

## RESUMEN

*En el marco del estudio de modelos culturales, la presente investigación acota su búsqueda y análisis de dichos modelos a la práctica musical en Chile, específicamente a partir del libro "lecciones de clave y principios de armonía, para el uso de María de Mercedes de Salas y Corbalán" exhibido en 1947 por el historiador Eugenio Pereira salas. desde el estudio del título, se pone de manifiesto una red de significaciones particulares que iluminan la interpretación del texto, su época y el contexto cultural del siglo XVIII.*

*Palabras clave: práctica musical; circulación de modelos culturales; siglo XVIII.*

## ABSTRACT

*In the frame of the cultural models and its study, the present article establishes the music discipline in Chile like a possible field of searching. this essay takes as starting point the book "lecciones de clave y principios de armonía, para el uso de María de Mercedes de Salas y Corbalán", exhibited in 1947 for the chilean historian eugenio pereira salas. the analysis of the title of this work reveals a complex net of particular significations that help with the interpretation of the text, the understanding of its age, and the cultural context of the eighteenth century.*

*Keywords: musical practice; circulation of cultural models; century XVIII.*

Aproximación a la circulación de modelos culturales desde el libro;  
“Lecciones de clave y principios de armonía, para el uso de María Mercedes de Salas y Corbalán,”  
como ejemplo de una proyección ilustrada en Chile durante el siglo XVIII.  
Pp. 74 a 95

**APROXIMACIÓN A LA CIRCULACIÓN DE MODELOS CULTURALES  
DESDE EL LIBRO; “LECCIONES DE CLAVE Y PRINCIPIOS DE  
HARMONÍA, PARA EL USO DE MARÍA MERCEDES DE SALAS Y  
CORBALÁN,” COMO EJEMPLO DE UNA PROYECCIÓN ILUSTRADA  
EN CHILE DURANTE EL SIGLO XVIII.**

APPROACH TO THE CIRCULATION OF THE CULTURALS MODELS  
FROM THE BOOK: “LECCIONES DE CLAVE Y PRINCIPIOS DE  
HARMONÍA, PARA EL USO DE MARÍA MERCEDES DE SALAS Y  
CORBALÁN” AS AN EXAMPLE OF AN ILLUSTRATED PROJECTION IN  
CHILE DURING THE EIGHTEENTH CENTURY.

*Patricio Arias Cornejo\**  
*Universidad Metropolitana*  
*de Ciencias de la Educación,*  
*Chile*

## **I. Eugenio Pereira Salas como punto de partida**

El historiador Chileno, Eugenio Pereira Salas (1904-1976) en su libro, *Los orígenes del arte musical en Chile*, exploró la situación de la música durante el periodo colonial introduciendo los contextos socioculturales que determinaron sus modos de representación. Aun cuando no profundizó en los sistemas de administración política y económica impuestos dentro del territorio, (como los aplicados por la dinastía borbónica durante el siglo XVIII), su trabajo investigativo, indicó un punto de partida para lograr comprender inicialmente la presencia musical en Chile, dentro de la conformación de espacios de sociabilidad. No obstante, resulta relevante indagar en la incidencia surgida entre el ámbito musical y los dispositivos de dominación simbólico-culturales expresados dentro de los contextos colectivos de la sociedad colonial, ya que, este arte habría sido concebido por las elites dominantes como un recurso de sensibilización racional.

---

\* Correo electrónico paarias@puc.cl Artículo enviado el 3/09/2016 y aprobado por el comité editorial el 25/10/ 2016.  
1 Pereira Salas, Eugenio (1941). *Los Orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Publicación de la Universidad de Chile, p. 319.

Para argumentar lo comentado, se analizará hermenéuticamente un libro exhibido por Pereira Salas cuyo título es "*Lecciones de Clave y Principios de Harmonía*" libro concebido, señalado en la contraportada, "*para el uso de María Mercedes de Salas y Corbalán*", sin dar cuenta (el autor) acerca de la importancia de su destinatario, demostrando preocupación por testimoniar el objeto material, sin ahondar en el valor de su contenido intertextual. Del mismo modo, la personalización inscrita, cuestión indudablemente importante que debe ser puesta en diálogo por la ideología subyacente, justificó su presencia como representación tácita de referencias culturales comparecientes en su dimensión contextual, nutriendo las significaciones proyectadas desde su dimensionalidad objetual y la determinación causal extraída a partir de la caracterización sónica de sus conceptos.

A continuación, realizaremos una lectura interpretativa para reconocer y transparentar aquellas cualidades textuales y contextuales surgidas en el libro exhibido.



Figura n° 1. Para el uso de María Mercedes de Salas y Corbalán. Lecciones de Clave y Principio de Harmonía.

## II. Indagando en María Mercedes de Salas y Corbalán

Primeramente, diremos que María Mercedes de Salas y Corbalán pasa casi inadvertida en el texto *familias Chilenas* del historiador Luis Thayer Ojeda, quien enfatiza la brillante carrera de Don José Perfecto de Salas, su padre y en los antecedentes nominales de la madre, doña María Josefa Corbalán y Chirinos y de su hermano don Manuel Salas Corbalán, quien entregaría aportes fundamentales a la formación cultural de Chile. Por lo tanto, la existencia de María Mercedes, es resuelta analógicamente por filiación de sus apellidos porque no se indaga en sus propios meritos. En este sentido, Thayer Ojeda describe a la familia Salas como sigue:

“Era Don José Perfecto de Salas y de los Ríos, un jurisconsulto de nota, natural de la ciudad de Corrientes, en la República Argentina, entonces dependiente de la real audiencia de Charcas, que había cursado sus estudios con lucimiento en Lima y en Santiago. Fue catedrático de la Real Universidad de San Felipe, y, desde el 4 de diciembre de 1747, fiscal de la

Real cédula de 13 de julio de 1776, se le promovió al mismo empleo de la real audiencia de Contratación de Cádiz. Cuando se dirigía á España para hacerse cargo de sus puestos, falleció en Mendoza. De su esposa, doña María Josefa Corvalán y Chirinos, dejó varios hijos, siendo don Manuel Salas Corvalán uno de ellos”<sup>2</sup>.

Encontramos en esta cita, una concatenación de sentidos y significaciones que pueden ser puestas en comparecencia dentro de una posibilidad interpretativa, ya sea examinando la posición cultural dentro de una categorización socioeconómica de la familia, o bien, relacionándola con un enfoque de tipo ético, ya que, y considerando las palabras del historiador Domingo Amunátegui, "(...) desde el reinado de Carlos II se había introducido en la corte de España, la práctica de vender los empleos públicos más importantes de las colonias americanas, como fuente de recursos para el tesoro real”<sup>3</sup>. No obstante, José Perfecto de Salas y de los Ríos, habría demostrado méritos propios para asumir empleos reales. Este antecedente, manifiesta un cambio de actitud hacia finales del siglo XVIII, donde, para acceder a los cargos públicos, se habría aceptado el mérito personal. Además, podría establecerse un precedente del ambiente familiar, entendiéndolo como un entorno propicio para desarrollar la idealidad ilustrada, tras demostrar una formación de privilegio que toma distancia de un proceso formativo recibido por actores sociales comparecientes bajo un contexto común, pero asumiendo condiciones de vida diferentes e incluso desfavorables.

A María Mercedes de Salas y Corbalán entonces, y volviendo con la propuesta inicial, le han dedicado un texto, que dentro del ámbito musical, concentró una singular importancia. La evidencia trasciende lo material, se amplía en el contenido y su contexto. El título resalta la temática principal, aludiendo por una parte la *lección de clave* y por otro el *principio de Armonía*, conceptos que dan cuenta de una cualidad musical con altos grados de especificidad y complejidad, tanto en su aprehensión teórica como en la ejecución práctica.

Considerando lo anteriormente planteado, se dirá que la práctica musical, durante el siglo XVIII en Chile, se habría insertado, al menos en esta perspectiva, respondiendo a la proyección de modelos culturales facilitados por la administración socioeconómica de la metrópolis y sus vínculos con Europa. De esta manera, los modelos culturales, enfrentaron patrones estilísticos convergentes, haciendo pensar que las dimensiones paradigmáticas no fueron sucesivas ni complementarias, sino más bien, comparecientes en su autonomía, dentro de una temporalidad y contextualidad cultural dinámica e integradora.

---

<sup>2</sup> Thayer Ojeda, Luis (1905). **Familias Chilenas**. Santiago de Chile: Guillermo E. Miranda, Editor, p. 100.

<sup>3</sup> Amunátegui Solar, Domingo (1901). **Mayorazgos, Títulos de Castilla**. Memoria Histórica. Universidad de Chile, p. 393.

### III. Hacia la noción de modelo cultural vinculada a la práctica música

Aunque no se pueda asegurar que María Mercedes de Salas y Corbalán haya desarrollado una práctica musical procedente desde la comprensión o decodificación de signos musicales, de todos modos, la existencia del libro, su inscripción y contenido temático, como se ha comentado, revela una alta especificidad que se distancia de una concepción musical cuya práctica se desprenda de saberes contruidos en los sectores populares. En este sentido, la musicóloga Laura Fahrenkrog<sup>4</sup> propuso una importante aproximación al mundo musical popular, consultando fuentes judiciales e indagando en las causas criminales, lugar donde se desprende su actividad en pulperías y bodegones. A partir de aquí, la música surgiría de manera espontánea y formando parte de las relaciones humanas cotidianas. La autora señaló que “(...) las prácticas musicales surgieron probablemente de modo espontáneo, acompañando las temidas entretenciones malsanas del pueblo, como licores y juegos (...)” también indicó que; “(...) los testimonios describen muchas veces actos sencillos, cotidianos, costumbres sociales de diversión en el ámbito privado del hogar”<sup>5</sup>.

Hallamos aquí, dos concepciones musicales que arrojan resultados diferentes, aun cuando pertenezcan o coincidan en la misma actividad artística o en un mismo contexto cultural, las condiciones de reproducción y la asimilación simbólica de su puesta en práctica, determinaron matizaciones sociales diametralmente opuestas. Es decir, el espacio de socialización de la elite, manifestaría una extensión del ideario ilustrado, asentando su acomodada proyección económica, encarnándose en la práctica musical como un bien simbólico, ligado al proceso productivo en el territorio. En cambio, lo “popular,” que no necesariamente comprende una conjunción de saberes contruidos desde un trabajo local promotor de la cosmovisión comunitaria, sino que, consistente en costumbres sociales presentes en un ámbito mediatizado por la superficialidad, es proyectada como una manifestación simbólica, ligada a la contracara del mismo proceso productivo. Nos encontramos explorando un lugar donde la abundancia económica, es repartida desigualmente en el poblador-trabajador que adquirirá una cercanía económica de supervivencia ajustada sólo al diario vivir.

El historiador, Jaime Valenzuela Márquez comenta que “(...) la elite Santiaguina tenía dinero y no sólo quería invertirlo en negocios rentables sino también gastarlo en inversiones simbólicas”<sup>6</sup>. Esta acción sería entendida como

---

<sup>4</sup> Fahrenkrog, Laura (2011). “Aproximación a las prácticas musicales populares durante la colonia. (Santiago de Chile, S XVIII),” *Revista Neuma*, año 4, vol 2, p. 72.

<sup>5</sup> Fahrenkrog, Laura (2011). “Aproximación a las prácticas...”, p. 75.

<sup>6</sup> Valenzuela Márquez, Jaime (2014). *Fiesta, Rito y Política del Chile Borbónico al republicano*. Santiago de Chile: Dibam - Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, p. 81.

una acumulación de riqueza invertida en factores no siempre de índole material, sino también, en aspectos inmateriales, acontecimiento que habría traído como consecuencia, una disyunción no menor entre el asentamiento de las elites dirigentes y la segregación de las clases populares, ya que la inversión simbólica convierte a las elites en una clase dominante y habrían influido directamente, en la construcción de un ideario social, lugar donde la expresión comunitaria procedería desde el establecimiento de imaginarios consecuentes de un proceso de asimilación, precisamente, de la proyección de aquella inversión simbólica. Aquel escenario, condicionaría la ocupación de un espacio social desmembrado, articulado por una administración centralizada, como lo fue la borbónica, imponiendo un orden vertical apoyado por una noción ilustrada que habría impedido o al menos dificultado, la organización horizontal de los saberes comunitarios, portadores potencial, de identidad local. Se establece entonces, un imaginario cuyo lustro no favorecería el reconocimiento de sí mismos, ni como pueblo autónomo, ni menos como humanos en relación con un entorno natural, cuyo contexto integra, pero no incluye, somete, impone y no permite construir saberes, que consideren la inmensidad proxémica con el entorno circundante.

La inversión simbólica iniciada por la elite santiaguina se alejaría de lo que indica el filósofo Antonio Gutiérrez Pozo, cuando da a conocer que; "(...) lo simbólico involucra al hombre y a la realidad. La naturaleza y el hombre, lo sensible y lo inteligible, el pensamiento y el ser, se entrelazan a través de lo simbólico en una unidad indisoluble, hasta el punto de que consiste en lo que brota originariamente entre ellos"<sup>7</sup>.

El surgimiento de un valor cultural originario, encarnado en una práctica musical estratificada y articulada por un ideario simbólico funcional procedente de proyecciones ideológicas y económicas, no visibilizaría necesariamente, la trascendencia del hacer común, ni tampoco conectaría de manera vinculante con los diversos aspectos que identifican la condición humana; la condición de estar, la condición de ser, en contacto con una condición natural y una condición de mundo.

#### **IV. La Lección de clave y Principio de Armonía, como precedente de estetización del saber dentro de un contexto cultural**

El texto *Lección de clave y Principio de Armonía*, se torna aparentemente en un precedente de estetización del saber, donde el proceso formativo se ancla en una concepción ilustrada y entendida. Siguiendo a Joaquín Ocampo;

---

<sup>7</sup> Gutiérrez Pozo, Antonio (2001). "La Noción de símbolo en la filosofía de Ernst Cassirer," *Símbolos Estéticos*. Diego Romero, Juan Bosco, Jorge López, Antonio Molina, editores. España: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, p. 97.

“(…) una visión del orden social que lo hace emanar de un contrato o pacto garante de los derechos naturales (libertad, seguridad, propiedad); un sistema político basado en la división de poderes, en la igualdad ante la ley, ante la hacienda; derechos universales del hombre (...)”<sup>8</sup>.

No obstante, en su despliegue empírico, aquel saber no entraría en la misma sintonía o dicho de otra manera, no habría posibilitado el crecimiento de un lenguaje común, como modo de expresión comunitaria, que fortaleciera un principio de equidad, frente a las demandas sociales en formación dentro el territorio.

Resultaría comprensible, el cuestionar la veracidad de lo recientemente expuesto, sobre todo considerando que no se cuenta con un objeto de estudio objetivable que potencie la obtención de resultados generalizables. Más bien, se presentan cualidades de exploración hermenéutica, cuya subjetividad indaga en el estudio de un caso particular, donde se espera solamente, el generar una apertura hacia la comprensión de cómo, distintas variables de índole aparentemente tan disímiles, lograron durante el siglo XVIII en Chile, interrelacionarse mancomunadamente, haciendo necesario repensar el entendimiento de lo cultural y del cómo la práctica musical, ha contribuido a ampliar la mirada que se ha tenido al respecto.

Por lo tanto, y siguiendo esta reflexión, surge un problema entre la necesidad de acumulación de riqueza, versus, su inversión como producción simbólica trascendida en un medio de expresión como la música. Por esto, es preciso repensar una concepción de lo cultural que contenga tanto, la dimensión simbólica como económica, desplegada en un proceso permanente de construcción social que se dispersa a su vez, en los ámbitos de representación artísticos.

Un ejemplo de ello lo encontramos en la comprensión de lo cultural que entrega el antropólogo Ralph Linton, quien comprendía una separación conceptual entre los aspectos sociales y culturales. Por sociedad entendió; “(...) a un grupo organizado de personas, una reunión de individuos que han aprendido a trabajar juntos (...)” y por cultura; “(...) un grupo organizado de pautas de conducta y otras cosas (...)”<sup>9</sup>.

En estas definiciones, no se justifica la irrupción económica fundida a factores simbólicos ni tampoco, cómo ambas se articulan modelando los procesos de construcción y transformación social.

---

<sup>8</sup> Ocampo Suárez-Valdés, Joaquín y Daniel Peribañez Caveda (2007). **Historia económica mundial y de España. Oviedo España:** Ediciones Universidad de Oviedo, p. 54.

<sup>9</sup> Linton, Ralph (1965). **Cultura y personalidad.** México: Fondo de Cultura Económica, p. 67.

De este modo, en el presente artículo, se entenderá por modelo cultural a un patrón normativo que incidió en los modos de comportamiento de quienes habitaron en un determinado contexto comunitario pero comprendiendo lo cultural desde la perspectiva que indicó el pensador Raymond Williams, quien sugirió concientizar la dificultad interpretativa intrínseca del concepto de cultura, relacionándola concatenadamente a lo social y económico.

Para este autor, lo *social* era concebido como camaradería, un hacer común "antes de convertirse en la descripción de un sistema o un orden general". Misma situación la aplica sobre el concepto de *economía* donde indica que primeramente se entendió como "manejo y control de un hogar familiar y más tarde, en el manejo de una comunidad, antes de transformarse en la descripción de un perceptible sistema de producción, distribución e intercambio". Y respecto a la perspectiva *cultural*, explicó que "antes de estas transiciones, fue el crecimiento y la marcha de las cosechas y los animales y por extensión, el crecimiento y la marcha de las facultades humanas"<sup>10</sup>.

En este sentido, el entendimiento de lo cultural, conserva un dinamismo tal, que al unirse a las facultades humanas, se desenvuelve con una lógica de transformación y adaptabilidad dentro del contexto donde se presenta y desarrolla. Para Williams, el concepto de cultura "(...) funde y comprende a la vez las tendencias y experiencias radicalmente diferentes presentes en formación"<sup>11</sup>, relacionándola, como se ha indicado, al problema social y económico. Complementariamente, se dirá que el filósofo y crítico cultural Terry Eagleton, opinó que durante el siglo XVIII la institucionalidad dará cuenta de una dimensión estética penetrante no sólo en el ámbito teórico de la condición humana, sino además, en el sentido de la vida productiva como conjunto de la vida sensitiva<sup>12</sup>. Aquí las diferencias entre lo material y lo inmaterial no hacen diferencia entre el arte y la vida. De este modo, es como el autor propone reconocer las cosas, los pensamientos, las sensaciones y las ideas envueltas, correlacionalmente, dentro de la dimensionalidad de los contextos culturales, lugar donde comparecen los centros de poder político, económico e ideológico que afectan o determinan las expresiones comunitarias, utilizando los medios de expresión artísticos, como la música, cuya práctica se tradujo en una producción simbólica del poder que no estaría exenta, de contradicciones.

Las musicólogas Constanza Alruiz y Laura Fahrenkrog dan a conocer que "(...) Santiago reproducía, a pequeña escala el modelo de vida civil y burocrática de las grandes ciudades americanas"<sup>13</sup>. Si sumamos a ello que España generó

---

<sup>10</sup> Williams, Raymond (1981). *Cultura*. Barcelona: Paidós, p. 27.

<sup>11</sup> Williams, Raymond (1981). *Cultura...*, p. 27.

<sup>12</sup> Eagleton, Terry (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, p. 65.

<sup>13</sup> Alruiz, Constanza y Laura Fahrenkrog (2008). "Construcción de instrumentos musicales en el Virreinato del Perú:

Vínculos y Proyecciones con Santiago de Chile", *Revista Resonancias*, 22, p. 58.

una apertura hacia el capitalismo mercantil fracasado, por carecer y siguiendo el trabajo de Joaquín Ocampo y Daniel Peribañez; “(...) de las fuerzas necesarias para controlarlo: hombres y barcos para ejercer el dominio y un sistema productivo capaz de absorber los beneficios y de responder a los estímulos del oro”<sup>14</sup>, la circulación de modelos culturales habrían planteado un ambiente dicotómico ya que, la simbiosis cultural que se ha tratado de sugerir, se posaría en un pilar inestable consistente precisamente en el proceso de producción. Como argumento a esta afirmación se citará al historiador Gabriel Salazar quien señaló que “la crisis de la economía colonial fue una crisis de productividad”<sup>15</sup>. Siguiendo esta óptica, el despliegue cultural, en el Chile colonial, haría circular una sustentabilidad ideológica, al menos en este sentido, débil, pero no menos esparcida en el territorio. Ahora bien, si volvemos a relacionar el problema de la productividad, vinculada al ámbito simbólico, debiésemos preguntarnos de la misma manera, si también estaba en crisis dentro del marco de organización comunitaria y si, en la práctica musical, esta situación logró dejar alguna huella que permita constatar el hecho aludido.

Se debe mencionar que el texto *Lección de clave y principio de armonía, dedicado a María Mercedes de Salas y Corbalán* desde su contenido temático, motiva a ingresar a la profundidad conceptual y contextual donde se sustenta, resultando relevante, el intentar debelar su participación, como expresión musical, de la construcción simbólica de lo real. Tomemos en consideración que la música posee un alto grado de comunicabilidad y de proyección discursiva, ya que, dentro de las prácticas sociales, se reproducen y expresan ideologías contenedoras de un sistema de creencias compartidas por los miembros que integran las colectividades, posibilitando de este modo, la aparición de un pensamiento social que no siempre se tradujo, ni en una política de identidad, ni menos, en una política con sentido social.

De aquí la importancia de relacionar lo musical con los aspectos simbólicos y hacerla participe de los procesos de transformación cultural. Es más, el musicólogo Marius Schneider postuló que; “(...) todo símbolo es un conjunto rítmico que incluye los ritmos comunes y esenciales de una serie de fenómenos, los cuales quedan esparcidos en planos diferentes merced a sus ritmos secundarios”<sup>16</sup>.

El aspecto simbólico, en esta perspectiva, nos conduce a realizar una significativa asociación con un constituyente esencial de la música que es el ritmo, lugar donde y siguiendo al autor, los planos frecuentes que intervienen

---

<sup>14</sup> Ocampo Suárez-Valdés, Joaquín y Daniel Peribañez Caveda (2007). *Historia económica mundial...*, p. 32.

<sup>15</sup> Salazar, Gabriel (2003). *Historia de la acumulación capitalista en Chile*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, p. 29.

<sup>16</sup> Schneider, Marius (1998). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antigua*. Madrid España: Siruela, p. 47.

en la dinámica comunitaria, se interrelacionan. Para Schneider un ritmo-símbolo; "(...) es la forma rítmica común a todos los campos análogos (...)"<sup>17</sup>, y su vez, en el ritmo-símbolo; "(...) se expresan a la vez una ideología, y una disposición determinada de alma, que se formulan mediante ciertos contornos melódicos"<sup>18</sup>.

Resulta fundamental, el indagar en aquella analogía rítmica que, desde el ámbito simbólico, nos conduce hacia el reconocimiento de un patrón común, conectando la presencia de las elites y su lógica discursiva, con la presencia popular que asimila lo real desde paradigmas convergentes que, sin embargo, comparten un mismo espacio social desde trincheras divergentes, porque, continuando con Schneider, en aquel factor común se encontraría un alma donante de una esencia identitaria. No obstante, el contexto cultural en el Chile del siglo XVIII, no facilitó el hallazgo de esta identificación comunitaria inclusiva, porque, aun cuando experimentó un apogeo en el desarrollo de un capitalismo mercantil traducido en los sistemas de producción y acumulación de riqueza, como lo plantea Gabriel Salazar, conduciendo a Chile hacia una nueva fase del capitalismo, al menos pre-industrial, en el territorio, se presentó la citada crisis de productividad. Es así como va apareciendo, como señala Salazar; "(...) un monopolio del crédito interno; peonización de las relaciones sociales de producción; crisis y empobrecimiento de la clase productora criolla y mestiza; imposición autoritaria del Estado (mercantil) (...)", y también al; "(...) inicio del conflicto económico-social con fuerte impacto político"<sup>19</sup>. Esta situación sin lugar a dudas, termina por dar cuenta de una crisis de identidad y de un hacer común que potencia las diferencias y el surgimiento de estructuras de clases bien marcadas y desmembradas.

En las páginas siguientes, se intentará dar continuidad al relato formulado en esta oportunidad, retomando la línea investigativa propuesta al comienzo del artículo, volviendo al trabajo de Eugenio Pereira Salas, indagando en su visión musical desde principios del siglo XVIII para finalmente "re exponer" el caso de María Mercedes de Salas y Corbalán y el texto dedicado a su nombre, relacionándolo con los aspectos desarrollados anteriormente.

## V. Una mirada hacia principio de siglo XVIII

En el texto *Los Orígenes del Arte musical en Chile*, cómo es de conocimiento general, Eugenio Pereira Salas, hizo alusión al clave como instrumento musical. Un ejemplo concreto lo indica al mencionar la llegada en 1707, a bordo del "Maurepas" de un *Clave*, naciendo en palabras del historiador, la primera

---

<sup>17</sup> Schneider, Marius (1998). *El origen musical de...*, p. 47.

<sup>18</sup> Schneider, Marius (1998). *El origen musical de...*, p. 47.

<sup>19</sup> Salazar, Gabriel (2003). *Historia de la...*, p. 29.

tertulia musical a la francesa en territorio chileno, bajo el gobierno de Ibáñez y Peralta<sup>20</sup>. Sin embargo, esta información, ha sido cuestionada por el musicólogo chileno Alejandro Vera, quien señaló el hallazgo, en un archivo agustino del convento de San Agustín de Santiago, la existencia en 1597 de “un clavicordio Grande”<sup>21</sup>. No obstante, el clave indicado por Pereira Salas, exploró un contexto distinto, examinando un ambiente aristocrático y no necesariamente, el de las dependencias conventuales. También dio a conocer, que con la llegada de Gabriel Cano de Aponte, (Gobernador de Chile entre 1717 y 1733), y su esposa María Francisca Javiera Velaz de Medrano, la presencia musical se asentó en la elite santiaguina, pasando a ser, en palabras del autor; “los inspiradores de la sociedad, los mantenedores del buen tono, y la afición musical”<sup>22</sup>.

Desde acá podemos vislumbrar, que el libro dedicado a María Mercedes de Salas y Corbalán<sup>23</sup>, coincide con el modelo cultural presentado a principios de siglo. Es decir, tocar el clavicordio parece ser validado como una práctica musical común en aquellos sectores dirigentes, acentuando así una mirada estética del poder, que nos hace percibir sus alcances y profundidades, entendiendo una cierta sincronía temporal entre los modelos culturales desarrollados desde principio de siglo y su correlación práctica consecuente hacia las postrimerías del periodo.

Para ahondar aún más en lo propuesto por Pereira Salas, indicaremos que Gabriel Cano de Aponte<sup>24</sup>, procediendo a Juan Andrés de Ustáriz, Gobernador entre 1709 y 1716<sup>25</sup>, siendo designado por Felipe V, habría traído dentro de su equipaje un clavicordio compartido, según el historiador, por su señora María Francisca Javiera Velaz de Medrano, con las damas de la elite santiaguina. Sus conocimientos musicales, se transformarían en un modelo cultural y educacional a seguir, consecuente de una representación del refinamiento social y de la conquista de una elevación jerárquica en la veta social.

La figura del clavicordio, su práctica y aprehensión como consecuencia de

---

<sup>20</sup> Pereira Salas, Eugenio (1941). *Los Orígenes del...*, p. 29.

<sup>21</sup> Vera, A. (2004). “La música en el convento de La Merced de Santiago de Chile en la época colonial (siglos XVII- XVIII)”. *Revista Musical Chilena*, 58 (201), pp. 34-52. Recuperado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12447/12760>

<sup>22</sup> Pereira Salas, Eugenio (1941). *Los Orígenes del...*, p. 29.

<sup>23</sup> Pereira Salas, Eugenio (1941). *Los Orígenes del...*, p. 371.

<sup>24</sup> Para mayor información se recomienda visitar la página web; <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94302.html> Durante el siglo XVIII presidieron un total de 14 gobernadores, el último fue Luis Muñoz de Guzmán quien gobernó entre 1802 y 1808.

<sup>25</sup> El historiador Jaime Valenzuela Márquez considera y dialoga con el trabajo de Carvallo y Goyeneche, cuyo texto es titulado; *Descripción histórico geográfica del Reino de Chile (1796)*, señala que desde 1709 cuando J. A de Ustáriz se radica en Santiago, traslada la casa de Gobierno de Concepción a Santiago, situación que trae como consecuencia que; “(...) el representante del rey se instala en el corazón político de Chile, lo cual traerá una serie de reacomodaciones locales, como el ejercicio más directo de su papel político, de su labor fiscalizadora y de sus proyecciones simbólicas como vicario del monarca”, en; Valenzuela Márquez, Jaime (2014). *Fiesta, Rito y...*, p. 66.

una labor educacional informal, pero articulada desde la relación de enseñanza-aprendizaje, fue el portavoz sensible, al menos desde esta perspectiva, de un modelo cultural desplegado dentro de la construcción social del territorio, identificado con características témporo-contextuales delimitadas por el grupo de poder, desde donde se habría establecido un sistema de comunicación específico, resguardando los principios ideológicos que determinaron una circunscripción concéntrica de la decisión y de la designación de acciones dentro de una construcción social dominante.

## VI. El clave como circulación de un modelo cultural

Iniciando el siglo XVIII, y como ha sido expuesto anteriormente, *el clave*, irrumpiría en las altas estructuras sociales de las elites santiaguinas, concibiendo la particularidad objetual de instrumento musical, pero traducido como modelo cultural adaptado por asimilación en la misma medida que transfiere y expande, mediante la ejecución musical, los indicios culturales que dan cuenta de su proceder teórico práctico dentro de la extensión del territorio, apoyándose presumiblemente, en la prosperidad económica de Chile, convenida inicialmente por la producción y exportación de trigo.

Benjamín Vicuña Mackenna expone que;

"(...) el trigo hacia el norte, el Cabo de Hornos hacia el sur, transformaron en un cuarto de siglo cabal (1687- 1712) la suerte de la colonia, el aspecto de sus ciudades, sus costumbres, el menaje de sus casas i hasta los utensilios de sus cocinas. Rodaron entonces las primeras carrosas i furlones, las calesas, calesines de fábrica europea; hicieronse oír los primeros acordes de las claves; armáronse las primeras mesas de billar en reemplazo de los trucos; pusieronse en las ventanas las primeras rejas de primorosas dibujos de Vizcaya; comenzó a beberse el agua en vasos i el vino en botella de cristal<sup>26</sup>.

Este experimento económico, no sólo sentó las bases hacia el comercio internacional, desarrollando una administración paulatinamente auto-sustentable que modificó los modos de producción material, la construcción, transformación y delimitación jerárquica de una sociedad, sino además, y como hemos señalado, el proceso productivo contempló la adquisición de bienes simbólicos absorbidos por un sujeto social que apostó por una existencia

---

<sup>26</sup> Vicuña Mackenna, Benjamín (1869). *Historia Crítica y Social de...*, p. 16.

modelada. En este sentido, el escritor Vicente Grez propuso comprender que "(...) Santiago no fue nunca respecto de la moda, como lo creen muchos, una sucursal de Lima; al contrario, los figurines de Madrid, de Cádiz, de Sevilla, que venían a bordo, llegaban naturalmente, mucho antes a Santiago que a Lima"<sup>27</sup>.

La circulación de modelos culturales se habría traducido sin escala, en una representación del poder, penetrando los contextos colectivos desde donde la vida santiaguina tomó su curso hacia el resto de las ciudades, siempre sosteniendo el crecimiento económico y la confluencia de patrones estilísticos extranjeros. Santiago, como filial de España en América, habría edificado un sentido de pertenencia amparado en una ilusión de identidad aferrándose a la idea de razón y progreso y una práctica administrativa fundamentada en el ensayo y error, que profundizó la indeterminación de las certezas, validando los principios ideológicos dominantes, arraigando un patrón simbólico posibilitador de una división rotatoria del sentido de lo propio, para determinar un cauce coherente con el sentido de riqueza que unificó el *nosotros*, desde el culto, a una presente concepción de mercancía.

Grez plantea que;

"(...) bajo la administración progresista de Cano de Aponte, en que la colonia principió a florecer, en que las minas de oro produjeron abundantes tesoros y el trigo principió a exportarse, haciendo del Perú nuestro gran mercado, el lujo tomó en Santiago un desarrollo que excedía con mucho el aumento de la riqueza particular"<sup>28</sup>.

Se desafía entonces, el comprender la modalidad cultural de Chile emparentada con los intereses económicos particulares, confrontada a mercaderes del reino, dispuestos como oligarcas absolutistas, operarios de una administración que pretendería industrializar la condición humana, tensionando la profundidad de los afectos, al establecer lazos de unión y desarrollo identitario vivencial, en un lugar, donde la concepción de la existencia, pareció ser entendido como una frontera intrincable, procurando favorecer las influencias económicas e ideológicas que proyectaron su poder persuasivo y dominativo. Este autor, también afirma que;

"(...) es cierto que Santiago llegó a sillar anualmente más de medio millón de pesos en monedas de oro, que llevaban en alto relieve el busto del rey de las Españas; es decir, llegó a acuñar un valor veinte veces superior al de las pastas de oro que en igual periodo compra hoy nuestra casa de monedas"<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Grez, Vicente (1968). *La vida Santiaguina*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, p. 71.

<sup>28</sup> Grez, Vicente (1968). *La vida...*, p. 71.

<sup>29</sup> Grez, Vicente (1968). *La vida...*, pp. 71-72.

En esta perspectiva, las recónditas esferas del poder, favorecieron construir conformaciones identitarias delimitadas por un marco regulatorio, donde semejanzas y diferencias cobraron sentido y pertenencia entre sí, sin importar la incidencia de un origen concéntrico o periférico. Además Vicente Grez, indicó; "(...) el oro se gastaba en dos cosas; en embellecer a las mujeres y en adornar las imágenes de los templos; por eso se verán ambas cubiertas de riquezas"<sup>30</sup>. Desde este punto de vista, las conformaciones identitarias, prepararían la mezcla de colores, donde la tonalidad adquirida, hizo frente a los sentimientos humanos, invalidando los razonamientos y las sensibilidades, implementando las fibras profundas de las ideologías, vendando las utopías, en la misma medida que adornaron el dinamismo de la individualidad, sacrificando el desarrollo colectivo, al negociar la carencia económica, simulando progreso y plenitud en la obtención de bienes simbólicos ligados a la productividad económica y la edificación de un ideario que a finales del periodo, se tornará en una sostenida crisis social.

La inversión en belleza femenina y decoración de los templos, como propone Vicente Grez, podría aproximarse a una explicación del por qué tanto María Francisca y posteriormente María Mercedes, encontraron en la práctica musical una opción para desplegar el rol femenino, adhiriéndose al principio ilustrado. Reconocer icónicamente este rol femenino y sus conexiones con el saber, la práctica y la educación musical, desde la configuración de las elites dominantes, quizás habría adquirido una representación icónica como lo muestra la siguiente figura correspondiente al pintor francés Francois- Hubert Drouais (1725-1775), concentrando la luz en el rostro, torso, manos y el papel pautado que da cuenta de un sistema de lecto-escritura y por lo tanto, de un saber musical. Esta situación implica un proceso de aprehensión, de ejecución, interpretación y sensibilización musical plasmada en la obra aludida. La música entonces y su práctica, desde las altas esferas del poder político ideológico y económico en Chile, debió ser considerado, al menos desde este aspecto, como un valor estético que sublimó el conocimiento, para ubicarlo en un sitio preponderante dentro de la exploración y proyección cultural, dirigido desde la comentada articulación de poderes, hacia el contexto colectivo en su conjunto.

---

<sup>30</sup> Grez, Vicente (1968). *La vida...*, p. 72.



Figura 2. Hubert Drouais, (1727-1775): Madame Charles Simón Favart (Marie Justine Benoîte Duronceray, 1727-1772).

Hemos indagado en María Francisca Velaz de Medrano, para comprender el valor estético y representacional dentro de la construcción y comunicabilidad de los saberes culturales que fueron transmitidos durante el periodo y que generaron vínculos indirectos con la comentada dedicatoria a María Mercedes de Salas y Corbalán, cuyo texto presentado, sugiere examinar dos variables dependientes entre sí, revelando su profundidad, ya sea examinando tanto la lectura y comprensión de las características del texto, como de su contexto.

## VII. Incidencia del estudio de la Harmonía como modelo cultural

En Chile, la presencia ilustrada pudo evidenciarse con la llegada de textos dispuestos para su estudio y aprehensión. En el caso presentado, las cualidades tanto técnicas, como estético-musicales, fueron amalgamadas a la usanza europea continuando la lógica cultural proporcionada por la metrópolis. Sin embargo, el entendimientos de las prácticas vivenciales cotidianas, hizo prosperar el sentido de lo propio, como un resultante de la concepción administrativa consistente en la extracción y explotación de recursos económicos, aplicando procesos de producción material y circulación cultural que tensionaron con la pretensión borbónica de hacer cumplir, lo que Jaime Valenzuela Márquez denominó; “(...) una reorganización de la cúpula burocrática colonial”, “(...) la ampliación progresiva del aparato funcionario en general” y su; “(...) directa relación con los objetivos de reconquista política” que buscó hacer eficiente, siguiendo con el autor, “(...) la fiscalización estatal y fomento de las actividades productivas de América”<sup>31</sup>. En este escenario, paulatinamente se adhieren sectores económicos estratégicos comprendidos como, elite dominante, posicionándose como un

---

<sup>31</sup> Valenzuela Márquez, Jaime (2014). *Fiesta, Rito y...*, p. 103.

grupo de poder, proyectado políticamente, haciendo frente a la pretensión monárquica por centralizar y controlar la dinámica comercial, presionando por lograr una apertura de los mercados y por lo tanto, a una inminente descentralización administrativa que confrontó directamente con la aspiración monárquica.

Un importante aspecto, presente en el citado libro dedicado a María Mercedes de Salas y Corbalán, hace referencia, precisamente, a una variable registrada en su contenido temático y que está relacionada con el principio de *Harmonía*. Indagar exploratoriamente este concepto, resulta fundamental para lograr concientizar tanto, la complejidad de su contenido temático, como la innovación metodológica unida a una noción de progreso modelada en la técnica de composición y su proyección material, dentro del método de aprehensión musical.

Se percibe una compleja profundidad subyacente a la noción de *armonía*, cuya aprehensión debe ceñirse a la concepción sensible y racional de quien la estudia para dar cuenta de una práctica musical ligada al desarrollo del pensamiento y la expresión estética propia de una idealidad ilustrada. Para Ptolomeo, la *harmonía*, "(...) se caracterizaba por cierto número de cualidades, como eran el *ethos*, femenino-masculino"<sup>32</sup>.

Esta concepción de Ptolomeo profundiza en lo que pretendemos explicar, ya que, el *ethos* proporciona la modelación ética y desde este punto de vista, la música no sería entendida meramente como una entretención o un pasatiempo, sino más bien, actuaría como una posibilidad para conformar la dimensión ética del sujeto quien explora su ser individual para ponerlo en relación al contexto y su redes de conexión y participación cotidiana colectiva.

Igualmente los autores Donald Grout y Claude Palisca, comentan que Aristóteles y Platón cuando usaban la palabra *Harmonía* solían traducirla como *modo*<sup>33</sup>. Este *modo*, implicó comprender la *armonía* unida a una técnica composicional y a una práctica musical que va fundiendo la condición humana dentro de la dimensionalidad del uno mismo, reconociendo el ser en cuanto ser, situación traducida como un modelo cultural que a su vez encarna la circulación de saberes y procesos económicos, dentro de un mundo existente en la medida que se expresa y comunica en los otros.

Si conducimos este entendimiento de la *armonía* y la aplicamos en la posible concepción cultural del siglo XVIII, encontraremos el surgimiento de una

---

<sup>32</sup> Grout, Donald J. y Claude Palisca (2001). *Historia de la música Occidental*, 1. Madrid: Alianza Editorial, p. 30.

<sup>33</sup> Grout, Donald J. y Claude Palisca (2001). *Historia de...*, pp. 32-33.

tensión inter-contextual entre la condición humana y el modo de administración borbónica, que envolvería al ser, con su dinámica viviente, para transformarlo en un sujeto consciente de un contexto protocolarmente impuesto, desde una concepción ritualística y simbólica del poder, en la misma medida que recorre las fronteras de su individualidad. La naturaleza humana, desde este aspecto, se encontraría condicionada a un programa experimental supeditada al proceso productivo, lo cual pugnaría con una incipiente concepción crítica, bordada en planos de representación, dentro de lo que el filósofo francés Emmanuel Lévinas (1906-1995) tradujo como el reconocerse a sí mismo. Es decir, la detección del ser del otro, actúa como sustento ético-político, consecuente en y desde la modernidad, ampliada hacia la acción comunicativa, lugar donde, por lo demás, surgiría la convergencia de lo otro a lo mismo, produciendo seguidamente, índices de violencia, como aconteció posteriormente con el proceso independentista durante fines del siglo XVIII y principios del XIX.

Al reconocer el poder del principio de *Alteridad*, planteado por Lévinas, y expresarlo como ponerse en el lugar del otro, para fomentar la comprensión del uno, en los otros<sup>34</sup>. La *Alteridad*, como necesidad de interacción, terminó presumiblemente, por hacer frente a una imposición ideológica y administrativa legitimante del sistema reformista borbónico, encausando los designios humanistas, con el propósito de conseguir una autonomía cultural, oponiendo resistencia en lo económico y lo social, pero que, al parecer, desde la imagen de lo otro, como la imagen de sí mismo, existió una extensión del modelo simbólico, proyectado en la ritualización de lo musical reabsorbido por nuevos lineamientos económicos que reorganizaron lo social, para eclécticamente, redefinir la configuración de los modelos culturales dominantes.

Las cualidades teórico-prácticas, presentes en el principio de *armonía*, favorecieron, presumiblemente en el siglo XVIII, el ingreso a aquellos contextos donde la razón y la sensibilidad generaron extensiones vinculantes con los procesos de transformación económico y social que, en definitiva, admitieron la concreción y transferencia de los modelos dominantes, rescatando la aparición de redes sociales diversificadas, dentro del contexto colectivo, para reunir las y conducir las hacia la homogeneidad. Desde esta óptica, la aparición del libro destinado a María Mercedes de Salas y Corbalán, refiere a un saber cuyo grado de especialización crea la necesidad, de quien ingrese a la decodificación de su contenido temático, de exhibir una educación exclusiva y con altos grados de especificidad.

---

<sup>34</sup> Lévinas, Emmanuel (1995). *Difficile Liberté*. París: Le Liubre de Poche, p. 409.

Para ejemplificar lo expuesto, sugerimos observar las figuras 3 y 4 donde aparecen las cualidades del tratado armónico de Rameau<sup>35</sup>, y la complejidad de interpretación que surge al dar inicio a su lectura<sup>36</sup>.



Figuras 3 y 4. Páginas 122 y 382 pertenecientes al Tratado de Armonía de J.Ph. Rameau. Paris, 1722.

Para quien lea este artículo, la extracción de las páginas del tratado exhibido, permite aproximarse al tipo de saber desarrollado por María Mercedes, es decir, de poseer un conocimiento musical como para comprender el cifrado armónico propuesto por Rameau, se lograría concientizar las habilidades y competencias cognitivas necesarias para su aprehensión. Si el caso es que no tiene los conocimientos precisos para advertir el contenido del texto, entonces con mayor razón, considerando el recorrido temporal transcurrido hasta la actualidad,

<sup>35</sup> Estas características teórico prácticas, durante el siglo XVIII, se fundamentaron con el trabajo de Jean-Philippe Rameau (1683- 1764), evidenciado en su *Traité de armonía* publicado en 1722 con el título en francés *Traité de l' Harmonie. Reduite á ses principes naturels*.

<sup>36</sup> Aquí encontramos una situación contradictoria, ya que por un lado, la técnica de composición se enriqueció por un sistema de afinación (temperamento) que permitió ampliar las posibilidades de elaboración musical y enriquecer los procedimientos modulatorios del sistema tonal, pero a su vez, la aparición de la armonía funcional, acentuó el sentido gravitatoria de la resolución de las sensibles conduciendo la música hacia una dimensión homogenizadora, comprendiendo la nominación funcional como una adecuación de los estudios medievales sobre música, reemplazando la antigua relación de *finalis* y *repercusa* de los modos eclesiásticos para, dentro del nuevo sistema tonal, re-conceptualizar estos conceptos y reconocerlos como *tónica* y *dominante* situación que posteriormente, Schoenberg cuestionaría al proceder con la ruptura del sistema tonal, escenario explorado anteriormente por la ampliación armónica de Debussy e incluso con las modificaciones estructurales que el propio Beethoven realizó en la sinfonía n° 3 en pleno siglo XVIII o en su *opus 133* donde claramente generó una y una quiebre del sistema tonal, explorando las concepciones temporales trabajadas desde las escuela de Notre Dame durante el siglo XIII y que se enfatizaron con compositores como Guillaume de Machaut (s. XIV), Guillaume Dufay (s. XV) Ockeghem y Josquin Desprez durante el siglo XV; el italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina y el español Tomás Luis de Victoria durante el siglo XVI, por nombrar algunos compositores que dejaron un legado en el desarrollo de una técnica de composición, ligada al análisis y exploración de las posibilidades armónicas desde una concepción temporal, rítmica y contrapuntística, donde cada voz comprendió un dialogo entre sí, a diferencia de la armonía triádica funcional que propuso una comprensión homogénea y hegemónica de la construcción musical. El nuevo sistema fue rastreado, como un diamante muy bien pulido, para testimoniar su encarnación, en la noción de progreso, mediante las aspiraciones de la razón y el estudio de sus posibilidades teórico prácticas

reconoceremos una pretensión ilustrada manifestada en la elite dominante, que claramente tomará distancia con el nivel cognitivo de los contextos colectivos vislumbrados en los grupos dominados.

La práctica musical, conectada con las fibras sensibles del mundo material e inmaterial, habría armonizado con la noción de una existencia totalitaria, amparando la inmensidad y la capacidad de dimensionar los alcances de las transformaciones sociales dentro de las proposiciones económicas proyectadas culturalmente. En este sentido, se habría generado un germen de ruptura con toda imposición estática del poder. Por lo tanto, la idea reformista, encadenada a un centralismo administrativo, debió sucumbir frente a la metamorfosis de su presente, que apuntó la trascendentalidad inmaterial del poder por sobre su condicionamiento transitorio, anclando en la materialidad, una confrontación entre el valor por acuñación, versus el valor humano individual en el territorio.

La armonía, como concepto, desde lo simbólico, excedió los sentidos y significaciones construidos socialmente, permitiendo reconocer la presencia paradigmática de la existencia, junto con su comparecencia transitoria, al momento de vivenciar la instalación de nuevas concepciones ideológicas que se entremezclaron para propiciar una red hermenéutica que sugiere articular dimensionalmente el testimonio, para explorar sus extensiones dentro de una temporalidad histórica dinámica y resignificada.

### **VIII. A modo de síntesis**

Se ha intentado reconocer, en el libro dedicado a María Mercedes de Salas y Corbalán, tanto desde la perspectiva del *clave* y de la *armonía* como argumento musical, un común denominador correspondiente a la aparición de aquella manifestación cultural recolectada desde los requerimientos de la circulación de modelos simbólicos-culturales. Desde este contexto, se designó la posibilidad de reconocer un mecanismo de dominación proveniente desde una esfera ideológica, cercana al corazón mismo de la cultura, traducida como una luz ilustrada, cultivada por las elites dominantes, que se distanció de una luz no ilustrada, que encontró un refugio comunitario padeciendo un modelo cultural con tintes de segregación.

Queda claro que no se puede pretender, dentro de las delimitaciones del presente artículo, dar cuenta sobre la totalidad de variables que intervienen en el ámbito artístico musical, ni tampoco del sentido de su práctica, dentro de un contexto colectivo que experimenta diferencias sociales. Este acontecimiento se explica porque los ámbitos de representación se diversifican en la acción cotidiana y tienden a ocultarse con el paso del tiempo. No obstante, la aproximación inductiva hacia la fuente y el desvelamiento de sus fragmentos, permite construir una cierta tesis con pretensiones de totalidad, aún en curso, que

desde la detección de su hebra temático-contextual, aparentemente estacionaria, y en su red de sentidos y significaciones, ahonda en la especificidad del detalle para hallar la multiplicidad de sus repercusiones, convirtiendo al testimonio material, en una fuente de información inagotable, favoreciendo comprensiones aparentemente parceladas, pero continuamente generando conexiones lúdicas, en resguardo de la autenticidad de su tiempo histórico, proyectándonos hacia la concepción de un tiempo presente, articulando su contenido temático con la dinámica dialogada surgida entre el pensar racional y el pensamiento sensible.

Lo *filosófico-estético*, se enlaza con la expresión comunicante de lo artístico, dentro de las inflexiones dimensionales puestos en tensión por el proceder historiográfico. De esta manera, se ha posibilitado observar los hechos con perspectivas decoradas con subjetividad, pero asimismo, anhelando encontrar gestas argumentales que aproximen la distancia, ahondando en sus contornos y sus profundidades.

La comparecencia de la organización social, convertida en actores circunscritos a una organización estratificada desde la transformación económica de Chile durante el periodo, sugiere comprender que la concentración del poder, evocada con la figura del gobernador, actuó sustentada ideológicamente amparándose en la noción de *supremacía en contingencia*, fulgurando desde un campo cultural, raíces que recubrieron y envolvieron los contextos dominados por dispositivos ideológicos, como sería el caso de la práctica musical, traducida como un bien simbólico del poder, direccionándose hacia la co-creación de sentidos soberanos autoritarios, confrontados por una Ilustración que proyectó categorizaciones epistemológicas, justificadas en una cierta autonomía del actor social, conteniendo su proliferación, desde la fragmentación unilateral de unidades del sujeto, en espacios de resistencia potencial, dentro del sistema monárquico de turno.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alruiz, Constanza y Laura Faherenkrog (2008). **“Construcción de instrumentos musicales en el Virreinato del Perú: Vínculos y Proyecciones con Santiago de Chile,”** Resonancias, 22
- Amunategui Solar, Domingo (1901). **Mayorazgos, Títulos de Castilla** Memoria Histórica. Universidad de Chile.
- Barros Arana, Diego (1886). **Historia General de Chile**, tomo VI. (Parte V continuación). Santiago: Rafael Jover, Editor.
- Derrida, Jacques (1989). **La Desconstrucción en las fronteras de la filosofía.** La retirada de la metáfora. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Eagleton, Terry (2006). **La estética como ideología.** Madrid: Trotta.
- Eyzaguirre, Jaime (1994). **Fisonomía histórica de Chile.** Santiago de Chile Editorial Universitaria.
- Fahrenkrog, Laura (2011). “Aproximación a las prácticas musicales populares durante la colonia. (Santiago de Chile, S XVIII)”, *Revista Neuma* año 4, vol 2.
- Grez, Vicente (1968). **La vida Santiaguina.** Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Grout, Donald, y Claude Palisca (2001). **Historia de la música Occidental, 1.** Madrid: Alianza Editorial.
- Gutiérrez Pozo, Antonio (2001). “La Noción de símbolo en la filosofía de Ernst Cassirer,” **Símbolos Estéticos.** Diego Romero, Juan Bosco, Jorge López, Antonio Molina, editores. España: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- Lévinas, Emmanuel (1995). **Difficile Liberté.** París: Le Liubre de Poche.
- Linton, Ralph (1965). **Cultura y Personalidad.** México: Fondo de Cultura Económica.
- Ocampo Suárez-Valdés, Joaquín y Daniel Peribañez Caveda (2007). **Historia económica mundial y de España.** Oviedo España: Ediciones Universidad de Oviedo.

- Pereira Salas, Eugenio (1941). **Los Orígenes del arte musical en Chile**. Santiago de Chile: Publicación de la Universidad de Chile.
- Salazar, Gabriel (2003). **Historia de la acumulación capitalista en Chile**. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Schneider, Marius (1998). **El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antigua**. Madrid España: Siruela.
- Thayer Ojeda, Luis (1905). **Familias Chilenas**. Santiago de Chile: Guillermo E. Miranda, Editor.
- Valenzuela Márquez, Jaime (2014). **Fiesta, Rito y Política del Chile Borbónico al republicano**. Santiago de Chile: Dibam - Centro de Investigaciones Diego Barros.
- Vera, A. (2004). "La música en el convento de La Merced de Santiago de Chile en la época colonial (siglos XVII-XVIII)". *Revista Musical Chilena*, 58 (201). Recuperado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12447/12760>
- Vicuña Mackenna, Benjamín (1869). **Historia Crítica y Social de la Ciudad de Santiago desde su fundación hasta nuestros días (1541-1868)**, tomo II. Valparaíso: Imprenta del Mercurio.
- Williams, Raymond (1981). **Cultura**. Barcelona España: Paidós.