

DIÁLOGO CON GASTÓN SOUBLETTE: UNA POÉTICA DEL ACONTECER EN TORNO A LA MÚSICA

*Lorena Valdebenito Carrasco*¹*

Para una tarde de un noviembre caluroso quedó agendada la cita de trabajo con Gastón Soubllette.

Este encuentro tuvo matices inmediatos de una grata conversación. Se transformó en un diálogo con contenidos trazados como caminos; los que fuimos recorriendo durante el tiempo que gentilmente me dedicó. Transitamos por la estética, la música, el arte, los saberes de dominio y salvación, los problemas de la música en la actualidad, la musicosofía, en definitiva; las poéticas de aconteceres musicales.

Gastón Soubllette es un pensador, escritor, profesor de estética de la Pontificia Universidad Católica, un gran estudioso de la sabiduría popular, de las religiones de culturas antiguas, de la cultura tradicional chilena. Autor de varios libros como: **La estrella de Chile, Rostro de hombre, La poética del acontecer, Mahler: música para las personas, Los mensajes secretos del cine**, entre otros.

Este diálogo que se presenta a continuación, pretende dar a conocer la visión musicológica de un pensador chileno, que analiza la música como un fenómeno trascendente y que desde una ventana crítica de la estética y la antropología, intenta explicar el *arte* musical más allá de la forma, proponiendo una liberación de la música de los estereotipos académicos, es decir, la música con un sentido, con una visión profundamente humanizada.

* Entrevista recibida el 20-11-2010 y aprobada por el Comité Editorial el 6-6-2011.

¹ Profesora de Música, © Doctora en Musicología por la Universidad de Salamanca, España. Profesora de la Universidad Adventista de Chile y de la Universidad del Bío-Bío, Chillán. Miembro del (CTIT) Centro Telúrico de Investigaciones Teóricas
lorenavaldebenito@ymail.com.

SOBRE GASTÓN SOUBLETTE

L. V: En primer lugar, ¿Puede decirme algo sobre su formación musical? ¿Dónde estudió y quiénes fueron sus maestros?

G. S: Estudié en Francia con Nadia Boulanger, en el Conservatorio. Ella era fanática de Stravinsky. En ese sentido no compartíamos gustos musicales, pues aun cuando admiro a Stravinsky, yo era más bien schönbergiano.

Estudié todas las disciplinas -teóricas y prácticas- para ser compositor, sin embargo no lo fui. Descubrí que no tenía el talento que yo creía tener y las inquietudes intelectuales fueron mucho más fuertes que mis relaciones con la música. Pero estudié todas las asignaturas musicales: contrapunto, composición, análisis de la composición. Esto me permitió, hasta cierto punto, ser un musicólogo dedicado a la estética de la música.

L. V: ¿Podría referirse a sus obras musicales y en especial a la génesis de su obra: *Chile en cuatro cuerdas*?

G. S: Tengo un cuarteto de cuerdas, una sonata, variaciones sobre un tema de Mahler, pero no es la obra de un compositor. Un compositor hace al menos unas cien obras. Yo no pasé más que de hacer algunos arreglos.

Y con respecto a la obra *Chile en cuatro cuerdas*, ésta se hizo entre los años 1971 y 1972 para un programa de televisión de Canal 13 sobre Neruda. Inicialmente correspondían a piezas individuales que luego se reunieron para formar una suite.

La *Discoteca del Canto Popular DICAP*, publicó la primera versión de la obra, posteriormente lo hizo *EMI Odeón*, de manera que se realizaron alrededor de cinco diferentes versiones discográficas de la misma obra. Después se convirtió en un *Auto Sacramental* cantado, que corresponde a la misma música, pero para coro a cuatro voces con textos de Fidel Sepúlveda.

L. V: ¿Cómo se acercó a la obra de Jung? ¿A través de Lola Hoffman, o antes?

G. S: A través de Lola Hoffman. Cuando esta psicóloga me dijo que ella había sido discípula del famoso Jung y me pasó su traducción del *I Ching*, se me abrió un mundo respecto de la filosofía china, pero también respecto de Jung. Este psicólogo fue muy amigo del traductor del *I Ching* al alemán, Richard Wilhelm y para él fue una revelación esta versión alemana del *I Ching*. En la lectura de este libro Jung, se explicó muchas cosas que él había descubierto en la terapia. La teoría de la sincronicidad entonces, salió del *I Ching*.

L. V: ¿Cuándo y cómo nace su interés por la Estética?

G. S: Mi interés por la Estética surgió después de conocer a Fidel Sepúlveda. Yo tenía un amigo que era compositor, Tomás Lefevre, y en su casa también funcionaba un taller literario. Una vez en que asistí al taller me encontré con Fidel, quien me hizo la proposición de pasar de Director Artístico de Canal 13 al instituto de Estética de la Universidad Católica. En ese tiempo, el Canal era de la Universidad Católica, no funcionaba como una corporación independiente. Por lo tanto, era perfectamente posible pasar de una dependencia de la Universidad Católica a otra. Así que pasé del Canal al Instituto de Estética. Así conocí a Fidel Sepúlveda y empezamos a estudiar Estética de manera autodidacta. De modo que no tuve una formación universitaria en la estética. Sin embargo, contaba con una profunda experiencia del arte en Europa. Todo el arte del Medioevo, el renacimiento, el romanticismo, las catedrales góticas románicas, todo aquello fue sin dudas una fuerte experiencia del arte.

L. V: ¿Considera usted una ventaja el hecho de no haber tenido una formación tradicional dentro de la filosofía, permitiéndole tener un mayor grado de libertad, sin tener que adscribirse a una escuela específica de pensamiento?

G. S: Si yo hubiera egresado del Instituto de Filosofía, tal vez mi estructura mental no sería la que tengo ahora. Siento cierta repugnancia de la filosofía por la filosofía; por la filosofía que no tiene una incidencia en algo de la vida del hombre donde el pensamiento se recicla a sí mismo. No me interesa mucho eso. Por ejemplo, la *Metafísica* de Aristóteles es un libro que no suscita mi interés. Me interesa mucho más la *Ética* de Aristóteles. En ese sentido, Heidegger tampoco me interesa mucho cuando escribe *Ser y Tiempo*. Pero cuando escribe sus ensayos cortos, sobre la poesía, sobre la técnica me interesa mucho más, es decir, me parece mucho más atractiva una filosofía aplicada. Por ejemplo, admiro a Carlos Marx, aunque no comparto para nada su visión del mundo. Pero admiro que haya dicho “miseria de la filosofía y filosofía de la miseria”, y que haya creado una filosofía hecha para movilizar a los pueblos. Lo admiro. Por eso siempre he sido muy amigo de los comunistas, aunque no comparto para nada sus principios metafísicos.

SABER ACADÉMICO Y SABER POPULAR

L. V: ¿A qué cree usted que puede deberse el distanciamiento que existe entre el saber académico y el saber popular? ¿Por qué cree usted que no se produce un acercamiento más significativo entre estos dos mundos?

G. S: Este fenómeno ocurre en todas partes, pero es muy acentuado en Chile por ser un país muy clasista. Yo solucionaría el problema haciendo una distinción del saber que se usa en Teología. Las Sagradas Escrituras no son filosóficas. Sin embargo, hablan de los mismos temas de la filosofía. Los grandes temas de la filosofía son el mundo, el hombre y Dios. Los grandes temas de la filosofía tradicional. Y la Biblia también habla del mundo,

el hombre y Dios, pero desde una perspectiva radicalmente distinta. Entonces, ahí la Teología hace una distinción entre un *saber de salvación* y un *saber de dominio*, propio de la ciencia y la filosofía misma. Ese es el nombre que le dan usualmente. Ahora: a la antropología le gustó mucho esta distinción, y la hizo suya. ¿Para qué? para definir en qué consiste la sabiduría indígena y popular. Entonces, los antropólogos modernos dicen que la sabiduría indígena y popular es un saber de salvación. No es un saber de dominio.

Ahora, ¿por qué al otro le llaman saber de dominio? Porque cuando tú defines objetivamente el “ser así” del mundo, sin querer adquieres un dominio sobre esa cosa que definiste, ¿Por qué? Porque esa cosa es muchas cosas más, pero tú excluyes esos otros aspectos. Para poder singularizarla, le cortas los ligamientos que tiene con el todo. Y con eso, adquieres un dominio sobre esa cosa, y la puedes explotar. Puedes explotar la naturaleza, pero previamente tienes que llamarla “recurso natural”. Si le das ese nombre, la puedes explotar. Los recursos naturales son ajenos al ecosistema. Entonces, para convertir un bosque en un complejo maderero, tú tienes que cortar todos los ligamientos que tiene ese bosque con la montaña, con el agua, considerando nada más que el punto de vista de la utilidad. Incluso la Filosofía cae en lo mismo.

L. V: ¿Se podría decir entonces que la Filosofía separa y distancia?

G. S: Separa y distancia, cortando. Entonces, con esta distinción puedo responder tu pregunta. La cultura ilustrada es un saber de dominio, ahí está el problema. Incluso el Quijote es un saber de dominio. En cambio, la idiosincrasia popular: los refranes, el canto a lo divino, todas las formas de la poesía popular, los cuentos, las narraciones, los mitos, todo eso es saber de salvación; no es saber de dominio.

L. V: ¿Existe alguna otra diferencia entre el saber de dominio y el saber de salvación?

G. S: Otra diferencia más entre el saber de dominio y el saber de salvación: el saber de dominio parte de la base que saber algo, cualquier cosa, es un bien en sí. En cambio, en el saber de salvación no se parte de esa base. Tú sabes no por saber. Sabes para vivir, crecer, para ser mejor, para salvarte, en última instancia. Para salvarte del infierno, si es sabiduría bíblica; o para salvarte de la entropía psicológica, en caso de ser la sabiduría. En los refranes se le puede seguir la pista al sabio popular anónimo. ¿Qué es lo que pretendía cuando dice, por ejemplo, *quien no se conoce a sí mismo, a sí mismo se asesina*, ¿por qué dice eso el sabio popular? ¿Lo dice para emitir una teoría? no; lo dice para salvarte. Porque quiere hacerte un bien, porque él sabe las consecuencias de no conocerse a sí mismo.

Por qué el sabio popular dice *quien conoce su corazón, desafía a sus ojos*. Porque si no tiene él bien despierto su corazón, los ojos lo van a engañar. Es decir, quien conoce su corazón, verá en forma ecuánime y justa. No se “pegará la volada”. Entonces, ese tipo de saber a dónde lleva: lleva a salvar al hombre. Bueno, si uno no cree en el infierno,

a salvarlo de sí mismo, de su parte más baja. Porque hay una posibilidad de crecer psicológicamente, y otra que eso se malogre y se pierda. Entonces, esto lo tiene muy claro el sabio popular. Tú puedes desarrollarte armónicamente, en tu psique; o puedes también frustrar ese desarrollo, y quedar convertido en un mediocre, en un infeliz que ni siquiera sabe a dónde va. Por eso es que aparecen en la sabiduría popular todos los tipos de hombres fallados, que hay en todos los pueblos. Y los nombres que les ponen son muy pintorescos. El *pendejo*, por ejemplo. *Jugarse por nada el pellejo es de pendejo*. Hay gente que por una apuesta expone su vida. *Pendejo*, entonces, significa la última categoría del ser humano. Y el sabio popular anónimo está muy consciente de que una persona se puede degradar hasta ese estado.

Entonces mi respuesta es esa. La distancia que separa la cultura ilustrada de la cultura popular, es que la cultura ilustrada es un saber de dominio. Y del dominio de una clase. Aplicando el marxismo, es el dominio de una clase, sobre todo el resto de la sociedad. Por tanto, hay un desprecio hacia el saber de salvación. Hay un desprecio por el saber que busca salvar al hombre. Ellos encuentran del mal gusto eso. Eso es hacer "filosofía por la filosofía".

L. V: ¿Usted cree que existe una relación entre la idea del saber popular o saber de salvación con la visión de Jung referida a la integración de lo psíquico? En este mismo sentido: ¿Qué piensa sobre el tema de integrar la sombra, por ejemplo?

G. S: El hecho de que Jung sea psicólogo le hace ver a él todas las ramas del saber en relación al principio de *individuación*. Para él el proceso de individuación es lo básico en la vida. Sin eso, no hay nada. El hombre tiene un potencial psíquico que Jung lo llama el *sí mismo*. El *sí mismo* nunca llega a completarse. Uno puede decir "este soy yo", pero siempre se equivocará. Siempre hay muchos más que no incluye la palabra "yo". Entonces, esa totalidad es el *sí mismo*. Nunca nadie llega a realizar totalmente el *sí mismo*. Aunque hay hombres que se aproximan a una cierta plenitud de desarrollo. Un hombre que ve el mundo desde esa perspectiva, tiene una posición muy crítica frente a la literatura, frente a la filosofía, frente a las ciencias exactas; tiene una visión muy crítica. Yo por ejemplo, cito el libro *Interpretación de la naturaleza y de la psique*, que es un opus oscuro muy breve de Jung; donde explica el fenómeno de la *sincronicidad*.

En ese libro, él parte haciendo la crítica del pensamiento científico, en el cual incluye todo: no sólo las ciencias exactas, la química, la astronomía... sino también todas las ciencias... incluso la sociología. Él le hace una crítica global al pensamiento científico, porque dice que sólo está basado en el principio de causalidad. La legalidad científica es la causalidad. Sin principio de causalidad no habría ciencia. Pero investigando la relación de la psique con el mundo objetivo, no funciona el principio de causalidad. Entonces Jung declara que: "las leyes de la ciencia son todas estadísticas. No son absolutas". No cubren la totalidad del mundo fenoménico. Cubren nada más que una pequeña porción. Por ejemplo, él dice que con el principio de causalidad tú puedes explicar todo el macrocosmos ¿por qué la tierra gira alrededor del sol? Basta con la

Gravitación Universal para explicarlo pero si tú te involucras en el mundo de la psique, y observas la relación de la psique con el mundo objetivo; ahí no rige el principio de causalidad.

Esta actitud le da a él una posición frente a la comunidad científica muy disidente. De ahí que lo odiaran tanto. Que lo desacreditaran. Porque él llegó a probar, en un proceso de investigación que venía de mucho antes -venía de Schopenhauer-, de que hay encadenamientos no causales de los hechos. Schopenhauer lo había observado ya. Entonces, él había hecho un esquema, un dibujo. Había dibujado un círculo chico, luego uno más grande, todos concéntricos; cuatro círculos concéntricos. Y había dicho que ahí había cuatro fenómenos, que son todos independientes respecto de su causa. Pero si les trazo una línea ecuatorial a través del centro y los amarro uno con otro en otro sentido, no el de la causa, sino el de la significación, llegan a ser cuatro hechos independientes respecto de la causa, pero coincidentes respecto de la significación. ¿Qué probó con eso? que hay hechos que se provocan unos a otros, pero por sus analogías, por su significación.

Otro ejemplo: yo siempre quise saber qué había ocurrido en esta zona metropolitana antes de la llegada de los españoles. Quería saber al detalle cómo era la zona de Santiago: Quilapilún, Huenchún, Huechuraba, Colina, Til – Til. Hasta que un amigo mío encontró un libro. Me llamó un día por teléfono, y me dijo: “lo compré para ti”. Y me lo pasó. Yo quedé maravillado por lo que ahí decía. Todo esto había sido sacado del cronista Diego de Rosales, libro al cual yo no había tenido acceso. El libro se llama *Historia General del Reino de Chile*.

Ahí se decía que esta zona era gobernada por quince loncos, de los cuales cinco eran príncipes incaicos. Porque esto le pertenecía al Inca del Cuzco. Todo esto, hasta el Maule, era del Imperio Incaico. Había cinco loncos mapuches, y tres atacameños; traídos por los peruanos también. Es decir, esto era del Perú. Y lo interesante es que los principales eran príncipes. Y eran todos parientes de Atahualpa y de Huascar.

¿Por qué la familia imperial mandó a cinco príncipes a esta región? Por considerar a esta zona como el centro espiritual del reino del sur. Es decir, la zona metropolitana tenía una sacralidad especial. Junto con ver eso, y quedar maravillado debido a que el *Mapocho* tenía un cauce tres veces más ancho que el de ahora, y permanente (aquí llovía un metro por año) del cual sacaban canales que iban hacia la zona sur. Y regaban unas chacras fabulosas de maíz. Era un paraíso. Y vivían en paz, porque el dominio incaico no era dominio en el sentido inglés de la palabra: no explotaban a nadie. Sencillamente ellos obraban por presencia. Entonces, había un sumo sacerdote, Quilcante, que oficiaba al dios Wiracocha en un templo que estaba en Colina, otro en Til-Til y otro en Lampa.

El primer hecho sincronístico es que mi amigo me trae el libro, lo cual responde a una causa muy clara. Este amigo lo encontró en un mercado de antigüedades de Valparaíso. Es el hecho y su causa. A la semana, me llama por teléfono un anticuario,

y me dice: “venga a verme, porque hay algo que le puede interesar”. Me entrega un vaso hecho en basalto negro, y todo tallado por fuera con figuras de Wiracocha. Era un cáliz para libaciones rituales, traído del Cuzco. Me dice: “vale un millón de pesos”. Yo le digo: “No se lo puedo comprar, pero usted ¿me lo cambiaría por piezas de plata mapuche auténticas?”. Entró a poder mío a la semana. Ese hecho obedece a otra causa, pero tiene con el anterior una relación de analogía.

Por esa misma época, llega a alojarse a mi casa una amiga de mi mujer, que vive en París. Una señora llamada Inés Monje Donoso. Un día, tomando desayuno en la mañana, no sé por qué, lo primero que me dice fue lo siguiente: “mi padre era muy aficionado a las genealogías e hizo la genealogía de la familia de mi madre, los Donoso, hasta el siglo XVI. Y resulta que descendemos de una princesa incaica”. Tercer hecho. Tengo alojado en mi casa una descendiente de la familia Atahualpa. No deja de ser raro.

Cuarto hecho. Más o menos en un lapso muy breve de dos meses, yo sueño que me encuentro rodeado de indígenas peruanos. Rodeado. No me acuerdo qué pasaba, pero tenían unos ponchos rojos preciosos. Como que estuvieran en un ceremonial.

Respecto de estas coincidencias dice Jung, que eso pone en jaque el principio de causalidad. Porque un hecho analógicamente atrae al otro, pero eso no es causalidad. La causalidad es un agente mecánico que provoca el hecho. Ahora, ¿hay causalidad? por supuesto que hay causalidad pero no es la razón suficiente para explicar todo el mecanismo del acontecer.

Un astrónomo chileno, me escuchó hablar sobre la sincronicidad, y le pareció fascinante. Y se le ocurrió la siguiente idea: nuestro sistema científico no la puede asimilar. Porque si nuestra ciencia se hubiese basado en la sincronicidad, la sociedad industrial no hubiera sido posible. La sociedad industrial procede de un saber de dominio.

L. V: ¿Cómo podría explicar la paradoja de por qué el hombre ilustrado, el hombre filósofo de occidente se auto permite remitirse al pasado y específicamente al mito para encontrar el sentido de su existencia y la explicación de sus misterios, mientras que por otra parte, se califica de pre-lógico, de bárbaro y primitivo al hombre popular, fundamentalmente en Latinoamérica, que se sitúa en todo momento en el mito?

G. S: Por el agotamiento del saber de dominio, que llegó a un punto de saturación. Te voy a dar un dato muy revelador. Hernán Quintana está entre los cien mejores astrónomos del mundo, y es chileno. Quintana vive mucho más tiempo fuera que dentro de Chile. Investiga en todos los observatorios del mundo. En una oportunidad dio una conferencia sobre los modelos de representación del universo que están vigentes hoy. Entonces dijo: “estos modelos son los vigentes hoy, pero muy luego van a quedar obsoletos, porque se van a descubrir nuevos fenómenos no incluidos en el modelo. Entonces, va a ser necesario crear un nuevo modelo para incluir los nuevos fenómenos que se han

descubierto. Y una vez creado el nuevo modelo, también va a quedar obsoleto, porque se van a descubrir nuevas cosas con los telescopios más poderosos, y estos modelos aparentemente nuevos no lo van a poder asimilar, y habrá que crear otros sistemas". Y luego agregó: "¿Hasta cuándo vamos a seguir en este encadenamiento de modelos que quedan obsoletos, y que se refutan unos a otros? ¿No sería mejor archivarlos todos, dar por terminado este asunto y dedicarnos a las ciencias humanas?". Eso lo dijo un astrónomo. Entonces ¿qué nos quiere decir Quintana? Se agotó el esquema mental del saber de dominio. Bueno, ese es un ejemplo que te pongo, pero podría poner diez mil iguales.

Se recurre al mito ahora porque el mito tiene una visión de la totalidad. En cambio, el astrónomo no tiene una visión de la totalidad, porque en la psique no está incluida. En este sentido Jung estaría en una ventaja sobre los demás científicos, porque ve desde la individuación y de este modo ve la totalidad.

El mito tiene una visión de la totalidad que no tiene el saber de dominio. Y el mito es un saber de salvación. Entonces, se recurre a *La Biblia* nuevamente. Se investiga hasta la última letra del alfabeto hebreo para saber lo que significa, y se le encuentra un valor enorme a eso. Siendo que *La Biblia* no contiene un saber científico. Eso es típico de nuestra época. No de antes, porque antes *La Biblia* era considerada un dogma, y eso para nosotros ya no tiene ningún interés. En cambio, los estudios bíblicos en profundidad hoy día son típicos de nuestra época y el estudio del mito.

ACONTECER PSÍQUICO Y ACONTECER OBJETIVO

L. V: ¿Usted considera que el acontecer psíquico y el acontecer objetivo son o debieran ser acontecimientos compatibles entre sí? ¿Cómo se relacionan?

G.S: Yo partiría definiendo filosóficamente este problema. Yo creo que la mente, la psique, es la que plasma la realidad. O sea, filosóficamente no existe un mundo objetivo, independiente de un ser consciente que lo perciba. ¿Por qué nosotros percibimos el mundo como es, y decimos el mundo es así? Lo que se llama el *ser así* del mundo. ¿Por qué podemos hacer eso? Por nuestras categorías mentales, y por nuestros sensores. Porque hay una frecuencia que se llama luz, y yo tengo un órgano sensible a esa frecuencia que se llama ojo; y que yo te puedo ver a ti, y decir que eres de una determinada manera. Te veo en una fotografía, y te reconozco.

Pero si no hay nadie que percibe esa realidad, entonces esa realidad no es de alguna manera. La manera de cómo esa realidad es, es siempre en el supuesto de que se presenta ante un sujeto que la capta a través de categorías mentales y sensores. Entonces, si es la psique la que plasma la realidad, ¿cómo la psique puede entrar en conflicto con el mundo objetivo? Es porque la psique es incompleta. Porque el yo incluye parte de la realidad.

L. V: ¿Podríamos decir entonces que existe una dialéctica entre esas dos instancias?

G. S: Claro. El ser incompleto se estrella con esa realidad que él mismo ha generado. Entonces hagamos el siguiente supuesto: de que hay un hombre que hubiera logrado absolutamente su individuación. Que todo su potencial psíquico está desarrollado. Ese hombre no tendría conflictos con la realidad objetiva. No podría tenerlos. Porque, si tengo conflicto con algo que llamo objetivo, es porque yo mismo he generado eso. Esa insuficiencia de mi individuación es la que me hace aparecer chocando con la realidad, porque yo mismo he generado esa situación. Entonces, no es que haya una realidad objetiva y una psique que puedan estar de acuerdo. No. Ese es el problema. Ahora, es difícil aceptar que no existe un mundo objetivo independiente de un ser consciente que lo perciba. Es difícil.

“POÉTICA DEL ACONTECER”, EN LA MÚSICA Y MUSICOSOFÍA

L. V: Dejando de lado el problema de la semantividad en la música ¿de qué manera podría llegar a ser la música, por sí misma, una poética del acontecer? ¿Hay música/músicas que se prestan para eso más que otra/otras?

G. S: Sí, en la psique hay un saber de salvación y un saber de dominio, hay también un arte de salvación y un arte de dominio. Toda la música occidental es de dominio. Toda. No hay excepción de ninguna. Especialmente las óperas de Wagner y las grandes sinfonías. Todo eso fue hecho para dominar, porque, desde que Bach “temperó” la escala, ya hay un acto de dominio. Porque originalmente no existe el “atemperamiento” de una escala. Él falseó la quinta para poder hacer el teclado. Los teclados de los órganos antiguos no tenían esa particularidad. Yo toqué un *positif*, un organito medieval, es decir, hecho ahora, pero según el modelo antiguo; donde la quinta no estaba “temperada”. Y es curioso lo que se oye. Es decir, se oye lo mismo, pero se nota una diferencia. Se escucha de manera diferente ya que el sonido no habría sido el mismo que el de un órgano grande de tubos. Pero estaba especialmente hecho de esa manera. El hecho de temperar la escala ya es un acto de dominio.

Entonces, respondiendo a tu pregunta, conforme al saber de dominio y al saber de salvación, más se acerca a la poética del acontecer una música de salvación que una música de dominio. Por ejemplo, ¿qué llamaría yo una música de salvación? el canto gregoriano. El canto gregoriano, más que un arte musical, es una terapia espiritual. Cuando los benedictinos cantan, eso es parte de su yoga.

Cuando un mapuche toca el kultrún en una ceremonia, no es música de dominio. Es música de salvación. Para que tú entres en un estado psíquico especial. Pero si tú pagas una entrada, y te sientas a escuchar *La Heróica* de Beethoven, si te salvas, bueno, eso es aparte. Pero tú vas a ver una construcción creada por un genio que se impone a ti.

L. V: Entonces, ¿Usted considera que esa música estaría relacionada con un elemento espiritual?

G. S: No hay que ser tan tajante. Yo creo que en la música de dominio hay un ingrediente de salvación, según la intención del compositor. Te digo, el rapto de inspiración que tuvo Haendel, al hacer *El Mesías*, porque lo hizo en 26 días. Entero. Lo creó en 26 días. Eso va mucho más allá que lo que un hombre puede proponerse por su sola voluntad. Ahí hubo algo de amor, y un juego casi místico con el sonido, que le permitió hacer eso. Pero en general, esa música para gran orquesta y gran coro, representa el afán de dominio de nuestra civilización. Un monje zen tocando una flauta no es un acto de dominio, es un acto de armonizarse con el cosmos.

Si tú escuchas *La Heróica* de Beethoven, está en un mundo político, espiritual hasta cierto punto; pero es un mundo político. Es la expresión de los ideales de la Revolución Francesa. Es el nuevo arte que nace de la sociedad libre. Del hombre que se siente dueño de su destino. En cambio, si tú escuchas uno de los cuartetos Rasumovsky de Beethoven, es música de otro mundo. Es de una intimidad, de una finura, ahí casi no hay dominio. Es casi un acto ritual cualquier cuarteto de Beethoven. Por eso digo que aún en la música de dominio occidental, hay matices.

Otro ejemplo es la orquesta beethoveniana, que continúa muy bien en Brahms. Bueno, también en Schumann, Mendelssohn. Pero de pronto se corta esto y aparece un Bruckner, y bastante precoz. Porque Bruckner nació como en 1830. En cambio, Mahler nació en 1860. Y comienza lo que yo llamo la *religión cósmica*. Estos hombres fueron inspirados repentinamente por la experiencia primitiva de la humanidad. No se sabe cómo penetró en ellos esta necesidad de expresar el cosmos, que si bien se da en Stravinsky con la *Consagración de la Primavera*, con la *Suite del Mar* de Debussy; pero muy particularmente en Mahler y en Bruckner. Ahí hay una penetración en la experiencia más antigua del hombre: sentirse uno con el cosmos. Con las montañas, con las cavernas.

Incluso los textos que Mahler le agrega a ciertas sinfonías cantadas, como *La Octava*, por ejemplo, el segundo movimiento. ¿Qué es lo que dice el texto de esa parte? Dice que hay una caverna, y que hay una selva, y que "los leones deambulan en tu cercanía". O sea, es el hombre europeo del Paleolítico. Entonces, él salta el tiempo hacia atrás. Entra en un mundo sin historia. Un mundo natural absolutamente en que el hombre está inserto en lo natural. Entonces, el misterio para mí es cómo se produce aquello, cómo estos hombres tuvieron esa intuición. Porque Mahler, que era espiritualmente o psicológicamente menos dependiente que Bruckner, porque Bruckner era muy católico, eso fue indiferente como para que le pasara este fenómeno. Entonces yo creo que él debe haber tenido alguna sospecha de lo que le estaba pasando, y entonces por eso es que le dedicó las sinfonías a Dios, por si acaso. Por si acaso alguna divinidad pagana de la prehistoria se le estaba metiendo en la sangre. Entonces, ahí se plantea el problema. ¿Cómo es posible transferir la naturaleza a la música y a la música sinfónica, con toda

la riqueza de timbres, ritmos y masa, cómo transfieres tú esa sensación de la pertenencia al todo? Y se logra. Entonces, esa transferencia es inexplicable conceptualmente. Porque para escribir la *Suite el Mar*, Debussy se retiró al campo. O sea, lo más lejos posible del mar. Es decir, no hay una onomatopeya del mar en esa obra, sólo hay una sensación psicológica que la totalidad del mar produce. Que puede ser en cualquier lugar del océano.

L. V: ¿Podría definir y explicar el concepto de “musicosofía” que emplea en su libro *Mahler: Música para las personas*?

G. S: Bueno, la palabra *Sofía* es sabiduría. Consiste en la posibilidad de que el discurso musical transfiera también un mensaje conceptual. Siendo que en principio no se puede. El sonido es el sonido. Sin embargo, tú distingues claramente cuando la intención del compositor es violenta, militarista, como *La Quinta* de Beethoven; o cuando Gershwin compone una canción de amor. Por la armonía, por la melodía misma, tú sabes el amor que quiere expresar. Y tú sientes que lo logra. Entonces, hay un poder enorme de significación en la música.

Ahora, estudiar esa transferencia sólo se puede hacer por la vía descriptiva. Es decir, cuáles son los giros melódicos y armónicos que expresan el amor, o que expresan el miedo. O que expresan el misterio. Tú puedes decir: “así lo hizo Mahler”, así lo hizo Gershwin, así lo hizo Debussy. Pero no hay una receta para eso. Por ejemplo, los primeros acordes del *Tristán*, ese acorde que representa la mirada de Isolda. La mirada hechicera de Isolda que cautiva el corazón de Tristán de una manera en que no se puede zafar. Realmente fue un maleficio. Eso representa la música, y es posible sentirlo. La muerte de amor. Ese momento corresponde al orgasmo. Son los recuerdos que Isolda tiene en ese momento de sus grandes noches con Tristán. Está muy bien representado. Hay toda una significación. Lo que tú no puedes lograr con una sinfonía de Haydn. La sinfonía clásica es abstracta, es galante, cortesana, elegante. Típico de un salón de príncipes. Si pensamos en “el clave bien temperado” de Bach, eso corresponde a un juego metafísico con el sonido, pero no hay ningún propósito que signifique algo más allá, en cambio, desde Beethoven en adelante eso es posible, quiero decir que la música representa algo.

L. V: ¿Considera la existencia de una posible contraposición entre la idea del héroe que se manifiesta en su libro *Mahler: música para las personas*, a partir de Beethoven, con esa integración con la naturaleza que vendría a ser representado en las sinfonías de Mahler o de Bruckner, de esta religión cósmica? Puesto que en el caso de Beethoven, éste sería un héroe que lucha contra el destino y se sobrepone como el ego triunfante. En cambio, en este otro ser unido con el cosmos, ahí no habría ego que se superponga a nada sino la metáfora de una integración psíquica.

G. S: El héroe beethoveniano es político. Y es militar históricamente es napoleónico. Los alemanes nunca pudieron sacarse a Napoleón de la cabeza. Pero tuvieron su Hitler, y quedaron contentos. Resultó un desastre, pero quedaron contentos, porque ellos tuvieron también su Napoleón. Pero el héroe de las sinfonías de Mahler, es un héroe de tiempos remotos. Está integrado con la naturaleza. Está en un entorno de naturaleza. El héroe beethoveniano está en una nación moderna. Es decir, moderna para el siglo XVIII y XIX. Pero el héroe de Mahler se acercaría más a un Josué, a un Moisés, caminando por un desierto, por el monte Sinaí, por los valles, los volcanes o un héroe indígena.

L. V: ¿Podría decir que no representa un conflicto con el entorno? ¿No es un héroe dominante en ese sentido?

G. S: El primer movimiento de *La Novena* es considerada la obra más grande que escribió Mahler. Existe un consenso entre los críticos pues se dice que en *La Novena*, Mahler alcanzó su máxima medida. Bueno, también hay una heroicidad allí y hay mucho de la *religión cósmica*. Y es tremendo. Pero ahí se mezcla otra cosa. Se mezcla la lucha personal de él contra el mundo. Entonces, en gran parte, es un héroe que está identificado con la naturaleza, pero también es Gustav Mahler contra el mundo. Eso es muy raro. Si pensamos en el último movimiento de la *Primera Sinfonía* de Mahler, se escucha una melodía que es una verdadera puñalada al corazón, lenta, muy triste. Entonces, los exégetas de la obra de Mahler dicen que esa línea melódica fue creada cuando Mahler y su familia, sufría la discriminación feroz de la comunidad cultural austriaca, por ser judío. Cuando no era reconocido. Era como una impotencia frente a la vida. Entonces, él lo expresa en esa melodía tan triste, que es como un contraste muy grande, porque el último es muy violento. Él se siente un hombre poderoso, pero está quebrado por dentro. Entonces, lo interesante es que toma ese mismo tema de *La Primera*, cuando es un fracasado, cuando no es reconocido, cuando es discriminado y lo inserta en el primer movimiento de *La Novena*. Lo hace de manera disimulada. ¿Por qué lo hace? (eso aparece en mi libro). Yo creo que es la conciencia que él tuvo de una lucha que libró contra el mundo y triunfó finalmente. Es por eso que a este mismo tema doloroso él le atribuye un significado de triunfo en su novena. Dice “ahora me puedo reír del mundo” porque llegué al primer puesto musical que puede aspirar un hombre en el mundo: director de la Ópera Real de Viena.”

Lo mismo ocurre en *La Tercera*, en el primer movimiento, también hay *religión cósmica* muy fuerte y también en *La Novena* de Bruckner. Esta intuición que ellos han tenido también la tuvo Stravinsky. Es muy curioso lo que pasó con Stravinsky. Él tuvo que realizar una investigación antes de componer *La Consagración de la Primavera*. Esa investigación fue sobre el folclor narrativo ruso y lo llevó a hacerse la siguiente pregunta: ¿Cómo fue Europa en la prehistoria? de ahí que yo me hice la misma pregunta sobre esta zona: ¿Cómo era esto antes de que llegaran los españoles? Él se hizo exactamente la misma pregunta: ¿Cómo era Europa en el Neolítico? Entonces, para contestar eso yo busqué la crónica de Diego Rosales. ¿Qué buscó Stravinsky? Buscó las melodías folclóricas más antiguas de Europa, que se hallan en Letonia. Esas mismas canciones folklóricas se pueden cantar con letra y corresponden a los principales temas de ese tremendo ballet.

Entonces Stravinsky crea esta obra después de hacer una investigación antropológica, luego de estudiar cómo eran las tribus y los ritos para la llegada de la primavera, donde la doncella elegida tiene que danzar hasta morir. Stravinsky compone esta gran obra que como fue un impacto mágico en su espíritu, como si la Europa Prehistórica le hubiera dicho: "tú eres nuestro portavoz. Y aunque estamos en 1913, y esto se va a estrenar en la ópera de París, el teatro burgués por excelencia, no importa: tú eres nuestro portavoz." Igual que Neruda en el *Canto General*. Él siente que los ancestros hablan por su boca. Y para mí eso es fundamental. Es un anuncio del comunismo, porque la humanidad prehistórica fue comunista porque no había distinciones de clase, había rangos de sabiduría, eso sí, pero no había distinción de clases. No había grupos socioeconómicos que pudieran explotar a otros.

Retomando lo de Stravinsky, esto es 1913. La Revolución es en 1918, aquí hay un hecho sincronístico - jungiano. Con la *Consagración de la Primavera* se anunció la revolución comunista - bolchevique.

Lo mismo ocurre con *Madame Butterfly* de Puccini, ¿Qué es lo que anuncia? que al final ella tiene que suicidarse porque la engañó el rufián norteamericano. ¿Qué significa eso? que Japón va a asumir el *American way of life*, y va a matar sus tradiciones. Y eso ¿hace cuánto tiempo antes? muy poco tiempo antes. En definitiva, este tipo de reflexión es parte de la musicosofía.

DE LA MÚSICA MAPUCHE

L. V: Hoy en día existe una mayor conciencia en la academia sobre la música étnica, mapuche específicamente, sobre el sentido que ellos le otorgan a su música y de igual manera que pertenecen a una instancia totalmente ajena a la música occidental. Frente a esta situación ¿Usted considera que la música mapuche sería un segmento musicológico digno de investigar? ¿O usted cree que esta música no debería estudiarse y más bien debería entenderse dentro en su propio contexto?

G. S: Pero eso ya se investigó. Pérez de Arce la investigó. Publicó un libro tremendo llamado *La música mapuche*. Agotó el tema. Lo otro, es aprender a tocar los instrumentos uno mismo. Y hacer la experiencia ritual para ver qué pasa.

L. V: Es decir ¿agotó el tema desde el punto de vista del saber de dominio?

G. S: Exactamente.

CRISIS EN LA MÚSICA ACTUAL Y NUEVOS HORIZONTES

L. V: ¿Considera que en la actualidad hay una crisis en la música o tal vez una crisis en la forma de entender la música?

G. S: La música la hace el hombre. Entonces, si hay una crisis, algo pasa en la psique del hombre y por eso la música está saliendo como sale. Si nos trasladamos a la Viena de la época de Beethoven, o al París de la época de Mozart. Existía en esa ciudad una institución de conciertos que se llamaba los *Conciertos Espirituales*. Ahí estrenaban sus obras los más importantes de Europa. Ahí se estrenó el *Concierto N°20* de Mozart. En ese concierto estaba presente Beethoven. Beethoven era muy joven en esa época y escuchó el *Concierto N°20* de Mozart y quedó deslumbrado.

Pero ¿cómo era recibida la música por el público en esa época? Yo creo que era recibida como algo vital. Algo que pertenecía a su vida. O sea, la vida en el siglo XVIII era inconcebible sin música. En cualquier país: era inconcebible sin música. Y todo el mundo hacía música. Tal vez en algunos países con más talento que en otros, pero era un ingrediente indispensable para la vida, tanto del público como de las familias. Se hacía música en familia. Si tú lees las memorias de Rousseau, las *Confesiones*. Ahí tú ves cómo se hacía música de cámara en cualquier lugar. Inclusive en cualquier clase social. Entonces, yo me pregunto: la música contemporánea, ¿cumple esa misma función que cumplió la música de cámara o sinfónica o cantada en el siglo XVIII? No, evidentemente que no. Es música de laboratorio. Es música creada en la radio de Colonia en Alemania. Porque el que la creó, además es el técnico de audio de la radio. Entonces, tú escuchas el único programa de radio de música contemporánea del *Siglo XX*, de José Oplustil, sólo para un grupo de aficionados.

En ese programa él habla a veces de una obra y hace un tremendo panegírico de ella. Una obra que ganó un premio en un festival en Alemania o en Inglaterra, dando a entender que esta es la última palabra de la música que se está haciendo en Europa. Y él se queda callado, porque se supone que comienza la música, pero tú no oyes nada. Y después de mucho rato oyes una especie de campanita. No quiero ser retrógrado, ni decir que ahí hay una música inútil, no. A lo mejor hay inteligencia y sentido de la composición. Pero eso no tiene ninguna incidencia en la sociedad de nuestro tiempo. Eso tiene una incidencia en las personas que se dedican nada más que a eso.

L. V: ¿Entonces se hace música para los que escuchan esa música?

G. S: Nada más. Es música de laboratorio y de pequeños cenáculos. Bueno, en París se creó el *Domaine Musical* justamente para eso, porque nadie iba a los conciertos de música contemporánea. Se creó el *Domaine Musical*, donde se distingue Pierre Boulez y todos los que siguieron a Pierre Boulez.

Entonces ahí tienen un dominio especial, aunque ya se terminó el *Domaine Musical*, esa fue la primera versión, ahora hay otras organizaciones. Con el *Domaine Musical* tú vas allá y sabes a lo que vas. Vas a escuchar la música que a ti te gusta y de ese tipo. Pero no la vas a escuchar en el Teatro de *Champs Élysées*, ni en ningún teatro, porque el público va a oír la *Heróica* de Beethoven y la escucharán hasta el cansancio.

Pero tengo que ir al *Domaine Musical* para escuchar ese tipo de música. Y seguramente tendrá su equivalente en Colonia, en Berlín, en Londres. Entonces ya la música no es la última sinfonía de Haydn que fascinaba a la gente de Londres, o de París, o de Madrid, no. Ya no es eso porque esta música no interpreta a la sociedad. Quizás le rinde culto a la tecnología.

L. V: ¿Se podría afirmar entonces que a partir del siglo XVIII se puede entender la música occidental sujeta a una paulatina atomización del lenguaje? ¿De un lenguaje colectivamente aceptado a dialectos individuales que solamente conoce el compositor sin ser compartidos con el auditor?

G. S: El padre de la música actual es Anton Von Weber, él atomizó la música dándole -lo cual está muy bien- una tremenda importancia al sonido aislado. Porque con eso se vuelve al sentido que tuvo la música cuando recién empezó. ¿Qué hizo el chamán en la caverna? emitió sonidos sin ningún propósito de hacer una cosa que se llamara música. Emitió sonidos con un caracol al que le había hecho un orificio, como una trompeta, o se dio cuenta que en una vasija de greda podía ponerle un parche de cuero y al golpearla hacía resonancias. Bueno ¿qué importaba en esa época? ¡El sonido! ¿Por qué importaba el sonido? porque el sonido tiene una particularidad metafísica. Es invisible y ubicuo. El sonido está en todas partes. Por lo menos ahí donde se está produciendo. El sonido está en una especie de esfera y esa esfera se va debilitando después. Entonces, esas son las particularidades que intuyó el hombre primitivo, para darse cuenta que el sonido era indispensable en el ritual porque nos conectaba con el mundo invisible.

El sonido se fue complicando con la creación de instrumentos hasta que nació la secuencia melódica. Y seguramente la melodía más antigua es pentáfona común a toda la humanidad. Pero siguió siendo el sonido. Incluso en el gregoriano, el sonido como tal es importante.

Entonces, Anton von Weber le dio a la música serial un carácter especial por el alto sentido que tenía de los timbres.

L. V: Ese mismo fenómeno que ocurre como usted bien ha citado en Europa, en Francia específicamente ¿ocurre también en Chile?

G. S: Aquí se reúnen los que les interesa esa música. Se reúnen entre ellos. Entonces, ¿cómo salvar este entrampamiento que se está produciendo en la música? Por ejemplo Donatoni, a mí me da la impresión que más allá de lo que ha hecho Donatoni ya no hay más posibilidad. Como decía Quintana: "Otro paradigma más, otro más". Da lo mismo ya. Un paso más allá de Donatoni, ya da lo mismo. La pregunta es ¿cómo desentrampar la música? entonces ahí viene la improvisación. La improvisación puede desentrampar la música, porque tú le das una apertura gigantesca al inconsciente. ¿Cuál es el problema psicológico de esta música contemporánea? según Jung, de que es una música totalmente consciente, donde el inconsciente no tiene nada que hacer. Es

una música calculada, de cálculo. Entonces, es la improvisación la que puede liberar la música.

Ahora, no cualquiera puede improvisar. Por ejemplo, Claudio Arrau era absolutamente incapaz. Y está entre los mejores pianistas del mundo. El rey de la improvisación era Liszt. Es el rey de la improvisación. Y los testigos oculares dicen que lo que improvisó fue muy superior a lo que escribió.

L. V: Se dice que Chopin componía como “improvisando”

G. S: Y Mahler también era un gran improvisador al piano, porque además tocaba muy bien el piano. Yo tuve un disco tocado por Mahler. Se hizo con los hoyos de las pianolas. Porque tú sabes que puedes tocar, y va produciendo el rollo de la pianola, se le van haciendo los hoyitos, y después lo toca con las mismas inflexiones expresivas. Entonces había un disco que se llamaba: *Mahler plays Mahler*. Yo se lo regalé a mi sobrino Max Valdés, que dirige orquestas. Se lo regalé y le dije: mira, aquí Mahler toca *La Quinta*. Su propia *Quinta*. Entonces, yo te lo regalo porque es Mahler que toca *La Quinta* y hay una parte donde indica el tempo exacto que él quiere.

L. V: Con respecto al concepto de *discernimiento por analogía* que expone en su libro *La Poética del Acontecer* ¿Usted considera que ese concepto podría sentar alguna base en la construcción de un fundamento epistemológico para explicar y entender la música?

G. S: Mira: hay gente que entiende la música y la siente sin necesidad de eso. Ahora, es lo mismo que el cine. Hay grandes críticos de cine, que sin embargo no se dan cuenta de muchas cosas que hay en la película. ¿Cómo están situadas esas otras cosas para que el crítico no sea capaz de verlas? están por la vía analógica. Entonces, cabe preguntarse ¿ese mensaje mudo, simbólico, que el realizador pasó, tiene relación con la historia evidente de la película, o no la tiene? si no la tiene, da lo mismo que el crítico lo sepa o no lo sepa. Pero si tiene relación con la historia principal de la película, es mejor que el crítico lo sepa. Ahí tendría una visión más clara. Entonces, con respecto a la pregunta tuya, es lo mismo.

Hay personas que sienten mucho la música. Que les llega mucho. Pero serían incapaces de hacer una aproximación por analogía. Sería mucho mejor que lo pudieran hacer, digo yo; sería más completo.

L. V: En este sentido se pasaría al plano más intuitivo y sería mucho más provechoso sin duda. Y esto, ¿podría suceder si el auditor se acerca a la música, abstrayéndose, sin dejar de tomar en cuenta lo racional pero abriéndose a lo inconsciente, intuitivo y emocional de la música?

G. S: Claro. Esto es la *religión cósmica*. Hay mucho consenso también en eso. Que las

sinfonías de Bruckner, a diferencia de las anteriores, no están en la ciudad humana, como las de Schumann por ejemplo; sino que él se abre a la naturaleza. Y todos se dieron cuenta de eso. Es mejor saberlo que no saberlo. Para una apreciación más completa. O por ejemplo, personas que consideran que la música de Bach es totalmente abstracta. Y escuchan una suite de orquesta de él, y no saben que la obertura la inventó Lully en la corte de Luis XIV y que en el fondo expresa la música cortesana de Versailles. Entonces, tienes que darte cuenta que la música de Bach de la primera suite, es efectivamente la música cortesana francesa la que está él imitando en el fondo, con mucho más talento que Lully. Con mucho más talento que todos los músicos que tuvo Luis XIV en su corte. Pero hay personas que dicen ¿y qué valor tiene darse cuenta de eso? Lo ven como una cosa abstracta, pero es histórico. Es el tipo de obertura francesa típica de la corte de Versailles. Es mejor saberlo, creo yo.

L. V: Para finalizar: haciendo una paráfrasis de lo que dice Descartes: “Pienso, luego existo” ¿qué le parece a usted: “oigo, luego existo”?

G. S: ¡Me parece muy bien! Siento, amo, despierto; luego existo. Es muy limitado decir: “pienso, luego existo”. Se le ha criticado mucho eso a Descartes. Jung diría: “ese es el hombre esencialmente incompleto”. El que dice eso, significa que ahí no está el *sí mismo*, está el *ego*, nada más. Sólo hay un conocimiento de dominio y se inicia justamente con eso: *cogito, ergo sum*.

Lorena Valdebenito Carrasco
Diálogo con Gastón Soubllette:
Una poética del acontecer en torno a la música
