

RESUMEN

En el presente artículo se analizan distintas tendencias de la creación musical contemporánea chilena, intentando comprender sus principales características y su posible vinculación con paradigmas estéticos dominantes del pasado y del presente, así como su evolución dentro de nuestra propia historia musical reciente. A través de ese análisis se espera contribuir a la reflexión en torno a la inevitable tensión entre identidad individual e identidad colectiva de todo acto creativo, tensión particularmente importante en la escena cultural chilena. Con ese fin, hablaremos de tres posturas o actitudes dominantes de la música actual en Chile: evasión, reivindicación e hibridación.

Palabras claves: música contemporánea chilena, paradigmas estéticos, hibridación, posmodernidad

ABSTRACT

In this article different tendencies of Chilean contemporary musical creation are analyzed in order to understand their main characteristics and possible links with dominant aesthetic paradigms of the past and present, as well as their evolution within our own recent musical history. Through this analysis it is expected to contribute to the reflection on the inevitable tension between individual and collective identity of every creative act, which is particularly important in actual Chilean cultural scene. To that end, we will discuss three key positions or attitudes of contemporary music in Chile: evasion, claim and hybridization.

Key words: Chilean contemporary music, aesthetic paradigms, hybridization, post-modernity

TRES POSTURAS DE LA CREACIÓN MUSICAL EN CHILE HOY: EVASIÓN, REIVINDICACIÓN E HIBRIDACIÓN.

THREE POST OF MUSICAL CREATION IN CHILE TODAY: EVASION, CLAIM AND HYBRIDIZATION

*Mg. Jorge Luis Pacheco**
Universidad de Chile
Chile

INTRODUCCIÓN

El año 1958, en un notable ejercicio de autoconciencia estética, el compositor Roberto Falabella propone una división de la creación musical latinoamericana en tres grupos: los “folkloristas”, que buscan integrar elementos de la música local a un lenguaje europeo de estilo “neorromántico”, los “neoclásicos”, que sin tener interés por la música folklórica, componen en el estilo de los compositores europeos de principios del siglo XX, y por último, los compositores de vanguardia, que buscan emular las tendencias “más avanzadas de la música europea (casi siempre con un retraso de veinte años)”¹, y que serían, según Falabella, la mayoría en Chile. Lo que para Falabella constituye un esfuerzo por analizar y comprender la paradójica situación del compositor de su tiempo en Chile (esperando así liberarse de inclinaciones estilísticas impuestas desde el exterior), es para nosotros un documento histórico del mayor interés por cuanto aborda un problema central en la creación musical local hasta el día de hoy: aquél de la “identidad” entendida en su dos sentidos de subjetividad individual y de pertenencia a un colectivo, problema que podría resumirse en la siguiente pregunta: ¿qué soy como individuo y como creador en el contexto cultural que me rodea? Partiendo de la idea de que todo proyecto creativo se enfrenta de alguna u otra manera a esta dualidad de la identidad, intentaremos proponer, a través de su observación en la práctica, un análisis de las distintas posturas que coexisten en la creación musical chilena actual. Sin embargo,

* Correo electrónico jorpaes@gmail.com Artículo recibido el 13/05/2016 y aceptado por el comité editorial el 27/10/2016

¹ Falabella, R. (1958). “Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile. Segunda Parte”. *Revista Musical Chilena*, Vol. 12 N° 58, pp.77-93.

lo que para Falabella constituía un problema “estilístico”, es más bien, para nosotros, un problema estético, pues veremos que las diferentes posiciones acerca de la identidad se asocian, voluntaria o involuntariamente, a ciertas corrientes dominantes de pensamiento acerca de la música y de la función del arte. Así, nuestro esfuerzo estará orientado a comprender cómo se han formado y han evolucionado en el tiempo estas posturas estéticas, y qué las vincula con las corrientes de pensamiento heredadas y actuales. También intentaremos dilucidar si permanecen, después de sesenta años, algunos rasgos de las estéticas musicales señaladas por Falabella. Con ese fin propondremos una división de las diferentes posiciones creativas que podemos mencionar en tres grandes corrientes: la evasión, actitud que acusa una herencia romántica y está marcada por una angustia existencial asociada a una subjetividad individual “atomizada” pero que a la vez considera artificial la posibilidad de una identidad colectiva; la reivindicación, postura opuesta a la anterior y que asume el arte como un hecho social y cuyo fin último está relacionado con la construcción de identidad grupal (o nacional); y por último, a medio camino entre las dos posturas anteriores, la hibridación, que hace suya la heterogeneidad del discurso artístico, y, en su afán por cuestionar las formas de expresión tradicionales, encarna de manera más directa el espíritu iconoclasta de la postmodernidad.

No estará demás decir que nuestro propósito no es elaborar una catalogación exhaustiva de la creación musical contemporánea en Chile, empresa peligrosa, reductora e inevitablemente sesgada, por cuanto necesariamente habría de instalar definiciones arbitrarias a la gran diversidad de la creación actual. Se trata más bien de un ejercicio propio de autoconciencia, que, tomando como ejemplo aquel, ya lejano, de Falabella, nos permita situarnos en medio de las inclinaciones dominantes de la creación musical actual, inclinaciones que por lo demás representan para nosotros las más interesantes.

EVASIÓN

Ciertamente, la idea del arte como vía de escape ante la hostilidad de un mundo en fase terminal, un mundo que se desagrega envenenado por el materialismo propio del sistema de producción capitalista, no es una novedad. De hecho, podría decirse que se haya justamente en la evasión una de las actitudes fundamentales del artista romántico decimonónico. La relación entre capitalismo y evasión romántica es señalada por Gastón Soublette cuando afirma que el romanticismo “fue el sueño, el lamento y la exaltación emotiva que generó esa mutación tan radical en la sociedad europea”². Desde esa perspectiva pueden entenderse, por ejemplo, la idealización de las sustancias alucinógenas

² Soublette, Gastón (2005). **Mahler, música para las personas**. Santiago de Chile: Colección Aisthesis, Instituto de Estética PUC, p.20

de Baudelaire o Berlioz, el interés por el universo mitológico de los compositores de ópera (Wagner, von Weber, Dvorak...), la idea de la naturaleza como último bastión de pureza en la poesía alemana (Heine, Rückert), la idea del genio romántico (que tan bien encarna Chopin) como aquel ser tocado por la gracia, y, más tarde, la idea de la “pura estructura” de teóricos musicales como Eduard Hanslick. En esta estética de la evasión, no es sólo del mundo que se intenta huir, sino, ante todo, de la propia identidad como recipiente de la conciencia individual: cuando el artista romántico huye del mundo, es de su propia conciencia (conciencia del mundo y de sí mismo) que huye. La subjetividad individual no es por lo tanto percibida por el artista romántico como un refugio ante la hostilidad del mundo, sino, al contrario, es la afirmación permanente de la irremediable soledad del individuo, la prueba de la propia intrascendencia: es justamente de esa conciencia que el romántico pretende evadirse a través del arte.

¿Qué rasgos de esta idea romántica de la evasión permanecen como un paradigma estético en la creación musical actual? ¿De qué manera han variado sus características principales? ¿Éstas se han exacerbado, mutado o disminuido? A estas preguntas, que pueden resolverse mediante la observación, sucederán otras, menos fáciles de responder, o si se quiere más subjetivas: son aquellas que buscarán explicar las razones de esta prolongación del espíritu romántico en un arte actual que necesariamente ha de enfrentarse a otros desafíos para responder a las necesidades de su tiempo.

Dos ideas dominantes del pensamiento romántico pueden destacarse con relación a la estética musical: por una parte, la visión de la música como lenguaje privilegiado del sentimiento, de lo inefable, de lo que escapa a la palabra y por lo tanto, a la razón (idea presente desde Wackenroder a Schopenhauer). Por otra parte, la idea de la música como pura estructura, como “forma sonora en movimiento” (retomando la expresión de Eduard Hanslick), independiente del contenido emocional que el auditor o el mismo compositor puedan asignarle³. Estas dos ideas son dos caras de la misma moneda: la estética de la evasión. En la primera a través del abandono que se expresa en el interés por lo incomprensible e inconmensurable; en la segunda, a través de la neutralización de la subjetividad en el dato puro, en la frialdad deshumanizada (des-sentimentalizada) de la coherencia formal. Son precisamente estas dos ideas que derivan en lo que podríamos considerar variantes actuales de la estética de la evasión en gran parte de la creación musical chilena. Estas estéticas podrían dividirse en tres: la “música-misterio”, la “música-ciencia”, y la “música-juego”.

³ Aunque es indudable que en el pensamiento estético de Hanslick hay lugar para la expresión en la música, sus esfuerzos están justamente enfocados en demostrar que la expresión de una obra musical es independiente de su existencia y de la belleza de su contenido. En otras palabras, según Hanslick, la obra de arte musical no necesita de una analogía sentimental o literaria para ser bella y por lo tanto, para existir. Aquel argumento es sin duda una piedra de base de las estéticas formalistas de los siglos XX y XXI.

Música-misterio

La música-misterio es probablemente la más común de las estéticas musicales de la evasión. Se caracteriza por un interés manifiesto (pero generalmente no abiertamente expresado) en lo confuso, en aquello que no se revela con claridad al entendimiento. Su origen tiene que ver con la negación del pensamiento racional como único medio de acceso a la verdad. Herederas de esa renuncia romántica a la razón son, por ejemplo, las estéticas de la locura de principios del siglo XX, encarnadas en obras como *Pierrot Lunaire* (1912) de Arnold Schönberg, *Wozzeck* (1922) de Alban Berg, las manifestaciones teatrales de Antonin Artaud (*Pour en finir avec le jugement de Dieu*, de 1947), las estéticas del surrealismo y el dadaísmo, la descomposición del lenguaje de autores como James Joyce, y, más recientemente, la literatura de escritores latinoamericanos como José Donoso y Carlos Fuentes (la descomposición del lenguaje, testimonio de una desconfianza hacia la palabra como portadora de “verdad”, está ciertamente alimentada por los estudios sobre la semántica de autores como Ferdinand de Saussure). Existe, en el siglo XX, la sospecha generalizada de que la conciencia-razón no es un camino hacia la verdad como lo esperaba la filosofía ilustrada del siglo XVIII, sino al contrario, otra gran mentira de la modernidad, como lo demuestra el fracaso de la civilización occidental, fracaso que queda de manifiesto en la atrocidad sin precedentes de la Primera Guerra Mundial. Así, la música-misterio parece constreñirse dolorosamente en lo incomprensible, lo denso, lo tremendo, lo grave, lo serio, lo oscuro, lo susurrado, lo desarticulado, lo que escapa a la razón, siendo todo esto manifestación de una angustia existencial, de un pathos exacerbado de la subjetividad que aparece como el grito de angustia (cual Grito de Münch) del que quiere escapar, del que, parafraseando a Nietzsche, ha mirado por la cerradura de la conciencia y no ha visto más que su propio vacío y la oscuridad que lo rodea.

La mayoría de las veces no hay, sin embargo, una referencia explícita a este tipo de expresividad en la música-misterio chilena, pues ésta asume una inercia estilística que se materializa en una técnica de composición y no implica abiertamente una voluntad expresiva. Ahí reside, precisamente, la gran paradoja de esta estética en el contexto nacional: los compositores que niegan la expresión de una “subjetividad dolorosa” refugiándose en una supuesta “técnica de la música contemporánea”, que por lo demás asumen como universal, no se preocupan de la contradicción que significa adherir a una tradición musical (adoptando sus formas, géneros, instrumentos, técnicas de alturas y ritmo, notación, etc.) y no asumir una de sus características principales: su retórica. Así, aquellos auditores que osarían sentir confusión ante una música que precisamente no hace más que expresar, según sus propios códigos, confusión, pasan por ignorantes, o, en el mejor de los casos, por personas no habituadas a la música contemporánea: preocupante voluntad de aislamiento del artista con relación a su contexto, rasgo por excelencia del artista romántico. La música, que no hace uso de imágenes o palabras para construir su material y que por

esa razón es considerada por los filósofos románticos como el arte más elevado, ha devenido el arte de lo “infinitamente doloroso” y casi por inercia la música contemporánea pasa a ser sinónimo de música de la angustia. Sin embargo, en cuanto inercia estilística, es esta una estética de la “técnica” más que del “sentido”, ya que se halla divorciada, en la mayoría de los casos, de la expresión que le era propia.

Si analizamos brevemente desde esta perspectiva el comienzo de la obra *InVerso* (2001)⁴ de Aliosha Solovera, uno de los profesores de composición más respetados de la actualidad, vemos que gran parte de sus parámetros musicales, según la retórica de la música occidental, están orientados a la creación de una inestabilidad en la que el auditor (occidental también, como es de suponer) se ve enfrentado a la angustia de la incertidumbre: ausencia de regularidad rítmica (recurso predilecto de los compositores románticos desde Wagner), ausencia de timbres puros, inestabilidad armónica (en la cual el unísono parece más una amenaza que una certeza), utilización permanente de registros extremos (del agudo al grave), orquestación impredecible. El texto que canta la soprano emerge fragmentado en susurros (*Echo las cartas, las cartas, pero no sé, decir la verdad, ahora, debo hacerlo, con mi voz, debo hacerlo, debo hacerlo, y no puedo, debo hacerlo, no puedo*) y parece aludir, no sin cierta ingenuidad, al desconcierto de la conciencia-razón ante el misterio de la existencia. Se escuchan luego fonemas aislados de un contexto semántico, que, suponemos, constituyen una atomización del texto, aumentando la sensación de “des-concierto” (el sentido musical de la palabra es particularmente adecuado) e insinuando la presencia de algo no dicho que se intuye terrible. Todo esto contribuye a la creación de una obra con un poderoso contenido dramático, lo que sin embargo, no encuentra un correlato en la descripción de la obra del propio compositor, donde predominan las consideraciones técnicas:

“La obra está basada en el poema de Ricardo Loebell *-Presentimientos-* y establece un juego donde se relaciona la verdad con el uso del unísono. Los unísonos son siempre breves, estructurados a través de variadas articulaciones, evitando una primitiva duplicación de voces lo que conceptualmente correspondería a una “verdad” falsa y dogmática. El título de la obra alude a verdad (sílabas ver), verso y finalmente a inversión como procedimiento compositivo. Esto también hace referencia a la estructura del texto el cual puede ser leído en múltiples direcciones. En el trabajo con el texto se explota tanto el aspecto semántico como el fonético.”⁵

En esta descripción de su propia obra, lo que el compositor no dice nos habla más que lo que realmente dice: casi todo su contenido alude al aspecto técnico de la obra dejando voluntariamente de lado su aspecto expresivo. Por otro lado, las

⁴ Aliosha Solovera, CD *Música de Cámara*. Santiago, 2003. Obra disponible en : <https://www.youtube.com/watch?v=W8QZH-zz8A8>

⁵ Aliosha Solovera, en Notas del CD *Música de Cámara*, Santiago, 2003

analogías entre materia sonora y significado (unísono = falsa verdad) aparecen como arbitrarias, al tratarse, como dice el compositor, de un “juego”. La misma utilización de la palabra “juego” manifiesta la intención de evitar toda posible referencia expresiva de los parámetros musicales: se trata de un simple juego de materiales, sin importar si ese juego resulta, según sus propias reglas, en la expresión de algo confuso e inestable, pues internamente se le han asignado otros significados. Otro ejemplo de la postura de Solovera es el título de la obra WXY, que utiliza, según las palabras del propio compositor “tres letras y justamente las menos universales del alfabeto latino moderno, las que menos podrían sugerir significado alguno”. Estas palabras demuestran el interés por desentenderse de la posible expresión del lenguaje musical, y adhieren por lo tanto a una corriente formalista anclada en el romanticismo. Sin embargo, al ser la propia técnica heredada de la música europea, su contenido expresivo permanece en estado latente. Así, Solovera parece adherir a una técnica musical que nace como expresión de una subjetividad individual en crisis (lo que hemos denominado la estética de la locura), marcada por la desarticulación del discurso en todos los niveles, sin hacerse cargo del peso estético de su técnica. Si es así, ¿por qué seguir habitando las ruinas (la técnica) de una estética de la angustia existencial, y, sin embargo, pretender separarla de su expresión? Ciertamente es que en cien años la “confusión” parece haberse exacerbado, pero, ante esta pregunta, también podríamos presumir que un cierto “espíritu de seriedad” (en sentido sartriano) actúa como una fuerza coercitiva en los circuitos de la creación musical. Es posible, y ciertamente saludable, rechazar la existencia de una retórica musical absoluta o universal, pero no es posible ignorar la presencia de una retórica en la cultura musical occidental, o por lo menos en la cultura musical de los auditores, por lo que, a menos de estar a gusto en el aislamiento, convendría un cuestionamiento de su inercia y del significado de los medios a través de los cuales se pretende expresar un arte de los sonidos.

A raíz del deseo de desentenderse de la expresión en el lenguaje musical, la inspiración a partir de la observación de fenómenos materiales (físicos, químicos, biológicos, astronómicos, geológicos, celulares, neuronales, moleculares, etc.) es muy apreciada por la estética de la música-misterio, dando lugar a una imaginación sonora que aborda poéticamente el misterio de la existencia desde una fuente supuestamente científico-material y por lo tanto, supuestamente neutra, que no expresa “significado alguno”.

Música-ciencia

Heredera de la idea de la música como pura forma en movimiento, la música-ciencia no requiere de inspiración poética de ningún tipo, pues se considera a sí misma como una pura materialidad. Podría decirse, desde ese punto de vista, que la música-ciencia constituye una exacerbación de la estética tecnicista de la música-misterio, su realización más acabada. La estética de la evasión opera nuevamente, pero ahora simplemente como resultado de un discurso sonoro deshumanizado, neutro por definición.

Así describe el compositor Antonio Carvallo su trabajo en el disco *Música Mixta* (2013):

“En el contexto de una cada vez más rica y compleja relación entre pensamiento musical y nuevos medios tecnológicos, donde los procesos informáticos se han hecho parte no sólo del proceso compositivo sino del material musical mismo, la composición de cada una de las presentes obras ha pretendido reconducir su atención al sonido: un trabajo desde el timbre centrado en la búsqueda de nuevas sonoridades -electroacústicas e instrumentales- que dialogan para integrarse en una unidad que se despliega en el tiempo al interior de estructuras sintácticas emanadas desde la composición interna de los sonidos mismos”.

Carvallo plantea, en esta larga frase, una objetivación de las estructuras sintácticas (término que se toma prestado de la teoría del lenguaje, pero curiosamente puesto al servicio de un arte que no se piensa ya como lenguaje) al pretender derivarlas del comportamiento interno de “los sonidos mismos”: supuesta objetividad del material, pues quien busca que las estructuras sintácticas emanen del sonido mismo busca alejarse de la subjetividad discursiva. Se trata por lo tanto de establecer una estructura formal abstracta independiente del sujeto, idea estructuralista dominante del siglo XX expresada en la obra de compositores como Pierre Boulez, heredera del paradigma de la “música absoluta”. Esta estética representa tal vez el siguiente escalón en la eliminación del sujeto como fin del arte, pues si para Boulez es la serie la que otorga una estructura, para Carvallo la estructura es aún más abstracta (si se quiere menos arbitraria, por lo tanto aún más “estructura”) en cuanto intenta extraer del sonido mismo (como fenómeno físico) no sólo el material para la composición, sino además la manera en que este material se organiza “sintácticamente”. Es notable además la evocación a las “nuevas sonoridades”, lo que revela la orientación evolutiva de la búsqueda compositiva de Carvallo.

Por otra parte, así describe el propio compositor su búsqueda:

“Yo trato (probablemente sin mucho éxito) que esa sintaxis se aleje lo más posible de una en la que uno podría reconocer algo de uno mismo, verse “reflejado”, “reconocerse”. Intento plantear una sintaxis que no sea direccional que no me suba a un carro que me indica cuál es la dirección: eso significa a mi juicio tratar de componer a partir de algo en lo que yo como compositor no me reconozca. El modo en el que me he planteado hacerlo, es a partir de una homogeneidad generada desde la sistematización de la irregularidad: permanente irregularidad en todos los niveles que me permita una homogeneidad, sistematización de la irregularidad planteable como homogeneidad⁶.

⁶ Antonio Carvallo en sesión de presentación de su obra en el Seminario de Compositores II, a cargo del Profesor Jorge Martínez, en el marco del Magíster en Composición, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, año 2014.

La estética de la evasión se ve descrita en estas palabras a diferentes niveles. Primero, evasión del sí-mismo en el ya mencionado alejamiento de la subjetividad individual. Segundo, evasión del contexto social en la incomodidad ante la experiencia de la música como un hecho cultural (lo que Carvallo llama “subirse al carro” de la sintaxis). Tercero, evasión del sentido histórico, de la memoria subjetiva individual y colectiva en la búsqueda permanente de la inestabilidad que expresa el rechazo a lo “re-conocible”. La “homogeneidad de la irregularidad” nos habla, en el fondo, de una música en permanente transición, que no espera llegar a nada, que ya no cree en la posibilidad de un relato, una música que describe por lo tanto una sociedad que se percibe como carente de “sentido”, carente, en palabras de Carvallo, de “direccionalidad”: incertidumbre ante los procesos sociales, aislamiento, evasión en el sonido como pura materialidad. La música-ciencia ha dejado atrás la angustia y se proyecta a mundos neutros de sonidos inauditos y purificados.

Por otra parte, la tendencia a la consideración del sonido como un hecho puro, descontaminado de humanidad, se ha exacerbado en la estética de la música-ciencia por la utilización de recursos informáticos. Dicha inclinación puede entenderse como una derivación del paradigma estético de la pureza, característico de la música occidental que ha buscado, tal como lo afirma Helmut Lachenmann, la deshumanización del sonido, eliminando progresivamente las imperfecciones y rugosidades del sonido instrumental y vocal. Podría pensarse que el género de la “música mixta” (que mezcla informática musical e instrumentos tradicionales) contradice la idea de la pureza. Sin embargo, en ella también se ha instalado el paradigma de la “unidad” entre lo instrumental y la electrónica, buscando que ambas se fusionen en un único sonido en el cual la mezcla desaparezca, y además sea “inaudito”, por lo tanto, ajeno a lo conocido, alejado de toda posibilidad de reconocimiento subjetivo. Así, paradójicamente, la “mixtura” entre el sonido instrumental y la electrónica no está al servicio de un mestizaje sonoro, sino, al contrario, es un medio hacia una unidad imposible, una herramienta técnica puesta al servicio de la búsqueda de una sonoridad abstracta y pura. Es tal vez esa búsqueda de la unidad en la mezcla, un resabio lejano del ideal romántico de la unidad original perdida, encarnada en la estética de compositores como Wagner, unidad de los individuos en su contexto socio-cultural, peligrosa unidad, por lo tanto, de la raza. Sin embargo, la estética de la unidad sonora de la música-ciencia, ha perdido la esperanza de recuperar la unidad original (ni siquiera se interesa ya por ella), y por eso la busca en lo imposible, en lo inaudito, en el aislamiento, en la “homogeneidad de lo heterogéneo” según las palabras de Carvallo: paradoja cercana a la idea hegeliana de “comunidad de individuos”.

Música-juego

La tercera de las estéticas de la evasión que podemos mencionar, es aquella relacionada con el espíritu lúdico de la postmodernidad, espíritu que

deja atrás la angustia existencial de la música-misterio y la búsqueda de la aniquilación de la subjetividad de la música-ciencia y se abandona a sí misma en la búsqueda del placer sensorial como único fin de la existencia. Es, en ese sentido, la más moderna de las estéticas de la evasión. El sujeto (en el sentido de la autoconsciencia de sí mismo) como fin del arte, ha sido definitivamente reemplazado por el individuo “experienciador” (en el sentido del ser orgánico *sensible*). La estética de la música-juego expresa en gran medida a la sociedad hyper-moderna descrita por el filósofo Gilles Lipovetsky, en la que la experiencia individual (incluida la experiencia estética) ha reemplazado toda otra fuente de contacto con la existencia. Parafraseando a Lipovetsky la música-juego es la música hecha por y para Narciso. A diferencia de las otras estéticas de la evasión, la música-juego no se preocupa ya por el futuro y otorga poca importancia a sentirse parte de una “gran cronología de la música occidental”. Ha dejado atrás el espíritu de seriedad de sus antecesoras y mira con cierta ironía la tradición de la música de “Arte”, consciente de sus paradojas y vicios. Sabiéndose parte de un mundo caótico, su preocupación es el tiempo presente, la inmediatez, y como resultado de eso se interesa en el juego y el placer. También, a diferencia de las otras estéticas de la evasión, la música-juego abandona Europa como fuente de su conocimiento y se inclina más hacia la experiencia propia. Se podría incluso decir que esta estética es particularmente poderosa en Chile, abriendo un camino propio que no parece surgir de una derivación estética europea. Aquello se ve encarnado en la obra de compositores jóvenes con gran proyección como Andrés Ferrari y René Romo, ambos relacionados con el GEMA de la Universidad de Chile. Estos dos compositores se encuentran actualmente trabajando en investigaciones sobre la idea del videojuego como género propio de arte musical. Ese interés demuestra una revalorización de la interacción del auditor con la obra, y su capacidad de influir en su desarrollo. La obra no es ya vista como una unidad cerrada en sí misma, sino como un hecho del tiempo presente, sometido a una gran variabilidad. Esta estética propone por lo demás una apertura interdisciplinaria, propia también del arte postmoderno, y se aleja, por lo tanto, de la estética de la pureza europea. Así, generalmente, estas obras se presentan en dispositivos audiovisuales con los que el intérprete, que es el protagonista del juego, interactúa en tiempo real. La obra *Teseracto*⁷ para clarinete, electrónica y visuales en tiempo real de René Romo, da testimonio de ese nuevo interés por la interdisciplinarietà, por la interacción entre compositor, intérprete y auditor, y en el cuestionamiento de la forma cerrada de la tradicional “música de Arte”. Si la subjetividad individual es fuente de angustia para la música-misterio, y es rechazada de plano por la música-ciencia, para la música-juego es vista como fuente de placer. Sin embargo, este placer constituye también una evasión en el sentido pascaliano de la “diversión”. En ese sentido, la música-juego representa, al igual que la

⁷ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=yTp49lBkimU>

diversión según Blaise Pascal, una dispersión que permite al individuo alejarse de la terrible responsabilidad de lo esencial, es decir, de encontrar un sentido a la existencia abandonándose en una actividad lúdica que lo conecta con su tiempo presente. Así, la estética del juego parece expresar el modo de vida disipado que representa para Pascal la insensatez del ser humano:

“No sé quién me trajo al mundo, ni qué es el mundo, ni qué soy yo mismo; estoy en una ignorancia terrible de todas estas cosas; no sé lo que es mi cuerpo, mis sentidos, mi alma y esa parte de mí que piensa lo que digo... Veo esos espacios terribles del universo que me encierran, sin que sepa por qué estoy colocado en este sitio más bien que en otro... No veo más que infinitos por todas partes, que me encierran como un átomo y como una sombra que no dura más que un instante sin retorno. Todo lo que sé es que me he de morir pronto; pero lo que más ignoro es qué es esa misma muerte que no puedo evitar. Como no sé de dónde vengo, tampoco sé adónde voy; sólo sé que, al salir de este mundo, caeré para siempre en la nada o en manos de un Dios irritado, sin saber cuál de estas dos condiciones he de compartir eternamente. Ése es mi estado, lleno de debilidad y de incertidumbre. Y de todo ello saco la conclusión de que he de pasar todos los

días de mi vida sin intentar buscar lo que ha de pasarme ”⁸.

Esta idea pascaliana, que resuena aún en el pensamiento de Lipovetsky al abordar la necesidad de una inmediatez de la experiencia sensorial como vía de escape a la angustia existencial, describe de manera inmejorable la postura estética de la música-juego, por cuanto su sentido no parece residir en la búsqueda del absoluto encarnado en la expresión de la belleza artística, ni en la expresión de una verdad trascendente (sea esta social, espiritual, cultural o metafísica) a través del arte, sino en una revalorización del momento presente como único espacio temporal real de la existencia y del juego como actitud estética.

Si bien predominan en esta estética la utilización de nuevos medios y la mezcla interdisciplinaria, también se expresa en la música puramente instrumental de compositores como los franceses Bruno Mantovani y Michael Jarrell (no hay que olvidar que, más que Alemania, Francia es actualmente el destino de gran parte de los compositores chilenos en el exterior) y sus seguidores en Chile como Pablo Galaz Salamanca y Miguel Farías, quien expresa la estética del juego de la manera más explícita cuando, a modo de descripción de su obra *El espacio antrópico... y antropisco* (2014), afirma:

“El espacio y la vida fueron creados para y a causa de nuestro placer, la historia de la vida no podría ser lógica si no tuviéramos derecho a probar un cebiche ”⁹.

⁸ Pascal, Blaise (2001). Pensamientos. Digital, Ediciones elaleph.com, pp.165-166.

⁹ Miguel Farías, notas de programa para el concierto del martes 11 de noviembre de 2014, Festival de Música Contemporánea de la U.C.

Esta concepción del mundo se ve reflejada en la obra de Farías a través de una estética del juego y del presente. Sin embargo, en este caso y a diferencia de la estética del “videojuego”, en la obra de estos compositores el auditor retoma un rol pasivo, haciendo del principio lúdico algo placentero únicamente para el compositor.

Las tres estéticas de la evasión que hemos mencionado comparten, además de su alejamiento de la subjetividad individual como recipiente de la conciencia-razón, una indiferencia total a la idea de una identidad nacional. Efectivamente, en ninguna de estas estéticas se percibe una preocupación por lo colectivo, haciendo de su música una experiencia de la individualidad de la que se quiere justamente huir. Evasión de la identidad, por lo tanto, en dos niveles, de la identidad del yo consciente, y del colectivo. En concordancia con lo anterior, podríamos afirmar, finalmente, que la estética de la evasión se identifica en algunos aspectos con la tercera de las tendencias de la música en Latinoamérica identificadas por Falabella, es decir, aquella que se apropia de los lenguajes europeos con un retraso de algunos años. Serían, en ese sentido, herederos de una tradición musical “europeizante” instalada en Chile a principios del siglo XX por la Sociedad Bach. Sin embargo, como hemos señalado, la estética del juego en sus manifestaciones más recientes, escaparía a esta clasificación.

Por otra parte, como hemos dicho, las estéticas de la evasión buscan huir de una subjetividad individual que radicaliza el aislamiento del ser humano. En ese sentido expresan en su evasión, que equivale a un intento de ascensión a lo “más allá de lo humano”, una nostalgia de la “trascendencia perdida” por una sociedad actual escéptica y descreída, o mejor dicho, una nostalgia del arte como medio de trascendencia. Esta nostalgia se expresa, como veremos más adelante, en la idea de la obra de arte como una unidad.

REIVINDICACIÓN

Hablaremos a continuación de una estética que surge como antítesis de la anteriormente descrita. Es aquella que, tomando conciencia de la hegemonía cultural europea que se expresa en las estéticas de la evasión, propone con vehemencia una revalorización de la cultura local. Sin embargo, esta lucha toma la forma de una reivindicación del derecho de una cultura que se percibe como sometida a acceder a los espacios de expresión de la cultura dominante, espacios que por lo tanto se encuentran validados y fortalecidos. Así, en vez de cuestionar los principios de la cultura hegemónica, esta postura favorece su “realización” en sentido hegeliano, es decir, el hecho de que los principios particulares que la sostienen se generalicen y pasen a convertirse en valores universales. Por otra parte, ante el mismo diagnóstico de una sociedad postmoderna que se atomiza en la inalienable subjetividad individual, conciencia de un aislamiento radical, las estéticas de la reivindicación proponen un camino opuesto al de la evasión,

camino que consiste en una revalorización del arte como medio privilegiado de unión social. Sin embargo, podría decirse que al adoptar los medios de la cultura dominante, esta postura se encierra en la misma carencia que pretende denunciar. Las estéticas de la reivindicación pueden dividirse en tres: folklórica, mestiza y social.

Reivindicación folklórica

La reivindicación folklórica es la que se manifiesta generalmente en circuitos musicales no académicos y se expresa en un interés creciente por la búsqueda de una identidad musical nacional. En ese afán, instala un paradigma de pureza identitaria desde el cual se pretende refundar una estética nacional “verdadera”. En esa reivindicación subyace, sin embargo, la idea de un arte legítimo (puro) y un arte ilegítimo (impuro), prolongación de la idea de lo universal y lo local de la cultura eurocentrista. Así lo expresa el musicólogo y compositor Jorge Martínez:

“En nuestro país la sentencia: ‘Esto nos pasa pues no tenemos identidad...’, que permite explicar el monopolio clasista de la información sin necesidad de referirnos a los poderes reales de manipulación y control mediático, no sólo justifica una posición subalterna, sino que lo más grave es que reproduce el episteme de la ‘pureza’, negando posibilidades creativas y cuestionadoras a los ‘bastardos periféricos’ que somos. Como si la identidad fuera una calidad, un algo que se posee o no (...) Esta lucha por el origen, esta tendencia centrípeta repropone, desgraciadamente y más allá de sus apariencias ‘radicales’, las mismas condiciones que deseaba eliminar: un centro cultural - el supuesto ‘origen’, definido siempre desde una situación de poder-, un conjunto de prácticas ‘legitimadas’ que rápidamente se yerguen como bastión y vehículo de represión de lo ‘espúreo’, esto es, de todo aquello que no concuerda con estas ‘prácticas originarias’¹⁰”.

Permanece por lo tanto el complejo de inferioridad de una cultura subordinada que para justificarse reproduce y, peor aún, valida, el paradigma del “centro” (constituido por el poder que confiere la institucionalidad cultural y toma la forma de un “conocimiento” acerca del arte) como lugar de la verdadera cultura y lo externo como lugar de lo falso. Así, se elimina la posibilidad de una creación espontánea y dinámica, no sometida a una institucionalidad para definir su pertenencia y pertinencia. Debemos decir que si bien esta estética de la reivindicación folklórica es prácticamente inusitada en los circuitos de la creación musical académica, es una manifestación de la adherencia implícita al paradigma de la “cultura institucionalizada” que se expresa en la visión académica eurocentrista y, como tal, refuerza la visión de una dualidad cultural

¹⁰ Martínez Ulloa, Jorge (2003) “Inevitabilidad de la mezcla: una estrategia para ‘ser y ‘parecer’” *Revista Musical Chilena*, Vol. 57, N° 199, pp.78-83.

(centro-periferia) en la que estamos irremediablemente inmersos, sin contribuir a un verdadero cuestionamiento de ésta. Subyace además, en una reivindicación que toma la forma de una búsqueda de la identidad perdida, el horror al vacío típico de una modernidad en la que “todo lo sólido se desvanece”, y se desespera por encontrar algo a lo que aferrarse. Así, esta necesidad de construcción de un paradigma identitario, goza sobre todo de buena salud en los medios relacionados con el poder cultural institucional, abocados a la fabricación de una identidad nacional garante de la cohesión social, como lo demuestra la reciente campaña publicitaria “Regala Cultura Chilena”¹¹ encabezada por el Ministerio de Cultura durante el presente gobierno, en la que se invitaba a comprar cultura chilena con el argumento de que nos permite “reconocernos”. En consecuencia, podríamos decir que conviene a los creadores desconfiar de los llamados “desde arriba” a hacerse parte de una identidad nacional, ya que, como afirma Gabriel Castillo Fadic:

“La conformación de sujetos colectivos es particularmente explícita durante los regímenes autoritarios y populistas. Gran parte de las “tradiciones nacionales” son entonces inventadas, establecidas y legitimadas. Éstas poseen la capacidad de ligar ciertos módulos simbólicos, de origen determinado, a fórmulas literarias, cuyo reciclaje da origen a versiones sintéticas, despaternalizadas, que se expresan bajo la forma inconsciente de una programática colectiva”¹².

Una búsqueda de los orígenes de una determinada cultura se justifica ciertamente desde el punto de vista teórico-musicológico, pero no puede pretender a la generación de un catálogo de normas para un arte verdaderamente local, o para la instalación de una supuesta identidad nacional.

Reivindicación mestiza

La reivindicación de la identidad nacional frente a la dominación cultural europea tiene su versión académica en lo que podemos denominar la “reivindicación mestiza”. En ella se busca integrar al lenguaje europeo dominante elementos de la música local generalmente reducidos a simples emblemas y lugares comunes. En esta estética la mezcla no surge como un hecho explícito, sino al contrario, se tiende a una fusión de los elementos folklóricos dentro del lenguaje europeo, fusión que significa una integración o absorción cuyo éxito radica justamente en la fluidez de sus límites (es decir, que la mezcla no se perciba como mezcla, sino como unidad expresiva). Esta estética goza de una muy buena salud, y tiene sus antecedentes en la obra de

¹¹ Ver por ejemplo <http://www.lanacion.cl/noticias/videos/cultura-entretencion/gobierno-lanza-campana-para-regalar-cultura-nacional-esta-navidad/2014-12-18/164929.html>

¹² Castillo Fadic, Gabriel. (1998). “Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano ”
Revista Musical Chilena, Vol. 52, N° 190, pp. 15-35.

compositores como Carlos Isamitt y Pedro Humberto Allende, cercanos a lo que Falabella consideraba compositores “folkloristas”. Hoy en día su testimonio ha sido recogido por creadores como Eduardo Cáceres y Rafael Díaz, y, entre los más jóvenes, por René Silva. En esta estética de reivindicación, el pueblo mapuche es generalmente idealizado y empleado como emblema, como en la obra para orquesta *Y todavía tiene pena*, de René Silva o los *Cantos ceremoniales para aprendiz de machi*, de Cáceres. Sin embargo, esta referencia a lo mapuche no pasa, en el mejor de los casos, de ser un homenaje bien intencionado, y en el peor, una actitud francamente demagógica, pues si bien obras como éstas buscan la revalorización del mestizaje cultural, sus medios tienden más bien a la absorción de una cultura que se presenta como subordinada por una cultura hegemónica que impone sus códigos, como lo demuestra la permanencia en la obra de estos compositores de un lenguaje principalmente europeo en cuanto a sus características musicales, organológicas e institucionales (por ejemplo la sala de conciertos como lugar del hecho musical). En ese sentido, la referencia a la cultura local contribuye, en su reivindicación, a la “realización” (nuevamente en sentido hegeliano) del ideal cultural de aquella música a la que pretende enfrentarse. Por lo tanto, nuevamente, más que cuestionar la cultura europea, esta reivindicación (que busca integrarse a ella) la consagra como la “Cultura Universal” a la que es necesario adherir. Sería tal vez de mayor envergadura creativa un intento por encontrar formas de expresión que realmente den cuenta de una desestabilización de la cultura dominante a través del cuestionamiento de sus supuestos estéticos relacionados no solamente con su lenguaje sonoro y su organología, sino también con sus espacios de difusión y su función social.

Reivindicación social

La tercera forma de reivindicación que podemos mencionar, tiene que ver con la música como medio de lucha política y como medio para educar a la población. A propósito de *América Insurrecta* (O-26, 1962), el compositor Fernando García afirma¹³:

“Desde el punto de vista de la posición del músico ante la sociedad, la obra responde a lo llamado ‘realismo socialista’, esto es, a una actitud ética frente al arte, de lo que se deduce que hay que ser absolutamente consecuente con la época en que se vive. El lenguaje musical usado debe ser directo, que llegue a quienes la obra está dedicada. Hay que terminar con el distanciamiento entre creadores y público, que ayuda a transformar la música en lujo para unos pocos. La técnica de composición empleada debe estar de acuerdo con los avances experimentados por la música. En ese sentido, el uso del tonalismo está fuera de lugar y debe ser reemplazado por el serialismo, en este caso dodecafónico (un tanto libre)”.

¹³ Merino, Luis (2003), “Fernando García Arancibia, artista ciudadano”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 58, N° 200, p. 15.

Esta posición parece contradecirse en tres niveles. Primero, en la idea del “realismo socialista” que pretende ser la voz del pueblo, pero se expresa a través de recursos de vanguardia de la música europea, que sólo pueden existir en los medios de difusión artística que permite la sociedad burguesa que se intenta cuestionar. Segundo, en la idea de utilizar un lenguaje directo que llegue al pueblo y la utilización de recursos musicales que el público no conoce. Tercero, en la idea implícita de que es necesario, para defender al pueblo, educarlo en un arte “de vanguardia” que responde justamente a los valores de una cultura hegemónica que hace que “el pueblo” permanezca en la marginalidad. A propósito de esta inclinación por la vanguardia europea en la estética de García y otros compositores chilenos, se advierte una crítica directa en las siguientes líneas de Roberto Falabella, escritas en 1958¹⁴:

“Si el pueblo no comprende su propio folklore, ¿comprenderá mejor las elucubraciones de nuestros seguidores de la línea purista de Webern o los experimentos electrónicos de los epígonos nacionales de Boulez? Creo que no. Educar a nuestro pueblo no implica que, entretanto, sigamos corrientes que, repito una vez más, no responden a nuestra idiosincrasia”

Sin embargo, persiste en la crítica de Falabella la idea de “educar al pueblo”, curiosa idea que parece también ser servil a la cultura musical dominante, pues un pueblo cuya relación con la cultura es espontánea, no necesita ser educado en ella, y por lo tanto, aquello sólo se puede comprender en la medida que se intenta implantar una cultura que le es ajena.

Hoy en día es sin duda la idea de “educar musicalmente” al pueblo la que explica la gran importancia que se le da en Chile a la práctica de música orquestal, tanto a nivel profesional (OSCH, Orquesta USACH, Orquesta de Cámara, Universidad de Concepción, La Serena, etc.) como a nivel juvenil (Fondart, Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles). A su vez, la gran cantidad de concursos para música sinfónica (Concurso Luis Advis, CORCUDEC, OSCH, Orquesta Marga-Marga, etc.) que se traduce también en una importante producción de obras para orquesta. Sin embargo, cabría preguntarse a qué se debe esta visión de la orquesta como paradigma de la “música de arte”. ¿Por qué ese apoyo exclusivo e irrestricto a una práctica musical que en sí no es más “legítima” que el rock, la cueca, la ranchera, u otros estilos? El apoyo político a la actividad sinfónica se debe ciertamente, a que la orquesta cristaliza el ideal de la “sociedad de control” descrita por Foucault, en la que el esfuerzo individual está puesto al servicio de un objetivo común. Como metáfora de ese ideal social nació la idea de la orquesta en el siglo XVIII (idea que es exclusiva de la cultura occidental), como lo demuestra la lectura de los tratados de instrumento de la época que son prácticamente catálogos de

¹⁴ Falabella (1958), “Problemas estilísticos...”, p 93

movimientos que constituyen, parafraseando a Foucault, un control detallado del cuerpo a través de una disciplina y un saber. ¿No es acaso cómplice de aquella ideología una producción creativa que se adapta a sus formas estéticas? Reivindicar la enseñanza de la música sinfónica como paradigma de la “música de arte”, buscando así dar a los sectores desfavorecidos la misma oportunidad que a las élites, es reproducir inconscientemente los valores ideológicos que promueven dicha práctica cultural. Siguiendo las palabras de Falabella, para “no seguir corrientes que no responden a nuestra idiosincrasia”, habría que partir por comprender el proyecto ideológico de las idiosincrasias que se busca cuestionar. La creación orquestal contemporánea es en ese sentido, tributaria de una ideología política del “bien común” en la que todos los esfuerzos se encuentran disciplinados y ordenados en el engranaje de lo “colectivo”, como el violinista cuyo arco se mueve en sincronía con el de los demás. Sin embargo, la mayoría de las veces, el mismo lenguaje de las obras contradice luego esa posibilidad de comunión. Esta inercia sinfónica de la creación musical contemporánea ha sido cuestionada por compositores chilenos como Francisco Concha Goldschmidt y Cristián Morales Ossio que, en algunas de sus obras para varios instrumentos, desafían la sincronía del tiempo musical tradicional a través de la utilización de tempos distintos en la superposición de los distintos instrumentos. Así, estos compositores expresan su malestar en la expresión musical de un proyecto social del bien común en medio de una sociedad actual que se percibe como atomizada y desvinculada. Esta paradoja del ser identidad individual y pertenecer a la colectividad se encuentra expuesta de manera explícita por Morales en la obra *Que desorganiza todo*¹⁵:

“[En esta obra], la idea de comunicación colectiva se despliega con una escritura que favorece la práctica de la música de cámara. Sin embargo, la última sección está escrita de tal manera que aquella comunicación se desvanece (lo que desorganiza todo), pues aun cuando la música que se desarrolla tiene un material común para cada instrumento, cada parte está escrita con tempi distintos. Dicotomía abrupta: lo colectivo y lo individual, repercusiones subyacentes en lo que viven los músicos en el tocar, y en lo que surge de la negación formal colectivo/individuo, la interacción fortuita”.

En ese sentido, a partir del cuestionamiento de estos dos compositores, podemos preguntarnos: ¿No es acaso la creación de música sinfónica un habitar las ruinas (los géneros instrumentales) de un arte que se ha vaciado de su sentido original? ¿Qué impide buscar nuevos géneros instrumentales que expresen mejor ese “malestar en la cultura” generalizado, malestar del que la orquesta sinfónica es la contradicción misma?

¹⁵ Cristián Morales, Notas de programa para el concierto del 12/11/2014, Festival de Música Contemporánea PUC.

Las estéticas de la reivindicación que acabamos de mencionar manifiestan un claro interés por la posibilidad de una “comunidad”: primero, a través de un regreso al origen tradicional y por lo tanto ritual de la música; segundo, a través de una revalorización de un mestizaje que se exprese en la “música de arte”; y tercero, a través de una educación que permita acceder a “nuevas audiencias”. Así, las tres parecen responder a la necesidad de la sociedad postmoderna de restablecer conexiones humanas en un contexto social que se percibe como atomizado. Nuevamente, por lo tanto, y al igual que para las estéticas de la evasión, la subjetividad individual equivale a la conciencia de un aislamiento del cual es necesario salir. Es opuesta, sin embargo, la reacción de ambas estéticas frente al mismo diagnóstico social, pues, si para la estética de la evasión es a través de una desarticulación de la conciencia-razón que se pretende escapar, para las estéticas de la reivindicación, es a través de un acercamiento al otro que eso se pretende. Esto significa también una diferencia desde el punto de vista de lo que constituye para estas dos estéticas la función del arte: si para la estética de la reivindicación el arte es un factor de comunión social, visión prerromántica de corte rousseauista, para la estética de la evasión el arte es más bien una expresión desesperada de la subjetividad individual que, sin embargo, se encierra en sí misma.

Unidad como paradigma expresivo de la trascendencia

A pesar de sus diferencias, las estéticas que hemos mencionado hasta ahora comparten características fundamentales que surgen de su adaptación a los medios de expresión de la estética dominante¹⁶. Son heredados, por ejemplo, el apego a la sala de conciertos como lugar del hecho musical, la organología occidental como medio de expresión (organología que se enriquece pero cuya esencia no varía con la informática musical), las técnicas de escritura y de lenguaje. Todas estas características tienen sin embargo que ver con un sólo paradigma estético: la idea de la obra de arte como una unidad expresiva, como hecho separado del mundo, cerrado y perfecto en sí mismo, idea que se expresa en la premisa “el arte esconde al arte”. Esta idea se revela por ejemplo, en las estéticas de la música mixta y la música mestiza, pues en ambas la fusión no significa una explicitación de la mezcla, sino al contrario, aspira a una integración de ambos universos sonoros en una sola unidad expresiva (de ahí el lugar común de la música mixta de hacer que lo “electrónico” parezca surgir de lo “instrumental”). También se expresa esta unidad en el apego a la sala de conciertos como lugar del hecho musical, pues ahí la obra se presenta en una “vitrina de museo” como objeto inalterable, así como en una organología cuya vocación ha sido desde siempre acercarse lo más posible a un sonido “puro”,

¹⁶ Si bien la estética de la reivindicación folklórica al ser no académica, escapa a algunas de estas características, si incorpora, como hemos dicho, aspectos de la cultura hegemónica en su tradición, como el mencionado paradigma centrípeto.

deshumanizado. Finalmente, lo que subyace en ese paradigma de la unidad (unidad que disimula las imperfecciones de lo humano), es la idea del arte como testigo de un más allá, visión de una cierta trascendencia artística heredada del pensamiento romántico. Se trata, sin embargo, de una trascendencia que se ha vaciado de sí misma y que parece encontrarse ahora en el arte como técnica y no como afirmación de una esencia. Se trata así, de un sentido de trascendencia que parece haber sobrevivido a su propia muerte, y permanecer en las formas de un arte que ya no cree en ella. En ese sentido, ¿puede el arte ser testigo de una verdadera trascendencia al adaptarse a formas de expresión recibidas, a una técnica que toma la forma de una cáscara vacía? ¿No limita más bien esa herencia las posibilidades del arte de revelar la verdad que se esconde detrás de los códigos culturales? Adoptar la “estética de la unidad” (estética de la “trascendencia”) en una sociedad postmoderna y escéptica, es predicar una verdad en la que ya nadie parece creer. El apego a formas heredadas, podría considerarse en ese sentido, como la demostración de una cierta “mala fe” en sentido sartriano, común a las estéticas de la evasión y la reivindicación, que para existir recogen una serie de “principios recibidos”. Rechazan así una verdadera libertad creativa como el mesero de Sartre, que aterrado por la posibilidad de su libertad real, adopta los códigos de comportamiento que hacen de él un mesero, negándose a sí mismo que su “ser en el mundo” (ser “un mesero”) no es equivalente a su “ser en la esencia” (un ser humano libre). De la misma manera, estas dos estéticas musicales prefieren no mirar el vacío bajo la construcción socio-cultural que las justifica (el abismo de los lugares comunes, diría Karl Kraus), adoptando sus técnicas o sus reivindicaciones, sin cuestionar sus causas y antecedentes ideológicos. Por lo tanto, podría decirse que la búsqueda de estas estéticas no radica en explorar la esencia del acto creativo en su absoluta libertad reveladora de la esencia del ser humano (lo que podría considerarse un “en sí” del Arte), sino en su autojustificación según las posibilidades que les ofrece el espectro de lo “real en el mundo”. Así, ellas “juegan a ser”, habitan las ruinas de un arte que les ha sido heredado sin preguntarse si creen o no en sus principios y adoptan sus reglas como si se trataran de la sola y única verdad posible: su “ser en la esencia” se confunde con las posibilidades de su “ser en el mundo”.

Hablaremos a continuación de una estética que, consciente de la distancia que hay entre todo “ser en la esencia” y su “ser en el mundo”, juega con los códigos de ese “ser en el mundo”, o dicho de otro modo “juega a jugar a ser”.

HIBRIDACIÓN

Una de las características fundamentales de la hibridación como postura estética es la autoconciencia radical de la obra de arte frente a su contexto socio-temporal. De ahí surgen los rasgos principales de sus diferentes manifestaciones: distanciamiento de la obra frente a los códigos sociales e institucionales que la sustentan, distanciamiento de los códigos de lenguaje tradicionales o

académicos, mezcla no integrada de influencias diversas que hace explícita la intertextualidad como testimonio de una “impureza cultural”, indiferencia ante las normas de género, búsqueda de nuevos medios expresivos que se traduce en una interdisciplinariedad creciente y una organología “impura”. Podría decirse que si el “espíritu de seriedad” de las estéticas de la evasión y la reivindicación se expresa en la premisa “el arte esconde al arte” y se traduce en una técnica que adhiere a la idea de la obra como una unidad expresiva trascendente, el espíritu de la hibridación adhiere más bien a la idea impregnada de escepticismo de que “el arte denuncia al arte”, instalándose en los intersticios de su propia técnica. Hablaremos primero de algunos principios teóricos de la estética de la hibridación y luego de cómo éstos cristalizan en la creación musical actual.

Escepticismo, contingencia, cuestionamiento

La conciencia de la relación del arte con su propio tiempo puede parecer una evidencia epistemológica hoy en día. Sin embargo, en las palabras de Antonio Carvallo citadas más arriba, se hace directamente referencia a la idea de lo inaudito como objetivo de la búsqueda composicional. La posibilidad de lo inaudito se enmarca en una conciencia de la propia temporalidad dentro de una línea histórica cuyo objetivo, si bien no revelado, permanece en el futuro. Por lo tanto, se expresa en dicha búsqueda, la fe en un relato histórico poseedor de un “sentido” (no olvidemos que la idea del progreso, de la evolución, es, como ha dicho Foucault, uno de los grandes mitos de la modernidad). Podríamos decir que la posibilidad de un relato coherente es lo que permite a Beethoven profetizar que su música será apreciada cincuenta años después de su muerte. De ahí viene en gran medida la indiferencia del artista, visionario de mundos lejanos, hacia su contexto social. Al contrario, la estética de la hibridación expresa un escepticismo radical ante tal posibilidad, y asume la contingencia del arte como una condición de su existencia: el artista no puede adherir a la idea de una separación entre su propia persona (como portavoz de un más allá, de una trascendencia) y el contexto social en el que se desenvuelve, pues lo segundo determina lo primero. Asimismo, en un arte consciente de su propia contingencia, se desvanece la posibilidad de una expresión “universal” (es decir, que aspira a una verdad trascendente para todo ser humano), que se diferenciaría de una expresión local o nacional. Es consciente por lo tanto la estética de la hibridación, como hemos dicho, de la distancia entre su ser en la esencia y sus posibilidades de su ser en el mundo. Esto deriva en un escepticismo ante las formas que sustentan una estética de la trascendencia como la que hemos descrito, heredera de una concepción del mundo que aparece vaciada de sus contenidos. De ahí surge la necesidad de cuestionar dichas formas para denunciar los vínculos entre éstas y sus ideologías estéticas implícitas. Estos cuestionamientos se dirigen tanto al marco institucional en el que se desenvuelve el arte, como a los códigos de lenguaje que lo identifican.

Rechazo de las categorías dualistas

En la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, una pequeña polémica se ha levantado (y aunque sea pequeña nos entusiasma la posibilidad de que el arte pueda aún causar desavenencias) a raíz del Postítulo en Arte Sonoro, programa relativamente nuevo en el que participan docentes del Departamento de Artes Visuales y del Departamento de Música. Dicho programa académico, ha suscitado las reticencias de ciertos compositores ligados al GEMA (Gabinete de Electroacústica para la Música de Arte), que ven con preocupación la posibilidad de que una persona no formada en el rigor de la academia musical, pueda pretender a una creatividad sonora respaldada por la institucionalidad universitaria. Rechazan así la posibilidad de que “cualquiera”, después de aprender a manipular un programa informático de edición de sonido, pueda sentirse insolentemente “compositor”. Dicha postura revela de alguna manera el “espíritu de seriedad” que impregna a ciertos circuitos de la creación musical, y que se expresa en la idea de una “música de Arte”, que se diferenciaría de una “música a secas” (el mismo nombre GEMA dice mucho en ese sentido). Esta visión dualista (música a secas - música de Arte) demuestra que dichos compositores se sienten poseedores, defensores y hasta guardianes de una verdad estética que los hace acreedores de la noble investidura de “compositores”, desacreditando, en una postura reaccionaria, la posibilidad de un arte sonoro que ignore esa técnica, sin considerar su validez o pertinencia como expresión artística. La técnica, por lo tanto, es para ellos más importante que la esencia del acto creativo. La simple idea de una “Música de Arte”, sin embargo, guarda la nostalgia de la trascendencia romántica y aspira a ella en un mundo que parece ya no necesitarla. La “Música de Arte”, por lo tanto, solamente puede existir desde el momento en que la música, separada de su función religiosa o ritual, ha muerto como medio de trascendencia.

Esta visión dualista se expresa también en las categorías de lo “universal” y lo “local”, lo “culto” y lo “popular”, la “vanguardia” y la “tradición”, lo “europeo” y lo “americano”, etc., todas categorías en las que las estéticas de la reivindicación y de la evasión parecen mantenerse orgullosamente enclaustradas (como hemos dicho, la reivindicación mestiza, más que a un diálogo entre los dos universos, aspira a una “ascensión” de lo americano a los códigos del arte europeo, a aprender su idioma para entenderse con él). La estética de la hibridación, en cambio, surge de una conciencia de que la polarización de las categorías constituye una visión teórica que se desmiente en la realidad de las sociedades actuales. Así, Latinoamérica se presenta como un lugar de privilegio para la conciencia híbrida, pues es un lugar en el cual estas categorías polarizadas se ven permanentemente enfrentadas. Así, Néstor García Canclini afirma¹⁷:

¹⁷ García Canclini, Néstor (1997), “Culturas híbridas y estrategias comunicacionales”, *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol.III, N° 005, Universidad de Colima, México, p.112

“Las culturas no coexisten con la seriedad con que las experimentamos en un museo al pasar de una sala a otra. Para entender esta compleja y a menudo dolorosa interacción, es necesario leer estas experiencias de hibridación como parte de los conflictos de la modernidad latinoamericana”.

La estética de la hibridación rechaza las categorías absolutas del paradigma dualista y propone más bien una visión dinámica de los procesos culturales y de los medios de expresión que les corresponden. Así, por ejemplo, se demuestra en el disco “Música de Arte” (1999) de Jorge Martínez Ulloa, nombre que parece referirse a la misma visión segregacionista que hemos descrito, pero que sin embargo, es todo lo contrario, revelándose al conocer su contenido, como una ironía del compositor hacia sí mismo. Efectivamente, este disco se caracteriza por abordar estéticas musicales y estilos diversos, desde lo considerado “popular” a lo electroacústico, poniendo en evidencia la fragilidad conceptual de la idea de una categoría fija “música de arte”, y de la dificultad de imponer a esta idea un canon técnico o teórico. A propósito de esta heterogeneidad de los recursos estilísticos, son reveladoras las palabras del compositor Gabriel Matthey Correa¹⁸ en su crítica al trabajo de Martínez:

“Efectivamente, la muestra resulta muy variada, abarcando universos tan diferentes como la música popular, la música docta y concreta, incluyendo obras instrumentales, electrónicas y mixtas, con escrituras desde una polifonía neoclásica a otras de carácter experimental, donde el intérprete también está invitado a crear. Y ello de por sí es provocador, por cuanto se sale de los cánones oficiales de cualquier escuela purista, a cambio de una propuesta que hace pensar en una estética “posmodernista” -con referentes de diferentes órdenes-, que busca dar cuenta de la diversidad de mundos que caracteriza a nuestra época contemporánea. Por ello, el auditor se encontrará con un abanico de posibilidades y aventuras musicales, donde por una parte se escuchan melodías diáfanas que hacen recordar épocas pasadas, y por otras se exploran sonoridades usando una gran gama de recursos instrumentales, propios de los tiempos actuales. Efectivamente, se escuchan glisandos, diversas articulaciones, golpes de lengua y llaves, respiraciones de los propios intérpretes, soplidos, entonaciones simultáneas con el “toquido” del instrumento, etc. (...). Sin duda, se trata de una propuesta atrevida donde cada auditor libremente podrá encontrar su lugar”.

La relativa frialdad de la crítica de Matthey (que no es negativa, pero tampoco demasiado entusiasta) revela la reticencia de los circuitos académicos ante este tipo de manifestaciones, reticencia que hace que su presencia en ellos sea mucho menor que en la música no académica. La última frase, según la que cada auditor puede encontrar “su lugar” en una propuesta heterogénea

¹⁸ Matthey, Gabriel (1999) “Música de Arte”, *Revista Musical Chilena*, v. 53, N° 192, pp. 111-113

como esta, demuestra además que Matthey parece no comprender que la idea de Martínez es justamente demostrar que no hay “un lugar” aislado como reducto de una pureza estilística, sino al contrario, que nuestra sociedad debe asumir su condición híbrida y, por lo tanto, que en definitiva nuestro “lugar” no está hecho de categorías inamovibles, sino un espacio por explorar entre ellas, espacio por lo demás dinámico y en permanente movimiento.

Distanciamiento

Si lo que caracteriza a las estéticas de lo “universal” y lo “trascendente” es, como hemos dicho, un cierto “espíritu de seriedad”, la estética de la hibridación está marcada por una ironía (en el sentido de Rorty) que surge de la consciencia de la propia contingencia. Así, las formas de expresión validadas por la institucionalidad cultural son percibidas como un conjunto de códigos carentes de sentido y se revelan, por lo tanto, como absurdas. El humor y la ironía se constituyen desde ese momento como una distancia de la obra con relación a su contexto, pero también con relación a sí misma (de ahí la idea de “jugar a jugar a ser”). Este distanciamiento no es, sin embargo, algo nuevo. Podría decirse, de hecho, que es una característica de la modernidad incluso desde antes del teatro de Brecht. La reciente producción del Teatro Municipal de Santiago, *El Turco en Italia*, de Rossini, ópera *buffa* de mediados del siglo XIX, es un ejemplo de la autoconciencia temprana del arte con relación a sus códigos: en ella la comedia, con sus lugares comunes y personajes arquetípicos (el marido engañado, la mujer manipuladora, el seductor, etc.) aparecen en escena y se revelan al público al mismo tiempo que a un personaje que, dentro de la obra, escribe una comedia sobre lo que ve. Este caso decimonónico de “teatro en el teatro” (“*mise en abyme*”) es un claro ejemplo de una expresión artística que se mira a sí misma y procede a una puesta en escena de sus propios códigos, explicitando a partir de ahí su consciencia de sí misma, lo que se traduce en un distanciamiento que aniquila el “espíritu de seriedad” de la obra. En el caso de la música, sin embargo, tal vez debido al apego de este arte a su propia técnica y a la predominancia de los medios académicos en sus circuitos de difusión, esta idea parece ser bastante reciente. Uno de los primeros compositores a nivel mundial en expresar este tipo de ironía hacia sí mismo fue Mauricio Kagel (no es casualidad que haya sido un latinoamericano enfrentado a la rigidez de la música alemana). Esto se expresa en numerosas de sus obras como *La Pasión según San Bach*, *Ludwig Van*, *Match* y otras. En Chile, aunque parece ser aún una postura bastante marginal en la música académica, se puede encontrar en la obra de compositores jóvenes como Aurelio Silva Sáez (1988) y Esteban Vargas (1991). Dentro la obra de Silva *Casualidades II*¹⁹, compuesta para su examen de Magister en Composición en la Universidad Católica, puede encontrarse el siguiente diálogo:

¹⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=7qkMRaWdBeY>

“Estamos acá en el examen de Aurelio (...) y después de todo es un acontecimiento importante porque se trata de un título, un título de Academia, de la Universidad Católica, las cosas tienen que ser formales (...) a mí me dijeron que tenía que venir con traje y corbata y ustedes vinieron con polerón, no entiendo (...)” (minuto 19 aproximadamente).

Así queda explícitamente expuesta la contingencia de la obra, y se produce un distanciamiento de ésta con relación a sí misma y su funcionalidad. Se trata de una obra de arte, pero también de un ejercicio académico: arte académico que aborda con un espíritu crítico la necesidad del ejercicio académico. Así, el humor o la ironía hecha a partir de la propia obra es un instrumento habitual de distanciamiento que permite a los compositores poner en evidencia los códigos culturales que sustentan una práctica artística. La obra híbrida habita así en los límites del arte, revelando los márgenes de lo “artístico”.

En el ámbito de la música no académica, y más específicamente del rock, se encuentran en Chile numerosos ejemplos de esta postura estética. Dos casos emblemáticos son el tema *We are Southamerican Rockers*, de Los Prisioneros y el tema *Sopaipillas con Mostaza* del grupo Sinergia. El primero porque expresa la contradicción entre ser sudamericano y adoptar (sin espíritu crítico) un estilo de música impuesto desde la cultura económicamente dominante de Estados Unidos (así por ejemplo en el videoclip de *We are...* se ve a los músicos tocando con escobas de palo en lugar de guitarras y ollas en lugar de la batería, jugando con la condición precaria de este tipo de expresiones en Chile); el segundo, porque se percibe una clara ironía en la vinculación del rock, expresión musical generalmente asociada a la rebeldía, con la banalidad del tema que da el título a la obra.

También se aprecia esta tendencia en la banda Chanco en Piedra (partiendo por el mismo nombre del grupo) y en las canciones del programa infantil 31 Minutos. Un análisis que aborde las razones de ese fenómeno en la música de masas chilena sería sin duda de gran interés. Probablemente se pueden encontrar algunos vínculos entre éste y la invasión cultural, acompañada de un intento de aniquilación de la cultura local que significaron los diecisiete años de dictadura, intento brutal que se revela a través de estas expresiones, como fracasado.

El espíritu crítico que se manifiesta en los mencionados ejemplos de la música académica y popular demuestra, como afirma García Canclini, que la hibridación no propone una “lucha”, entre una cultura sometida y una cultura dominante, sino la integración dinámica que surge de su interacción y que toma formas nuevas e inesperadas.

Fragmentación

Uno de los grandes paradigmas de la visión romántica del arte es, como hemos dicho, la idea de la obra como unidad perfecta y separada del mundo, unidad que sería vehículo de una cierta trascendencia. La estética de la hibridación, consciente de ese paradigma, se caracteriza por una fragmentación que atenta contra esa unidad en todos los niveles. Primero a través de una indiferencia a las categorías duales que hemos mencionado, utilizando en el seno de la misma obra recursos de estilos y técnicas diversas (así, por ejemplo, son comunes la referencia a la cultura de masas y la música comercial en medio de una obra de “música de arte” como en la obra *La revolución será con cumbias o no será* de Esteban Vargas), lo que podríamos denominar una “intertextualidad de estilos” en la que cada uno hace referencia a un universo cultural en particular y no tiende a una fusión en la unidad de la obra. Luego, en una intertextualidad explícita, es decir, a través de citas reconocibles a otras obras (académicas o populares) cuya utilización responde también a la evocación de un determinado contexto cultural. Esta intertextualidad se traduce en un discurso sonoro permanentemente interrumpido que se sitúa en los límites de la unidad de la obra. Así, la intertextualidad refuerza la idea de la obra de arte como un hecho contingente, pues ésta no aspira a una expresión única y separada del mundo, sino se propone a sí misma como el resultado de múltiples influencias y, por lo tanto, de un contexto espacio-temporal definido.

Así lo expone por ejemplo, la *Sinfonía* de Luciano Berio, que con su mismo nombre y sus múltiples referencias a otras obras, da cuenta de una autoconciencia con relación a sus herencias culturales. En Chile encontramos aquello en obras como la “Recomposición” del *Preludio a la Siesta de un Fauno* de Juan Pablo Abalo. Lo vemos también en la obra de Emilio Bascuñán y Carmen Aguilera, en las que el universo sonoro del Jazz dialoga con la música académica, produciendo a la vez una superposición de distintas temporalidades.

A la imagen de esta intertextualidad sonora, es también común la utilización de diferentes textos literarios en el seno de la misma obra. Así, la estética híbrida privilegia una narración no lineal constituida de fragmentos coherentes en sí, sacados de diversas fuentes, pero descontextualizados y aislados.

Esta fragmentación, que toma muchas veces la forma de un eclecticismo, es mencionado por Lyotard como el “grado cero de la cultura postmoderna”. Sin embargo, se debe diferenciar entre un eclecticismo pasivo, que tiende a recibir influencias y apropiárselas de manera indiscriminada y no crítica (como la que se expresa muchas veces en la música comercial) y uno crítico que utiliza las referencias como una “toma de conciencia” de la relación de toda obra con su contexto social. Este eclecticismo crítico se revela generalmente en una utilización irónica de las distintas referencias utilizadas, que se ven generalmente sacadas de su contexto habitual, lo que genera un distanciamiento con relación

al contexto cultural de la referencia. La intertextualidad constituye, por lo tanto, la demostración de un espíritu crítico y una capacidad de distanciarse la obra de sí misma.

Por otra parte, si bien la heterogeneidad es una característica de la hibridación como postura estética, ésta no se compara con la idea de “homogeneidad en la heterogeneidad” de la que habla Antonio Carvallo, pues ésta se presenta como una última versión del paradigma de la unidad, unidad que se ve cuestionada a través de la heterogeneidad en la estética de la hibridación.

Interdisciplinarietà y organología “impura”

Dentro de la idea del cuestionamiento de las categorías impuestas del arte musical, se encuentra el cuestionamiento del concierto como medio de expresión exclusivo de la obra musical, instancia que como hemos dicho, es tributaria de la idea de la obra de arte como unicidad separada del mundo. Así, la estética híbrida tiende a una exploración de la mezcla de distintos medios de expresión. El concepto de Arte Sonoro, al que han adherido importantes compositores como Jorge Martínez y Juan Pablo Abalo es un ejemplo de aquella hibridación de los géneros.

Esta conciencia se acompaña además de un cuestionamiento de la organología occidental y su idea de “pureza del sonido”, lo que se traduce generalmente en una mezcla organológica que no tiende, como la música mixta, a una fusión integrada, sino al contrario, a una superposición manifiesta que exprese la hibridación. De aquello es un ejemplo la mencionada “Recomposición” del *Preludio a la Siesta de un Fauno* de Juan Pablo Abalo²⁰, obra audiovisual en la que la música de Debussy es intervenida con una grabación que se le superpone, interrumpiéndola y comentándola de manera manifiesta, haciendo así explícito el artificio. La música, además, está vinculada a un video que presenta una apropiación personal por parte del compositor de la obra de Debussy. Esta obra se adapta mal, por lo tanto, a la idea de pureza expresiva de la cual la organología occidental y el concierto como espacio sagrado de audición son una manifestación, y expresa más bien a una sociedad moderna marcada por lo audiovisual y lo híbrido, cercana culturalmente del video clip y el cine.

La mencionada obra *Casualidades II* de Aurelio Silva es también un ejemplo de una organología impura que surge de una mezcla de disciplinas y estilos diferentes: al narrador-actor se superponen voces de rap, sonidos e instrumentos típicos de la música popular e instrumentos de la tradición académica. Cada grupo de instrumentos hace referencia a su propio universo cultural. A partir

²⁰ Obra disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=3SdchpitJDQ>

de esa interacción y de la presencia del narrador-actor con sus movimientos y gesticulaciones, esta obra es más bien un acontecimiento artístico, una performance, que una obra de concierto.

La obra *Queridos Compatriotas* de José Manuel Gatica, obra difícil de definir, cercana a la estética del teatro musical, en la que el discurso de diferentes presidentes de Chile se convierte en material para una expresión que está permanentemente en los límites del lenguaje y el sonido, es también una muestra de la interdisciplinaria propia de la estética de la hibridación, así como de su búsqueda por géneros nuevos que no respondan a las categorías habituales.

De esta idea de integración interdisciplinaria y del mencionado distanciamiento de la obra con relación a sí misma, surge la idea de “explicitar el soporte” que exponen numerosas obras recientes, idea que expresa la voluntad de situarse en los límites del arte y de denunciarse a sí misma como un artificio (“el arte denuncia al arte”). Así, por ejemplo, ocurre con ciertas obras del compositor Rolando Cori, que ha explorado los vínculos entre música y danza a través de la improvisación. Dicha interacción se revela al público a través del sonido y el movimiento, pero también a través de la presencia destacada de sensores que pasan a ser parte de la obra misma, y se encuentran de alguna manera “puestos en escena”, explicitando el artificio tecnológico que se constituye como vínculo humano, metáfora de la sociedad actual.

A lo largo de este trabajo hemos intentado mencionar algunas tendencias de la música actual en Chile y vincular las grandes corrientes de pensamiento estético que se manifiestan a través de ellas. Así, hemos hablado de una estética de la evasión y una estética de la reivindicación que recogen una herencia romántica en su visión de la obra como una unidad, visión que se expresa además en un apego a las formas, géneros, lenguajes y organologías heredadas del pensamiento romántico. A partir de ahí hemos hablado del “espíritu de seriedad” que impregna dichas estéticas. Luego, hemos mencionado la estética de la hibridación, que plantea una mirada crítica a las categorías tradicionales, cuestionando sus códigos y el sentido de éstos. En las palabras de Roberto Falabella expuestas al comienzo de este texto encontramos antecedentes directos de las estéticas de la evasión y la reivindicación, mas no de la hibridación, postura que de esa manera se revela como una expresión reciente que parece cristalizar de mejor manera la postmodernidad en la creación musical. Sin embargo, la reticencia de los circuitos musicales académicos ante este tipo de expresiones (reticencia que proviene justamente de la postura crítica de éstas hacia la academia), las ha mantenido hasta ahora en una relativa marginalidad institucional que viene bien a su espíritu iconoclasta. Así, el mismo Aliocha

²¹ Solovera, Aliocha. (1998), “Los Festivales de Música Chilena: ¿muestra o competencia?” *Revista Musical Chilena*, Vol. 52, N° 189, pp.77-79.

Solovera, a pesar de sus inclinaciones estéticas más bien tradicionales, afirmaba, a propósito del Festival de Música Contemporánea de la Universidad de Chile de 1998²¹:

“No quisiera aparecer aquí como defensor de alguna tendencia en particular; sin embargo, lo que eché de menos fue una mayor variedad, no solamente en el lenguaje en sí, sino también en la manera de comunicar o presentar una obra (¿toda obra tiene que comenzar con un saludo, luego un aplauso?, ¿el público debe necesariamente estar separado del escenario?, ¿los músicos deben siempre permanecer sentados en el mismo lugar?, etc.). No hubo ni una obra con efectos escénicos ni alguna innovación en el sentido antes mencionado (...). Diría, en síntesis, que no hubo nada que se pudiera considerar experimental; e insisto: no porque crea que la música deba ser hoy en día experimental, sino porque tales tendencias son parte de la necesaria variedad y son algo ya común en los festivales de música contemporánea en el resto del mundo”.

La observación de Solovera, hecha hace casi veinte años, puede sin duda extenderse hasta los festivales de música contemporánea actuales, donde la gran mayoría de las obras se mantiene dentro de las manifestaciones más tradicionales del lenguaje musical y no propone, como ya sostenía Solovera, un cuestionamiento del “rito” codificado que acompaña su puesta en escena. Sin embargo, es difícil que una estética que justamente se propone como crítica con relación a la institucionalidad, pueda, sin más, integrarse a ella, pues aquello constituiría su muerte como expresión espontánea. Así, tal vez, el espíritu crítico de estas tendencias termine algún día por “realizarse” completamente, integrándose en la academia y haciendo de su postura crítica un lugar común. En ese sentido, la crítica y la denuncia por sí mismas no bastan como postura estética, al contrario, éstas deben estar acompañadas de una verdadera reflexión acerca de la pertinencia de un lenguaje artístico en su contexto social.

BIBLIOGRAFÍA

- Castillo Fadic, Gabriel (1998). "Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano", *Revista Musical Chilena*, Vol. 52, N° 190, pp.15-35.
- Fallabella, Roberto (1958). "Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile. Segunda Parte", *Revista Musical Chilena*, Vol. 12, N° 58, pp.77-93.
- García Canclini, Néstor (1997). "Culturas híbridas y estrategias comunicacionales", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Vol. III, N° 005, Universidad de Colima, México.
- Martínez Ulloa, Jorge (2003). "Inevitabilidad de la mezcla: una estrategia para 'ser' y 'parecer' ", *Revista Musical Chilena*, Vol. 57, N° 199, pp.78-83.
- Matthey Correa, Gabriel (1999). "Música de Arte", *Revista Musical Chilena*, Vol. 53, N° 192, pp.111-113.
- Merino Montero, Luis (2003), "Fernando García Arancibia, artista ciudadano", *Revista Musical Chilena*, Vol. 58, N° 200, p.15.
- Pascal, Blaise (2001). Pensamientos, Formato digital Internet (no impresa), Ediciones elaleph.com.
- Solovera, Aliocha (1998). "Los Festivales de Música Chilena: ¿muestra o competencia?", *Revista Musical Chilena*, Vol. 52, N° 189, pp.77-79.
- Soublette, Gastón (2005). **Mahler, música para las personas**. Santiago de Chile, Colección Aisthesis, Instituto de Estética PUC.