup> También es definido como el “nivel estructural medio.”<sup>421</sup> En este nivel, las unidades que se reiteran son identificadas con las primeras letras del alfabeto en mayúsculas. Aquel material que no se reitera, será identificado con las letras finales del alfabeto.<sup>422</sup>

<sup>416</sup> *Ibid.*, p.97.

<sup>417</sup> GONZÁLEZ CASADO, Pedro: “La nana y las siete canciones españolas de Manuel de Falla: un doble paradigma.” En: *Revista de Musicología* XXV, n°2, Julio-Diciembre del 2002.

<sup>418</sup> Pista 5 del disco incluido en esta tesis.

<sup>419</sup> Concepto proveniente del análisis semiológico tomado de la lingüística. Se refiere a una imaginaria línea vertical que uniría un determinado número de mínimas unidades musicales con sentido propio que son la base del desarrollo de fragmentos mayores, ya sean temas, frases, períodos, etc. Véase BENT, Ian: *Analysis*, pp. 125-126.

<sup>420</sup> BENT, Ian: *Op. cit.*, p. 97, niveau I.

<sup>421</sup> *Ibidem*, the middle level of structure.

<sup>422</sup> *Ibidem*

Figura 88a.

## Nivel I

## Módulo I: Unidades distintivas.

A

♩. = 90

*p*  
A - mu a - mu a - mu - len a - mu a - mu a - mu - len

Ai

*mp*  
S1 a - mu a - mu a - mu - len a - mu a - mu a - mu - len  
*mp*  
S2 A - mu a - mu a - mu - len a - mu a - mu a - mu - len

Aii

S1 *gliss.* ñi ñi a - mu - len *gliss.* ñi ñi a - mu - len  
S2 *gliss.* ñi ñi a - mu - len *gliss.* ñi ñi a - mu - len

Figura 88b.

## Módulo II: Unidades distintivas.

## Unidades Aiii /Aiv /Av

The musical score consists of three systems, each with four staves (S1, S2, M, C). The key signature is one flat (B-flat).

**System 1:**

- S1:** a - mu a - mu a - mu - len a - mu a - mu a - mu - len
- S2:** ñi ñi a - mu - len ñi ñi a - mu - len
- M:** (Empty staff)
- C:** *ff* A - mu - len a - mu - len a - mu - len a - mu - len

**System 2:**

- S1:** a - mu - len a - mu - len a - mu - len a - mu - len (with *f*, *ff*, and *gliss.* markings)
- S2:** (Empty staff)
- M:** (Empty staff)
- C:** a - mu a - mu a - mu - len a - mu a - mu a - mu - len (with *gliss.* markings)

**System 3:**

- S1:** a - mu - len a - mu - len a - mu - len a - mu - len (with *ff* and *gliss.* markings)
- S2:** ñi go - jiñ - gen ñi go - jiñ - gen ñi go - jiñ - gen ñi go - jiñ - gen (with *f* marking)
- M:** Sch (aire) sch sch sch sch sch sch (with *f* marking)
- C:** A A A A (with *f* and *gliss.* markings)

Figura 88c.

## Módulo III: Unidades distintivas

Av

S1  
a - mu - len - a - mu - len a - mu - len a - mu - len

S2  
ñi go - jiñ - gen ñi go - jiñ - gen ñi go - jiñ - gen ñi go - jiñ - gen

M  
sch sch sch sch sch sch sch sch

C.  
A A A A

C

TUTTI Parlato con susurro

S1  
kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu

S2  
kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu

M  
kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu

C.  
kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu

Ci

S1  
kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu

S2  
kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu

M  
kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu kaj - fv - le - lu

C.  
A - mu - len ñi go - jiñ - gen kaj - fv - le - lu mew ra - gi



Nótese que estas unidades producen una cadena simbólica que, en este caso, se expresa del siguiente modo:

$$\{A-Ai-Aii\} \{Aiii-Aiv-Av\} \{Av-C-Ci\}$$

Los paréntesis representan lo módulos de unidades distintas. Las letras representan las unidades.

Tomemos ahora el primer módulo, el que fraccionaremos en tres subunidades:

Figura 89a.

### Subunidad I

A  
 ♩. = 90

*p*  
 A - mu a - mu a - mu - len a - mu a - mu a - mu - len

### Subunidad II

Ai

*mp*  
 S1 a - mu a - mu a - mu - len a - mu a - mu a - mu - len  
*mp*  
 S2 A - mu a - mu a - mu - len a - mu a - mu a - mu - len

## Subunidad III

Aii

S1  
ñi ñi a - mu - len ñi ñi a - mu - len

S2  
ñi ñi a - mu - len ñi ñi a - mu - len

Este fraccionamiento nuevamente está determinado por el acento agógico aplicado a notas eje, o, el eventual cambio de la misma, en directa relación con la versificación del texto.

Nótese que, hasta el momento, no aparecen unidades sin predicación. Es decir, toda unidad reaparece, ya sea en forma literal, o variada en su perfil neumático.

Apliquemos ahora el fraccionamiento al Módulo II:

Figura 89b.

## Subunidad IV

Aiii

S1  
a - mu a - mu a - mu - len a - mu a - mu a - mu - len

S2  
ñi ñi a - mu - len ñi ñi a - mu - len

M

C.  
A - mu - len a - mu - len a - mu - len a - mu - len

## Subunidad V

Aiv

S 1  
a - mu - len a - mu - len a - mu - len a - mu - len

S 2

M

C.  
a - mu a - mu a - mu - len a - mu a - mu a - mu - len

## Subunidad VI

Av

S 1  
a - mu - len a - mu - len a - mu - len a - mu - len

S 2  
ni go - jiñ - gen ni go - jiñ - gen ni go - jiñ - gen ni go - jiñ - gen

M  
Sch (aire) sch sch sch sch sch sch sch

C.  
A A A A

Los finales de las subunidades II y III (análogo al concepto sintáctico de semifrase) reposan sobre ejes modales diferentes. Las subunidades IV, V y VI conservan el reposo en el eje modal La3 (nota *finalis* del modo idiomático de la trutruka)

Me encuentro ahora en el llamado “Nivel II”, según la terminología de Ruwet.<sup>423</sup> En este nivel, se utilizan letras mayúsculas del principio del alfabeto para designar a aquellas unidades recurrentes, y, letras mayúsculas del final del alfabeto para denotar a aquellas unidades que no reaparecen.

Figura 90.

**Nivel II**

The figure displays four musical examples, each with a vocal line (S 1) and a piano accompaniment line (S 2). The lyrics are 'A-mu a-mu a-mu-len'.

- Example 1:** Labeled 'A' and 'B'. The vocal line has a single melodic line with lyrics 'A-mu a-mu a-mu-len'.
- Example 2:** Labeled 'A' and 'B'. The vocal line has a single melodic line with lyrics 'A-mu a-mu a-mu-len'.
- Example 3:** Labeled 'Ai' and 'Bi'. The vocal line (S 1) has lyrics 'a- mu a- mu- a- mu- len'. The piano accompaniment (S 2) has lyrics 'a- mu a- mu a- mu- len'.
- Example 4:** Labeled 'Ai' and 'Bi'. The vocal line (S 1) has lyrics 'a- mu a- mu- a- mu- len'. The piano accompaniment (S 2) has lyrics 'a- mu a- mu a- mu- len'.

<sup>423</sup> BENT, Ian: *Op.cit.*, p. 97, niveau II.

Aii

Bii

S 1  
 ñi----- ñi----- a- mu- len

S 2  
 ñi----- ñi----- a- mu- len

Aii

Bii

S 1  
 ñi----- ñi----- a- mu- len

S 2  
 ñi----- ñi----- a- mu- len

Aiii

Biii

S 1  
 a- mu a- mu a- mu- len

S 2  
 a- mu a- mu a- mu- len

C  
 a- mu- len a- mu- len

Aiii

Biii

S 1  
 a- mu a- mu a- mu- len

S 2  
 a- mu a- mu a- mu- len

C  
 a- mu- len a- mu- len

Aiv Biv

S 1  
a- mu- len a- mu- len

C  
a- mu a- mu a- mu- len

Aiv Biv

S 1  
a- mu- len a- mu- len

C  
a- mu a- mu a- mu- len

Av Bv Av Bv

S 1  
a- mu- len a- mu- len

S 2  
ñi go- jñ- gen ñi go- jñ- gen

M  
c  
Sch (aire) sch sch sch

A  
A----- A-----

Av      Bv      Av      Bv

S 1  
a- mu- len a- mu- len

S 2  
ñi go- jiñ- gen ñi go- jiñ- gen

M  
Sch (aire) sch sch sch

A  
A----- A-----

Ci      C      Ci      C

**TUTTI** Parlato con susurro

S 1  
*pp* kaj - fv - le - lu *cresc. molto* kaj - fv - le - lu

S 2  
*pp* kaj - fv - le - lu *cresc. molto* kaj - fv - le - lu

M  
*pp* kaj - fv - le - lu *cresc. molto* kaj - fv - le - lu

C.  
*pp* kaj - fv - le - lu *cresc. molto* kaj - fv - le - lu

Ci      C      Ci      C

kaj - fv - le - lu      kaj - fv - le - lu

kaj - fv - le - lu      kaj - fv - le - lu

kaj - fv - le - lu      kaj - fv - le - lu

kaj - fv - le - lu      kaj - fv - le - lu

Cii      Ciii      Cii      Ciii

S1 *ffsfz* *sfz*

S2 *ffsfz* *sfz*

M *ffsfz* *sfz*

C. *ffsfz* *sfz*

kaj - fv - le - lu      kaj - fv - le - lu

kaj - fv - le - lu      kaj - fv - le - lu

kaj - fv - le - lu      kaj - fv - le - lu

A - mu - len    ñi    go - jiñ - gen    kaj - fv - le - lu    mew ra - gi

Ci      C      Ci      C

*sfz* *sfz*

kaj - fv - le - lu      kaj - fv - le - lu

*sfz* *sfz*

kaj - fv - le - lu      kaj - fv - le - lu

*sfz* *sfz*

kaj - fv - le - lu      kaj - fv - le - lu

kaj - fv - le - lu      kaj - fv - le - lu



De esta relación paradigmática podemos extraer las notas ejes que nos entrega el modo en que está basado el trozo musical. Ejes de inicio: sib<sup>4</sup>, sol<sup>4</sup>, sib<sup>4</sup>-la<sup>4</sup> (bicordio), sol<sup>4</sup>-fa<sup>#4</sup> (bicordio); ejes de cierre: sol<sup>4</sup>-fa<sup>#4</sup> (bicordio), mi<sup>4</sup>-re<sup>4</sup># (bicordio), sol<sup>4</sup>-fa<sup>#4</sup>-la<sup>3</sup> (tricordio). Nuevamente sólo encontramos subunidades predicativas (es decir, elementos que recurren en el discurso musical) lo que es un importante indicio para ir coligiendo la naturaleza intrínseca del texto musical. Alcanzamos el tercer nivel partitivo en el que se aprecian ya claramente las primeras relaciones paradigmáticas.<sup>424</sup> Las siguientes columnas son la disposición paradigmática 1 de *Cantos Ceremoniales*:

---

<sup>424</sup> Como modelo de este tipo de análisis, aparte de las referencias antes citadas, puede consultarse NATTIEZ, Jean-Jacques: "L'assolo del corno inglese nel "Tristano", un analisi e alcuni problemi". En: *Ricerche Musicali*, 4 (1980), pp. 9-34.

Figura 91a.

*Cantos Ceremoniales.*

Disposición paradigmática.

A

Section A musical notation, measures 1-6. The notation is in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: 1. G4, A4, B4; 2. G4, A4, B4; 3. G4, A4, B4; 4. G4, A4, B4; 5. G4, A4, B4; 6. G4, A4, B4.

Section A musical notation, measures 12-14. The notation is in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: 12. G4, A4, B4; 13. G4, A4, B4; 14. G4, A4, B4.

B

Section B musical notation, measures 1-17. The notation is in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: 1. G4, A4, B4; 2. G4, A4, B4; 3. G4, A4, B4; 4. G4, A4, B4; 5. G4, A4, B4; 6. G4, A4, B4; 7. G4, A4, B4; 8. G4, A4, B4; 9. G4, A4, B4; 10. G4, A4, B4; 11. G4, A4, B4; 12. G4, A4, B4; 13. G4, A4, B4; 14. G4, A4, B4; 15. G4, A4, B4; 16. G4, A4, B4; 17. G4, A4, B4.

C

Section C musical notation, measures 6-17. The notation is in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: 6 (aire) G4, A4, B4; 8 (susurro) G4, A4, B4; 9 (susurro) G4, A4, B4; 9 (susurro) G4, A4, B4; 10 (palmas) G4, A4, B4; 11 (pie derecho) G4, A4, B4; 12 (aire) G4, A4, B4; 17 G4, A4, B4.

Los números sobre los elementos de esta cadena, representan el número de sistema en donde se encuentran. El paradigma A está representado por el elemento 1, corchea-negra<sup>425</sup>. Los elementos derivados modifican levemente el ritmo, la altura o ambas cosas a la vez, pero mantienen el vector esencial. El paradigma B muestra uno de los intervalos más amplios: la tercera menor (idiomática de la pifülka, y, por tanto, identitario de la música mapuche). El factor heterofónico, “no temperado” de estos instrumentos, se traslada al discurso polifónico, pero no se trata de dos voces reales coexistiendo en forma horizontal, sino de una sola voz que se presenta simultáneamente en dos versiones posibles de su monodia. Por eso, nuestros sintagmas son, aparentemente, polifónicos, aunque no se trate más de un engrosamiento de una línea melódica.

El análisis semiológico, que privilegia el análisis de discursos monódicos, no está reñido con este engrosamiento de la actividad melódica. El paradigma C es el “cinético” del discurso melódico (posee impulso al ser un gesto semicadencial que abre). De esta “distribución” concluimos que la repetición-variación de carácter minimista se impone como el recurso fundamental para la generación de la apariencia formal<sup>426</sup>

Analizando los distintos sintagmas que componen el primer movimiento de la obra, podemos apreciar la distribución de estas subunidades, aparentemente dispersos por la técnica distributiva aplicada. El primer sintagma de cada columna es el principio genérico de otros análogos. Es fácil observar como el primer sintagma es el que menos modificaciones sufre. En cambio, el segundo sufre una cierta transformación –mínima- pero a la luz del homogéneo aspecto que presenta este nivel partitivo, es evidente que cualquier modificación se vuelve de gran importancia por la naturaleza del discurso “minimista” que esta estratificación pone en relieve.

El segundo y el tercer elemento son los que definen las cadencias y las semicadencias, por eso, hay cambios de alturas involucrados.


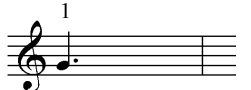
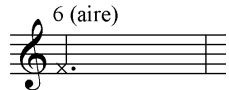
Revisemos los tres sintagmas esenciales de *Xekayawun mawida mew*:

---

<sup>425</sup> El término “elemento”, viene del concepto “unidad” según la terminología francesa e inglesa. Hemos utilizado la palabra “unidad”, para referimos a extensos grupos de material de alturas con sentido propio. Aún no se ha definido inequívocamente cuáles son los términos castellanos del análisis semiológico y como deben emplearse.

<sup>426</sup> Para principios de generación formal y otros conceptos relacionados ver, KÜHN, Clemens: *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Labor, pp. 17-32, 1992.

Figura 91b.

sintagma/musema 1	sintagma/musema 2	sintagma/musema 3
		

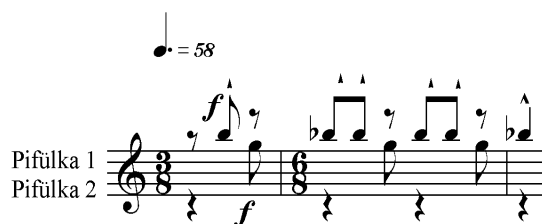
El primer sintagma posee una carga retórica profunda, producto de su atávica presencia en el imaginario mapuche establecido hacia los cuarenta en Chile. Este imaginario ha influido fuertemente en la música académica chilena. Es por esta razón que, al discutir su carga identitaria, necesariamente deberemos llamarla “musema 1”.

El musema 1 es un pie rítmico *yambo* sincopado, cuya manifestación originaria la encontramos en el patrón rítmico del kultrun, especialmente cuando este instrumento es ejecutado en la danza *choique-purrun*. También es posible detectar este ritmo en los patrones rítmicos de la *kaskawilla* cuando es ejecutada junto al canto ritual de la *machi*.<sup>427</sup>

Melódicamente, la tercera menor –no temperada- es comportamiento idiomático de la *pifülka*. Debido a su organología (dos biseles, uno más grande que el otro) su organología el instrumento está determinado a producir dos sonidos de altura variable, pero cuyo ámbito podemos ubicarlo en torno a una tercera menor fuera de todo sistema temperado occidental:

<sup>427</sup> Ejemplos del pie rítmico *yambo* en la música mapuche se encuentran en GREBE, María Ester: “Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche”. En: *Revista Musical Chilena*, XXVIII, 126-127, 1974, pp. 64, 71 y 73; y GONZÁLEZ, Ernesto: Vigencia de Instrumentos Musicales Mapuches”. En: *Revista musical Chilena*, XL, 166, 1986, pp. 58-59.

Figura 91c.

*Pifülka pareada.*

*Pifülka pareada*, fue recopilado y transcrito por Ernesto González, en la comunidad de Quetrahue, Comuna de Lumaco, Novena región de Chile. 1981. Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

### 8.7.1. Estructura mítica.

El concepto “estructura mítica” proviene de la teoría antropológica de Lévi-Strauss, cuyo sistema refleja, entre otras influencias, la de la lingüística<sup>428</sup>. En él, Lévi-Strauss comienza por identificar y establecer el repertorio de tipos que conforman el objeto de estudio (generalmente el mito de alguna tribu), analizar cada una de sus partes constituyentes e identificar los vínculos entre ellas para llegar a la identificación de las leyes que gobiernan sus relaciones internas, es decir, la estructura que sustenta la narración<sup>429</sup>.

De la fonología estructural toma Lévi-Strauss su búsqueda de los “átomos de cultura” y de sus oposiciones binarias, así como su fundamento en el nivel inconsciente, “verdadero lugar de toda cultura”.<sup>430</sup>

Para Lévi-Strauss, los “mitemas”, unidades elementales dotadas de sentido sobre las que se desarrollan los mitos, están orgánicamente fusionados y articulados en un sistema. Lévi-Strauss remite la estructura de un enorme número de mitos de indígenas

<sup>428</sup> Además de Saussure, cuya acción fundadora de la lingüística estructural está en la base de numerosas teorías desarrolladas por las ciencias sociales durante el siglo XX, la fonología elaborada por Roman Jakobson influyó sobre Lévi-Strauss, quien frecuentó las clases de este lingüista en Nueva York.

<sup>429</sup> Para profundizar en sistema de Lévi-Strauss, ver, *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris: Presses Universitaires de France, 1949. Edición en castellano, *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós, 1991.

<sup>430</sup> IBAÑEZ LANGLOIS, José Miguel: *Sobre el estructuralismo*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1985, p. 43. “Curiosamente, como los evolucionistas del siglo XIX, Lévi-Strauss también recurre a la geología para ejemplificar su concepción sobre los estratos profundos de la cultura”.

americanos a uno, que denomina “mito de referencia” (se trata de un mito de los bororo de Brasil sobre los papagayos y sus nidos).

Sus trabajos analíticos conducen a gráficos en los que se sintetizan los mitemas y sus relaciones, con el objetivo de evidenciar, a través de esquemas, la estructura que subyace a la formulación de relatos míticos.

#### 8.7.2. Estructura mítica de los musemas de *Xekayawun mawida mew*.

El mitema es la mínima unidad significativa que articula al mito. Se corresponde directamente con el sintagma, debido a que ambos conceptos provienen del campo común de la lingüística y que, a la vez, ambos términos implican lo mismo en sus propios campos teóricos.

De ahí es que, desde el punto de vista etnomusicológico, consideramos válido aplicar aquellas cartas gráficas estratificadas que conducen al origen remoto de aquellas unidades componentes de toda estructura simbólica.

Cuando el sintagma es extraído de su cadena sintagmática y es radiografiado independientemente, entonces, se vuelve necesario establecer otras relaciones que impone el análisis semiológico. Al estar aislado, ya no valen las coordinaciones horizontales, sucesivas, distributivas del sintagma, sino que sólo cuentan aquellas relaciones verticales, hacia el fondo de sí mismo, que conducen a (re)establecer la vinculación profunda y, a la vez, quebrada y perdida de su *mimesis* primigenia.

Por tanto, ya no corresponde hablar cabalmente sólo de “sintagma”, sino que es más propio introducir el término “musema”, que guarda una relación lógica y directa con el “mitema”.<sup>431</sup>

El sintagma/musema 2 es una simplificación de un pie rítmico de reposo, normalmente de subdivisión interna ternaria, y directamente relacionado con discursos rituales de *trutruka* en machitunes. La transformación de este sintagma queda en evidencia en esta estratificación, basada en la estructura mítica de Levi Straus<sup>432</sup>

<sup>431</sup> CÁMARA DE LANDA, Enrique: *Op. cit.*, p. 160.

<sup>432</sup> *Ibidem*.

Figura 91d.

The image displays musical notation for a piece titled "Trutruka (coliwé)". It consists of three staves. The top staff shows a single note on a treble clef with a "1" above it. The middle staff shows a note on a treble clef with a "5" above it and a slur over it. The bottom staff is a longer piece of music in 3/8 time, labeled "Trutruka (coliwé)" and "f", with a tempo marking "♩ = 110". It features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

*Trutruka coliwé*, registrado en 1958, sin recopilador identificado. Fue extraído del Archivo Sonoro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (AMTCH). Transcripción musical de Rafael Díaz.

Al descender en la filiación profunda del sintagma, llegamos al nivel en donde éste cambia de nombre y pasa a convertirse en musema, pues, hemos llegado al nivel de estratificación más bajo, en donde es posible encontrar su identidad idiomática y, de este modo, se puede restablecer el vínculo quebrado con el sintagma del estrato superior.

El sintagma/musema 3 es un pie *tribaquío* propio de la música ritual mapuche (machitun y ngillatun). La sonoridad no temperada, el valor de sonido por sobre la nota, revela su origen en las *performances* chamánicas del ritual mapuche:

Figura 91e.

6 (aire)

8 (susurro)

Voz

An-chü-ma- llén ül- mén Ei - mi- lle- no - fel- ka

kaskawilla

*Anchümallén* (rogativa de Machi).

“Te estoy rogando ¡suéltame! ¡suéltame! Anchümallén poderoso. Y no eres tú mismo”. Traducción de María Ester Grebe.

*Anchümallén*, fue recopilado y transcrito por Cristina Álvarez en la provincia de Cautín (novena región de Chile) entre 1967 y 1973. Archivo Sonoro de música tradicional chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

El rasgo idiomático del *portamento* hacia el susurro, la expiración o el grito es un musema también presente en la ejecución de trutruka. No es posible determinar si la voz de machi adoptó este comportamiento del instrumento o viceversa. Probablemente se trate de una interinfluencia o de una relación simbiótica, dado que la música mapuche es un fenómeno colectivo.



### 8.7.3. Eje paradigmático de *Xekayawun mawida mew*.

Alcanzamos, por último, el nivel 0, en terminología de Ruwet<sup>433</sup>, el nivel partitivo más pequeño, constituido por una cadena sintagmática, es decir, “una cadena que da cuenta del normal discurrir musical de elementos que evidencian homología o similitud”<sup>434</sup>. La cadena sintagmática le devuelve al análisis la dimensión sucesiva, o, en otras palabras, el factor tiempo. Aquí los sintagmas recurrentes son identificados con las primeras letras del alfabeto en minúsculas, y los sintagmas que no recurren, con las últimas letras del alfabeto en minúsculas. Presento aquí los sintagmas de *Xekayawun mawida mew* (Caminata en el Bosque) conforme ellos se distribuyen sucesivamente en el discurso. Ésta es la última y definitiva distribución, gobernada prioritariamente por el contorno melódico y en segundo grado de jerarquía, por el ritmo<sup>435</sup>:

---

<sup>433</sup> BENT, Ian: *op. cit.*, p. 97, niveau 0.

<sup>434</sup> CAMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU, p. 162, 2004.

<sup>435</sup> Criterio tomado de BENT, Ian: *Analysis*, p. 126.

Figura 92a.

*Xekayawun mawida mew.*

Nivel 0. Cadena sintagmática.

a                      b                      c

The musical score is presented on ten staves. The first three staves (labeled 'a') show a melodic line starting with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The fourth and fifth staves (labeled 'b') show a melodic line starting with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The remaining five staves (labeled 'c') show a melodic line starting with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with fingerings indicated by numbers 1, 2, and 3 above notes.



Musical score system 1, featuring ten staves. The first staff begins with a triplet of eighth notes marked with a '3'. The second staff has a triplet of eighth notes marked with a '3'. The third and fourth staves have a quartet of eighth notes marked with a '4'. The fifth staff has a quartet of eighth notes marked with a '4'. The sixth staff has a quintet of eighth notes marked with a '5'. The seventh staff has a quintet of eighth notes marked with a '5'. The eighth staff has a quintet of eighth notes marked with a '5'. The ninth and tenth staves have a quintet of eighth notes marked with a '5'. Vertical dashed lines indicate bar boundaries.



Musical score system 2, featuring ten staves. The first staff begins with a sextuplet of eighth notes marked with a '6'. The second staff has a sextuplet of eighth notes marked with a '6'. The third staff has a sextuplet of eighth notes marked with a '6'. The fourth staff has a septuplet of eighth notes marked with a '7'. The fifth staff has a septuplet of eighth notes marked with a '7'. The sixth staff has a septuplet of eighth notes marked with a '7'. The seventh staff has a septuplet of eighth notes marked with a '7'. The eighth staff has a septuplet of eighth notes marked with a '7'. The ninth staff has a group of eighth notes marked with '8 (susurro)'. The tenth staff has a group of eighth notes marked with '8'. Vertical dashed lines indicate bar boundaries.

En este nivel 0, por las leyes de equivalencia semiológicas las, relaciones de segmentación (expresada en letras mayúsculas entre paréntesis) pasan a ser concebidas como manifestaciones de la misma estructura abstracta:

A = a-b

A i = a i-b i

A ii = a ii-b ii

A iii = a iii - b iii

A iv = a iv - b iv

A v =  $\frac{a v - b v}{c}$

C = c i - c-c ii-c iii

{ a }	{ a }	{ a }	c
{ b }	{ b }	{ b }	

Esta fórmula indica que a y b son “distributivamente intercambiables. Cada par forma parte de un tipo de binomio especial, de clase equivalente<sup>436</sup>

Esta estrategia dispositiva, aplicable a toda melodía, se basa en el reconocimiento de las relaciones de semejanza y diferencia entre segmentos de distintos niveles de

<sup>436</sup> BENT, Ian: *Op. cit.*, p. 97, equivalence-class.

longitud (correspondientes a los componentes de la macroforma) y considerando las transformaciones rítmicas y tonales: permutación, supresión y agregación de elementos. Se trata, entonces, de un procedimiento que facilita la descripción y visualización gráfica de la sintaxis musical, en cuanto sintaxis de equivalencias. Las distintas unidades tienen entre sí relaciones de equivalencia de distinto tipo, relaciones que pueden unir segmentos de duración distinta (expansiones y contracciones), cuya descripción es facilitada mediante el uso de varios esquemas gráficos. El objetivo de fondo es claro: facilitar el descifrado de las reglas sintácticas que gobiernan la construcción musical.

Si consideramos que los primeros nueve sistemas de *Cantos Ceremoniales* presentan el material esencial que, a continuación serán predicados levemente variados en forma de espejo, entonces, la fórmula de nivel estructural alto que se deduce de esta estructura espejo es:

c	{ c }	{ a }	{ a }	{ a }
	{ a }	{ b }	{ b }	{ a }

Lo que se traduce musicalmente en:

Figura 92b.



Lo que pone en evidencia la apariencia formal de espejo coordinada por la transformación del sintagma del sonido no temperado a la nota Sol4

La obra remata con el sonido no temperado en torno a Sol4

Figura 92c.



Lo que termina planteando un doble espejo, expresado en símbolos semióticos:

{ a }		{ a }		{ a }	c
{ b }		{ b }		{ b }	

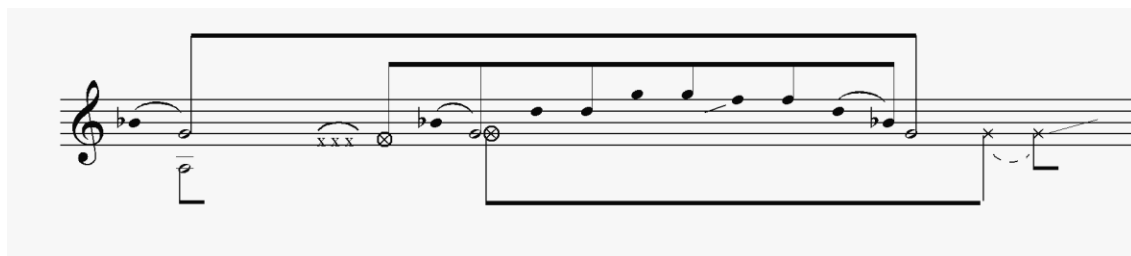
c	{ c }	{ a }	{ a }	{ a }	c
	{ a }	{ b }	{ b }	{ b }	

La fórmula de los primeros nueve sistemas de *Cantos Ceremoniales*, deja en evidencia el carácter minimalista en lo que respecta a la transformación de las unidades de la música. Ésta, a ser mínima, y estar en relación de espejo, nos devela el plan estructural determinado directamente por el comportamiento de sus códigos. Es la transformación de sus unidades compositivas lo que determina la apariencia formal y no al revés, por eso es fundamental subrayar la importancia del uso del análisis semiológico el que nos da conclusiones que el análisis formal tradicional determina de antemano.

### 8.8. Análisis neo-schenkeriano de *Xekayawun mawida mew*.

Para estudiar la estructura profunda de *Xekayawun mawida mew*, recurro al método de análisis gráfico que me parece más apropiado para revelar las implicancias verticales provenientes de la modalidad de los instrumentos mapuches. A continuación, se presentarán una serie de cartas gráficas, de raíz neo-schenkeriana para el primer movimiento de *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi*<sup>437</sup>, La siguiente es una interpretación neo-schenkeriana del movimiento I, *Xekayawun mawida mew*, de los *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi*, de Eduardo Cáceres. En esta imagen, se aprecian todos los códigos simbólicos de Schenker, pero en clave revisionista, más cercana a la escuela de Berry y de Forte. Las diferencias más importantes entre estas escuelas americanas y la teoría original de Schenker, es la superación del concepto de triada como el único elemento que se proyecta en el tiempo, la extensión del análisis a sistemas armónicos no tonales y, el descarte del concepto apriorístico de estructura fundamental en dos partes.

Figura 93a.



Por cierto, el uso de esquemas gráficos no excluye imperativamente el empleo de descripciones verbales. El comentario analítico que se desprende de la imagen no invalida al mismo, sino que permite interpretarlo y, al hacerlo, se devela la información esencial que se espera obtener de la obra. El poder de la inmediatez de la imagen frente

<sup>437</sup> Para realizar esta carta, nos apoyamos en SCHENKER, Heinrich: *Five Graphic Music Analyses*. Introducción de Félix Salzer. Nueva York: Dover, 1969. FORTE, Allen-GILBERT, Steven: *Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona: Labor, 1992.

a la excesiva descripción de palabras era el objetivo profundo de Schenker<sup>438</sup>. El gráfico es una representación material inmediata de la idea compositiva.

Al observar la figura anterior, podemos extraer algunas consideraciones técnicas:

- h) El gráfico respeta la personalidad melódica-armónica del discurso completo del primer movimiento de *Cantos Ceremoniales*.
- i) Se establecen tres niveles de jerarquía a través de los corchetes expandidos (corchete exterior, corchete interior, y notas de plicas no unidas), y los valores diferentes de las cabezas (blancas para las notas de mayor jerarquía estructural – y que coinciden con los sonidos principales del modo<sup>439</sup> usado por Cáceres- y negras para aquellas notas que sostienen el transcurso del discurso, pero que poseen menor peso dentro de la jerarquía modal y, por tanto, poseen menor acento *agónico*.
- j) Se representan niveles menores de jerarquía, definidos por el uso de sonidos auxiliares y células de transición hacia otros eventos hegemónicos.
- k) Se revela la evolución del sonido (nota Sol4) hacia el ruido (cabeza de nota con forma de cruz). Este aspecto ha sido discutido desde el punto de vista semiótico.
- l) Se evidencia el patrón de reiteración de la célula Sib4-Sol4, esencial en la obra, y otros patrones, a través del uso del arco de ligado sobre notas con cabeza negra.
- m) Se utiliza el arco de prolongación segmentado, para describir el efecto de proyección en el tiempo de la nota Sol4, nota con rol de *finalis*, y que reemplaza al atávico concepto de triada de tónica de Schenker.

---

<sup>438</sup> BENT, Ian: *Op. cit.*, “la idea crucial de la teoría de Schenker, es la percepción de una obra musical como una totalidad dinámica, no como una sucesión de momentos o una yuxtaposición de segmentos formales relacionados o contrastados, simplemente por aspectos de semejanza o diferencia temática y armónica.” (traducción del autor).

<sup>439</sup> El término “modo” se refiere aquí a una serie de notas originadas por las posibilidades usuales del instrumento mapuche (modalidad organológica idiomática) que origina el discurso melódico de la obra de Cáceres. No guarda ninguna relación con los modos griegos ni los eclesiásticos renacentistas (ver p.77 de este trabajo).



- n) Se representan aquellos eventos que poseen un rol jerárquico intermedio (que configuran las zonas transitivas del diseño melódico o son notas *finalis* de tránsito) a través de plicas de corcheas.

Figura 93b.

*Xekayawun mawida mew* (Mov I de *Cantos Ceremoniales*).

**Middleground I**

The musical score is divided into five systems, each consisting of a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the treble and a bass line with a dotted rhythm. The second system features a treble line with many 'xxx' markings and a bass line with a dotted rhythm. The third system shows a treble line with a dotted rhythm and a bass line with a dotted rhythm. The fourth system features a treble line with a dotted rhythm and a bass line with a dotted rhythm. The fifth system shows a treble line with a dotted rhythm and a bass line with a dotted rhythm.

El esquema de la figura 93b recoge el canto I completo. De la visión del ejemplo se deduce el principal valor de este tipo de análisis: la percepción inmediata de lo que acontece musicalmente en todo el movimiento.

Este es un tipo de carta exhaustiva, que guarda todavía una vinculación con el *foreground* de la obra, pues, va dando cuenta de cada evento nuevo en forma sucesiva. Es decir, la persistencia en el tiempo de ese evento, se denota por la reiteración y no tan sólo con cabezas de notas blancas, arcos de prolongación y corchetes extendidos. Estos serán los criterios esenciales para reducir un *middleground* extenso y reconfigurarlo progresivamente, sin que este pierda sus elementos constitutivos fundamentales.

Es preciso subrayar que las peculiaridades rítmicas de una obra, son reconvertidas por este tipo de análisis, a un código de jerarquías en donde el grado de importancia estructural ya no pasa solamente por el parámetro duración. La jerarquía se mide ahora por una combinación de consideraciones paramétricas, fundamentalmente de altura y duración<sup>440</sup>

Lo importante es que este *middleground* nos permite captar rápidamente la naturaleza de la composición. Podemos apreciar el desplazamiento hacia el “ruido” del movimiento (segundo sistema de la figura 93b) y el retorno hacia el mismo en el último segmento del quinto sistema. También podemos observar la fluctuación del reposo modal, que va de Sol4 a La3 y vuelta a Sol4, hasta que esta última nota se convierte en sonido de afinación aproximada.

En resumen, podemos observar en el gráfico tanto, lo esencial del modo como el desarrollo melódico de la obra, apoyado en los sonidos de valor estructural.

A continuación, someteremos al *middleground* de la figura 93b, a un proceso continuo de reducciones según la preceptiva de Kassler<sup>441</sup>:

---

<sup>440</sup> COOK, Nicholas: *A Guide to Musical Analysis...* Oxford: Oxford University Press, 1987, pp.59-66.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p.185.

Figura 93c.

**Middleground II**

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves. The upper staff features a complex melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff contains a bass line with fewer notes, some marked with 'x' symbols. The second system, separated by a double bar line, also has two staves. The upper staff continues the melodic line with some notes enclosed in boxes and connected by dashed lines. The lower staff continues the bass line, also with some notes marked with 'x' and connected by dashed lines. The notation is dense and detailed, typical of a musical score for a specific piece.

Las decisiones reduccionistas tomadas en *middleground II* pasan por tres puntos:

- d) la eliminación de todo evento que aparezca en predicación inmediata.
- e) La eliminación de manifestaciones alternativas, variadas o derivadas de cualquier evento, ya sea de altura temperada o no temperada.

Se mantienen todavía algunos criterios de *middleground I*, como la denotación de todo evento diferente que aparezca en el espacio-tiempo, y la presentación de la carta en dos sistemas diferentes, presentación utilizada para explicitar el carácter contrapuntístico de la zona intermedia, que pone en evidencia una vida independiente de las voces. Esta zona contrapuntística (ver figura 93d) obliga en este nivel, a presentar eventos en fase de predicación inmediata (La4 no temperado, Sol4 no temperado) para representar claramente el discurrir independiente de las voces:

Figura 93d.

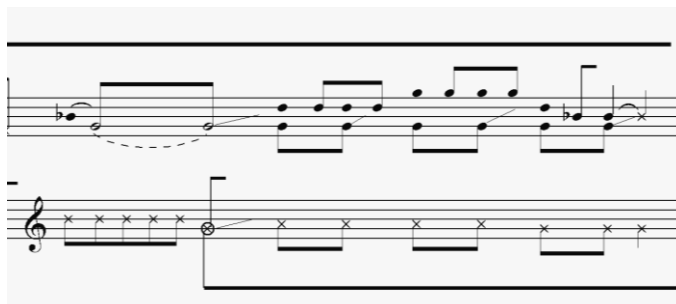


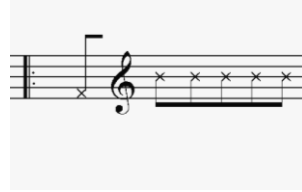
Figura 94a.

*Middleground III*

Las decisiones reduccionistas tomadas en *middleground III* (figura 94a), son muy pocas pero fundamentales. De inmediato se puede apreciar el “efecto compresor” del espacio-tiempo, por la acción de los eventos blancos de jerarquía superior representados por las barras largas externas.

A su vez, se ha eliminado todo evento que, no constituya carácter estructural esencial, no importando que este evento pueda ser nuevo (de primera aparición en la disposición espacio-temporal de la carta, ver figura 94b).

Figura 94b.



Es el mismo caso de La4 no temperado, que en *middleground* aparecía para denotar el carácter contrapuntístico de la zona intermedia de la carta, aquí desaparece porque, en un nivel más profundo de estructura, la jerarquía estructural de los eventos predomina por sobre los eventos que describen patrones de comportamiento momentáneos<sup>442</sup>:

Figura 94c.

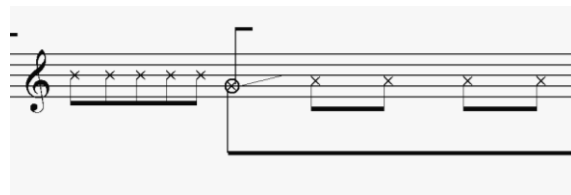
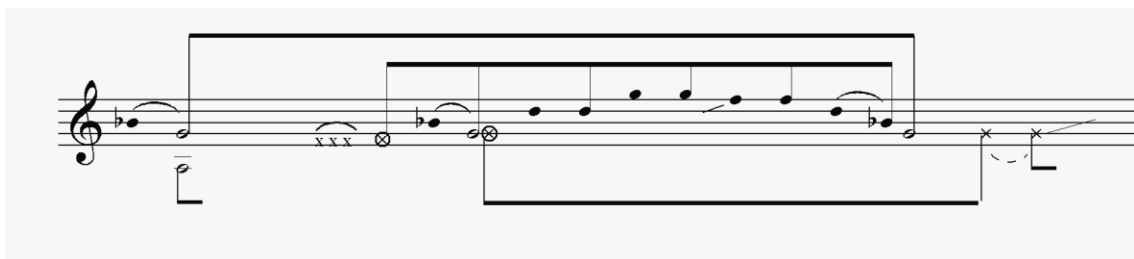


Figura 95a.

**Middleground IV**



<sup>442</sup> BENT, Ian: *Op. cit.*, p. 84

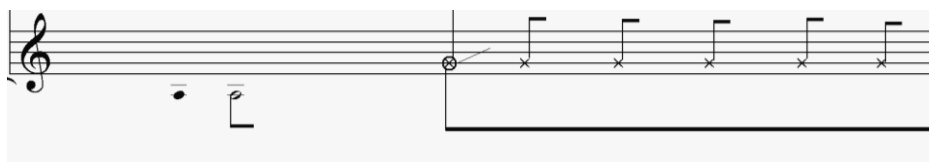
*Middleground IV* (figura 95a), ya es susceptible de ser presentado en un solo sistema. En realidad, ya podría considerársele como un tipo de *background*, si no fuera porque aún es pertinente un grado más de reducción. Esta se aplica prioritariamente a los eventos del tipo “cabeza negra”, es decir, aquellos de jerarquía intermedia que se sitúan por debajo de la barra que agrupa a los “eventos blancos”. Los eventos de esta jerarquía pueden ser reducidos en la medida de que no representen notas de importancia estructural superior (es decir, notas que poseen un valor de sustentación esencial para el esqueleto de la estructura). Es el caso del bicordio Sib4-La4---So4-Fa4#, evento de jerarquía intermedia que se muestra en la figura 95b:

Figura 95b.



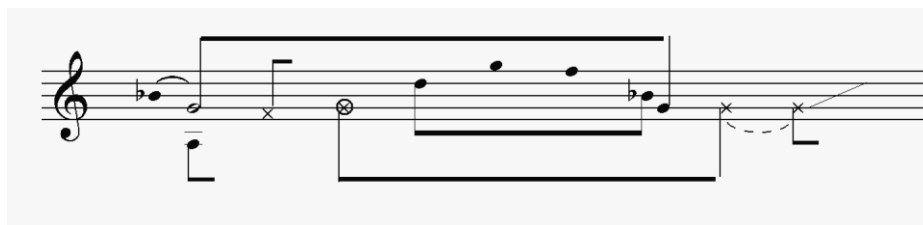
También las notas *finalis* de tránsito (eventos de jerarquía intermedia representada por plicas de corchea) pueden ser reducidas al estar ellas implícitas en las notas “blancas” del primer nivel jerárquico. Es el caso del evento So4, no temperado, con plica de corchea, que es eliminado por un criterio de subordinación:

Figura 95c.



A través de un proceso continuo de reducciones, la estructura intermedia (*middleground*) deviene en la estructura profunda (*background*):

Figura 96.



Hemos llegado a una carta en que ningún evento resulta superfluo, redundante o autónomo. Todo es esencial, pero a la vez, interdependiente. Todos sus elementos poseen una relación jerárquica entre sí, que le da el equilibrio necesario a la obra, y, a su vez, explicitan la coordinación interna de sus centros modales, de su ámbito melódico, del empleo evolutivo del sonido no temperado y de sus progresiones o patrones de recurrencia melotípica.

Cada una de los pasos previos, resumió lo que ocurría en *Middleground I*. En estos gráficos, los eventos blancos unidos por una plica común, representaban los valores estructurales fundamentales que fueron el agente de sustentación de toda la carta. Estos eventos son fundamentales, no sólo para estructurar el perfil melódico de una obra, o para definir el modo, sino, por sobretodo, son ellos los que comprimen el espacio-tiempo y permiten constreñir el despliegue de la obra entera.

Así como los eventos blancos son fundamentales en lo “horizontal,” los eventos negros, como apoyos secundarios, son determinantes en lo “vertical”, pues contribuyen a delimitar la extensión interna del discurso.

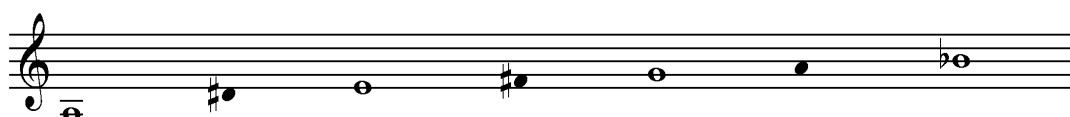


### 8.8.1. Interpretación de la estructura profunda de *Xekayawun mawida mew*.

La modalidad implícita de las “unidades” melódicas del *background*, se deriva de los modos susceptibles de encontrar en la pifülka y la trutruka. Las posibilidades de alturas de estos instrumentos y registros usuales<sup>443</sup>, son los que determinan la “modalidad” de esta música. Luego, puede aseverarse que es la idiomática de estos instrumentos lo que origina el siguiente modo utilizado aquí<sup>444</sup>:

Figura 97a.

Modalidad idiomática de Trutruka, en *Xekayawun mawida mew*.



En este movimiento de Cáceres, las notas negras tienen rol heterofónico, es decir, su función es aportar simultáneamente una versión alternativa de un giro melódico preponderante. No debe confundirse esto con tejido polifónico, en donde una coordinación horizontal controlada y consistente se establece. La heterofonía es una monodia ampliada, “engrosada”, o una polifonía atrofiada que nunca llega a constituirse como tal en el discurso lineal de una obra.

La disposición horizontal (controlada por los eventos “blancos”) determinan con claridad los centros modales de la obra. En este caso, tenemos dos centros modales: uno débil, La3 (la nota idiomática de trutruka) y uno fuerte, So4, el que deviene en un So4 no temperado.

Nótese la directa relación que hay entre los centros modales y las unidades melódicas del *background* y el siguiente modo, que es el sistema escalar que representa

<sup>443</sup> Para revisar un *corpus* completo de transcripciones de música mapuche, ejecutada por püfilkas y trutrukas, ver GONZÁLEZ, Ernesto: “Vigencia de instrumentos musicales mapuches”. *Op. cit.*, pp. 8-50.

<sup>444</sup> Ver capítulo “Etnotextos” de esta tesis, en donde se revisan los comportamientos idiomáticos de la trutruka y püfilka.

a casi la totalidad de transcripciones de trutruka antologados en el trabajo de Ernesto González:

Figura 97b.



Respecto a la extensión del registro, reflejada a través de los eventos negros, éste corresponde a los registros naturales de la trutruka y la pifülka:

Figura 97c.

Pifülka 1  
Pifülka 2

*Pifülka pareada*, fue recopilado y transcrito por Ernesto González, en la comunidad de Quetrahue, Comuna de Lumaco, Novena región de Chile. 1981. Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena (AMTCH). ). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Trutruka  
(colive)

$\bullet = 110$

*f*

5

*sfz*

*Trutruka colive*, fue registrado y transcrito por Ernesto González en la localidad de Roble Huacho, novena región de Chile, en 1981. El ejecutante fue Martín Marillán. Archivo Sonoro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (AMTCH).

Los eventos de jerarquía intermedia, como son las progresiones y tratamientos melódicos secuenciales, claramente reflejados en el *background* por eventos negros, guardan estrecha relación con los melodiosos de rogativas que ejecutan las machis durante sus trances chamánicos: El registro usual de la machi corresponde a la extensión de *mezzo soprano*. Dentro de este registro, el comportamiento de tercera menor descendente y/o ascendente (recurso idiomático común a toda la música mapuche) es un melodiosos característico, “estilemático” en la música indigenista chilena de los treinta en adelante, y “musémico” en el indigenismo de Eduardo Cáceres.

Su origen está tanto en el canto de machi, como en la idiomática de los instrumentos sagrados mapuches (kultrun, trutruka y pifülka):

Figura 97d.

*Background*: eventos melódicos negros

Figura 97e.

Referente identitario,

Eventos melódicos “negros”

The image shows a musical score for two parts: 'Voz' (Voice) and 'Kaskawilla'. The tempo is marked as 116. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The voice part has two lines of music with lyrics underneath. The first line of lyrics is 'Lie-lli-pu me-keé- yu ¡Ne-yü-me- lén! ¡Ne-yü-me- lén!'. The second line is 'An-chü-ma- llén ül- mén Ei - mi- lle- no - fel- ka'. The Kaskawilla part consists of rhythmic patterns represented by vertical lines and 'x' marks, indicating specific rhythmic events.

*Anchümallén*. Rogativa de Machi.

“Te estoy rogando ¡suéltamelo! ¡suéltamelo! Anchümallén poderoso. Y no eres tú mismo”. Traducción de María Ester Grebe.

*Anchümallén*, fue recopilado y transcrito por Cristina Álvarez en la provincia de Cautín (novena región de Chile) entre 1967 y 1973. Archivo Sonoro de música tradicional chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

### 8.8.2. Interpretación del espacio-tiempo en *Xekayawun mawida mew*

Los propios análisis de Schenker asumen que la música tiene forma debido a que la parte adquiere su significado estético de su relación con el todo, y que en la principal esfera en donde esto pasa es en el movimiento directo de las voces.<sup>445</sup>

Eso es lo que sostiene la preceptiva schenkeriana, pero en la música de Cáceres operan cabalmente otras conducciones, como la armonía de timbres aditiva (la variación progresiva de implicancias armónicas sin valor funcional), en las que no hay ese sentido del movimiento directo de las voces.

<sup>445</sup> COOK, Nicholas: *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1987, p.64.

Cuando técnicas schenkerianas y neo-schenkerianas se aplican a repertorios como el de Cáceres, el resultado hacia donde conducen no es una demostración de coherencia orgánica a través del movimiento directo de las voces, sino más bien otras conclusiones que podemos sistematizar del siguiente modo:

- a) Hay pocos fragmentos de lo que Schenker llama “conducción de voces coherente”<sup>446</sup> (es decir, movimiento directo de tipo descendente coordinado exclusivamente por enlaces armónicos tonales de I-IV-V-I) en aquellos sectores donde existe un punto armónico de reposo temporal.
- b) A pesar de la existencia de estos puntos armónicos de llegada, no siempre estos se vinculan y establecen una red entre sí para conformar una estructura a gran escala.
- c) De este modo, podemos tener ocasionalmente movimiento directo de voces y objetivos armónicos de reposo temporales, pero no necesariamente coherencia orgánica a la manera de Schenker.

Pero aquí llegamos a un punto de divergencia esencial, respecto a la apreciación del espacio-tiempo, en el análisis schenkeriano ortodoxo versus el neo-schenkeriano: virtualmente nunca el análisis schenkeriano tiene nada que decir con respecto a la relación en el movimiento de la obra o parte integral en ella, y mucho menos entre movimientos de la misma. Su visión queda confinada a una estructura apriorística en dos partes. El análisis neo-schenkeriano permite extender esta visión y poder abordar comportamientos sonoros en un espacio a gran escala. Pese a todas estas aparentes contradicciones entre la naturaleza espacio-temporal de nuestro objeto de estudio y el método schenkeriano que induce otro tipo de apariencias, debemos recordar que el análisis schenkeriano es, en el fondo, una teoría de la forma musical<sup>447</sup>. Schenker concibió la forma como “sicológica,” en el sentido que ésta tiene que ver con cómo las cosas son experimentadas en un particular contexto musical y no con las propiedades físicas y formales de esas cosas tomadas en forma aislada<sup>448</sup>. El estaba interesado en

<sup>446</sup> *Ibidem*, “coherent voice-leading”.

<sup>447</sup> COOK, Nicholas: *A Guide... Op. cit.*, p. 54.

<sup>448</sup> Por ejemplo, un mismo acorde de V7 de Do mayor aparece, con su misma disposición, en los compases 18 y 27 del preludio en Do mayor del Clavecín Bien Temperado, vol. I. Para Schenker, aunque

cómo el sonido se percibe y no en los sonidos mismos. Él creía que el estrato más fundamental de la experiencia musical es aquella que se sustenta en el movimiento directo que se dirige a un punto final, y es por eso que, para él, en el nivel *background*, toda música exhibe más o menos la misma estructura<sup>449</sup>. Con el advenimiento del neo-schenkerismo, ya fue posible conciliar el espíritu de la teoría schenkeriana, especialmente en lo que tiene relación con el criterio de la estructura, con otro tipo de prolongaciones y, por tanto, por otro tipo de disposiciones espacio temporales sometidas a contrafuerzas que rebasan la dialéctica tónica-dominante.

Es interesante observar de qué modo la conducción de voces de Cáceres va tejiendo la trama espacial de su obra. En primer término, debemos definirla:

- a) El movimiento de voces de *Xekayawun* se presenta estratificado en registros determinados por notas *finalis* de tránsito y terminales.
- b) La dispersión de las voces en el registro total se manifiesta en forma progresiva (“aditiva”) y controlada por leyes de heterofonía, superposición de líneas paralelas en homofonía, despliegue en el tiempo de acordes menores y el uso del *glissando*.
- c) Hay una tendencia hacia un movimiento armónico estático, por la permanencia y recurrencia de las notas de sustentación armónicas.
- d) No hay ningún sentido de movimiento melódico con implicancias armónicas de “enlace”, es decir, no hay notas sucesivas “resolviendo” en la siguiente, o, enlazando objetivos armónicos dentro de una estructura armónica a gran escala.

Esto tiene importantes consecuencias en la especialidad de *Xekayawun*. Es obvio que no podremos definir ésta como la prolongación en el espacio de una triada fundamental. Más bien, debemos hablar que la apariencia formal en el espacio de *Xekayawun*, consiste en la prolongación de una estructura armónica fundamental no

---

ambos acordes son físicamente idénticos, estos son experimentados de manera diferente a lo largo del preludio. En la carta gráfica de Schenker, la primera aparición de este acorde (compás 18), es interpretado como una prolongación de un Mi5 (^3) descendente y, por tanto, de una tónica, y la segunda aparición de este acorde, como una prolongación de un Re5 (^2) y, por tanto, de una dominante. Luego, el juego de contrafuerzas por el que pasa el acorde no es el mismo, y tampoco su rol estructural en cada momento.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 67.

triádica, específicamente, un bicordio menor, que termina siendo reducido a su primer sonido en un contexto no temperado.

En el ejemplo de la figura 98, podemos apreciar como esta última observación se cumple cabalmente. Podemos ver, además, que las notas de sustentación armónica van cambiando en el transcurso de la obra, éstas no representan patrones cadenciales tonales de ningún tipo y tampoco hay un sentido de enlace entre una y otra. Esto implica que el objetivo armónico terminal no existe a priori (como en la música tonal), sino que se va encontrando en el camino y, esto, es claro indicio de la escritura improvisatoria que subyace en el texto compositivo:

Figura 98.

R      A    I.F   R

F1 I.F.      I.F. I.F. I.F.      I.F.      F2

El gráfico revela la presencia de un eje de *Finalis* 1 (F1) y una serie de *interfinalis* (I.F) sucesivos (La3, Fa4 no temperado, Sol4 no temperado y *glissando*, Sol4 susurro, Sib4, Sol4 no temperado y Sol4 no temperado-largo-salida de *glissando*). Estas *finalis* están sustentadas por dos *repercusas* (Re5 y Fa5) y enmarcadas por una nota “cumbre” (Sol5) que es el punto más agudo de la actividad melódica. Tanto las *finalis*, como las *interfinalis*, determinan una apariencia formal que se encuentra muy lejos de aquellas schenkerianas, determinadas por la rígida y apriorística estructura descendente hacia el centro tonal de reposo.

Aquí nos encontramos con una disposición espacial en forma de abanico que se despliega por movimiento contrario y fuertemente marcada por la nota Sol5, cúspide del

arco melódico, y que le da al abanico una apariencia de espejo. La permanencia de un hecho sonoro de arraigo (Sol4) el que permanece en el tiempo del ritual y es “desgastado” por él, se corresponde directamente con los cantos fijos de la machi, los que van variando levemente su nota de reposo (generalmente en forma descendente) por causas multifactoriales.

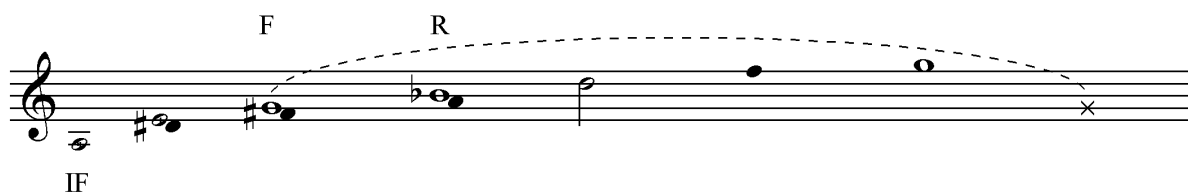
Sintetizando, podemos definir la espacio-temporalidad de *Xekayawun*, como reflejo de una temporalidad homogénea (no estratificada en planos): tiempo cíclico, pendular, con apariencia espacial de espejo (especular).

### 8.8.3. Análisis del espectro de armónicos de *Xekayawun mawida mew*.

El análisis de la serie de armónicos en el que se sustenta el canto de *Xekayawun*, revela una filiación directa con la modalidad idiomática de instrumentos rituales mapuches, específicamente de la trutruka:

Figura 99a.

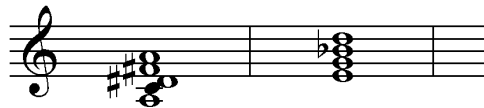
Espectro de armónicos de *Xekayawun*,



Nótese en este espectro de armónicos, la superposición de dos patrones diferentes: uno sustentado sobre las notas La3, Re#4, Fa#4 y La4; el otro sustentado en las notas Mi4, Sol4 y Sib4. Deja en evidencia la voluntad del compositor de superponer dos tetracordios de terceras menores sucesivas:



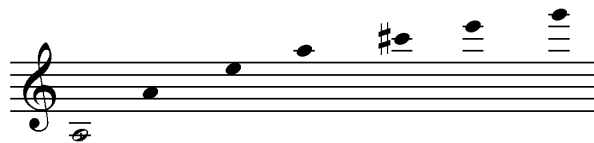
Figura 99b.



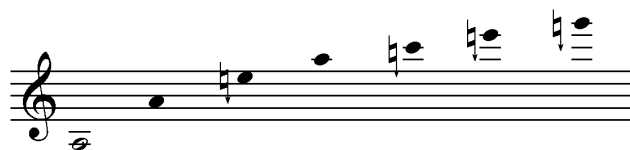
Esto no es casual. El tetracordio anterior coincide con la serie de armónicos de la trutruka. Este instrumento, al ser una trompeta natural, debiera responder al patrón espectral propio del temperamento occidental. Sin embargo, no lo hace, por no estar construido con las técnicas organológicas occidentales. El resultado es que el patrón de armónicos tradicional se desplaza microtonalmente hacia abajo, generando la siguiente consecuencia:

Figura 99c.

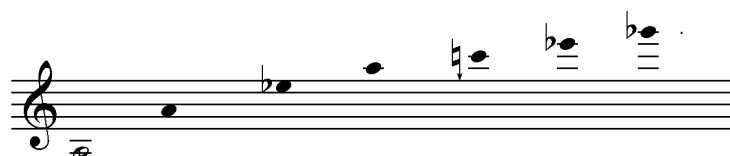
Patrón de armónicos occidental.



Patrón de armónicos atemperado, generado por una trompeta natural mapuche.



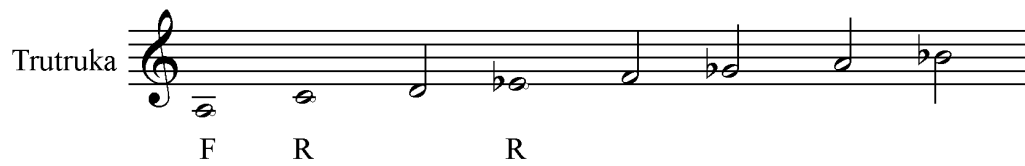
Escritura para el patrón de armónicos atemperado de la trompeta natural mapuche.



La escritura del último gráfico es la que se ha utilizado, tradicionalmente, para describir el sistema escalar en que se basa la música de la trutruka:

Figura 99d.

Espectro-tipo de armónicos de trutruka



### 8.9. Análisis semiológico de *Rito*, de Félix Cárdenas.

Para detectar el componente indígena en la sintaxis de *Rito*<sup>450</sup>, recorro al análisis semiológico, específicamente a la identificación de sintagmas y a la distribución de los mismos en la secuencia temporal de la cadena sintagmática. Ambos procedimientos técnicos<sup>451</sup> son la esencia del análisis semiológico y nos permiten, por un lado, identificar las unidades componentes más significativas de la sintaxis musical y, por el otro, colegir el comportamiento que poseen estas unidades significativas en la línea temporal. Por sobre todo, la aplicación de esta metodología al análisis de los repertorios contemporáneos, permite deducir los principios gramaticales en los que se basan, lo que significa acceder a una porción importante de la teoría composicional que sustenta la obra. Es pues, un análisis que se puede aplicar independientemente de la visión del compositor, ya que, evita argumentaciones subjetivas y se dirige al dato objetivo de la sintaxis. Por otro lado, también permite acceder a cierta región del conocimiento que podríamos llamar la *etnoteoría*, o sea, la preceptiva estilística de un grupo cultural de tradición oral, cuya presencia pueda detectarse en la escritura de una determinada obra musical. En el caso de la música de raíz indigenista, como *Rito*, donde no hay sistemas fraseológicos apriorísticos, el análisis semiológico nos permite dilucidar su sintaxis a partir de la distribución de sus unidades sintácticas paradigmáticas.

Tomando como referencia metodológica y terminológica, los trabajos de Ruwet y Nattiez-Molino, aplicaremos análisis de tipo semiológico a la música total de *Rito*. Nos concentraremos directamente en el eje paradigmático<sup>452</sup>, omitiendo los pasos previos a él, porque ya expusimos éstos en el análisis semiológico de *Xekayawun mawida mew*, de Eduardo Cáceres, lo sirvió para clarificar la funcionalidad metodológica de esta partición intermedia, pero que no es necesario repetir porque podemos llegar al nivel superior sin necesidad de hacer explícito estos pasos previos.

---

<sup>450</sup> Pista 10 del disco incluido en esta tesis.

<sup>451</sup> Corresponden al nivel 1 y al nivel 0 del análisis semiológico de la escuela de Nattiez-Molino.

<sup>452</sup> Concepto proveniente del análisis semiológico tomado de la lingüística. Se refiere a una imaginaria línea vertical que uniría un determinado número de mínimas unidades musicales con sentido propio que son la base del desarrollo de fragmentos mayores, ya sean temas, frases, períodos, etc. Véase BENT, Ian: *Analysis*, pp. 125-126.

### 8.9.1.Eje paradigmático de *Rito*.

El eje paradigmático de *Rito*, se organiza atendiendo a tres criterios fundamentales: el *podatus* de tercera menor no temperada, el *scandicus flexus* de notas cromáticas transitivas, y, el *torculus* de cuarta aumentada y/o séptima disminuida como cierre de enunciado. Estos tres sintagmas paradigmáticos están interrelacionados en una relación sintáctica de apariencia sucesiva, como tejidos con la técnica del *collage*.

De esta relación paradigmática podemos extraer las notas ejes que nos entrega el modo en que está basado el trozo musical. Ejes de inicio: Si4-Re5-Fa5; Sol5-La5-Si5-Lab5-Re5; y, Si5-Fa5-Si5. Estos tres vectores marcarán toda la sintaxis de *Rito*. Son los sintagmas recurrentes y poseen la cualidad de replicarse a sí mismos en un proceso continuo de variaciones más o menos radicales. Sólo encontramos subunidades predicativas<sup>453</sup> en el discurso de *Rito*, pero con una extraordinaria variabilidad de su contorno en el tiempo, lo que es un importante indicio para ir coligiendo la naturaleza intrínseca del texto musical. Es claro que estamos muy lejos del aquel minimalismo musical tan propio de la sintaxis mapuche, pero sí estamos muy cerca de los patrones interválicos y rítmicos de la música ritual mapuche.

Las siguientes columnas, son la disposición paradigmática de *Rito*:

---

<sup>453</sup> En terminología semiológica, elementos que recurren en el discurso musical.

Figura 100a.

Rito. Disposición paradigmática.

A

B

C

Musical notation for system A, first staff. Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *pp*, *mf*, *p*. Performance markings: *non vibrato*, *trill*. Includes a triplet of eighth notes.

Musical notation for system B, first staff. Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *p*. Includes a triplet of eighth notes.

Musical notation for system C, first staff. Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *mf*, *p*. Performance marking: *crom.* (crescendo). Includes a triplet of eighth notes.

Musical notation for system A, second staff. Bass clef, 2/4 time. Dynamics: *pp*, *mf*, *p*.

Musical notation for system B, second staff. Bass clef, 2/4 time. Dynamics: *p*, *mp*, *pp*, *mp*.

Musical notation for system C, second staff. Bass clef, 2/4 time. Dynamics: *p*, *mp*, *mf*, *mp*. Performance marking: *crom.* (crescendo). Includes a triplet of eighth notes.

Musical notation for system A, third staff. Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *pp*, *mf*. Performance marking: *trill*. Includes a triplet of eighth notes.

Musical notation for system B, third staff. Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *mp*, *mf*.

Musical notation for system C, third staff. Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *p*. Performance marking: *W.T.* (wide interval). Includes a triplet of eighth notes.

Musical notation for system A, fourth staff. Treble clef, 2/4 time. Includes a triplet of eighth notes.

Musical notation for system C, fourth staff. Treble clef, 2/4 time. Includes a triplet of eighth notes.

Musical notation for system A, fifth staff. Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *pp*, *mf*, *mp*. Includes a triplet of eighth notes.

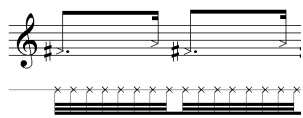
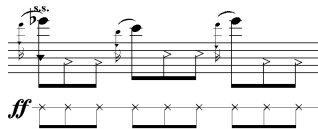
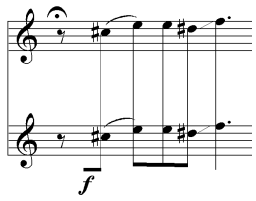
Musical notation for system C, fifth staff. Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *mf*. Includes a triplet of eighth notes.

Musical notation for system A, sixth staff. Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *sfz*, *mf*.

Musical notation for system C, sixth staff. Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *sfz*, *pp*. Performance marking: *W.T.* (wide interval). Includes a triplet of eighth notes.

Musical notation for system A, seventh staff. Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *sfz*, *mf*, *mf*, *p*.

A



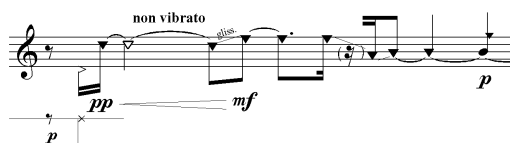
B



C

El paradigma A está representado por la unidad 1 compuesta de dos elementos<sup>454</sup>:

Figura 100b.



Los elementos derivados modifican levemente el ritmo, la altura<sup>455</sup> y el timbre, o todos estos parámetros a la vez, pero mantienen el vector esencial. El paradigma A es el paradigma de mayor presencia, sin embargo su preeminencia en la sintaxis alcanza su clímax en la zona central de la obra, para luego ir decreciendo conforme avanza la obra.

El paradigma B es el sintagma más amplio: la tercera mayor cubierta por notas de paso y el salto de tritono descendente, hace que este sintagma cumpla un rol polifuncional, es decir, puede cumplir roles de transición, de finalización o de comienzo de un enunciado sintáctico:

Figura 100c.

Paradigma B



La interválica del paradigma B genera al C:

<sup>454</sup> El término “elemento”, viene del concepto “unidad” según la terminología francesa e inglesa. He utilizado la palabra “unidad”, para referirme a extensos grupos de material de alturas con sentido propio. Aún no se ha definido inequívocamente cuáles son los términos castellanos del análisis semiológico y como deben emplearse.

<sup>455</sup> Por altura debemos entender algo más complejo que la simple modificación de la altura de una nota, también puede tratarse de una variación microtonal producida a través de la técnica del eólico, o del uso de digitaciones alternativas.

Figura 100d.

## Paradigma B



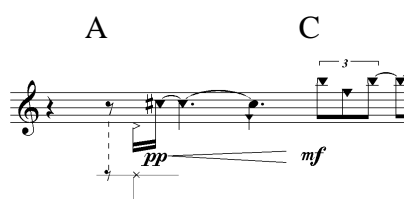
## Paradigma C



La ampliación del paradigma A incluye al paradigma C:

Figura 100e.

## Paradigma A



La huella de los instrumentos rituales mapuches no se aprecia en los contornos de los sintagmas de Cárdenas. Sí podemos detectar presencia mapuche, en el factor no temperado de los sintagmas de *Rito*, los que incorporan el recurso del eólico, un recurso que consiste en sobreventilar la emisión de una nota, de modo de acercar el sonido al aire (y por extensión, al viento) más que a la nota propiamente tal. El aire desafina a la nota, y eso ayuda a conectar la sonoridad de *Rito*, con la sonoridad atemperada de los aerófonos mapuches, en donde el aire es un factor inevitable en instrumentos como la pifülka, el pinkulwe y el piloilo. También la sintaxis de *Rito* explota la polifonía virtual, generando durante dos tercios de la obra, una suerte de dos voces reales coexistiendo en forma horizontal...Por eso, el sintagma A posee un diseño polifónico, y su máxima expresión se alcanza en la parte central de la obra, donde la polifonía virtual se vuelve una consistente polifonía real y *ritual*, porque no se trata de un mero engrosamiento de una línea melódica, sino de una cabal polifonía homorítmica entre un plano de notas de



flautas y un plano de canto que deviene en golpes de llaves. Con esta polifonía, la obra se conecta con el canto comunitario mapuche, el que se plantea siempre en una homofonía que tiende a la heterofonía por la natural divergencia de versiones del canto por parte de una comunidad heterogénea en registro de voces y en afinación relativa.

El análisis semiológico, que privilegia el análisis de discursos monódicos, no está reñido con este desdoblamiento de la monodia. Puede y debe ser analizado en función de un sintagma específico y sus mutaciones en el tiempo. El paradigma C es el transitivo y semicadencial, es de tipo *tribraquio*, o ternario, y esto lo vuelve el sintagma más cercano a los melotipos mapuches. Por su carácter ternario, el sintagma posee el impulso suficiente como para ser un gesto semicadencial que abre.

Resumiendo, después de observar los distintos sintagmas que componen la obra, podemos afirmar que la distribución de estas subunidades es tremendamente fraseológica, lo que no se adecua naturalmente a la técnica distributiva. La sintaxis guarda directa relación con la sintaxis de Isamitt, que también organizaba sus sintagmas con una técnica fraseológica subdividida en semifrases. En el caso de Cárdenas, las semifrases, se expanden y contraen, lo que vuelve a sus sintagmas naturalmente plásticos. Esto lleva a dos conclusiones fundamentales: los paradigmas se interconectan o intersectan; y, es el paradigma A el que genera al C, o sea es el paradigma que genera la mayor cantidad de mutaciones, por tanto, es el que más se desgasta en el tiempo. El paradigma B, sufre una mayor transformación, porque debe cambiar de rol sintáctico, pasa de ser un elemento de transición, más o menos irrelevante, a un elemento sintáctico crúsico (inicia una frase) y cumplirá el importante rol de concluir la obra.

La estratificación pone en relieve una estrategia muy lejos del minimalismo, es más bien aditiva y seccionada en regiones de actividad sintagmática muy acotadas.

Revisemos los tres sintagmas esenciales de *Rito*, para detectar su filiación cultural:

Figura 100f.

Sintagma a
sintagma b
sintagma c

The figure displays three musical staves. The first staff, labeled 'Sintagma a', contains a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a fortissimo (*pp*) section, then a mezzo-forte (*mf*) section, and ending with a piano (*p*) section. It includes 'non vibrato' and 'slurs' markings. The second staff, 'sintagma b', shows a shorter melodic phrase starting with a piano (*p*) dynamic. The third staff, 'sintagma c', features a triplet of notes starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic.

El sintagma a posee un diseño muy elaborado, rítmica y tímbricamente hablando. El golpe de llaves, el efecto eólico y el *glissando*, son recursos de la contemporaneidad, lo que lo aleja de los diseños sintagmáticos mapuches. Sin embargo, la interválica en juego del sintagma a (terceras menores sucesivas generando una triada disminuida) posee una carga retórica profunda, producto de su atávica presencia en el imaginario mapuche establecido hacia los cuarenta en Chile. Este imaginario ha influido fuertemente en la música académica chilena. El origen de esta disposición interválica, y la formación acórdica que involucra, está en la música instrumental mapuche:

Figura 101a.

*Trutruka*.

The musical score for 'Trutruka' is presented in a single system with six staves. The first staff includes a tempo marking of quarter note = 105 and a key signature change to six flats. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The sixth staff is marked with a '+' sign and features a sequence of notes with a bracket underneath, highlighting a specific intervallic structure.

*Trutruka*, fue registrada y transcrita por Ernesto González en la localidad de Roble Huacho, novena región de Chile, en 1981. El ejecutante fue Martín Marillán. Archivo Sonoro de Música Tradicional (AMTCH).

Los sintagmas de Cárdenas no son posible de detectar, en su dimensión rítmica, en los toquidos de la trutruka, Pero si podemos afirmar que estos sintagmas comparten la dimensión armónica de los sintagmas mapuches o, mejor dicho, la serie de armónicos que determina el sistema escalar en que se basan los sintagmas de trutruka:

Figura 101b.

Sistema escalar de trutruka.



Melódicamente, la tercera menor –no temperada- es comportamiento idiomático de trutrukas y pifülkas. Debido a su organología (dos agujeros de insuflación, uno más grande que el otro) la pifülka es un instrumento determinado a producir dos sonidos de altura variable, pero cuyo ámbito podemos ubicarlo en torno a una tercera menor fuera de todo sistema temperado occidental.

### 8.9.2. Cadena sintagmática de *Rito*.

Pasamos ahora al nivel 0, en terminología de Ruwet<sup>456</sup>, el nivel partitivo más pequeño, constituido por una cadena sintagmática, es decir, “una cadena que da cuenta del normal discurrir musical de elementos que evidencian homología o similitud”<sup>457</sup>. La cadena sintagmática le devuelve al análisis la dimensión temporal sucesiva, o, en otras palabras, el factor tiempo. Aquí los sintagmas recurrentes son identificados con las primeras letras del alfabeto en minúsculas, y los sintagmas que no recurren, con las últimas letras del alfabeto en minúsculas. Presento aquí los sintagmas de *Rito*, conforme ellos se distribuyen sucesivamente en el discurso. Ésta es la última y definitiva distribución, gobernada prioritariamente por el contorno melódico y en segundo grado de jerarquía, por el ritmo y el timbre<sup>458</sup>:

---

<sup>456</sup> BENT, Ian: *op. cit.*, p. 97, niveau 0.

<sup>457</sup> CAMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU, p. 162, 2004.

<sup>458</sup> Criterio tomado de BENT, Ian: *Analysis*, p. 126.

Figura 102a.

## Cadena Sintagmática

a

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with dynamics *pp*, *mf*, and *p*. It includes the instruction "non vibrato" and a "triss." marking. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with dynamics *pp*, *mf*, and *p*.

b

A single staff of musical notation in treble clef, starting with a dynamic marking of *p*.

c

A single staff of musical notation in treble clef, featuring a triplet of eighth notes. Dynamics are *mf* and *p*.

A single staff of musical notation in treble clef, marked "W.T." and containing a triplet of eighth notes. The dynamic is *p*.

A single staff of musical notation in treble clef, marked "crom." and containing a triplet of eighth notes. Dynamics are *p*, *mp*, *mf*, and *mp*.

A single staff of musical notation in treble clef, featuring a triplet of eighth notes. Dynamics are *pp* and *mf*.

A single staff of musical notation in treble clef, featuring two triplet markings over eighth notes.

A single staff of musical notation in treble clef, featuring a complex melodic line with dynamics *pp*, *mf*, and *mp*.

A single staff of musical notation in treble clef, featuring a triplet of eighth notes and a series of eighth notes marked with 'x' below the staff. Dynamics are *mf* and *mp*.

a

b

c

Musical staff with dynamics: *p*, *mp*, *pp*, *mp*

Musical staff with dynamics: *mp*, *mf*

Musical staff with dynamics: *sfz*, *mf*

Musical staff with dynamics: *sfz*, *mf*

Musical staff with dynamics: *pp*

Sist. 13

Musical staff with dynamics: *sfz*, *mf*, *mf*, *p*

Musical staff with dynamics: *f*

Musical staff with dynamics: *mf*

a

b

c

Sist. 16

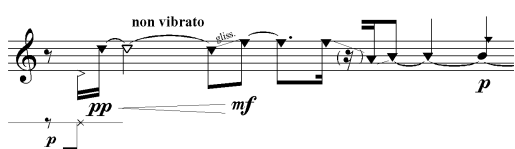
### 8.9.3. Interpretación de la cadena sintagmática de *Rito*

La fórmula de los primeros doce sistemas de *Rito*, deja en evidencia una sintaxis de carácter fraseológico de tipo logogénico (es decir, con origen en la palabra), y con tendencia a expandir sus elementos componentes. A partir del sistema 13 hasta el 16, se impone una sintaxis minimalista, producto de la mínima transformación del sintagma a, el que, a su vez, es radicalmente simplificado con respecto a su presentación original:

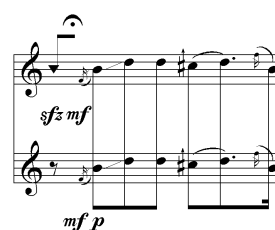
Figura 102b.

Dos versiones del sintagma a.

Sintagma a (primer sistema)



Sintagma a (sistema 13)



Esta radical simplificación, “indigeniza” al sintagma a, haciéndolo muy cercano a las células interválicas empleadas en el canto ritual mapuche. No olvidemos que el canto mapuche está fuertemente marcado por el pie rítmico *tribaquio*, el que, en mi opinión, está a su vez directamente determinado por las implicancias rítmicas de la lengua mapuche. La lengua mapuche tiende a organizar palabras en *yambo* y *tribaquio*, patrones que recoge la música instrumental mapuche, los que, a su vez, le brindan al canto la modalidad implícita en sus sistemas escalares. Es pues, una relación simbiótica que el análisis semiológico y neo-schenkeriano ayuda a reconstruir, a pesar de que esta interrelación tiende a perderse en el tiempo.

Finalmente, a partir del sistema 16, regresa una sintaxis fraseológica-logogénica, pero, a diferencia de los primeros trece sistemas, esta vez la sintaxis no es expansiva sino comprensiva, lo que ayuda a contener el discurso y frenar su dinámica. Otro rasgo importante de estos últimos sistemas, es que el sintagma b pasa a sostener el peso de la sintaxis, en reemplazo del sintagma a, ya desgastado.



El análisis revela, pues, un plan estructural tripartito, determinado directamente por el comportamiento de sus sintagmas a y b. Fue la transformación de las unidades compositivas de estos sintagmas, lo que determinó la apariencia formal, dejando al sintagma c en un rol transitivo y semicadencial.

### 8.10. Análisis neo-schenkeriano de *Rito*, de Félix Cárdenas.

Para estudiar la estructura profunda de *Rito*, recorro al método de análisis gráfico que me parece más apropiado para revelar las implicancias profundas de su estructura sustentante. A continuación, se presentarán una serie de cartas gráficas, de raíz neo-schenkeriana.<sup>459</sup> La siguiente es una reconversión neo-schenkeriana del discurso completo de *Rito*. En estas cartas, se aprecian todos los códigos simbólicos de Schenker, pero en clave revisionista, más cercana a la escuela de Berry y de Forte. Las diferencias más importantes entre estas escuelas americanas y la teoría original de Schenker, es la superación del concepto de triada como el único elemento que se proyecta en el tiempo, la extensión del análisis a sistemas armónicos no tonales y, el descarte del concepto apriorístico de estructura fundamental en dos partes y la eliminación del concepto de registro obligado. Todas estas eran preceptiva obligada en el análisis schenkeriano ortodoxo, que la escuela americana superó para poder abordar discursos surgidos en la contemporaneidad.

Primero muestro una carta de reducción intermedia, llamada *middleground 1*.

---

<sup>459</sup> Para realizar esta carta, nos apoyamos en SCHENKER, Heinrich: *Five Graphic Music Analyses*. Introducción de Félix Salzer. Nueva York: Dover, 1969. FORTE, Allen-GILBERT, Steven: *Introducción al análisis schenkeriano*. Barcelona: Labor, 1992.

Figura 103a.

*Middleground 1 de Rito.*

The image displays five staves of musical notation in treble clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. Two instances of 'W.T.' (Whole Tone) are marked above the first staff with dashed lines. The score is annotated with solid and dashed lines, including a large dashed line spanning the first two staves and another large dashed line spanning the last two staves, indicating tonal or structural groupings. The music appears to be a single melodic line.

El esquema de la figura anterior recoge la obra completa. De la visión del ejemplo se deduce el principal valor de este tipo de análisis: la percepción inmediata de la estructura tonal completa. Junto con ello, quedan en evidencia también, la espacio-temporalidad y las estrategias compositivas involucradas.

Este es un tipo de carta exhaustiva, que guarda todavía una vinculación con el *foreground* de la obra, pues, va dando cuenta de cada evento nuevo en forma sucesiva. El criterio esencial para reducir un *middleground* extenso como éste y reconfigurarlo progresivamente, sin que este pierda sus elementos constitutivos fundamentales, pasa por reducir aquellos puntos estructurales que no constituyen un soporte tonal-modal imprescindible.

Es preciso subrayar que las peculiaridades tonales y rítmicas de una obra, son reconvertidas por este tipo de análisis, a un código de jerarquías en donde el grado de importancia estructural ya no pasa solamente por el parámetro altura y duración. La jerarquía se mide ahora por una combinación de factores en donde predomina la importancia de una nota para la estructura tonal fundamental<sup>460</sup>.

Lo importante es que este *middleground* nos permite captar rápidamente la naturaleza de la composición. Podemos apreciar el origen en el “ruido” (golpe de llaves y sonido eólico) y el desplazamiento progresivo a la nota y a lo temperado. También podemos observar la fluctuación del reposo modal, que va de Si<sup>4</sup> a La<sup>4</sup> y luego a La<sup>#4</sup>. Luego, en la zona intermedia, se instala el Mi<sup>5</sup> como finalis, para luego volver a Si<sup>4</sup> y finalmente concluir en MI<sup># 5</sup>.

En resumen, podemos observar en el gráfico tanto, lo esencial del modo como el desarrollo melódico de la obra, apoyado en los sonidos de valor estructural.

A continuación, aplico al *middleground* 1, una reducción de los rasgos de superficie:

---

<sup>460</sup> COOK, Nicholas: *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1987, pp.59-66.

Figura 103b.

*Middleground 2 de Rito.*

The image displays three staves of musical notation in treble clef. The first staff begins with a melodic line and includes a bracketed section labeled 'W.T.' (Wagnerian Transition) with a 'b.v.' (basso continuo) annotation. The second staff continues the melody with a long horizontal bar above it, indicating a reduction of certain notes. The third staff shows further melodic development with another long horizontal bar above it, suggesting a similar reduction of notes. The notation includes various note values, accidentals, and phrasing slurs.

Las decisiones reduccionistas aplicadas en *middleground 2*, son muy pocas pero fundamentales. De inmediato se puede apreciar el “efecto compresor” del espacio-tiempo, por la acción de los eventos blancos de jerarquía superior representados por las barras largas externas. A su vez, se ha eliminado todo evento que, no constituya carácter estructural esencial, no importando que este evento pueda ser nuevo (de primera aparición en la disposición espacio-temporal de la carta). *Middleground 2* ya podría considerársele como un tipo de *background*, si no fuera porque aún es pertinente un grado más radical de reducción. Esta se aplica prioritariamente a los eventos del tipo “cabeza negra”, es decir, aquellos de jerarquía intermedia que se sitúan por debajo de la barra que agrupa a los “eventos blancos”. Los eventos negros pueden ser reducidos en la medida de que no representen notas de importancia estructural superior (es decir, notas que poseen un valor de sustentación esencial para el esqueleto tonal). Existen diversos eventos de jerarquía intermedia, como el que se muestra en la figura siguiente, que ocupan una “región” tonal transitiva, o sea, en términos neo-schenkerianos, estos eventos no están sustentados por ejes tonales primordiales:

Figura 103c.



También las notas *finalis* de tránsito (eventos de jerarquía intermedia representada por plicas de corchea) pueden ser reducidas al estar ellas subordinadas a los centros modales establecidos por los eventos blancos de primer nivel jerárquico. Un caso de *finalis* de tránsito, es el siguiente, con centros en Sol4 eólico y Do4 no temperado, centros que pueden ser eliminados por un criterio de subordinación:

Figura 103d.



A través de la reducción de estos puntos estructurales con valor de superficie, la estructura intermedia (*middleground 2*) deviene en la estructura profunda (*background*):

Figura 103e.

*Background* de Rito.



La carta *background* de *Rito*, refleja los pilares tonales de la estructura completa de la obra. A su vez, estas alturas representan los eventos blancos más prominentes y más determinantes en toda la estructura. Esta prominencia y determinación no sólo pasa por una consideración de tipo tonal (la relevancia de una nota en el sistema cerrado de una organización de alturas), sino también por consideraciones espacio-temporales (la persistencia en el tiempo de una nota, y la predominancia de sus armónicos en el espacio acústico de la obra). El *background* es una carta en que ningún evento resulta superfluo, redundante o autónomo. Todo es esencial, pero a la vez, interdependiente. La jerarquía que explicita es la más refinada y la que le da el equilibrio interior a la obra, a través de la coordinación interna de sus centros modales, de su ámbito melódico, del empleo evolutivo del sonido no temperado y de sus progresiones o patrones de recurrencia melotípica.

Cada una de los pasos previos, resumió lo que ocurría en *Middleground I*. En estos gráficos, los eventos blancos unidos por una plica común, representaban los valores estructurales fundamentales que fueron el agente de sustentación de toda la carta. Estos eventos son fundamentales, no sólo para estructurar el perfil melódico de una obra, o para definir el modo, sino, por sobre todo, son ellos los que comprimen el espacio-tiempo y permiten constreñir el despliegue de la obra entera.

Así como los eventos blancos son fundamentales en lo “horizontal,” los eventos negros, como apoyos secundarios, son determinantes en lo “vertical”, pues contribuyen a delimitar la extensión interna del discurso y revelan el espectro de armónicos en que se basa la obra.

### 8.10.1 Interpretación de la estructura profunda de *Rito*.

La modalidad implícita de los eventos blancos del *background*, se deriva de los modos susceptibles de encontrar en la pifilka y la trutruka. Las posibilidades de alturas de estos instrumentos y registros usuales<sup>461</sup>, son los que determinan la modalidad de *Rito*. Luego, puede aseverarse que es la idiomática de estos instrumentos la que origina los siguientes patrones de modalidad en distintas regiones tonales de la obra<sup>462</sup>:

Figura 104a.

Modalidad idiomática extraída de *trutruka coliwe*.



*Trutruka coliwe*, fue registrada por Ernesto González en la localidad de Roble Huacho, novena región de Chile, en 1981. El ejecutante fue Martín Marillán.

Figura 104b.

Eventos blancos del *background*, con modalidad originada en sistemas escalares de trutruka.



<sup>461</sup> Para revisar un *corpus* completo de transcripciones de música mapuche, ejecutada por pifilkas y trutrukas, ver GONZÁLEZ, Ernesto: "Vigencia de instrumentos musicales mapuches". *Op. cit.*, pp. 8-50.

<sup>462</sup> Ver páginas 40-47 de este trabajo, en donde se revisan los comportamientos idiomáticos de la trutruka y pifilka.



La disposición horizontal (controlada por los eventos blancos) determina con claridad los centros modales de la obra. En este caso, tenemos tres centros modales: uno fuerte, Si4, otro débil, Mi5, y otro débil, Mi#5. Los centros Mi5 y Mi#5, son centros modales pasajeros, no recurren, sencillamente se instalan y se dejan atrás (Mi5), o se detienen (Mi#5). Esta disposición deja en claro que la obra va progresivamente debilitándose en sus centros tonales, de modo de generar una apariencia formal y una espacio-temporalidad abiertas. El patrón escalar del *background* es muy revelador de la teoría armónica que sostiene a *Rito*, es, en esencia, un intervalo de tritono partido por una cuarta justa:

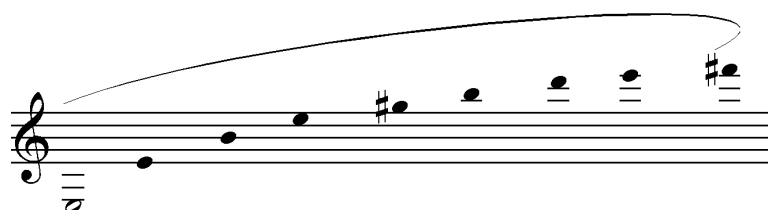
Figura 104c.



Este patrón no guarda relación con el patrón escalar de la trutruka, pues, este instrumento posee una organología sustentada en una serie de armónicos muy particular, basada en la triada disminuida o en la triada mayor con séptima mayor. Sin embargo, el patrón que aquí aparece guarda relación con aerófonos mapuches verticales o traveseros de menor longitud, y cuya construcción revela el aporte de la tecnología organológica moderna. Este aporte de la modernidad se revela en la aparición de la cuarta justa en la serie de armónicos que sustenta al instrumento. Esta cuarta justa, (sea “justa” o no temperada, no es determinante) es reveladora del patrón de armónicos del temperamiento occidental:

Figura 104d.

Serie de armónicos occidental



En la música instrumental mapuche, hay diversos instrumentos que evidencian esta serie de armónicos en su actividad melódica. Uno es el klarín, un aerófono de bronce, aporte de la música militar chilena, y el otro es el pinkulwe<sup>463</sup>, un aerófono de caña de bisel si es travesero, o de muesca si es vertical, que no suele ser miembro del instrumental ritual y cuya sonoridad pastosa es muy cercana al gusto europeo<sup>464</sup>. Nótese la directa relación que hay entre los centros modales del *background* y el siguiente sistema escalar de un toquido de pinkulwe:

Figura 104e.

*Pinkulwe Chaf-chaftún.*



*Pinkulwe Chaf-chaftún*, fue recopilado y transcrito por Ernesto González, en la localidad de Kachím, novena región de Chile, en 1981. La ejecutante fue José Nieves Queupumil. Archivo de Música Tradicional Chilena (AMTCH). ). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

<sup>463</sup> PÉREZ DE ARCE, José: *Música mapuche*. Santiago: Museo chileno de arte precolombino, 2007, p. 256-258; “Pinkulwe, flauta de caña travesa o longitudinal. Comparten varios rasgos comunes: tienen generalmente cuatro agujeros para digitar (aunque los hay hasta con seis), cumplen funciones semejantes y reciben el mismo nombre. Estos instrumentos son de uso solista, y se tocan en ocasiones en que el individuo está aislado”.

<sup>464</sup> Ver el capítulo “Enotextos” de esta tesis, específicamente el acápite dedicado a la performática musical mapuche.

Figura 104f.

Patrón escalar de *Pinkulwe Chaf-chaftún*.



Figura 104g.

Centros modales del *Background*.



Los eventos de jerarquía intermedia de *Rito*, sobreexplotan el comportamiento de tercera menor descendente y/o ascendente, lo que es un intervalo idiomático común a toda la música mapuche, producto de la serie de armónicos que rige a instrumentos rituales como la trutruka y la pifülka. Este intervalo es un melotipo característico, estilemático en la música de Cárdenas, porque este intervalo adquiere solo valor estructural intermedio, como queda en evidencia en el *middleground*. La interválica de tercera menor posee en *Rito*, sólo importancia “regional”, es decir, en zonas compartimentadas de la obra, pero este intervalo no rige el eje tonal esencial del *background*. Podemos afirmar entonces, que *Rito* está regida a nivel jerárquico intermedio, por la modalidad idiomática de trutrukas, y, a nivel jerárquico profundo, por la modalidad idiomática de pinkulwe. Semiológicamente, los sintagmas de Cárdenas están más bien distantes de los diseños melorítmicos propios de la música mapuche, no así de la interválica tradicional de éstos. Lo que habla que, el acercamiento de Cárdenas al imaginario mapuche es desde su formación occidental y no desde el imaginario mapuche propiamente tal.

### 8.10.2. Interpretación del espacio-tiempo en *Rito*.

Los propios análisis de Schenker asumen que la música tiene forma debido a que la parte adquiere su significado estético de su relación con el todo, y que en la principal esfera en donde esto pasa es en el movimiento directo de las voces.<sup>465</sup>

Eso es lo que sostiene la preceptiva schenkeriana, pero en la música de Cárdenas operan cabalmente otras conducciones, como la armonía de modalidad idiomática utilizada seccionalmente (la presentación progresiva de la misma implicancia armónica sin valor funcional), en las que no hay ese sentido del movimiento directo de las voces.

Cuando técnicas schenkerianas y neo-schenkerianas se aplican a repertorios como el de Cárdenas, el resultado hacia donde conducen no es una demostración de coherencia orgánica a través del movimiento directo de las voces, sino más bien otras conclusiones que podemos sistematizar del siguiente modo:

- a) No existen fragmentos de lo que Schenker llama “conducción de voces coherente”<sup>466</sup> (es decir, movimiento directo de tipo descendente coordinado exclusivamente por enlaces armónicos tonales de I-IV-V-I) en aquellos sectores donde existe un punto armónico de reposo temporal.
- b) Existen muchos puntos armónicos de llegada, pero solo uno (Si4) se vincula y establece una red entre sí para conformar una estructura a gran escala.
- c) De este modo, podemos tener ocasionalmente movimiento directo de voces y objetivos armónicos de reposo temporales, pero no necesariamente coherencia orgánica a la manera de Schenker.

Lo interesante es que, en los tres puntos mencionados arriba, subyace un trasfondo musical el que, a través de un enfoque reduccionista, deja entrever la técnica aplicada por el compositor en la obra analizada. Los tres puntos no contradicen en esencia lo que buscaba Schenker en las partituras románticas alemanas. Más bien contradicen el cómo buscaba. El qué buscaba sigue siendo el mismo: conducción de

---

<sup>465</sup> COOK, Nicholas: *A guide to musical analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1987, p.64.

<sup>466</sup> *Ibidem*, “coherent voice-leading”.

voces, centros armónicos de reposo y estructura tonal a gran escala. El concepto de "voz" ha cambiado, ahora puede ser cualquier comportamiento lineal conducido orgánicamente. El concepto de "centro armónico" ahora puede significar un sonido proveniente de cualquier sistema escalar, incluido aquellos provenientes de patrones de armónicos no temperado, y su poder gravitatorio puede ser muy relativo. El concepto de "estructura tonal a gran escala", proveniente de la ortodoxia schenkeriana, ahora ya no tiene que constreñirse a los ámbitos de la tonalidad<sup>467</sup>. Lo que permanece igual son los grandes principios constructivos que regulan la composición musical, independiente del estilo y la época. Éstos, después de cien años de música docta de tradición escrita, no han cambiado en su esencia, y es por eso que la técnica (neo)schenkeriana se mantiene vigente y, más aún, en pleno desarrollo. Los repertorios contemporáneos, como *Rito* continúan articulando estos grandes universales constructivos, los mismos que la preceptiva schenkeriana asumió como sus objetivos terminales.

Detengámonos primero en el primer principio constructivo, el de la conducción de voces. Es interesante observar de qué modo conduce sus líneas Cárdenas, de modo de ir tejiendo la trama espacio-temporal de su obra. En primer término, debemos definirla:

- a) El movimiento de voces de *Rito* se presenta estratificado en registros determinados por notas *finalis* de tránsito y terminales.
- b) La dispersión de las voces en el registro total se expresa en módulos regidos por un sistema escalar modal de cuatro sonidos. Estos módulos se distribuyen en registros alternados. medio, agudo grave, en forma sucesiva y zigzagueante, controlada por la ley de la polifonía virtual.
- c) Hay una tendencia hacia el cambio permanente de las notas de reposo (*finalis*).
- d) Hay un cierto sentido de movimiento melódico con implicancias armónicas de "enlace", es decir, notas sucesivas "resolviendo" en la siguiente, o, enlazando objetivos armónicos dentro de una estructura armónica a gran escala. Por

---

<sup>467</sup> Importante es recordar que el término "tonal", no fue usado por Schenker como sinónimo de tonalidad, sino como equivalente de la palabra tono, o sonido. Estructura tonal a gran escala alude a la coordinación que buscaba Schenker entre algunas notas del sistema escalar en que estaba basado la pieza musical de su interés. Por cierto, este sistema escalar no podía ser otro para él, que un sistema escalar tonal, y esas notas esenciales no podían ser otras que la tónica, la dominante y la mediente.

ejemplo, la obra se inicia con *finalis* en Si<sup>4</sup>, pasando luego a establecer un *peak* de registro en Sib<sup>5</sup>, para luego, establecer una *finalis* de tránsito en La<sup>4</sup>. Esta conducción gradual cromática es prontamente abandonada. Sin embargo, más adelante, hay cierta tendencia a enlazar a través de otras interválicas como la cuarta justa (Si<sup>4</sup>-Mi<sup>5</sup>) y luego, la segunda menor (Mi<sup>5</sup>-Mi<sup>#5</sup>).

Esto tiene importantes consecuencias en la especialidad de *Rito*. Es obvio que no podremos definir ésta como la prolongación en el espacio de una triada fundamental. Más bien, debemos hablar que la apariencia formal en el espacio de *Rito* consiste en la prolongación de una estructura armónica fundamental no triádica, específicamente, un tricordio disminuido, que termina siendo reducido a su primer sonido en un contexto hexáfono. En el ejemplo de la figura siguiente, podemos apreciar como esta última observación se cumple cabalmente. Podemos ver, además, que las notas de sustentación armónica van cambiando en el transcurso de la obra, éstas no representan patrones cadenciales tonales de ningún tipo, pero si aprecia un sentido de enlace entre una y otra. Esto implica que el objetivo armónico terminal no existe a priori (como en la música tonal), sino que se va encontrando en el camino y, esto, es claro indicio de la escritura improvisatoria que subyace en el texto compositivo:

Figura 105a.

Centros modales de *Rito*.

The figure displays three staves of musical notation in treble clef, illustrating modal centers. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some notes grouped by slurs. A 'W.T.' (Whole Tone) label is placed above the second staff. Below each staff, rhythmic patterns are indicated by lines and letters: 'R' for *repercus* and 'I.F.' for *inter-finalis*. The first staff shows a sequence of R, F, R, I.F., I.F., R, I.F., R, I.F., R. The second staff shows R, I.F., R, I.F., R, F, R, F. The third staff shows I.F., I.F., R, F, F.

El gráfico revela la presencia de un eje de *finalis* (F) y una serie de *inter-finalis* (I.F) sucesivos. Estas *finalis* están sustentadas por *repercusas*, las que, suelen anteceder a las *finalis*. Es interesante notar que estas *repercusas* no están en relación de quinta justa, como suele suceder con los modos renacentistas, sino que están en relación de tercera menor, y enmarcadas por un registro muy compartimentado. Tanto las *finalis*, como las *interfinalis*, determinan una apariencia formal que se encuentra muy lejos de aquellas schenkerianas, determinadas por la rígida y apriorística estructura descendente hacia el centro tonal de reposo.

Aquí nos encontramos con una disposición espacial en forma de *torculus*, o de “v” invertida, es decir, un despliegue por movimiento contrario y fuertemente marcada por la nota Mi<sup>6</sup>, cúspide del arco melódico, y que le da a la obra una apariencia de

espejo. La permanencia de un hecho sonoro de arraigo (Si4) el que permanece a lo largo de toda la obra, revela una estrategia de *cantus firmus* que sustenta internamente a toda la obra. Esta nota-*cantus firmus* (Si4), se abre, en el final de la obra, a una región de escala por tonos. Sintetizando, podemos definir la espacio-temporalidad de *Rito*, como una temporalidad heterogénea (estratificada en planos): tiempo cíclico estratificado (células recurrentes pero con distintas *finalis*), en la primera zona de la obra; temporalidad minimalista estática, en la zona central (uso de un solo estilema); y temporalidad cíclica pendular en la tercera zona (células que recurren y descansan en la misma *finalis*). La apariencia espacial es del tipo doble embudo. Ninguno de estos rasgos coincide con la espacio-temporalidad de la música ritual mapuche:

Figura 105b.

Espacio-temporalidad de *Rito*.

The figure shows a musical staff with a treble clef. A long horizontal line with a slight curve above it spans the entire staff. The staff is divided into three sections by vertical lines. The first section, labeled 'primera zona', contains a dashed line that starts on a note and moves down to a lower note. The second section, labeled 'zona central', contains a single note with a vertical line above it. The third section, labeled 'zona final', contains a sequence of notes that rise and then fall. Below the staff, the labels 'primera zona', 'zona central', and 'zona final' are aligned with their respective sections. Underneath each label is a descriptive phrase in parentheses: '(tiempo cíclico estratificado)', '(tiempo minimalista)', and '(cíclico pendular)'.

primera zona                      zona central                      zona final  
 (tiempo cíclico estratificado)    (tiempo minimalista)    (cíclico pendular)

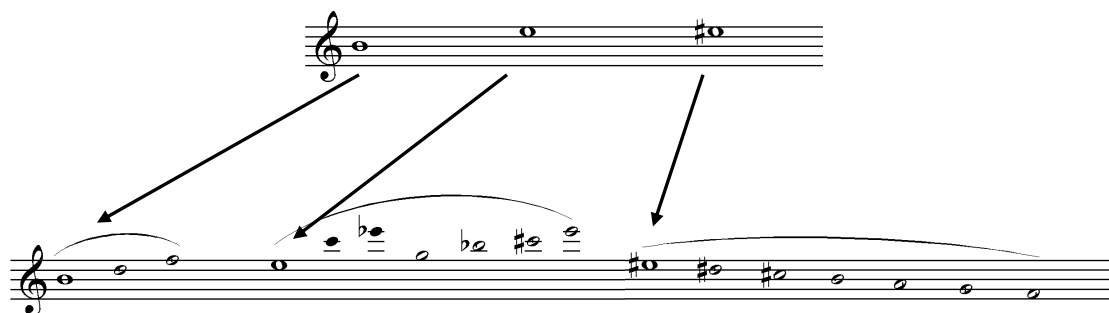


### 8.10.3. Interpretación del espectro armónico de *Rito*.

El análisis de la serie de armónicos en el que se sustenta *Rito*, revela una filiación híbrida, en parte vinculada con la modalidad idiomática de instrumentos rituales mapuches, específicamente de la trutruka, y en parte vinculada con patrones escalares de origen exótico (escala por tonos). Lo interesante es que, en la utilización de la serie de armónicos, Cárdenas utiliza una estrategia de atemperamiento también utilizada por Roberto Falabella en sus *Estudios Emocionales*, esta es, la utilización de parciales extraños a la serie correspondiente a una determinada fundamental. En otras palabras, tanto Falabella como Cárdenas, introducen sonidos deliberadamente disonantes con el patrón escalar establecido como referente. Tampoco se trata de cualquier disonancia, Cárdenas utiliza aquellas más radicales, las que se encuentran a distancia de semitono con respecto al patrón escalar. Véase esto en los parciales usados sobre el evento blanco Mi5. Sobre ella, Cárdenas introduce los sonidos Do6 y Mib6, parciales que corresponden al tetracordio Mib-Fa#-La-Do. Esto lo hace para “desafinar el patrón escalar que él mismo establece como referente (Mi5-Sol5-Sib5-Do#6-Mi6). Este patrón escalar (tetracordio disminuido) proviene del comportamiento idiomático de trutrukas. El patrón de escalas por tonos, no es originario. Proviene de la cultura oriental, que penetra en la música académica chilena a través de la escritura de la música francesa de fines del siglo XIX. La irrupción de este sistema escalar en la música de Cárdenas, se debe sin duda para establecer una apariencia formal abierta, esto, a través de un debilitamiento de los centros modales de reposo:

Figura 106.

Espectro de armónicos de *Rito*.



## 9. Conclusiones.

Una gran conclusión que deja este estudio, es que, detrás de la búsqueda de la música aborígen por el compositor chileno, subyace el anhelo de encontrarse con una nueva temporalidad, la temporalidad *lisa* y a la vez pendular de la música aborígen. Este rebuscar, en plena era *Internet*, puede lucir del todo anacrónica, pero es justamente esa anacronía, el salirse del tiempo presente, la que aparentemente subyace como motivación profunda. En aquella búsqueda, en la huella de ese afán, de extraño origen, por provenir del *winka*, del chileno contemporáneo, se hace transparente otro fenómeno no menos profundo: que, en la construcción de identidades imaginarias a través de la música, también el *excéntrico*, el indígena, puede volverse un paradigma, no obstante el ocultamiento de este actor social en gran parte de la teoría cultural de Chile.

Aún así, persiste la pregunta: ¿qué ha llevado a buscar en aquellos elementos característicos de la música aborígen, un soporte desde donde construir una estética musical identitaria? No lo sabemos, lo que sí, queda claramente demostrado es que este buscar al Otro (en uno mismo) se ha producido cíclicamente por generaciones en Chile, y en cada búsqueda, se produce un nuevo giro en la espiral de un estilo que se vuelve más y más profundo e indefinible.

Aparentemente, la propia crisis de la música llamada *de arte o contemporánea*, cuya razón de ser no proviene de la sociedad chilena, que no la demanda ni la requiere, y la propia crisis de la institución del concierto, que responde a una forma de transmitir arte puesta en crisis por los actuales medios tecnológicos, ha llevado a muchos creadores a buscar otras formas de expresión musical, una donde la palabra “música” no se conjugue como en occidente, sino que exprese lo que expresa en culturas como la mapuche, donde la música es una expresión ritual colectiva y polisémica, sin cabida para el pasivo espectador.

La música indigenista de la sobremodernidad muestra rasgos de todo lo dicho anteriormente: posee una condición mestiza, (des)arraigada y afectada por una cultura global y con una apertura abierta y sin tapujos, hacia los logros técnicos de la música de arte contemporánea, por un lado, y hacia los nuevos formatos y procedimientos de las músicas populares urbanas, por el otro.

Otra de las conclusiones importantes de esta tesis, es que la música indigenista cultivada de los ochenta en adelante, ha comenzado progresivamente a des-pertener del género musical académico en donde se formó. No sólo las formas clásicas utilizadas

por el indigenismo, han sufrido importantes mutaciones (por incidencia directa del factor indígena incorporado a la estructura), sino porque los espacios, uso y función de esta música no se condicen con los tradicionalmente asignados a las músicas del género docto. Obras como *Cantos Ceremoniales* de Eduardo Cáceres o *El Resplandor de la Noche*, de Cristián López, han tenido perfecta cabida en conciertos *pop* realizados en Chile. La convivencia del indigenismo con la MPU ha llegado a ser tan estrecha, que los procedimientos y técnicas han comenzado a mimetizarse, de igual modo que las formas de interpelación con la sociedad.

Las técnicas analíticas probaron ser efectivas en detectar el componente indígena en las obras seleccionadas. El análisis semiológico, a través de las cartas estratificadas de los sintagmas, sirvió para recrear los vínculos otrora “quebrados” entre estos sintagmas y su raíz identitaria. Al descubrir el origen de ellos, se pudo discernir el grado relativo de etnotexto que constituían cada una de las sintaxis de las obras estudiadas. Los postulados de Benjamín respecto a la semejanza inmaterial de los grafemas en todo sistema lingüístico, incluso los no significativos o sin decodificación unívoca como la música, ayudaron también a discutir sobre la carga identitaria de los sintagmas estudiados. Las cartas estratificadas no son parte del análisis semiológico ortodoxo. Éste y otros recursos fueron aplicados por este investigador, con el fin de hacer más explícito e interpretable el análisis semiológico, trascendiendo la apariencia más o menos diseccionadora y dogmática de este tipo de análisis. Esta herramienta probó su eficacia a partir del momento en que se comienza a interpretar lo que dicen sus cadenas sintagmáticas. Este paso crucial, es justamente lo que suele faltar en muchos análisis semiológicos, de ahí el escepticismo que puede suscitar. Mi enfoque personal de este tipo de análisis, no se detuvo en la mera disección distributiva, sino que lo trascendió e interpretó para extraer alguna conclusión estrictamente musical. Puedo decir que, mi manera de aplicar este tipo de análisis, como en el caso del análisis neo-schenkeriano, fue siempre en servicio de la música. En ambos tipos de análisis, debí tomar caminos personales respecto de su metodología y a veces, rara vez, de su preceptiva. Siempre en estos casos, hice explícito las razones de estas decisiones personales, apoyado en la teoría alternativa de la escuela analítica en cuestión, y siempre en función de abordar repertorios y problemáticas musicales sin salirse de una preceptiva de base. Estas normativas pueden y deben ser revisarse, porque pertenecen a escuelas analíticas en pleno proceso de desarrollo.

Entrando en lo específico, el análisis neo-schenkeriano me permitió demostrar que la temporalidad de los pueblos originarios es una forma efectiva de situarse en el no-lugar de las culturas en tránsito. El tiempo *liso* de las vanguardias de los ochenta en Chile, contrasta con este tiempo cíclico-pendular de la música mapuche, con el minimalismo trifónico de la cultura atacameña, con la sintaxis de eterno retorno del canto kaweskar, y con la trágica pendularidad de las flautas chinas, temporalidades que subyacen en toda la música indigenista chilena, desde Isamitt hasta Cáceres.

Las consecuencias de este patrimonio originario en el espacio-tiempo de la música chilena son radicales. El *peak* de esta influencia, se alcanza en el repertorio de Eduardo Cáceres, cuya música adquiere un minimalismo muy particular, una especie de tiempo *liso-estriado*, un tiempo sin cortes pero marcado por las mínimas variaciones de los sintagmas mapuches. Transformaciones propias del siglo XXI, se advierten en el indigenismo de Cristián López, específicamente en la forma en que el espacio del ritual irrumpe en el de la obra, instalando una espacialidad propia del *lugar* antropológico de la cultura mapuche, pero en el des-contexto de la instalación. De todo el repertorio analizado en esta tesis, la producción de Cáceres posee una especificidad espacio-temporal no susceptible todavía de ser encasillada en algún género de música contemporánea. Su música indigenista escrita a partir de los ochenta, inició una tendencia aún en marcha, una tendencia digresiva y centrípeta respecto de los paradigmas de música académica, y que se diferencia, cada vez más de la temporalidad de la música centro europea. Ésta ha tendido progresivamente al tiempo *liso*, es decir, a la desaparición del pulso, y a la reducción absoluta de elementos temáticos o figurativos en sus sintaxis. Todo lo contrario ocurre con el indigenismo musical chileno, que se encuentra en una fase ecléctica que da cabida a materiales y temporalidades de muy dispar procedencia.

Esta tesis ha tratado de demostrar la existencia de una genuina línea de transmisión entre compositores separados por generaciones de distancia, y que, sin embargo, se encuentran en el (re)buscar de un imaginario y de una raíz que tal vez ya no exista como tal, como referente originario (dado el impacto de la cultura moderna en el espacio privado de nuestros pueblos aborígenes), pero cuya esencia utópica es fundamento para la trama narrativa en que ha devenido el llamado “indigenismo musical chileno”. En cualquier sociedad, son más determinantes las construcciones de identidad imaginarias que hacen sus componentes, que las objetivas y efectivas premisas científicas que puedan extraerse de ellas. Por eso creemos que la búsqueda del

timbre del sonido aborígen, así como su temporalidad, por parte del compositor chileno, puede no tener más justificación estética que aquel etnolingüista que intenta rescatar una “voz” de un pueblo que se extingue. Pero, en aquella búsqueda, la técnica y la sonoridad de la música académica se transforman y entramos hacia la más paradójica de las vanguardias, la vanguardia de lo originario, una especie de transvanguardia que supera los vaivenes de posturas estéticas transitorias.

En la formación de esta transvanguardia, he podido demostrar que, de todas las etnias con presencia cultural activa en el Chile actual (aymara, quechua, atacameña, mapuche, rapa-nui y fueguina), es la mapuche la más incidente en la escritura de la música académica. No obstante esto, resulta interesante observar que esta incidencia no ha pasado solamente por una razón demográfica, si así fuera, no podría explicarse por qué la cultura fueguina, prácticamente extinta, posee una presencia tan fuerte en la música chilena académica que la vuelve la tercera cultura con mayor presencia, después de la mapuche y la atacameña. Desde la perspectiva del creador, ha resultado tanto y más atrayente trabajar con materiales sonoros de culturas virtualmente desaparecidas que con aquellos de culturas vigentes. Una elusiva motivación psicológica se presiente en esta tendencia: la connotación ética que reposa en la música y la temporalidad de pueblos casi desaparecidos, posee la virtud de religar al compositor con un yo perdido, remoto y, al mismo tiempo eterno e inmutable, la condición de posibilidad que establece un territorio sonoro casi en silencio, maximiza la intuición de un Otro ausente, una radical intuición que sólo puede llevar al creador a encontrarse con su propio yo perdido.

Otra conclusión fundamental que arroja el análisis neo-schenkeriano, es que, desde *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi*, de Eduardo Cáceres hacia adelante, la estructura profunda de la música chilena ha tendido sistemáticamente a basarse en los recursos compositivos de los pueblos originarios, muy de la mano con los recursos de la música docta contemporánea. Por otro lado, resulta interesante observar que el análisis semiológico demuestra que la técnica minimalista mapuche, usada radicalmente por Cáceres, cae completamente en desuso en las generaciones posteriores a él. Esto es importante, porque el minimalismo de la performativa musical mapuche fue el recurso más efectivo de los ochenta para distanciarse de una sintaxis basada en el motivo. Puedo decir que el nuevo indigenismo chileno ha tendido nuevamente a generar una sintaxis fraseológica de raíz motívica (Matthey, Cárdenas), muy parecida al sintaxis de Isamitt, con la diferencia de que hoy el parámetro timbre es

más relevante que en los cuarenta del siglo pasado. En el caso de Isamitt, los sintagmas tienden al comportamiento motívico, debido a su inserción en una sintaxis fraseológica convencional. La sintaxis de Cárdenas posee puntos en común con ella, pero la diferencia estriba en la ampliación de los sistemas escalares y en la utilización del sonido no temperado con una jerarquía estructural superior.

El estudio de la filiación profunda de los sintagmas de Isamitt, Falabella, Matthey, Cáceres, Alvarado, Díaz, Zamora y Cárdenas, demostraron la genuina relación que guardan ellos con las unidades sintagmáticas que encontramos tanto en la performática musical mapuche; como en las fiestas de religiosidad popular del área atacameña. En otras palabras, se puede concluir que los sintagmas de estos compositores poseen valor identitario y no son meras citas carentes de herencia cultural. Además, el análisis neo-schenkeriano nos permitió demostrar que la mayoría de los motivos conductores utilizados por estos compositores, poseen valor estructural profundo (a diferencia de Isamitt) y que, por tanto, sostienen de modo esencial el esqueleto de la pieza entera. Por eso llamamos a estos melodiosos “motivos conductores estructurales” en terminología neo-schenkeriana, para diferenciarlos de los estilemas de Isamitt, que aluden a una célula utilizada sólo con un valor estructural de superficie y, por tanto, no participa de la generación de la obra desde su interior, como un ladrillo fundante. No obstante el valor estructural de estos motivos conductores, cada compositor ha desarrollado con ellos distintas estrategias compositivas, estrategias que el análisis neo-schenkeriano también contribuyó a sacar a la luz. Son estas estrategias las que diferencian a cada compositor, todos han superado la etapa del estilema supeditado, propia de Isamitt, pero, a su vez, cada uno de ellos ha tomado caminos divergentes con respecto a la utilización de estos estilemas. Podemos decir, que, desde que se alcanzó el etnotexto radical de Cáceres, los caminos se abrieron. Matthey ha tendido a un manejo conceptual del estilema indígena, es decir, el valor estructural de ellos no se logra por una estrategia de consecuencias (los eventos no se generan por efecto de los precedentes), sino que ellos simplemente se “instalan” en el discurso sin preparación. Matthey ha menudo combina en una misma obra, estilemas de distinto origen étnico. Por otro lado, Alvarado trabaja el estilema mapuche con una estrategia de mosaico, aparentemente con valor superficial, pero, después del análisis, se puede comprobar que este tiene valor estructural de fondo, y es sólo la sintaxis la que adquiere un carácter fraseológico-aditivo, como un *collage*. Cárdenas tiende a organizar sus estilemas en sintaxis fraseológicas de arco amplio y de raíz logogénica. El diseño de

sus sintagmas posee un vínculo mucho más distante con el referente cultural originario. Sin embargo, la filiación cultural indígena aparece con el análisis neo-schenkeriano, que arroja luces sobre el vínculo entre la modalidad originaria de los instrumentos mapuches y sus motivos conductores

Al ser escrutados estos compositores por las técnicas semiológicas y neo-schenkerianas, el que revela una cercanía más efectiva a los comportamientos sintagmáticos de la música ritual mapuche, específicamente de las ejecuciones de *trutruka*, *püfilka* y *kultrun* de la ritualidad mapuche y del propio canto ritual de la *machi*, es Eduardo Cáceres. Esta cercanía pasa fundamentalmente porque, la sintaxis de Cáceres, se caracteriza por la utilización de no más de tres unidades sintagmáticas (o melotipos en lenguaje convencional) los que son tratados con una mínima variación a lo largo del espacio-tiempo. La carta sintagmática de *Xekayawun Mawida Mew*, de Cáceres, reveló una serie de patrones de comportamiento afines a la música ritual mapuche, es decir: la reiteración cíclica de una o dos unidades, siendo la segunda de reposo; la agrupación de unidades en secuencias del tipo  $a+a+a+b/ a+b$ , lo que provoca un efecto de precipitación y paroxismo por la eliminación de unidades; la inclusión de la tercera unidad sintagmática “c”, como un elemento de reposo, que surge intercalada con las unidades “a” y “b”, para luego independizarse y volverse un factor de contraste dentro de un espacio tiempo continuo y sin cortes.

Desde el punto de vista de la espacio-temporalidad, se apreció en todos los compositores antologados, la tendencia a organizar el espacio-tiempo con apariencia de “espejo”. Esto contrasta absolutamente con espacio-temporalidad del ritual mapuche, y también con el de la religiosidad popular del norte de Chile (paradigma de Falabella y Zamora). En ambos casos, la espacio-temporalidad que se instala en ellos es de aspecto continuo, sin cortes, salvo las oleadas de energía sonora que se suceden permanentemente. El único caso de apariencia espacio-temporal de “espejo”, que se encuentra en la música indígena, lo encontramos en el canto profano mapuche, fundamentalmente en algunos cantos de amor o de tareas domésticas. Luego, podemos concluir que el “espejo”, es una estrategia espacio-temporal apriorística, es decir, instalada de antemano por el compositor chileno en su escritura con el afán de establecer la simetría al arco total de su discurso.

Las estrategias de los compositores antologados son dispares, incluso dentro de una misma obra. El compositor más cercano a instalar, en el espacio-tiempo de su obra, aquel *perpetuum mobile* trágico que caracteriza a las festividades religiosas del norte,

fue Roberto Falabella. Esto, en sus *Estudios Emocionales*. Por otro lado, todos los compositores pro-mapuches, estuvieron más o menos lejos de situarse en el arco amplio de tensiones y distensiones que establece el nguillatun y machitún. Sin embargo, la mayor parte de ellos, y especialmente Cáceres, supieron traducir fielmente el sentido cíclico y pendular de las células melódicas mapuches. Cáceres muy especialmente, se instala cabalmente en una temporalidad minimalista, muy propia del canto ritual mapuche. Importante es subrayar aquí que el minimalismo detectado en Cáceres es de raíz mapuche, cosa demostrada por el comportamiento de sus sintagmas, por la forma en que los emplea (Cáceres nunca usa más de dos sintagmas, más uno que sirve de reposo y corte), y porque Cáceres jamás usa el canon mensurado. Todos estos factores lo alejan de aquel tipo de minimalismo europeo, propio de Glass, Reich y Pärt.

La cadena paradigmática de todos los compositores analizados, permite extraer importantes conclusiones: una presentación de eventos en fase sucesiva, especialmente en las zonas de conjunción de espejo, de características análogas a un tipo de imitación canónica, se aprecia en los discursos de Falabella, Cáceres y Matthey y Díaz. Sin lugar a dudas, este tipo de actividad imitativa es un tipo de comportamiento que no guarda ninguna relación con las características sintácticas de la música indígena. A la luz de las múltiples transcripciones estudiadas de la música mapuche, y de la observación directa en terreno de la misma, podemos afirmar que la imitación no es un comportamiento natural de la *performance* mapuche, ni tampoco puede decirse que la técnica imitativa participe como técnica de expansión, crecimiento y derivación de sus melodiosos en las otras performáticas. Sin embargo, en el caso de Falabella, Matthey y Díaz, este procedimiento canónico-aditivo, se utiliza no con un afán imitativo, sino con el objetivo de generar un clímax paroxístico con la técnica de la agregación sucesiva de elementos sin valor temático ni motivico, sólo con valor textural y tímbrico.

Las cartas gráficas neo-schenkerianas, revelan en todos los compositores, una modalidad idiomática, proveniente de las posibilidades naturales de los instrumentos rituales indígenas. En especial, predominan en la muestra seleccionada, las modalidades de la música instrumental mapuche, la trifenía atacameña y la modalidad implícita de la flauta china. Una conclusión importante de esta tesis, es que la modalidad idiomática de los instrumentos aborígenes es traspasada al canto ritual, esto, en prácticamente todas las culturas originarias de Chile. En el caso de la música mapuche, llego a concluir que el modo en que canta la machi, es producto del sistema escalar de trutrukas, y no al revés. Es el sistema escalar de raíz instrumental, el que provee el sostén escalar para la



machi, pues, de otro modo no se puede explicar por qué el canto monódico mapuche prefiere cantar en torno a tetracordios de terceras menores sucesivas, exigencia particularmente difícil porque implica cantar intervalos tan desusados como la quinta disminuida (el caso típico de La<sup>3</sup>-Mi<sup>b</sup>4), la séptima disminuida (Si<sup>3</sup>-La<sup>b</sup>4), la quinta aumentada (Re<sup>#</sup>5-Sol<sup>4</sup>) y la sexta disminuida (Re<sup>#</sup>4-Si<sup>4</sup>), todos ellos en un contexto no temperado por cierto. Estos intervalos son los habituales en el instrumento ritual más importante del pueblo mapuche, la trutruka, y ellos se deben a la particular organología de esta trompeta natural. Todos los compositores indigenistas, que han escrito desde el imaginario musical mapuche, incluido el propio Isamitt, han adoptado este particular sistema escalar proveniente de la trutruka, pues, éste está firmemente instalado en la utópica sonoridad que el chileno le atribuye al mapuche.

Los eventos “negros” de todas las cartas gráficas neo-schenkerianas, revelan la pérdida de importancia estructural de los melodiosos exógenos, centro-europeos, en la escritura indigenista chilena actual. Son justamente estos eventos negros, de importancia estructural inferior, los que muestran mayor relación con el estilema centro-europeo. Su ubicación en este nivel jerárquico (“negro”) revela su devaluación estructural.

La conclusión más profunda de este estudio, y, a la vez, la más explícita, es que, pese a la diáspora de los pueblos originarios en el Chile actual, algo esencial permanece, no sólo en la propia performática musical aborígen, sino que también en el repertorio indigenista chileno académico. Eso esencial es el espectro de armónicos de la música originaria. Nunca antes en esta tesis, la palabra “espectro” significó algo más “real” y corpóreo que en este análisis de armónicos de la música chilena indigenista. De este estudio extraemos los cuatro espectros fundamentales, el de Isamitt, Falabella, Cáceres y Cárdenas, sesenta años de música de raíz aquí presente en su estructura esencial, el espectro de armónicos:

Espectro de *Evocaciones*  
*Huilliches* n° 1, de Isamitt

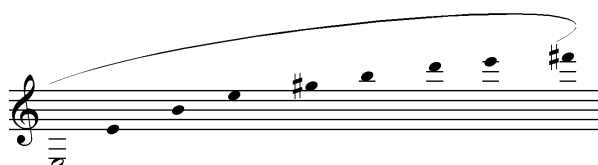
Espectro del mov. 6 de los *Estudios Emocionales*,  
 de Roberto Falabella.

Espectro de *Xekayawun Mawida Mew*, de  
 Eduardo Cáceres.

Espectro de *Rito*, de Félix Cárdenas,

Las cartas espectrográficas que pueden verse arriba, objetivo último del análisis neo-schenkeriano aplicado con la preceptiva de Wallace Berry, revelan con claridad la real huella de la música indígena en cada una de las obras analizadas. A través del nivel 2 de esta tesis, “Etnotextos”, pudimos acceder a los principales sistemas escalares de la música indígena, los que, a su vez, se derivan de los patrones armónicos de sus

instrumentos rituales. Es por eso que, en este estadio de la tesis, podemos ya “leer” la huella espectrográfica originaria en los patrones de las obras estudiadas. Las conclusiones detalladas de cada carta, se pueden leer a lo largo del nivel 6 (“Análisis”). Aquí, acorde al estadio en donde me encuentro, subrayaré las conclusiones generales que arrojan estas cartas, en directa correlación con los etnotextos indígenas. Primero que todo, podemos detectar en todas las cartas, un patrón de armónicos que contradice el convencional, el que se origina del sistema temperado regido por el La 440, y que impera en toda la música occidental:



La primera conclusión que se desprende de las cartas espectrográficas, es que este patrón de armónicos temperado tiende a desaparecer, y por el contrario, se instalan en la música chilena indigenista otras series de armónicos que determinan diferentes sistemas escalares. Los patrones más contrastantes son los usados por los compositores de raíz mapuche, que tienden a usar espectrografías basadas en tetracordios de terceras menores sucesivas (Alvarado, Cáceres, Matthey, Díaz, Cárdenas), los que, a su vez, son subvertidos por sonidos parciales agregados que se escapan del tetracordio de base. Es decir, al singular patrón espectrográfico, agregan el factor no temperado de parciales extraños a la fundamental del patrón. También en Falabella, encontramos este factor no temperado, provisto por parciales ajenos a la serie de base y que, en su caso, no provienen de la música mapuche, sino de la tradición china, es decir, de la religiosidad popular del centro- norte de Chile.

Las cartas espectrográficas del indigenismo chileno también arrojan otras conclusiones generales. Es interesante observar como la influencia de la cultura centro-europea se ve reflejada de un modo particular, con un patrón descendente-nulo-ascendente. En la espectrografía de Isamitt, se aprecia la subordinación de los armónicos del canto mapuche a un soporte armónico de base, el del piano, hegemónico y de raíz centro-europea. Lo interesante del patrón armónico de Isamitt (*Evocaciones Huilliches*),

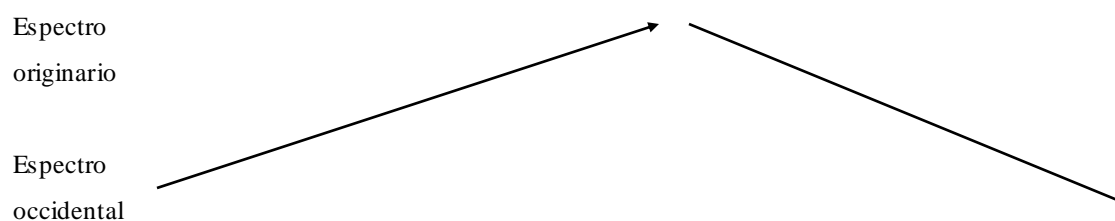
es que, pese a provenir de Europa (modalidad de la música francesa-alemana de principios del siglo XX), coincide con la propia transformación de los sistemas escalares en las escuelas de composición europeas, las que reevalúan el valor jerárquico de los parciales del sistema armónico temperado, para abrirse al uso de los armónicos más alejados del espectro e incluirlos en nuevas formaciones acórdicas (Debussy y Ravel). Esto lo adopta Isamitt, lo que tiene por resultado una proliferación de formaciones acórdicas donde, a pesar de que los intervalos de octava y de quinta son determinantes, los sonidos agregados de sexta y tercera menor, comienzan a aparecer en el acorde y, por consiguiente, tienden a ampliar el espectro de armónico hacia regiones más inauditas. Este fenómeno tiene efecto paradójico: la técnica centroeuropea de la reutilización y revaloración de armónicos, da cabida en la música de Isamit, a los armónicos más alejados del espectro occidental, que son los que rigen a la música mapuche.

En *Falabella (Estudios Emocionales)*, desaparecen los soportes armónicos hegemónicos y nos encontramos con un patrón de armónicos homogéneo (no estratificado en sistemas espectrográficos superpuestos). En él, se aprecia la huella del patrón convencional de temperamiento armónico en los inicios y en las zonas cadenciales. Sin embargo, en las zonas transitivas, se instala un patrón de armónicos basada en la bimodalidad (superposición de modos diferentes). La bimodalidad de *Falabella*, se expresa a través de bicordios con fundamentales a distancia de semitono. El resultado es una superposición de patrones de armónicos a distancia de semitono. La misma sonoridad que se establece cuando dos columnas de *chineros*, ejecutan sus flautas chinas en forma alternada, generando dos acordes a distancia microtonal mientras sus respectivos armónicos entrechocan en el espacio acústico. La presencia de la espectrografía convencional comienza a diluirse en *Falabella*, pero aún se utiliza para sustentar los inicios y finales de la sintaxis musical. En Cáceres, sin embargo, la espectrografía llega al *peak* de asimilación del sistema armónico mapuche. En *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi*, nada queda de la tradicional partición en octavas y quintas justas del sonido fundamental. En ésta y otras obras de Cáceres, se instala un patrón atípico de terceras menores sucesivas con eslabones faltantes en la serie, lo que aproxima de una manera inaudita a la serie de armónicos de la *trutruka*, el principal instrumento ritual de la música mapuche.

Veinte años después del indigenismo de Cáceres, aparece el neo-mapuchismo de Springinfeld, López, Díaz y Cárdenas. En la obra *Rito*, de este compositor, reaparecen

sistemas escalares de raíz centro-europea, como la escala por tono, escala que pese a provenir de oriente, llega a la música chilena académica a través del impresionismo francés. Junto a este tipo de patrón escalar, encontramos aquellos derivados de pinkulwe y trutruka, instrumentos mapuches. Todo esto origina sistemas escalares heterogéneos, que tiene por resultado una variedad de patrones de armónicos de distinta raíz cultural, todo dentro de la misma obra. El resultado es que la espectrografía de música chilena indigenista arroja una influencia occidental descendente desde Isamitt a Falabella, desaparece casi de todo en Cáceres, y reaparece fundida en el eclecticismo en el neo-indigenismo del siglo XXI. Esta diacronía de la espectrografía chilena indigenista, puesta en función de la variable espectrografía centro-europea, genera el siguiente esquema:

Mapuchismo estilemático (Isamitt)	Vanguardia con raíz (Falabella)	Enotexto aborigen (Cáceres)	Neo-mapuchismo sobremoderno (Cárdenas)
---	---------------------------------------	-----------------------------------	--



El análisis comparado de todos los compositores seleccionados, permite discernir con claridad la escritura *estilemática* de *la musémica*, y, por qué, en el caso de compositores como Cáceres, esta evolución hacia el musema determina una escritura del tipo etnotextual y, por tanto, un desplazamiento del género indigenista hacia territorios socio-estéticos aún difusos de delimitar y definir. El etnotexto musical de Cáceres, el indigenismo conceptual de Matthey y el indigenismo sobremoderno de Cárdenas y otros, implican una toma de posición cismática (el cisma del sintagma) del referente identitario, lo que lo lleva a enfrentarse a una serie de paradojas:

- a) la experiencia de acceso a la alteridad desde la distancia (paradójica) de lo propio-ajeno (la lejanía de la vecindad).
- b) la (de)construcción de la música del Otro (el indígena), el que permanece en un “no lugar” (un centro cultural en tránsito).
- c) el propio desplazamiento de la música chilena indigenista, hacia un territorio de género desconocido, difuso, inter-terreno entre un tipo de música académica y una de tipo indígena no endogámica.

Estas paradojas continúan poniéndose en juego, y siguen aportando a la hora de develar los modos en que la música indígena incide con fuerza centrípeta en la estética de la música chilena, y en cómo la escritura chilena indigenista redibuja los aspectos (y espectros) de una cultura musical que arraiga y expulsa a la vez.

En materia de formatos, el electroacústico se destaca con preeminencia, incluso en la música acústica. Prácticamente todas las obras indigenistas escritas desde los noventa en adelante, exigen la amplificación como un requisito esencial de la interpretación. El factor de la *performance* también ha penetrado a la música indigenista. Obras como *Chilenita III* de Matthey, *Cantos Ceremoniales*, de Cáceres, *Rito*, de Cárdenas, *El Resplandor de la Noche*, de López, y *Pascual Coña Recuerda*, de Díaz, entre otras, implican una iluminación especial y una particular disposición de los músicos en el escenario. Esto es absolutamente lógico, si atendemos que el decimonónico escenario ya no puede sustentar la nueva espacialidad que comportan las músicas neo-indigenistas. Tampoco puede negarse que tanto la espacialidad, como los nuevos espacios que requiere el neo-indigenismo musical chileno, contribuyen aún más a desplazar a este sub-género de sus espacios de antaño. Esta condición ínter-terrena del indigenismo, me legitimó para utilizar la terminología semiológica producida para decodificar músicas urbanas, entre ellas, las que se encuentran más allá del folclor y la música académica, terreno este último en el que gran parte de la obra aquí estudiada ya no puede pertenecer en términos puros, ni siquiera con el pretexto de haber utilizado el recurso de la escritura. En realidad, ya no podemos hablar técnicamente de “partitura” cuando hablamos de obras como *Tierra dañada*, de Cristián López, música para instalación y electrónica que prescinde de la escritura como soporte para su realización. Esto tiene una profunda consecuencia en nuestro objeto de estudio: implica que el

proceso de indigenización de la música académica chilena ha comenzado a dejar atrás la escritura musical. En otras palabras, se cierra un círculo en esta relación, y la música de raíz indígena se encamina a un origen ágrafo primitivo, el origen del referente que la inspiró.

El siglo XXI trajo consigo la pérdida de centros socio-estéticos unívocos. La ambigüedad cultural ha alcanzado al neo-indigenismo chileno, y podemos asociarlo a la distancia, con tendencias post y sobremodernas de las músicas populares urbanas. Sin embargo, la actitud mental de abrirse a la diversidad de estos compositores, no debe llevarnos a confusiones con respecto a la identidad cultural de estas obras... El tipo de sintaxis, en primer lugar, y la reutilización del estilema bajo condiciones más orgánicas, hasta transformar este soporte en un código mucho más esencial que una cita exótica, hace la diferencia, de materia notoria, con la utilización del material en géneros MPU, como el llamado *World Music*. Por otro lado, la carga afectiva y simbólica de los sintagmas para-indígenas es tan fuerte y profunda, tan hundida sus raíces en las distintas tramas narrativas de la sociedad chilena, que la sola presencia de uno de ellos bastaría para devolver la obra, desde la periferia (chilena) donde se forja, hacia el centro (originario) donde parece tender.

En ningún caso el indigenismo musical chileno resulta encasillable en las formas doctas establecidas por las corrientes hegemónicas centro-europeas y que han impactado al Chile musical en los últimos cincuenta años, a saber, las estructuras puntillísticas de los cincuenta (post- webernnianas), las hiper-estructuralistas de los sesenta (Boulez), la deconstrucción de Berio, la música textural de Ligeti y Penderecki, y las vanguardias de los setentas y ochentas (Boulez y muy especialmente Donatoni y su escuela neo-virtuosística). Sin embargo, gran parte del *opus* indigenista de tradición escrita estudiado, reveló una directa relación con aquellas formas clásico-románticas que predominan en los repertorios musicales del mundo. A la vez, estas formas clásicas, muestran un camaleónico grado de adaptación al nuevo mensaje sonoro que contienen. Las formas más utilizadas por los compositores indigenistas son la misa, la sinfonía, el *lied*, el motete y la cantata (en su acepción latinoamericana). En materia de innovación, las obras solistas indigenistas son las que más se distancian de referentes arquetípicos formales. Las apariencias formales de la vanguardia actual no fueron encontradas en la mayoría de las obras, salvo el vestigio de una apariencia formal abierta minimalista (de moda en Chile en los ochenta), que, en el caso de Eduardo Cáceres, se suele encontrar, siempre en un contexto de forma cerrada.

El análisis estilístico reveló que la actividad gestual de la mayoría de estos compositores proviene de la gestualidad idiomática de los instrumentos aborígenes, así como del canto ritual.

Así pues, concluyo que el neo-indigenismo musical chileno, es una reinterpretación de prácticas musicales y de sonidos alguna vez enraizados, y que ahora se encuentran en tránsito de su lugar antropológico al “no lugar” contemporáneo. En el caso del indigenismo mapuche post-Isamitt, nos encontramos ante un fenómeno de radicalización del indigenismo musical que lleva a des-posicionar a un tipo de música chilena de arte, la que aquí no se sitúa completamente ni en el territorio de paso (chileno-contemporáneo-¿docto?-) ni en el territorio del Otro (mapuche-originario-tradicional). En el caso del indigenismo ágrafo del siglo XXI, basado en colectivos de arte y expresado fundamentalmente a través del arte audiovisual, puedo afirmar que es un tipo de música espacial inscrita en una tendencia multimedial, que está actualmente cambiando los códigos de la transmisión del arte en todo el mundo.

Por otro lado, el actual indigenismo musical chileno de tradición escrita, no es susceptible todavía de ser encasillado en algún género de música contemporánea, porque lo “contemporáneo” se ha asociado tradicionalmente a la idea de *evolución* y de *progreso*, y en este tipo de música, no asistimos a una reafirmación de este *progreso* a la manera de las encíclicas vanguardistas generadas en centro-europa desde los cincuenta en adelante. Más bien parece una digresión de música académica, una música en *des-progreso*, inserta en una tendencia musical post-moderna que desafía, cada vez de modo más radical, a los cánones europeos implantados en los conservatorios latinoamericanos., y que en el caso de la música de raíz, se hace más evidente, porque este tipo de género posee una serie de limitantes fácticas (la virtual desaparición del referente sonoro que actúa como paradigma) lo que lleva al compositor a tener que buscar el modo de plasmar su propuesta renovadora con los medios más intuitivos y originales posibles.

Así como el indigenismo chileno no puede buscar su centro en el marco canónico de la música contemporánea, tampoco podría hacerlo en el centro (en tránsito) de las culturas originarias. Es, por tanto, música que, en su actual situación temporal, desafía la atracción gravitatoria de cualquier tipo de núcleo referencial. Esta tendencia centrípeta, es la que me lleva a calificar al neo-indigenismo chileno, como un género *excéntrico*, no sólo porque es una música de esencia aborígen, en una época donde no se pretende escribir música de esa naturaleza, sino también en el sentido de que su



tendencia pendular la saca de puntos de equilibrio y la lleva a transitar a territorios de sentido alejados de centros estéticos hegemónicos.

Los vertiginosos desplazamientos culturales avizoran una circulación activa y permanente de este género neo-indigenista. Es indudable que, desde *Evocaciones Huilliches* de Carlos Isamitt hasta ahora, el indigenismo chileno ha recorrido un largo viaje, hasta incorporarse a una trama colectiva que trasciende el núcleo pequeño y se proyecta en la memoria imaginaria de la sociedad chilena sobremoderna. Pero esto está fuertemente condicionado con el *tempo* de cada época y el de Cáceres, Matthey, Alvarado, Cárdenas, López y sus compañeros de generación, coincide con el cambio de pulso acelerado que significó el auge de la música del mundo, de un lado, y el (sobre)interés por las culturas originarias del otro. Las culturas originarias de Chile, como toda cultura minoritaria en el mundo, permanecen ajenas e indiferentes a esta uniformización globalizadora, pues nada tiene que ver con ellos. El mundo exterior ya penetró su aldea, pero ellos siguen manteniendo sus códigos y diferencias en un mundo cada vez menos interesado en apreciar las diferencias. En el centro de este juego de contrafuerzas, un ente cultural el compositor, que privilegia lo marginal en su discurso y, al hacerlo, se *marginiza*. ¿Por cuánto tiempo? Probablemente, hasta que esta música alcance el *status* de género, o, que es lo mismo, hasta que la música del mundo alcance a la pequeña música de la aldea.

## 10. Bibliografía.

### 10.1. Libros y artículos.

AGAWU, Kofi: "The Challenge of Semiotics". En: *Rethinking Music*. Nicholas Cook y Mark Everist (eds.). New York: Oxford University Press, pp. 138-160, 2001.

-----: "Musical Analysis Versus Musical Hermeneutics". En: *American Journal of Semiotics*, 13(1-4), pp.9-24, 1998.

-----: "Schenkerian notation in concept and practice". En: *Music Analysis* 8(3), pp.275-301, 1989

ALIAGA, Fernando: *Religiosidad Popular Chilena*. Santiago: Ediciones Paulinas, 1992

ÁLVAREZ, Cristina-GREBE, María Ester: "La trifonía atacameña y sus perspectivas interculturales". En: *Revista Musical Chilena*, XXVIII, 126-127, pp. 21-46, 1974.

AROM, Simha y otros: *Las Culturas musicales: Lecturas de Etnomusicología*. Francisco Cruces (ed.) Madrid: Trotta, 2001.

-----: "De l'écoute à l'analyse des musiques centroafricaines". En: *Analyse Musicale*, 1, pp. 35-39, 1985a.

-----: *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*. París: S.E.L.A.F., dos vols, 1985b.

AUGÉ, Marc: *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2008.

BABBITT, Molton: "Schenker". En: *Perspectives in Musicology* (review of Salzer). Nueva York, V, pp. 262-275, 1952.

BANDERAS, Daniela: "Música sin fronteras. Una aproximación a la obra de Luís Advis". En: *Resonancias*, 16, pp. 13-18, 2005.

BARROS, Raquel-DANNEMANN, Manuel: "Carlos Isamitt: Folklore e Indigenismo." En: *Revista Musical Chilena*, XX, 97, pp. 37-42, 1966.

BAUDRILLARD, Jean: *L'autre par lui-même*. París: Galilée, 1987.

BENJAMIN, Walter: "Sobre la facultad mimética". En: *Angelus Novus*. H.A. Murena (trad.). Barcelona: Edhasa, 1971a.

-----: "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres" En: *Angelus Novus*. H.A. Murena (trad.). Barcelona: Edhasa, 1971b.

BENT, Ian: *Analysis*. New York: Norton, 1987.

BERGSON, Henry: *Duración y Simultaneidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2004.

BERRY, Wallace: *Musical Structure and Performance*. New Haven, Yale University Press, 1989.

-----: *Structural Functions in Music*, New York, Dover Publications, 1987.

BITTMANN, Bente-NÚÑEZ, Lautaro-LE PAIGE, Gustavo: *Cultura Atacameña*. Santiago: Depto. de Extensión Cultural. Ministerio de Educación., 1978.

BLACKING, John: *How Musical is Man*. Seattle y Londres.: University of Washington Press, 1973.

BOULEZ, Pierre: *Puntos de Referencia*, España: Gedisa S.A., 1986.

BRUGNOLI, Valeria: "Trazos urbanos de una identidad." En: *Revista Chilena de Antropología Visual*. N°2. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, pp.5-23, 2001.

CÁMARA DE LANDA, Enrique: *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU, 2004.

CARRASCO, Hugo: "Rasgos identitarios de la poesía mapuche actual". En: *Revista Chilena de Literatura*. 61, pp.83-110, Noviembre 2002.

CARRASCO, Iván: "La poesía etnocultural en el contexto de la globalización." En: *Revista de Crítica Literaria latinoamericana*. Año XXIX, 58, pp. 175-192, 2003.

CARRÈRE, Cecilia: "Música y texto en la composición chilena de tradición escrita actual: una relación ecléctica". En: *Revista Musical Chilena* V. 54, nº 194, pp. 13-25, 2000.

CASTRO, Verónica-VARELIA, Varinia: *Ceremonias de Tierra y Agua. Ritos Milenarios Andinos Santiago*: FONDART-Fundación Andes, 1994.

CATRILEO, María: *Diccionario lingüístico-etnográfico de la lengua mapuche*. Santiago: Andrés Bello, 1996.

CERTEAU, Michel de: *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*. París: Gallimard, 1990.

CLARO, Samuel: "Catálogo de la obra de Carlos Isamitt" En: *Revista Musical Chilena* XX, 97, Julio-septiembre 1966, pp. 22-36.

CLARO, Samuel-URRUTIA BLONDEL, Jorge: *Historia de la Música en Chile*. Santiago: Orbe, 1973.

CLIFFORD, James: *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass., y Londres: Harvard University Press, 1988  
-----: "On Ethnographic Authority". En: *The Predicament of Culture*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1983.

CONTRERAS, Verónica: "Discursos verbales mapuches. La expresión lírica: testimonio de una tradición." En: *Thule. Rivista italiana de studi americanistici*. 10-11, pp.23-38, aprile-ottobre, 2001.

COOK, Nicholas: *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

COPPET, Daniel de-Zemp, Hugo: *Aré, aré, un peuple mélanésien et sa musique*. París: Senil, 1978.

CROCKER, Richard L.: *A History of Musical Style*. New York: Dover Publications, 1986.

DELEUZE, Gilles: *Diferencia y repetición*. María Silvia Delpy y Hugo Beccaece (trad.). Madrid: Amorrortu ed. 2006.

DÍAZ, Rafael: “Poética musical mapuche: factor de dislocación de la música chilena contemporánea. El caso de *Cantos Ceremoniales*, de Eduardo Cáceres”. En: *Revista Musical Chilena*, LXII, 210, pp. 7-25, 2008.

-----: “La *excéntrica* identidad mapuche de la música chilena contemporánea: del estilema de Isamitt al etnotexto de Cáceres”. En: *Cátedra de Artes*, V: pp. 65-93, 2008.

-----: “El tiempo, liso, apulsativo, no fragmentario. ¿Nostalgia del Tiempo Eterno de Dios? En: *Resonancias*, 16, pp. 71-84, Mayo 2005.

-----: “Radioteatros. Música para Ningún escenario”. En: *Resonancias*, nº 10, pp. 14-18, Mayo 2002.

DUNSBY, Jonathan-WHITALL, Arnold: *Music Analysis in Theory and Practice*. London: Faber Music, 1988.

FORTE, Allen-GILBERT, Steven: *Introducción al Análisis Schenkeriano*. Barcelona: Labor, 1992.

FRITH, Simon: “Music and Identity”. En: *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall y Paul Du Gay (eds.). Londres: Sage, pp. 110-127, 1996.

GADAMER, Hans-Georg: “Historia y lenguaje: una respuesta”. En: *Historia y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, pp. 97-106, 1997.

GARCÍA, Leonardo: “El baile chino de la Tirana: religión y mestizaje en el norte grande chileno”. En: *Werken*, 4, pp. 113-130, Diciembre 2003.

GARCÍA, Mabel: “El discurso poético mapuche y su vinculación con los “temas de resistencia cultural.” En: *Revista Chilena de Literatura*, 68, pp. 169-197, Universidad de Chile, 2006.

GONZÁLEZ, Ernesto: “Vigencia de Instrumentos Musicales Mapuches”. En: *Revista musical Chilena*, XL, 166, pp. 4-52, 1986.

-----: *La música en el Arte Precolombino*. Catálogo de exposición. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino, 30 de septiembre al 30 de diciembre de 1982.

GONZÁLEZ, Juan Pablo: “Roberto Falabella: identidad y vanguardia en la música chilena de concierto”. En: *Resonancias*, nº 14, pp. 29-42, Mayo 2004.

-----: “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. En: *Revista Musical Chilena*, nº 195, pp.38-64, 2001.

-----: “Eduardo Cáceres.” En: *Música en la frontera de la música*. Librillo CD digital. SVR Producciones, pp. 2-8, 1999.

-----: “Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche”. En: *Revista Musical Chilena*, 47/179, pp.78-113, 1993.

GONZÁLEZ CASADO, Pedro: “La nana y las siete canciones españolas de Manuel de Falla: un doble paradigma.” En: *Revista de Musicología XXV*, nº2, pp.477-512, Julio-Diciembre del 2002.

-----: “Hacia una revisión del método tradicional de análisis de la modalidad gregoriana: aplicación de modelos gráficos”. En: *Revista de Musicología XXVIII*, I, pp.697-706, 2005.

GREBE, María Ester: *Culturas Indígenas de Chile: Un Estudio Preliminar*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.1998.

-----: “Procesos migratorios, identidad étnica, y estrategias adaptativas en las culturas indígenas de Chile: una perspectiva preliminar”. En: *Revista Chilena de Antropología* 14, pp. 21-32, Universidad de Chile, 1998.

-----: “Concepción del tiempo en las culturas indígenas sur-andinas”. En: *Time and Astronomy at the meeting of two worlds*, CESLA, Universidad de Varsovia, pp. 297-313, 1994.

-----: “Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica”. En: *Revista Musical Chilena*, XLV, Enero-Junio, nº 175, pp. 10-18, 1991.

-----: “El discurso chamánico mapuche: consideraciones antropológicas preliminares”. En: *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*. Universidad de la Frontera, pp. 47-66, 1986.

-----: “Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical”. En: *Revista Musical Chilena*, XXXV, 153-155, pp. 52-74, 1981.

-----: “Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche”. En: *Revista Musical Chilena*, XXVIII, 126-127, pp. 47-79, 1974.

-----: “La música alacalufe: aculturación y cambio estilístico”. En: *Revista Musical Chilena*, XXVIII, 126-127, pp. 80-111, 1974.

-----: “El Kultrún mapuche: un Microcosmo Simbólico”. En: *Revista Musical Chilena*, XVII, 123-124, pp. 3-42, 1973.

GUARDA, Gabriel: “Raíces de la Religiosidad Popular de América Española”. En: *Religiosidad y Fe en América Latina*, Actas del Encuentro Latinoamericano de Religiosidad Popular, Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 13-15, Diciembre 1973.

GUILBAULT, Jocelyne y otros: *Zouk, World Music in the West Indies*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1993.

HALL, Stuart: “New ethnicities”. En: *Race, Culture and Difference*. Donald and Rattansi (eds.) Londres: Sage, 1992.

ISAMITT, Carlos: “El folclore en la creación artística de los compositores chilenos.” En: *Revista Musical Chilena* XI, 55, pp. 24-36, Octubre-noviembre 1957.

-----: “Un instrumento Araucano. La trutruka”. En: *Boletín Latinoamericano de Música*. I/I, pp.43-46, 1935.

KRISTEVA, Julia: *Etrangers à nous mêmes*. París: Gallimard, 1988.

KÜHN, Clemens: *Tratado de la Forma Musical*. Barcelona: Idea Books S.A, 2003.

LABAJO; Joaquina: “La música en el escenario equívoco de la identidad: el “nuevo flamenco”. En: *Cátedra de Artes*, VI, 2009 (En prensa).

LARRAIN, Sara: *Norte grande 500 años después*. Santiago: Editorial La Puerta Abierta, 1989, p. 55.

LARUE, Jan: *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Labor, 1989.

LAVÍN, Carlos: "La música de los araucanos." En: *Revista Musical Chilena XXI/99*, pp.57-60, Enero-Marzo 1967.

LESTER, Joel: *Analytic approaches to Twentieth-Century Music*. New York: Norton, 1989.

MERINO, Luís: "Roberto Falabella Correa (1926-1958): el hombre, el artista y su compromiso" En: *Revista Musical Chilena*, XXVII, 121-122, pp. 45-112, 1976.

-----: "Instrumentos musicales, Cultura Mapuche y el Cautiverio Feliz del Maestre de Campo Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán". En: *Revista Musical Chilena*, 128, pp.56-95, 1974.

MEYER, Leonard: *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide, 2000.

MEYER, Leonard: *Explaining Music: Essays and Explorations*. Chicago, p. 19, 1973.

MONJEAU, Federico: *La invención musical*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

MONELLE, Raymond: *Linguistics and Semiotics in Music*. United Kingdom: University of Edimburg, UK, 1992.

MOSTNY, Grete: *Prehistoria de Chile*. Santiago: Universitaria, 1983.

NATTIEZ, Jean-Jacques: *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

-----: *Musicologie générale et sémiologie*. París: Ch. Bourgois, 1987.



-----: *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: UGE, 1975.

NÚÑEZ, Lautaro: *La Tirana del Tamarugal*. Antofagasta: Ediciones Universitarias Universidad Católica del Norte, 2004.

-----: *Cultura y conflicto en los oasis de San Pedro de Atacama*, Santiago: Editorial Universitaria, 1992.

ORREGO SALAS, Juan: "Áreas musicales de la tradición oral en América latina." En: *Revista Musical Chilena* 134, pp. 9-55, 1976.

PELINSKI, Ramón: *Invitación a la Etnomusicología*. Madrid: Akal, 2000.

PERALTA, María Angélica: "Las Cofradías indígenas en Santiago colonial: más allá de un espacio". En: *Werken*, 4, Diciembre 2003, pp. 131-143.

PÉREZ DE ARCE, José: *Música Mapuche*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 2007.

REYNOSO, Carlos: *Antropología de la Música: de los géneros tribales a la globalización*. Buenos Aires: SB, 2006.

RICE, Timothy: "Towards Remodeling of Ethnomusicology". En: *Ethnomusicology*, 31 (3), pp. 469-487, 1994.

ROBERTSON, Carol: "Tayil as category and communication among the argentine mapuche: a methodological sugestion". En: *Yearbook of the international folk music council*, pp. 35-52, 1976.

-----: "Pulling the ancestors: performance practice and praxis in Mapuche ordering". En: *Ethnomusicology*, pp.395-416, Sept. 1979.

RUWET, Nicolás: "Méthodes d'analyse en musicologie". En: *Revue belge de musicologie*, 20, pp.65-90, 1966. Reeditado en *Langage, musique, poésie*. París: Du Senil, 1972.

SAAVEDRA, Alejandro: *Los mapuches en la sociedad chilena actual*. Santiago: Lom Ediciones, 2002.

SALAS VIU, Vicente: "Carlos Lavín y la musicología en Chile". En: *Revista Musical Chilena*, XXI, 99, pp. 8-14, 1967.

\_\_\_\_\_ : "Creación musical y música aborigen en la obra de Carlos Isamitt". En: *Revista Musical Chilena*, XX, 97, pp.14-22. 1966.

\_\_\_\_\_ : "Catálogo de la obra de Carlos Isamitt". En: *Revista Musical Chilena*, XX, 97, pp. 54-67, 1966.

-----: *La creación musical en Chile*. Santiago: Ed. Universitaria, 1951

SAMSON, Jim: "Analysis in context". En : *Rethinking Music*. Nicholas Cook y Mark Everist (eds.). New Cork: Oxford University Press, pp. 35-54, 2001.

SALZER, Felix: *Audición estructural. Coherencia tonal en la música*. Barcelona: Labor, 1990.

SALZER, Felix-SHACHTER, Carl: *El contrapunto en la composición. El estudio de la conducción de las voces*. Barcelona: Idea Books, 1999.

SCHENKER, Heinrich: *Five Graphic Music Analyses with a new introduction by Felix Salzer. Compositions of J.S.Bach, J. Haydn, F.Chopin*. New York: Dover Publications, 1969.

STUCHLIK, Milan: *Rasgos de la Sociedad Mapuche Contemporánea*. Santiago: Ediciones Nueva Universidad, 1973.

URRUTIA BLONDEL, Jorge: "Carlos Lavín, compositor." En: *Revista Musical Chilena*, XXI, 99, pp. 61-84, 1967.

TALENS, Jenaro: "Práctica artística y producción significativa". En: *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, 1978.

TURINO, Thomas: "The coherence of social style and musical creation among the Aymara in southern Peru". En: *Ethnomusicology*, 33 (1), pp.1-30,1989.

VILA, Pablo: "Interpellations, Narrative Identities and Popular Music". En: *Latin American Music. An encyclopedic history of music from South America, Central*

*America, Mexico, and the Caribbean*. Malena Kuss (ed.). New York: Schirmer Books/Macmillan Library Reference USA, 2 vols, 2000.

### 10.2. Partituras.

- ALVARADO, Boris. (2006). *Feula*. MS.
- CÁCERES, Eduardo. (2004). *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi*. MS.
- CÁCERES, Eduardo. (1991). *Epigramas Mapuches*. MS.
- CÁCERES, Eduardo. (1984). *Fantástica Chilótica*. MS.
- CÁRDENAS, Félix (2004). *Misa Alférez*. MS
- CÁRDENAS, Félix. (2000). *Rito*. MS.
- DÍAZ, Rafael. (2006). *María Siafkias Kastapoyok*. MS
- DÍAZ, Rafael. (2002). *Huasquiña*. MS.
- DÍAZ, Rafael (1998). *Kyrie*. MS.
- FALABELLA, Roberto. (1957). *Estudios Emocionales*. MS.
- ISAMITT, Carlos. (1931). *Cuatro Canciones Huilliches, para Canto y Piano*. MS.
- MATTHEY, Gabriel (2007). *Mapuchinas*. MS.
- MATTHEY, Gabriel (2001). *Chilenita III*. MS.
- MATTHEY, Gabriel. (1991). *Rogativa*. MS.
- ZAMORA, Carlos. (1997). *Padre Nuestro Kunza*. MS.

### 10.3. Sitios web.

BAUMANN, Max, Meter: “Escuchando la voz de los pueblos indígenas...La música tradicional como política del encuentro intercultural”. En: *Revista Transcultural de Música* nº 2, 1996, <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/baumann.htm>. Consultado el 3 de junio del 2007.

DÍAZ, Rafael: “Entrevista a Eduardo a Cáceres”. En: <http://www.musicasacrachilena.cl>. Consultado el 22 de noviembre del 2007.

HUICHAQUEO, Francisco: “Francisco Huichaqueo estrena Gente-pájaro”. En: [www.escaner.cl](http://www.escaner.cl). Consultado el 4 de Enero del 2009.

OCHOA, Ana María: “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música”, *Revista Transcultural de Música*, N° 6, 2002.

<http://www.sibetrans.com/trans/trans6/ochoa.htm>. Consultado el 3 de junio del 2007.

### 11. Registros de música originaria.

Poco más de la mitad de los registros proviene de los siguientes archivos:

Archivo del Museo Mapuche Juan Antonio Ríos, de Cañete (MMJAR, Chile, VIII región).

Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena de la Universidad de Chile (AMTCH).

Museo Chileno de Arte Pre-colombino (MCHAP).

Archivo del Museo Regional de la Araucanía de Temuco (MRA).

Archivo del Museo Regional de La Serena (MLS).

#### Cultura mapuche.

*Anchimallén*, fue recopilado y transcrito por Cristina Álvarez en la provincia de Cautín (novena región de Chile) entre 1967 y 1973. Archivo Sonoro de música tradicional chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

*Ejecución de kulrun y kaskawilla*, fue recopilado y transcrito por Ernesto González, en 1981. Hilda Meliqueo. Collahue. Novena región de Chile. Archivo Sonoro de música tradicional chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

*Invocación a las machis difuntas*, fue recopilado y transcrito por María Ester Grebe en la novena región de Chile (1974). Re-transcripción por Rafael Díaz. Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

*Kulrun y kaskawilla*. Recopilado y transcrito por Ernesto González en la Comunidad de Quetrahue, Comuna de Lumaco, Novena región de Chile. 1981. Machi Juana Raimán Cheuque. Archivo Sonoro de música tradicional chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

*Kureñeán*, fue recopilado y transcrito por María Ester Grebe en 1973. Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

*Nguillatun*, extractos 1 y 2, fue registrado y transcrito por Rafael Díaz. Depositado en el Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

*Pifülka pareada*, fue recopilado y transcrito por Ernesto González, en la comunidad de Quetrahue, Comuna de Lumaco, Novena región de Chile. 1981. Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

*Pinkulwe*, fue recopilado por Rafael Díaz, en la localidad de Padre Las Casas, Temuco, novena región de Chile. 2006. Transcripción de Rafael Díaz.

*Pinkulwe Chaf-chaftún*, fue recopilado y transcrito por Ernesto González, en la localidad de Kachím, novena región de Chile, en 1981. La ejecutante fue José Nieves Queupumil. Archivo de Música Tradicional Chilena (AMTCH). Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

*Rogativa al Am y Alhue o Danza de las Ánimas*, sin recopilador identificado. Archivo Sonoro del Museo Regional de la Araucanía (MRA). Transcripción musical de Rafael Díaz.

*Toquido de Kultrun y Tres Püfilkas*, registrado por José Pérez de Arce. Archivo Sonoro del Museo Chileno de Arte Precolombino (AMACHP). Fundación Larrain-Echeñique. Ilustre Municipalidad de Santiago. Transcripción musical de Rafael Díaz.

*Trutruka*, fue registrada y transcrita por Ernesto González en la localidad de Roble Huacho, novena región de Chile, en 1981. El ejecutante fue Martín Marillán. Archivo Sonoro de Música Tradicional (AMTCH).

*Trutruka coliwe*, registrado en 1958, sin recopilador identificado. Fue extraído del Archivo Sonoro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (AMTCH). Transcripción musical de Rafael Díaz.

*Trutruka travesera*, fue recopilado por Rafael Díaz, en la localidad de Padre Las Casas, Temuco, novena región de Chile. 2006. Transcripción de Rafael Díaz.

Cultura fueguina.

*Ay tchala*, fue grabado y transcrito por Rafael Díaz, en la localidad de Pto. Edén, onceava región de Chile, en 1992. Colección particular.

*Jajé*, fue grabado y transcrito por Rafael Díaz, en la localidad de Pto. Edén, onceava región de Chile, en 1992. Colección particular.

*Tchoaiaí*, fue grabado y transcrito por Rafael Díaz, en la localidad de Pto. Edén, onceava región de Chile, en 1992. Colección particular.

*Arrojeo*, fue grabado y transcrito por Rafael Díaz, en la localidad de Pto. Edén, onceava región de Chile, en 1992. Colección particular.

Cultura atacameña.

*Convido a la semilla*, fue registrado y transcrito por Rafael Díaz en la localidad de Caspana, segunda región de Chile, en el 2006. Colección particular.

*Despacho del carnaval*, fue registrado y transcrito por Rafael Díaz en Ayquina, segunda región de Chile, en el 2004. Colección particular

*Talatur, melodía para Clarín*, fue registrado y transcrito por Rafael Díaz en Huasquiña, segunda región de Chile, en el 1994. Colección particular.

Religiosidad popular centro-norte de Chile.

*Canto de Alférez. Contrapunto de despedida*, fue registrado y transcrito por Rafael Díaz en el Tambo de Salamanca (Illapel, cuarta región de Chile), en el 2008. Colección particular.

*Canto de Alférez. Saludo a San Pedro*, fue registrado y transcrito por Rafael Díaz, en la caleta de Horcones (quinta región de Chile), en el 2001. Colección particular.

*Canto chino*, fue recopilado y transcrito por Leonardo García en la fiesta de la Tirana (Iquique, Chile), en el 2003. Depositado en el Archivo del Museo Regional de La Serena (MLS).

*Canto de despedida*, fue registrado y transcrito por Rafael Díaz en la fiesta de la Tirana de Iquique, primera región de Chile, en 1997. Colección particular.

*Canto de Entrada*, fue registrado y transcrito por Rafael Díaz en la fiesta de la Tirana de Iquique, primera región de Chile, en 1997. Colección particular.

*Chunchos, de la Tirana*, fue registrado y transcrito por Rafael Díaz en la fiesta de la Tirana de Iquique, primera región de Chile, en 1997. Colección particular.

*Flautas chinas, para entrada y salida de procesión*, sin recopilador identificado. Fiesta de la virgen de la Tirana. Iquique, Chile. Registro realizado en 1967 y depositado en el Archivo de la Universidad de Tarapacá. Consultado en el Archivo del Museo Regional de La Serena (MLS). Transcripción de René Silva.

*Morenos, de la Tirana*, fue registrado y transcrito por Rafael Díaz en la fiesta de la Tirana de Iquique, primera región de Chile, en 1997. Colección particular.

## 12. Anexo.

### 12.1. Contenido del CD.

- a) *Evocación Huilliche* nº 1, 2 y 4, de Carlos Isamitt (pistas 1-3)
- b) *Estudios Emocionales*, de Roberto Falabella (pista 4).
- c) *Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi*, de Eduardo Cáceres (pistas 5-7).
- d) *Feula*, de Boris Alvarado (pista 8).
- e) *Kyrie Mwono*, de Rafael Díaz (pista 9)
- f) *Rito*, de Félix Cárdenas (pista 10).
- g) *Tchoaiaí*. Canto Kaweskar (pista 11).
- h) *Jajé, Ay Tchala, Arrojeo*. Tres cantos Selk'nam (pista 12).
- i) *Pinkulwe*. Flauta de la cultura mapuche (pista 13).
- j) *Trutruka travesera*. Trompeta natural de la cultura mapuche (pista 14).

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID.**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.**

**DOCTORADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA.**

**EL IMAGINARIO ABORIGEN DE LA MÚSICA  
CHILENA INDIGENISTA:**

**CONSTRUCCIÓN, SUBVERSIÓN Y DESPLAZAMIENTO DE  
CENTROS PARADIGMÁTICOS DE IDENTIDAD.**

**Tesis que presenta Rafael Díaz Silva, para optar al grado de  
Doctor en Historia y Ciencias de la Música, dirigida por la  
profesora Dra. Joaquina Labajo.**

**2008-2009**



**A MIS PADRES.  
A MI HIJO VICENTE.  
A JOAQUINA LABAJO.  
A PEDRO GONZÁLEZ CASADO**

## ÍNDICE

1.	Presentación.	1
----	---------------	---

2.	Introducción teórica.	6
----	-----------------------	---

2.1.	Objeto de estudio.	6
2.2.	Estado de la cuestión.	9
2.3.	Objetivos.	21
2.4.	Hipótesis.	22
2.5.	Fundamentación.	23
2.6.	Metodología.	25
2.7.	Estructura.	40

3.	Primer nivel: de la reducción al no lugar.	42
----	--	----

3.1.	Narrativa indigenista en el Chile contemporáneo.	42
3.2.	La invención de la música mapuche.	43
3.3.	Una filiación de lo alóctono.	46
3.4.	El indigenismo errante de la sobremodernidad.	50
3.5.	Música para ningún escenario.	54
3.6.	La nueva peregrinación.	60
3.7.	La intervención del espacio público.	65
3.8.	Hacia el indigenismo de la soledad.	72

4.	Segundo nivel: etno-textos.	74
----	-----------------------------	----

4.1.	Performática musical mapuche.	75
4.2.	Performática musical fueguina.	88
4.3.	Performática musical atacameña.	97

4.3.1.	Religiosidad de la performática musical atacameña.	99
4.3.2.	Bailes atacameños.	104
4.3.3.	Ceremonial del agua.	106
4.3.4.	Calendario de ritos y ceremonias atacameñas.	111

4.4.	Performática de la religiosidad popular del centro-norte de Chile.	112
------	--	-----

4.4.1.	Área andina.	112
4.4.2.	Área atacameña.	123
4.4.3.	Área diaguita-hispana.	123

5.	Tercer nivel: invención del imaginario indigenista.	126
----	---	-----

5.1.	Perspectiva diacrónica.	126
5.2.	El estilema mapuche de fines del siglo XIX hasta 1945.	127
5.3.	La Vanguardia de los cincuenta: minimalismo y dodecafonía con raíz.	130
5.4.	Música chilena académica y cultura Rapa Nui: dos compositores islas.	132
5.5.	Pueblos fueguinos y música chilena: el (des)cubrimiento desde 1988 hasta el presente.	133
5.6.	El indigenismo mapuche post-Isamitt: del mapuchismo conceptual al musema inculturado (1984 hasta el presente).	134
5.7.	Cultura atacameña: del desierto al concierto (década de los noventa hasta el presente).	136
5.8..	Religiosidad popular: misas mestizas (1982-2005).	138

6.	Cuarto nivel: preceptiva estilística de la academia chilena indigenista.	143
----	--	-----

6.1.	Marco estilístico de Carlos Isamitt.	143
------	--------------------------------------	-----

6.1.1.	Estilemas mapuches en <i>Evocaciones Huilliches</i> .	144
6.1.2.	<i>Evocación Huilliche</i> nº 1.	145
6.1.3.	<i>Evocación Huilliche</i> nº 4.	150

6.2.	Marco estilístico de Roberto Falabella.	155
6.2.1.	<i>Estudios Emocionales</i> , de Roberto Falabella.	157
6.3.	Marco estilístico de Gabriel Mathey.	168
6.3.1.	Rasgos estilísticos de <i>Rogativa</i> .	173
6.3.2.	Rasgos estilísticos de <i>Mapuchinas</i> .	187
6.4.	Marco estilístico de Eduardo Cáceres.	191
6.4.1.	Rasgos estilísticos de <i>Cantos Ceremoniales para Aprendiz de Machi</i> .	194
6.4.2.	<i>Cantos Ceremoniales</i> , vista por el compositor.	195
6.4.3.	Sintagmas de raíz mapuche en <i>Cantos Ceremoniales</i> .	197
6.4.4.	Musemas y semejanza inmaterial.	198
6.4.5.	Los soportes de la expresión mimética.	199
6.4.6.	Espejo sonoro.	202
6.4.7.	Comportamientos idiomáticos.	205
6.4.8.	Situaciones sonoras.	215
6.5.	Marco estilístico de Boris Alvarado.	219
6.5.1.	Rasgos estilísticos de <i>Feula</i> .	220
6.6.	Marco estilístico de Rafael Díaz.	226
6.6.1.	Contexto sonoro- geográfico de <i>Huasquiña</i> .	227
6.6.2.	Estrategias de aproximación al imaginario atacameño.	229
6.6.3.	Poética de <i>Kyrie Mwono</i> .	234

6.7.	Marco estilístico de Carlos Zamora.	241
6.7.1.	Rasgos estilísticos de <i>Padre Nuestro Kunza</i> .	242
6.8.	Marco estilístico de Félix Cárdenas.	246
6.8.1.	Rasgos estilísticos de <i>Misa Alférez</i> .	249
6.9.	Marco estilístico de Cristián López.	252
6.9.1.	Rasgos estilísticos de <i>El Resplandor de la Noche</i> .	253

7.	Quinto nivel: rasgos idiomáticos indigenistas.	259
----	--	-----

7.1.	Modalidad originaria.	259
7.2.	<i>Atemperamiento</i> de la afinación.	261
7.3.	<i>Cluster</i> como generador de texturas y articulador de sintaxis.	264
7.4.	Patrones onomatopéyicos.	265
7.5.	Flexibilidad de la escritura gráfica y proporcional.	268
7.6.	Intercalación de estilemas en superestructuras autoreferentes.	271
7.7.	Gestualidad neutra con funcionalidad identitaria.	272

8.	Sexto nivel: análisis.	276
----	------------------------	-----

8.1.	Análisis semiológico.	276
8.1.1.	Sintagma y paradigma.	277
8.2.	Análisis schenkeriano y neo-schenkeriano.	280
8.2.1.	Revisionismo schenkeriano.	282
8.2.2.	Teoría general schenkeriana.	283
8.2.3.	Rudimentos.	286
8.2.4.	El principio de la forma.	290

8.2.5.	Tonalidad y <i>background</i> .	291
8.2.6.	Acento, estructura y peroración.	292
8.2.7.	Movimiento arpegiado del <i>middleground</i> .	293

8.3.	Análisis semiológico de <i>Evocación Huilliche</i> nº 1, de Carlos Isamitt.	294
------	---	-----

8.3.1.	Estructura profunda de los estilemas de Isamitt.	300
--------	--	-----

8.4.	Análisis neo-schenkeriano de <i>Evocación Huilliche</i> nº 1.	302
------	---	-----

8.4.1.	Espacio-tiempo en <i>Evocación Huilliche</i> nº 1.	305
--------	--	-----

8.4.2.	Interpretación del espectro armónico de <i>Evocación Huilliche</i> nº 1.	307
--------	--	-----

8.5.	Análisis neo-schenkeriano de <i>Estudios Emocionales</i> , de Roberto Falabella.	309
------	--	-----

8.6.	Análisis semiológico de <i>Estudios Emocionales</i> , de Roberto Falabella.	328
------	---	-----

8.6.1...	Filiación profunda de los sintagmas de <i>Estudios Emocionales</i> .	333
----------	--	-----

8.7.	Análisis semiológico de <i>Xekayawun mawida mew</i> , de Eduardo Cáceres.	336
------	---	-----

8.7.1...	Estructura mítica.	352
----------	--------------------	-----

8.7.2.	Estructura mítica de los musemas de <i>Xekayawun mawida mew</i> .	353
--------	---	-----

8.7.3.	Eje paradigmático de <i>Xekayawun mawida mew</i> .	356
--------	--	-----

8.8.	Análisis neo-schenkeriano de <i>Xekayawun mawida mew</i> , de Eduardo Cáceres.	362
------	--	-----

8.8.1..	Interpretación de la estructura profunda de <i>Xekayawun mawida mew</i> .	372
8.8.2.	Interpretación del espacio-tiempo en <i>Xekayawun mawida mew</i> .	375
8.8.3.	Análisis del espectro de armónicos de <i>Xekayawun mawida mew</i> .	379

8.9.	Análisis semiológico de <i>Rito</i> , de Félix Cárdenas.	382
------	--	-----

8.9.1..	Eje paradigmático de <i>Rito</i> .	383
8.9.2.	Cadena sintagmática de <i>Rito</i> .	391
8.9.3.	Interpretación de la cadena sintagmática de <i>Rito</i> .	395

8.10.	Análisis neo-schenkeriano de <i>Rito</i> , de Félix Cárdenas.	397
-------	---	-----

8.10.1.	Interpretación de la estructura profunda de <i>Rito</i> .	403
8.10.2.	Interpretación del espacio-tiempo en <i>Rito</i> .	407
8.10.3.	Interpretación del espectro armónico de <i>Rito</i> .	412

9	Conclusiones.	413
---	---------------	-----

10	Bibliografía.	429
----	---------------	-----

10.1	Libros y artículos.	429
10.2.	Partituras.	438
10.3.	Sitios <i>web</i> .	438

11	Registro de música originaria.	439
----	--------------------------------	-----

12	Anexo.	442
----	--------	-----

12.1.	Contenido del CD.	442
-------	-------------------	-----



