

HISTORIA, IDENTIDAD, MÚSICA Y ESCRITURA: LA APORÍA DE “LO CHILENO” EN EL ENSAYO MUSICOLÓGICO CHILENO DEL SIGLO XX

CAMILO ROSSEL
UNIVERSIDAD DE CHILE

Resumen

El siguiente artículo revisa el problema de la identidad desde la escritura musicológica en Chile. En función de esto en su primera parte revisa los problemas epistemológicos existentes en el discurso identitario Latinoamericano, fundamentalmente la dificultad de establecer una “historia latinoamericana”. En su segunda parte revisa los dos grandes hitos de la historia de la música chilena, *Los orígenes del arte musical en Chile* de Eugenio Pereira Salas y la *Historia de la música en Chile* de Samuel Claro, analizando en ellos los modos de resolver, explícita o implícitamente, estos problemas planteados sobre la identidad y la historia.

Palabras clave: música chilena, identidad, historia, historia de la música, musicología.

Abstract

The following article explores the problem of identity from the starting point of musicological writing in Chile. To this end, the first part is devoted to a survey of the epistemological problems extant in the Latin American discourse on identity, particularly the difficulty of establishing a “Latin American history.” The second part is a survey of two milestones in the history of Chilean music: Eugenio Pereira’s *Los orígenes del arte musical en Chile* and Samuel Claro’s *Historia de la música en Chile*. An analysis is made of these authors’ implicit or explicit solutions to the problems posed by identity and history.

Keywords: Chilean music, identity, history, history of music, musicology.

Queremos creer, desesperadamente, que alguien se ha propuesto algo con nosotros.

Friederich Nietzsche

El 20 de mayo de 1805 Jean-Jaques Dessalines promulga la primera constitución independiente de Haití, la que de paso será la primera constitución independiente de un país latinoamericano. El artículo 14 de dicha constitución quizás sea uno de los textos más lúcidos y significativos que se hayan escrito en lo que respecta al problema político-cultural identitario en Latinoamérica, dicho artículo dice lo siguiente:

Toute acception de couleur parmi les enfants d'une seule et même famille, don't chef de l'Etat est le père, devra nécessairement cesser, les Haïtiens ne seront désormais connus que sous la dénomination génériques de noirs.

[Toda distinción de color entre los hijos de una sola y la misma familia, en la cual el jefe de Estado es el padre, deberán necesariamente desaparecer, *los Haitianos, de ahora en adelante, no serán sino conocidos bajo la denominación genérica de negros*].¹

La lucidez que señalo tiene que ver específicamente con esta última frase que he subrayado y que podría resumirse en la sentencia casi surrealista “*de aquí en adelante todos somos negros*”. Dicha frase sin duda llamaría la atención dentro de un contexto literario o artístico pero es el marco jurídico el que le brinda la potencia significativa con respecto al problema identitario americanista; es una constitución la que enmarca dicha frase, es decir aquel gesto con el cual se *inventa* una nación. Lo que pone de manifiesto el “*de aquí en adelante todos somos negros*” es la conciencia sobre el carácter ficticio de la historia que se pretende fundar. Conciencia de lo ficticio de aquella negritud a secas frente a la meticulosidad taxonómica de los colonos quienes habían registrado 126 “tonalidades” de negros con su respectiva denominación y caracterología. Conciencia de lo ficticio incluso de aquella taxonomía biologicista pues en ningún caso aquel primer gobierno haitiano pretendía que todos sus ciudadanos fueran *negros* en un sentido genético o biológico, en efecto el artículo 13 de la misma constitución señala explícitamente la posibilidad de ciudadanía para las “mujeres blancas” y para los “polacos y

¹ Constitución Imperial de Haití, Artículo 14, 20 de Mayo de 1805. La traducción y las cursivas son nuestras. Para consultar la constitución completa en francés véase: http://www.haiti-reference.com/histoire/constitutions/const_1805.html.

alemanes”, la mención a estos últimos aparece aquí como una extrañeza que es necesario remarcar, Eduardo Grüner dice al respecto:

No sabemos por qué se hace la extraña especificación sobre los “alemanes y polacos” naturalizados. Pero sin duda su mención es el colmo del “ironismo” particularista, más subrayado aún por el hecho de que también alemanes y polacos – que uno suele asociar con la piel blanquísima y los cabellos rubios de sajones y eslavos – son, ahora, *negros*. Esta generalización a primera vista absurda tiene el enorme valor de producir una disrupción del “racismo” biologicista o “naturalista”, que entre fines del siglo XVIII y principios del XIX ha comenzado a imponerse: si hasta los polacos y alemanes pueden ser decretados “negros”, entonces está claro que *negro* es una denominación política (o político-cultural, si se quiere), es decir *arbitraria* (...) y no *natural ni necesaria*. (Grüner: 2009: 29)

No hay que olvidar que el proceso de independencia haitiano no se realizó contra una corona o un rey sino fundamentalmente contra la primera república francesa, aquella república de los revolucionarios que hicieron la famosa “Declaración de los derechos del Hombre y del Ciudadano”, que generalmente se considera la primera declaración universal de los derechos humanos, Universalidad y Humanidad en la cual no entraban los esclavos negros. Desde este punto de vista lo *negro*, en la constitución haitiana, funciona como unificador en sentido negativo, no porque se pueda predicar alguna característica específica de aquellos a los que unifica, ya se vio que en ningún caso el color de piel funciona como característica unificadora, sino porque lo único que los puede unificar es su no pertenencia a aquella Universalidad y Humanidad mencionada más arriba. En este sentido la *identidad* de la nueva nación no consistía ni en una serie de características dadas por la fusión étnica, ni en una vuelta a un pasado indiano o africano, ni en algunas otras características derivadas de la influencia del clima o el paisaje en los europeos nacidos acá, es decir una *identidad* que no puede darse en ningún caso como continuidad de una historia ya existente pero que tampoco puede instalarse como un abandono de lo anterior, como un hacer tabula rasa y comenzar desde cero, el “*de aquí en adelante todos somos negros*” tiene un pasado y ese pasado es el de la “lucha de razas” del mundo colonial americano, la frase señala, pues, un desborde de ese conflicto y no un abandono o una síntesis de lo racial en lo “multicultural”, dicho desborde podría enunciarse como la posibilidad de pensar la identidad no a través de lo Universal (es decir no a través de lo *multi*) sino a través de lo radicalmente particular, de aquello que hasta entonces había estado materialmente excluido de aquel Universal, señalando así lo ficticio de dicha Universalidad y constituyendo en lo *negro* una especie de universalidad otra, negativa y conscientemente falsa.

Este desborde en lo *negro* que señala la constitución haitiana coincide, si miramos hacia Europa, con el inicio de lo que Foucault llamará *la Edad de la*

Historia, es decir, con una forma de ver y leer las cosas por parte de la cultura Occidental que organiza el sentido desde lo temporal y lo causal:

A partir del siglo XIX, la Historia va a desplegar en una serie temporal las analogías que relacionan unas con otras a las organizaciones distintas. Es esta Historia la que, progresivamente, impondrá sus leyes al análisis de la producción, al de los seres organizados y, por último, al de los grupos lingüísticos. La Historia *da lugar* a las organizaciones analógicas, así como [antes] el Orden abrió el camino de las identidades y de las diferencias *sucesivas*. (Foucault, 1997: 213-215)

De pronto la Historia se convierte en la forma de ser de las cosas, no es que de un momento a otro el tiempo, la causalidad o el origen sean una nueva forma de conectar una serie de datos que ya están dados sino que estos elementos, que en su conjunto apelan a una trama temporal de sentido, serán los que permitan la existencia de lo que aparece ante nosotros; lo empírico tiene un sentido y ese sentido ya no está dado por su organización, por su taxonomía, sino por una trama que desciende hasta las profundidades de un tiempo originario siempre anterior y que a su vez hace que el cumplimiento de dicho sentido se dispare a un futuro siempre por cumplirse.

La disposición epistemológica del siglo XIX hace evidente lo *causal* de la trama histórica, el tiempo se coagula en los acontecimientos dándoles una profundidad temporal que los meros hechos jamás habían poseído, más bien se podría decir que los acontecimientos se leerán como una sedimentación temporal particular, un nudo temporal que logra irrumpir gracias a una densidad que se fundamenta en todo el tiempo que ha transcurrido y que no puede dejar indiferente al tiempo que vendrá. De ahí que se podría decir que la disciplina histórica se identifica con este cambio epistemológico señalado por Foucault pues la importancia de la historia, en tanto disciplina, para el siglo XIX no se podría denominar como un simple *auge*; Es el siglo XIX el que inventa la Historia en tanto disciplina y a su vez en dicho siglo será donde se generen las formas fundamentales en cuanto a su metodología y será también el momento en que se la ponga en el lugar de *ciencia totalizante* al ser histórica la forma fundamental de ser de la realidad;

Pero se ve muy bien que la Historia –dice Foucault– no debe entenderse aquí como la compilación de las sucesiones de hecho, tal cual han podido ser constituidas; *es el modo fundamental de ser de las empiricidades, aquello a partir de lo cual son afirmadas, puestas, dispuestas y repartidas en el espacio del saber para conocimientos eventuales y ciencias posibles*. (Foucault, 1997: 207)

En este punto es fundamental comprender el carácter dinámico-causal que se encuentra alojado al interior de los propios “acontecimientos históricos”, carácter que quizá tendrá su lugar de expresión máximo, y a su vez el lugar de mayor totalización posible, en la dialéctica hegeliana, en efecto en

Hegel dicha conexión causal no es solo evidente sino la única manera de entrar a su filosofía; al comprender la Razón bajo la forma de potencia dispone ya su desarrollo y una temporalidad para ella, más aún, aquella potencia es la potencia de la realización de la libertad objetiva y subjetiva de los individuos, es decir, el sentido interno de la Historia está determinado por los ideales de Racionalidad y Universalidad tal como habían sido explicitados en la revolución francesa. Para Hegel, que es quizás el mayor exponente de una filosofía histórica, América no existe porque la única posibilidad que exista dentro de la Historia es como una Europa del futuro: “Pasará mucho tiempo – nos dice en su filosofía de la historia – antes que los europeos logren infundirles [a los americanos] un poco de sentimiento de dignidad personal. De ahí que América sea, por lo tanto, la tierra del futuro, y como tierra del futuro no nos incumbe en absoluto.” (Hegel: 1980, citado por Gutiérrez, 1987)

En este sentido el “*de aquí en adelante todos somos negros*” de la constitución haitiana vendría a ser el revés, igual de categórico y extremo, de la sentencia hegeliana y de paso señala la dificultad para América de relacionarse con aquel sustrato epistemológico que permite *pensar* una Historia. Si para Hegel América es la Europa del futuro la constitución haitiana señala que el único futuro posible para América es fuera de la Universalidad europea y, en este sentido, fuera de la condición epistemológica que permite pensar una Historia (que, dicho sea de paso, es siempre una Historia Universal). De este modo la posibilidad de una Historia latinoamericana, y por supuesto de cada una de las naciones que la componen, se ha mantenido siempre en un sustrato aporético. Es necesario subrayar que el problema que se está planteando no se remite a la tradicional e infructífera discusión sobre la pertenencia o no pertenencia de Latinoamérica a la Historia Universal sino el hecho, bastante más extremo, que desde aquel lugar epistemológico que nos permite pensar históricamente, Latinoamérica no existe.

De muchas maneras serán los procesos de independencia, sobre todo de las colonias subordinadas a la corona española, los que agudizarán en las nuevas naciones este problema hasta ahora insalvable con respecto a sus historias (nacionales, culturales, políticas, etc...) pues si bien la mayoría de las independencias posteriores a la haitiana, sino todas, respondieron a motivos fundamentalmente económicos aquellos factores se ocultarán bajo una retórica ideológica de carácter cultural e idiosincrático, muy diferente, por un lado, a como había ocurrido en la independencia norteamericana, donde los motivos para romper vínculos con la corona inglesa fueron explícitamente los aranceles comerciales y el sistema crediticio que imponía el Banco Central Inglés a las colonias, o por otro, el ya mencionado caso haitiano, donde lo racial, como desborde de lo cultural e idiosincrático, jugó un papel fundamental. En el caso de Hispanoamérica la retórica independentista justificaba la separación de la corona por las diferencias idiosincráticas de criollos y españoles y la necesidad de que los primeros se gobernaran entre sí por el conocimiento que tenían de las necesidades y de las costumbres de

los pueblos ultramarinos. Al ser este factor cultural uno de los argumentos principales del discurso independentista la generación de las culturas nacionales no sólo fue una preocupación de los caudillos y de los primeros gobiernos independientes sino que se podría decir que fue la principal de sus preocupaciones. En esta perspectiva las independencias no se plantearon como un movimiento destinado a crear algo nuevo sino como una exigencia política que la propia realidad existente reclamaba. Aquello a lo que apelaban los independentistas es que, por ejemplo, *lo chileno* ya existe antes del establecimiento de la República de Chile, más aún, la independencia y la creación de la República responde a las necesidades de esa *chilenidad*. De ahí el contraste entre la enajenación mitológica y propagandística de las historias nacionales frente a la lucidez del “*todos somos negros*” de la constitución haitiana, con su matiz irónico y conscientemente falso; la situación política derivada de la generación de una nación, y en este caso no es sólo una particularidad de las naciones americanas sino de la fundación de todos los estados nacionales en el siglo XIX, requiere una *historia patria* y una *cultura patria* necesaria y alienadamente mitológicas, de ahí la dificultad de *pensar* dicha *historia* y dicha *cultura*.

Pongo el acento aquí en la palabra *pensar* pues, si bien no es este el lugar para plantear una discusión al respecto, digamos la menos que *pensar* algo tiene que ver con desmitologizar lo dado, descubrir el carácter ficcional de una realidad que quiere imponérsenos prepotentemente. Si entendemos de este modo el *pensar* puede entenderse claramente la dificultad planteada más arriba para *pensar* la historia y la cultura con aquel carácter nacional.

Es, justamente, a propósito de estos problemas en torno a la Historia y la Identidad, mencionados someramente más arriba, que podríamos decir que el ensayo musicológico chileno, al menos en lo que corresponde a sus líneas más visibles, ha tenido una dificultad y una incapacidad radical de *pensar* un nicho epistemológico que lo sostenga manteniéndose permanentemente en un estado ambiguo cuya existencia, por un lado, y cuya relación con la música, por otro, se ha construido más bien a través de un aporte documental archivístico que de un trabajo realmente teórico. De ahí que preguntas como aquella sobre la posibilidad de su propia existencia o sobre la posibilidad de sus objetos de estudio (léase la música nacional o americana) están prácticamente ausentes del todo en los trabajos musicológicos nacionales.

Quizás los dos modelos más significativos del ensayo musicológico chileno, y los menciono como los más significativos porque condensan una serie de supuestos que han determinado en muchos sentidos el trabajo de la musicología nacional hasta hoy, sean por un lado el texto de 1941 *Los orígenes del arte musical en Chile* de Eugenio Pereira Salas y por otro la *Historia de la música en Chile* publicado en 1973 por Samuel Claro. En cada uno de estos textos hay una manera de entender lo nacional que determinará las opciones metodológicas de la investigación y que, desde mi perspectiva, arrojará algunos problemas en el orden de lo que ya veníamos mencionando, es decir en

la posibilidad de concebir una historia para esos fenómenos musicales catalogados como nacionales. Es fundamental comprender acá el vínculo entre los supuestos discursivos, es decir todo aquello que no está explicado y que se da por hecho cuando se habla de lo nacional, y las metodologías de investigación utilizadas, pues es desde este vínculo que afirmo el carácter referencial y modélico que tendrán los textos de Pereira Salas y Samuel Claro para el trabajo musicológico nacional. No se trata, entonces, que los musicólogos actuales se dividan entre *Pereiristas* o *Salistas* y que continúen las líneas de trabajo abiertas por estos autores, sino más bien que las metodologías con las que se acercan a sus objetos de estudio, y la propia delimitación de estos objetos y de sus problemas, responde a los mismos supuestos que Pereira y Claro ya anunciaran en sus textos del 1941 y 1973 respectivamente, incluso allí donde los objetos varían y los discursos parecieran oponerse.

Una de las cuestiones fundamentales que aparece tras estos dos modelos tiene que ver con una relación acrítica con sus objetos de estudio, es decir, tanto para Pereira como para Claro, y en general para la musicología nacional, la *música chilena* no es un problema sino un objeto real que está esperando ser estudiado, de ahí que los problemas a la hora de abordar el objeto sean más en cuanto a su delimitación que a su existencia. En este sentido las forma en que Pereira y Claro delimitarán lo que es la *música chilena* serán los dos polos en torno a los que oscilará nuestra musicología nacional.

En el caso del texto de Pereira Salas el elemento racial e idiosincrático es el eje que organiza, por un lado, las características de aquello que podríamos denominar como *chileno*, y por otro, las características de los productos culturales que llevarían la impronta nacional. En este sentido es importante remarcar que lo racial no es sólo un modo de explicar la génesis musical sino que su libro, que sin duda es algo más que una historia de la música, responde a esta consideración de lo racial como eje de un fenómeno total que es la cultura tal como lo deja en claro Domingo Santa Cruz en el prólogo:

El libro del Profesor Pereira puede dividirse en dos partes bien delineadas; la primera comprende una reseña minuciosa y llena de detalles sugerentes acerca de la vida, las costumbres y las ceraciones musicales, desde la época precolombina hasta el año de la fundación del Conservatorio, o sea a mediados del siglo pasado; y la segunda, una prolija investigación sobre la música criolla, las danzas populares, las de salón, los cantos religiosos y en general, *todas las manifestaciones que pueden sintetizar el espíritu de nuestra raza y constituyen la expresión misma del carácter del pueblo.* (Pereira Salas, 1941)

Para Pereira si bien la territorialidad de la música tiene cierta importancia es más bien lo racial aquello que dará las coordenadas para generar la *historia* de la música chilena. En efecto las dos fuentes pre-republicanas para su historia de la música, tratadas en los capítulos I y II de su libro, serán la música araucana y la música traída por los soldados españoles. La ideología racial

chilena de la primera mitad del siglo XX, que reconocía su origen en las fuentes española y araucana y cuyo mayor representante es Nicolás Palacios con su teoría del chileno como araucano-gótico o godo-araucano, es la que se encuentra tras el desarrollo del texto de Pereira. De hecho cuando Pereira se ve con dificultades para encontrar antecedentes ciertos sobre el desarrollo musical explica estas dificultades por las particularidades de la raza, haciendo eco de los valores que tres décadas antes había reconocido Palacios para los chilenos:

La época no era sin embargo propicia. El siglo XVI representa en nuestra historia el siglo heroico por excelencia. *Los antepasados de la raza sólo vivieron y pensaron para la guerra*, y al decir de don Pedro de Valdivia “estando siempre armados y ensillados los caballos día y noche”. La ciudad era el campamento y únicamente “cuando alguna tregua les permitía regresar a sus hogares pensaban en entretener el ocio reuniéndose entre ellos y organizando partidas de pelotas, juegos de naipes o dados y riñas de gallos.”

Este ambiente desfavorable explica la escasísima actividad desplegada en el siglo XVI en estas materias, reducida, a lo sumo, a los aires marciales de los instrumentos bélicos, a la incipiente liturgia religiosa y a casos aislados de ejecuciones musicales. (Pereira Salas, 1941: 10)

Estas particularidades de nuestros antepasados, lo guerrero, lo altivo y lo poco dado a los placeres artísticos, son las mismas que, desde un punto de vista etnológico esta vez, encontramos en Palacios:

Efectivamente, los Godos y los Araucanos, tan diferentes en su aspecto físico, poseían ambos, con la misma nitidez y fijeza, todos los rasgos característicos de lo que los entendidos llaman sicología varonil o patriarcal, en la que el criterio del hombre prima en absoluto sobre el de la mujer en todas las esferas de la actividad mental. (...) Eran, pues, dos razas de corazón y de cerebro semejantes las que en su choque de dos siglos, con una epopeya por epitalamio, dieron el ser al roto chileno, de allí la uniformidad de sus pensamientos. (Palacios, 1918: 37-38)

Pero más allá de las fuentes de la música chilena y el fundamento racial que sostiene el discurso de Pereira su texto, quizás sin quererlo, muestra lo discontinuo del desarrollo musical en Chile; en la medida que su relato avanza tratando de definir y delimitar una *música nacional*, se va haciendo evidente la imposibilidad de hilvanar en un relato *histórico* coherente las obras, los compositores y las anécdotas mencionadas por Pereira. El cuadro que detalla deja ver no sólo la precariedad del ambiente musical sino también la total dependencia del desarrollo musical europeo que, en este contexto, no sólo señala una dependencia sino también una inexistencia de una especificidad propia, es decir, las prácticas y el desarrollo musical en el país son simplemente las prácticas y el desarrollo de una Europa marginal, o, reto-

mando la idea de Hegel, de la prehistoria de lo que era Europa en aquel momento. Por otra parte el texto de Pereira, de una erudición y una documentación admirable, es más que una historia de la música una sociología de la música en donde ésta tiene una función de mero reflejo de la organización social de la época, en este sentido la subsunción del arte a la cultura deja de lado la condición crítica del arte con respecto a la cultura. Es justamente este supuesto fundamental el que podríamos situar en la base de aquella relación acrítica con los objetos de estudio que mencionábamos más arriba, es decir, el objeto *música chilena* existe porque las sociedades que se han organizado en este territorio tienen ciertas particularidades y han producido una música que es el reflejo de ellas, nada más natural y obvio. En este contexto no cabe preguntarse por lo *chileno* de la *música chilena* ni por cómo aquello se enlaza en el material sonoro.

Por otra parte la segunda historia de la música chilena mencionada, la de Samuel Claro, publicada por la editorial Orbe en 1973, opta por la unificación a través del factor territorial incorporando esta vez el tema de la identidad musical como problema. En todo caso esta mención al problema de la identidad, insoslayable al abordar la obra de los compositores de la primera mitad del siglo XX, es tan marginal que Claro la despacha en un solo párrafo, el primero del capítulo V de su libro y que transcribimos a continuación:

El presente siglo, en su acelerada evolución científica cuajada de conflictos y de tensiones, ha visto la incorporación definitiva de Chile al concierto internacional de naciones que poseen vida musical propia. Sin embargo, nuestra música contemporánea, como la de otros países latinoamericanos, ha tratado de abrirse camino hacia su propia identidad americana siguiendo un largo y penoso trayecto, con medios precarios y en constante enfrentamiento con estilos musicales importados. La joven música, escribió R. Falabella, está enferma de alimentos estéticos que no se han asimilado. Las tendencias europeas, muy legítimamente incorporadas a nuestro acervo cultural por la inevitable universalización progresiva de la cultura del hombre –inevitable por causas diversas como el rápido desarrollo de los medios de comunicación y otras– en América han provocado un desprecio casi uniforme por nuestro folklore, excepto en aquellos países donde se impone por su propia fuerza. Se ha buscado originalidad tratando de incorporar tendencias de otras áreas culturales que corresponden a otros estados en el desarrollo social y artístico. La adopción de un estilo musical proveniente de Europa ha producido, muchas veces, el fenómeno de hacerse aquí estacionarios, anquilosados, mientras que en sus países de origen continúan con su rápida evolución, cuyos ecos regresan a América sólo pasado mucho tiempo. A principios del siglo XX mientras la ópera italiana era cultivada con pasión entre nosotros, se desconocía todavía algunos de los grandes valores del arte europeo contemporáneo, incluso las figuras sobresalientes del romanticismo, y los músicos chilenos debían sucumbir ante el estilo imperante, o bien desaparecer en el olvido o el anonimato. Este estado de cosas trae, por cierto,

una reacción encabezada por quienes podríamos llamar precursores del modernismo en Chile. (Claro, 1973: 117)

Este párrafo nos muestra de manera más radical aún aquella discontinuidad mencionada antes y aquella dependencia del discurso musical europeo. En efecto la aparición del fenómeno del nacionalismo musical, al menos en Chile, depende en gran parte del desarrollo del romanticismo europeo de países que hasta ese momento habían aparecido como marginales, como en el caso de Rusia y de España. La discontinuidad está señalada justamente por esta especie de puesta al día que la música chilena tiene cada cierto tiempo con respecto a la música europea, desde el Barroco (que en Chile al ser un territorio marginal de los grandes centros culturales Americanos será fundamentalmente un Barroco importado a diferencia de lo que sucederá justamente en esos centros como Perú, México o las misiones jesuitas de la Amazonía), pasando por las personalidades musicales del siglo XIX; Doña Isidora Zegers, una española afrancesada que logrará poner al día, con respecto a la ópera italiana, al precario ambiente musical santiaguino; Don José Zapiola que, en el ámbito de la composición y con objetivos completamente diferentes, logrará ponerse al tono de compositores como Rossini; Federico Guzmán quien en la segunda mitad del siglo XIX será algo así como el Chopin chileno; Eleodoro Ortiz de Zárate y Remigio Acevedo quienes intentarán abrir un espacio a la composición de ópera en el país siguiendo las directrices de la ópera italiana y cuyo modelo era *O Guaraní*, una ópera italiana compuesta por el brasilero Antonio Carlos Gómez. Posteriormente, en el siglo XX el interés por el folklore y la investigación de músicas autóctonas responderá más bien al interés por el exotismo de un romanticismo atrasadísimo y, como ya se dijo, a los modelos ruso y español más que al desarrollo interno de la música nacional, luego la incorporación del dodecafonismo se deberá a dos compositores extranjeros, el holandés Fré Focke y el austriaco Stefan Eitler y marcará una nueva ruptura con respecto a los trabajos compositivos anteriores, la experimentación de los sesenta que tendrá quizá su mejor representante en Becerra significará una nueva sincronización con el ambiente europeo y posteriormente la inclusión de la música electrónica en los 60 y 70 por Juan Amenábar y José Vicente Azúcar nuevamente responderá a los procesos que la música europea había vivido en los 40 y 50 con Pierre Schaeffer y Pierre Henry.

La dificultad para establecer una *Historia* de la música chilena se aloja justamente en estas discontinuidades. Lo que se aprecia de un proceso a otro, de una obra a otra o de un compositor a otro es justamente la no relación entre fenómeno y fenómeno. No es que se reclame una continuidad para poder establecer una historia, trabajos como los de Nietzsche y Foucault se instalan justamente en las discontinuidades para leer las historias que establecen, pero lo que no existe en el caso de la música chilena son aquellos parentescos que reclaman unos fenómenos con otros, explícitamente los

cambios estilísticos y estéticos se instalan ni a favor ni en contra de los anteriores sino desde la más profunda indiferencia impidiendo una articulación de sentido de un fenómeno a otro, si se quiere buscar un sentido para la música nacional este debe buscarse desde fuera de la condición de lo nacional incluso allí donde el *nacionalismo* es el santo y seña de los compositores. Las composiciones no se articulan orgánicamente en torno a un pasado, incluso hoy en día, las obras se estrenan y casi inmediatamente caen en el olvido y las nuevas obras tienen como modelo algo así como un futuro anterior, es decir lo que en Europa había constituido el futuro hace algunos años, distancia que se acorta cada vez más en relación a las posibilidades de comunicación, logrando estar *casi* al día de los últimos avances musicales.

Lo que está en juego en la forma de desarrollo de la música nacional es la dificultad de establecer un pasado interno para el presente que vivimos, es ahí donde la utilización del concepto de *Historia* se vuelve dudosa para el desarrollo de la música nacional, los fenómenos y las obras no se dejan emparentar por un sentido interno sino que responden a la historia de la música occidental. No es lo propio lo que está en juego sino la continuidad discursiva de eso propio. Para pensar el presente desde la historia es necesario pensarlo como la orilla del pasado, como aquello que se ha extendido hasta nosotros pero que su sentido se encuentra allá desde donde viene, una *Historia* reclama un origen, aunque este sea ficcional, que permita enlazar y dar sentido a la serie de acontecimientos que se encuentran suspendidos entre ese origen y el presente, el problema, por lo tanto, para una *Historia de la música chilena* es que el presente que se está realizando responde al desarrollo de una historia occidental, incluso la recurrencia a lo folclórico y a las búsquedas de especificidades hoy en día tiene más relación con los procesos de globalización que con las historias internas de los países.

A partir de estos problemas es que el ensayo musicológico chileno ha tenido una dificultad fundamental para acercarse críticamente al tema de la música nacional. Las preguntas en torno a cómo acercarse a un objeto cuya delimitación y existencia está pendiente o al menos está en juego, o, por otra parte, cómo mantener un vínculo entre este problema que hemos encerrado bajo el rótulo de *música chilena* con el concepto general de música, es decir, con todo el sustrato crítico y estético que significa hoy la música, están ausentes en la historia de la escritura musicológica. El problema es que si en muchos sentidos el arte, y por lo tanto la música, sobrepasa la cultura incluso oponiéndosele, entonces desde qué lógica es posible *saber* algo del arte. Si vamos a aquellas “ciencias de la cultura” como son la antropología, la sociología y la historia, cuyas metodologías son las que principalmente sostienen el trabajo musicológico nacional, la pregunta que surge es si acaso no hay algo que se les escapa a la hora de abordar el arte, o dicho de manera inversa, si acaso no hay algo en el arte que no se deja reducir a los métodos de análisis de estas ciencias. La pregunta que se vuelve más o menos explícita para la musicología desde este punto es si las metodologías utilizadas por ella hoy

dan cuenta del problema que significa la música y más aún del problema que significa una música nacional. Sin duda una pregunta imposible de responder en un marco como este, pero que se propone como una pregunta fundamental y ausente para la musicología nacional.

BIBLIOGRAFÍA

- Claro, Samuel, (1973). *Historia de la música en Chile*, Santiago: Editorial Orbe.
- Foucault, Michel, (1997). *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI editores.
- Grüner, Eduardo, (2009). “A partir de hoy somos todos negros”. *Revista Plus N° 6*, octubre-diciembre.
- Gutiérrez, Carlos, (1987). “América en la filosofía hegeliana de la historia,” *Memorias del Congreso Internacional Extraordinario de Filosofía*. Córdoba.
- Hegel, G.W.F., (1980). *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Madrid: Alianza Editorial.
- Palacios Nicolás, (1918). *Raza Chilena*, Santiago: Imprenta Universitaria.
- Pereira, Eugenio, (1941). *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.
- Vv. Aa. *Constitution Impériale Haïtienne de 1805*. Ref: http://www.haiti-reference.com/histoire/constitutions/const_1805.html

