



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado

EXPRESIÓN Y CREACIÓN DESDE UN PARADIGMA DECOLONIAL

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN ARTES
CON MENCIÓN EN COMPOSICIÓN MUSICAL

FABIÁN IGNACIO CONTRERAS-ABARA

PROFESOR GUÍA: JORGE MARTÍNEZ ULLOA

SANTIAGO DE CHILE

2018



UNIVERSIDAD
DE CHILE
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado

Expresión y creación desde un paradigma decolonial

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con Mención en Composición Musical.

Fabián Ignacio Contreras-Abara

Profesor guía:
Jorge Martínez Ulloa

Miembros de la comisión evaluadora:
Antonio Carvallo Pinto
Fernando Carrasco Pantoja

(Programa aprobado con distinción máxima)

Santiago de Chile
2018



Este texto se encuentra bajo la Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.
Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

A la Providencia, que delicadamente me invitó a escuchar cómo y por qué suena mi tierra.

A mi familia, mis amigos y profesores, cuyo apoyo fue imprescindible a lo largo de este programa de Magíster.

A todos quienes se dispongan a leer y escuchar este trabajo de tesis. Sepan que estos sonidos y líneas son para ustedes; son mi humilde legado, que sólo aspira a contribuir a la construcción de una sociedad más lúcida y en contacto consigo misma.

Resumen

El presente estudio se propone evidenciar algunas de las implicancias del fenómeno conocido como *colonialidad* sobre la actividad musical en Chile, e instalar dicha problemática en el contexto académico (sea musical o no) y en el contexto social general.

En concordancia con tales objetivos y con la ayuda de una herramienta de análisis estadístico, este trabajo repasó la actividad musical académica de la última década en Chile, y determinó que ésta se encuentra regida por un *canon* de carácter hermético y eurocéntrico. Entendido como un mecanismo regulador de la sensibilidad, dicho canon tiene la particularidad de estar dissociado tanto de su contexto social de origen (Europa; dado que es eurocéntrico) como de su contexto social de aplicación (Chile; dado que es hermético), lo cual sugiere que los saberes que este canon resguarda y promueve no son, en última instancia, de un orden estético. A fin de conocer su naturaleza determinante y solapada, el canon de la academia musical chilena fue examinado a la luz del marco teórico que ofrece el *pensamiento decolonial*, cuyas herramientas críticas permitieron tomar en cuenta las exclusiones u omisiones que el canon genera en cuanto ente normativo, y no solamente los valores que éste profesa.

A partir de lo anterior, y como una conclusión en sí misma, la obra musical *Temple* y su correspondiente propuesta teórica abogarán por la pertinencia de sistemas no canónicos de creación y análisis como herramientas válidas para una aproximación decolonial al fenómeno musical. La obra *Temple* se encuentra disponible en el disco *Nuevas Músicas Latinoamericanas*, del Centro de Estudios Musicales Latinoamericanos (CEMLA), como también en el siguiente enlace: <https://soundcloud.com/fabian-contreras-490700885/temple-fabian-contreras>

Palabras clave: colonialidad, canon, academia, música, chile, pensamiento decolonial.

Tabla de Contenidos

Introducción	1
Capítulo 1 - El canon de la academia musical chilena	5
1.1: Límites de la actual academia musical chilena	5
1.2: Revisión de conceptos: canon	8
1.3: El canon según la producción musical académica en Chile	11
1.4: El canon según la formación musical académica en Chile	17
1.5: Síntesis y conclusiones	19
Capítulo 2 - Colonialidad en la academia musical chilena	23
2.1: Escuchando los silencios de nuestro canon	23
2.2: Revisión de conceptos: colonialidad	31
2.3: Colonialidad del saber	35
2.4: Síntesis y conclusiones	39
Capítulo 3 - Temple: expresión y creación desde un paradigma decolonial	47
3.1: Elementos de juicio para un análisis pertinente	47
3.2: Categorías de creación, interacción y análisis musical	54
3.3: Orígenes de la obra	57
3.4: Reseña de la obra	57
3.5: Límites de la obra	58
Bibliografía y Referencias	59
Libros y artículos	59
Páginas web	61
Otros	61

Introducción

El presente estudio se propone evidenciar algunas de las implicancias del fenómeno conocido como *colonialidad* sobre la actividad musical en Chile, e instalar dicha problemática en el contexto académico (sea musical o no) y en el contexto social general.

En concordancia con tales objetivos, esta tesis enfrentará al lector con dos conceptos claves: *canon* y *colonialidad*, mediante un texto cuya estructura resultará algo distinta a la de una tesis estrictamente científica. Se ha optado por presentar el estudio de tal manera dado que éste cuestiona, precisamente, la predominancia del paradigma científico occidental por sobre otras maneras de entender el mundo; maneras que no son inferiores ni anteriores, sino que apenas diferentes. Por lo tanto, si bien esta tesis ofrece el respaldo teórico que dejará satisfecho al investigador riguroso, el discurso será presentado en un estilo más cercano al ensayo que al de un texto argumentativo científico, alternando el ritmo entre conclusiones y reflexiones, e invitando al lector a encontrar estas ideas a medio camino, transitando su propia experiencia de vida en búsqueda de algunas trazas de colonialidad.

Esta investigación se adscribe a un programa de estudios¹ en donde el proyecto de tesis constituye la actividad curricular fundamental. Éste consiste en un proyecto creativo individual de composición, ejecución y conceptualización de música, cuyo producto final se materializa en una partitura, gráfico o registro fonográfico. Además de esto, el estudiante debe presentar un discurso relativo a la propuesta de su obra, que pueda ofrecer desde otra perspectiva un

¹ Magister en Artes, mención en Composición Musical - Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

planteamiento teórico, crítico o analítico y una objetivación conceptual de la praxis y su resultado². Escoger una temática sobre la cual proyectar un proyecto de tesis de estas características ameritó, a juicio del autor, reconocer y repasar la coyuntura en la que se inserta la producción propia, ya sea artística o teórica. En este ejercicio se ha juzgado -a modo de una primera hipótesis, si así se desea- que la actividad musical académica en Chile se encuentra regida por un acotado conjunto de saberes, lo que la ha conducido a un panorama reproductivo, hermético y fundamentalmente eurocéntrico; más que a uno creativo, integrador y situado, respectivamente. La constatación de dicha apreciación será el punto de partida de esta investigación.

En una trayectoria que va desde lo particular hacia lo general, el Capítulo 1 revisará una buena parte de la actividad musical académica en Chile entre los años 2005 y 2015 mediante el marco teórico que ofrece el concepto de *canon*, específicamente a partir de las definiciones de los musicólogos Omar Corrado (Argentina) y Luís Merino (Chile). Con la ayuda de dichas orientaciones y la aplicación de una herramienta informática de análisis estadístico, este capítulo buscará determinar los rasgos que hoy en día caracterizan la producción musical de corte académico, como también la formación musical universitaria.

Tras las conclusiones alcanzadas en la primera sección, el Capítulo 2 introducirá el anunciado concepto de *colonialidad*, cuyo estudio proporcionará herramientas para repensar y deconstruir las estructuras de conocimiento que actualmente rigen la actividad musical académica en Chile. El grueso del marco teórico de este capítulo corresponde al trabajo del *Grupo modernidad/*

² Universidad de Chile, 1994, p. 5.

colonialidad, cuya perspectiva *decolonial* problematiza en torno a las relaciones de poder que se instalan asociadamente a la conquista de lo que hoy conocemos como América. Destacarán en este capítulo las ideas de Aníbal Quijano (Perú), Santiago Castro-Gómez (Colombia), Nelson Maldonado-Torres (Puerto Rico) y Edgardo Lander (Venezuela); ideas que se verán extrapoladas al ámbito musical mediante las reflexiones del musicólogo Julio Mendívil (Perú), del esteta Gabriel Castillo (Chile) y del historiador Maximiliano Salinas (Chile).

Volviendo a lo particular, el Capítulo 3 expondrá la relación entre los contenidos tratados en los dos primeros capítulos y la obra *Temple*, y abogará por la pertinencia de sistemas de creación, análisis e interacción autónomos y no canónicos como herramientas válidas para una aproximación decolonial al fenómeno musical.

Capítulo 1 - El canon de la academia musical chilena

La discrepancia entre la diversidad del fenómeno musical en Chile y el acotado horizonte simbólico de su academia musical amerita una revisión de los preceptos y saberes a partir de los que esta última opera. Lejos de tratarse de un asunto meramente estilístico o estético, los límites epistémicos de nuestra actual academia constituyen un velo fuertemente ideologizado, en donde la fetichización por el sonido -cuyo mayor testimonio es la nota musical- conduce a la omisión de una gran parte de las implicancias sociales que, a fin de cuentas, convierten al sonido en música.

¿Dónde se origina dicho recorte conceptual? ¿Qué consecuencias tiene éste en la producción musical académica? A fin de contar con elementos de juicio que nos permitan esclarecer estas interrogantes, el presente capítulo dará cuenta de los elementos que en la actualidad definen tanto la creación como la formación musical académica en Chile mediante el marco de referencia que ofrece la musicología y el concepto de *canon*.

Palabras clave: canon, academia, música académica, música contemporánea, Chile.

1.1: Límites de la actual academia musical chilena

En el marco del programa de estudios al que se adscribe la presente investigación³, el proyecto de tesis constituye un espacio académico en el que se sobreponen diversas dimensiones del

³ Magíster en Artes, mención en Composición Musical - Facultad de Artes, Universidad de Chile.

conocimiento, más allá del que es estrictamente científico. En un trabajo de estas características conviven formas como la investigación, el ensayo y la obra de arte, como testimonios de la objetividad, la subjetividad, y de todo cuanto existe entre ambas. Haciendo uso de esta enorme libertad teórica, podemos encontrar en los trabajos de tesis alusiones a la naturaleza, al paisaje sonoro, a distintas culturas, a experiencias personales, etcétera, en articulación con las consideraciones técnicas que pueden desprenderse de prácticamente cualquier obra musical; en definitiva, la reflexión de los estudiantes plantea fantasías heurísticas que proponen un espacio único para la comprensión de cada obra en particular.

En contraste a esta realidad, los programas académicos del estudio de la música en Chile⁴ ofrecen al estudiante una formación “de base”, erigida estrictamente sobre la práctica musical occidental de tradición escrita: la llamada *música docta*. Desde el momento en que el estudiante aspira a las distintas instancias formativas hasta que finalmente egresa, sus intereses musicales son encausados mediante un obstinado y perenne abanico de materias que viene a representar distintos ámbitos de lo que se considera musical, en donde los aspectos estructurales, formales y técnicos de la praxis -fuertemente mediados por la partitura- poseen un lugar privilegiado en comparación con las dimensiones consideradas como extra musicales. Incluso prácticas que en cualquier parte serían consideradas como musicales (como el folklore, los cantos rituales o la músicaailable), son para nuestra academia local una especie de extravíos sonoros⁵ respecto de aquella música que merece un lugar en el aula: aquella que *se escucha y se piensa*. ¿Pero qué hay de aquellas músicas que no se escriben; aquellas otras músicas que *se sienten, se bailan, se*

⁴ Aludiendo al estudio de la composición, interpretación y pedagogía; no así a los programas de musicología o etnomusicología.

⁵ Mendívil, 2016, p. 22.

comparten, se socializan, se heredan o se viven? En otras palabras, ¿cómo se enfrenta nuestra academia musical a aquellas músicas que no operan bajo las mismas categorías que la música occidental de tradición escrita?

Entre los distintos esfuerzos por contrarrestar este tipo de tendencias uniformizantes, el etnomusicólogo peruano Julio Mendívil sostiene que “música es todo aquello reconocido como tal por un grupo humano determinado y no un canon universal, normativo y excluyente”⁶:

“Para los kaluli de Papúa Nueva Guinea la música real es aquella que producen los pájaros en las copas de los árboles, mientras que la humana no pasa de ser una imitación imperfecta. Para algunos grupos bantúes de Kenia y Uganda, en cambio, la voz *gnoma* (música) connota al mismo tiempo la danza y el tañer tambores [...] Así, los indígenas quechua de los Andes centrales consideran música el rumor del río, el temblor de las hojas de los árboles y otros ruidos producidos por la naturaleza, aunque no se encuentren organizados socialmente por los humanos. Para la cultura cortesana japonesa, por el contrario, el gagakú es solo una técnica de meditación y no música, aunque durante las ceremonias se toquen tambores, el violín de rodilla, la flauta traversa o el organillo de boca. Tampoco los llamados para los rezos son cánticos para los derviches islámicos, aunque se compongan de intervalos como cualquier melodía.”⁷

Considerando el carácter universitario e intelectual de nuestra academia musical chilena, ¿no supone un problema el carácter reducido de lo que ésta enseña por *música*? ¿Cuál es el origen de este recorte conceptual? ¿De qué manera influye esta situación en nuestro panorama local de

⁶ Mendívil, 2016, p. 22.

⁷ Mendívil, 2016, p. 21.

creación musical académica? A fin de contar con elementos de juicio que nos ayuden a resolver estas preguntas, las siguientes secciones estudiarán los elementos que, a primera vista, definen actualmente el quehacer musical académico en Chile, tanto en la creación como en la formación. Para estos efectos, el concepto de *canon* resultará provechoso, por cuanto, en términos generales, alude al conjunto de condiciones que preserva y promueve ciertos valores en la actividad artística en sus distintas formas: producción, difusión, formación, premiaciones y concursos, publicaciones, etcétera⁸.

1.2: Revisión de conceptos: canon

Según el crítico literario Alastair Fowler, al hablar de *canon* se está hablando de “un campo limitado” sobre el que “ejercemos la teoría y la crítica”⁹. O bien, como lo describe George A. Kennedy -también desde los estudios literarios-, corresponde a “un instinto humano natural, una tentativa para imponer orden en la multiplicidad, para juzgar lo que es mejor entre varias opciones, y para preservar el conocimiento tradicional y los valores contra la erosión del tiempo y de las influencias provenientes del exterior de la cultura. El canon refleja la estructura conservadora y jerárquica de las sociedades tradicionales”¹⁰. Quizás resulta atingente la definición que entrega el estadounidense Robert von Hallberg, al describir el fenómeno del canon como “lo que otras personas, entonces poderosas, hicieron y que debe ahora abrirse,

⁸ Corrado, 2005, p. 23.

⁹ Fowler, citado en Corrado, 2005, p. 21.

¹⁰ Kennedy, citado en Corrado, 2005, p. 21.

demistificarse o eliminarse”¹¹. Para el musicólogo chileno Luís Merino, precisamente, el canon musical no corresponde a un juicio puramente estético o estilístico, sino que debe ser entendido como “una práctica de comunicación social tanto de la música como del discurso sobre ella”, y bajo esta perspectiva, “resulta fundamental conocer los grandes procesos de hegemonía-dependencia en que se sustenta, incluso hasta hoy día, el quehacer musical en América Latina”¹².

Merino resume el concepto de *canon musical* como “una instancia de valoración desde un presente, con el propósito de establecer un repertorio que se invoque como representativo por un grupo humano o estrato portador”¹³. Esta síntesis se ve ampliada mediante la definición que ofrece el musicólogo argentino Omar Corrado, quien ejemplifica detalladamente las numerosas y diversas instancias de aquello que Merino pareciera condensar en el término *repertorio*:

“El canon se manifiesta en la vida musical: programaciones de concierto, libros de divulgación, audiciones radiales, antologías, listas de grabaciones más vendidas: se trata de distintas apariciones, dispersas, contradictorias, de jirones del canon, sujetos a las condiciones de producción, difusión y consumo así como a las variables de las subculturas actantes y su grado de poder en un conjunto social determinado.

Los espacios institucionales son decisivos en la conformación y perpetuación de las normas y los valores que presiden el canon. En primer lugar, el espacio académico lo establece y lo preserva a

¹¹ von Hallberg, citado en Corrado, 2005, p. 21.

¹² Merino, 2005, p. 32.

¹³ Merino, 2005, p. 27.

través de los repertorios de obras analizadas, de las selecciones, cortes y filtros en los programas de historia y/o de análisis, de los modelos compositivos que instaura -con sus reglas y exclusiones-, de los programas recurrentes en las cátedras de instrumento. En estas últimas se consagran no solo repertorios, sino tradiciones interpretativas también canónicas.

Los espacios físicos contribuyen igualmente a este proceso: compositores y obras que migran, por ejemplo, del *off* al [Teatro] Colón, o incluso en el interior mismo de los circuitos alternativos, también ellos organizados valorativamente, conquistan lugares de prestigio en si mismo legitimantes. Lo son igualmente los sistemas de premios, becas, recompensas: en ellos, a través de la selección de jurados, de los géneros, a través de la historia de lo anteriormente premiado [se] cristaliza una idea de excelencia que actúa sobre la producción subsiguiente.”¹⁴

Dada su claridad y especificidad, la descripción que entrega Corrado sobre el fenómeno del canon musical orientará las posteriores observaciones de este capítulo, y permitirá alcanzar un estado de la cuestión, en términos concretos, del canon que prevalece actualmente en la actividad musical académica en Chile.

¹⁴ Corrado, 2005, p. 24.

1.3: El canon según la producción musical académica en Chile

Al identificar los criterios que enumera Corrado en el contexto de la producción musical académica en Chile, comienzan a emerger algunos rasgos que dan forma a nuestro canon local: nos encontramos con violines, flautas, contrabajos y clarinetes que caricaturizan el instrumental a disposición del compositor académico. El ejemplo que se cita a continuación corresponde a la plantilla instrumental de todas las obras presentadas durante el concierto de apertura del reconocido *Festival de Música Contemporánea* de la Pontificia Universidad Católica de Chile durante el año 2010¹⁵. Cabe mencionar que cada obra pertenece a un compositor distinto. En el ejemplo escogido, se puede apreciar una clara tendencia hacia una conformación instrumental específica:

1. Flauta, clarinete, percusión, piano, violín, viola y violoncello.
2. Flauta, clarinete, violín, violoncello, percusión y piano.
3. Flauta, clarinete, percusión, piano, violín, viola y violoncello.
4. Flauta, clarinete, dos violines, violoncello, percusión y piano.
5. Flauta, clarinete, trompeta, trombón, percusión, piano, violín, viola, violoncello y contrabajo.

Aunque no lo parezca, no se trataba de un festival temático. ¿Qué posibilidades habrá ofrecido esta conformación instrumental para llegar a constituir el soporte natural que albergó la creatividad de los distintos compositores que expusieron su trabajo aquella noche? Dos años más tarde, la duodécima versión del *Festival de Música Contemporánea* de la Universidad de Chile (2012) abrió su temporada con un programa de nueve obras, de las cuales dos correspondían a

¹⁵ Festival de Música Contemporánea UC [...], 2010.

orquesta de cuerdas, dos correspondían a obras para solistas (clarinete y flauta, respectivamente), y cinco presentaban la siguiente plantilla instrumental¹⁶:

1. Contralto, clarinete, violín, violoncello.
2. Voz, clarinete, violín, piano, flauta, violoncello, guitarra, contrabajo, acordeón, viola, trompeta, percusión.
3. Flauta, clarinete, violín, violoncello y piano.
4. Flauta, clarinete, viola, violoncello, piano, percusión, contrabajo.
5. Flauta, clarinete, saxofón alto, violín, trompeta, viola, violoncello, guitarra, acordeón y percusión.

Nuestro canon local, ciertamente, no se reduce a la plantilla instrumental de uno o dos festivales puntuales. Por lo tanto, a fin de observar de forma más amplia las distintas instancias de producción musical académica en Chile, y así obtener información que nos ayude a identificar algunos rasgos característicos del canon local, se expondrá a continuación un breve análisis estadístico de la sección *Crónica de Creación Musical* de la *Revista Musical Chilena*¹⁷ (RMCh), la cual compila semestralmente la producción de *música de arte* en el país. Este apartado de la revista contempla fundamentalmente estrenos de obras, ya sea en festivales y concursos de composición que se celebran de forma periódica, como también en conciertos de ocasión. Para

¹⁶ Estrenos y homenajes [...], 2011.

¹⁷ “La *Revista Musical Chilena* ha identificado como sus principales áreas de interés, la cultura musical de Chile, considerando tanto los aspectos musicales propiamente tales, como el marco histórico y sociocultural, desde la perspectiva de la musicología y de otras disciplinas relacionadas. Incorpora contenidos vinculados a compositores, ejecutantes e instrumentos de la música de arte, folclórica, popular urbana e indígena, al igual que artículos atinentes a manuscritos, investigadores, aspectos teóricos y modelos musicológicos, además de nuevos enfoques de la musicología como disciplina, tanto en Chile como en América Latina. El sitio de la *Revista Musical Chilena* forma parte del proyecto de digitalización 2008 desarrollado en conjunto con la Dirección de Bibliotecas de la Facultad de Artes que incluye los ejemplares impresos desde 1945 y reúne en una sola interfaz web todos los números editados, brindando a los investigadores y la comunidad académica nacional e internacional acceso abierto a sus artículos en texto completo a través de la web. En el 2010 se inicia la incorporación de fragmentos seleccionados de obras representativas de los 22 músicos chilenos que han sido galardonados con el Premio Nacional de Arte en Música.” (“*Revista Musical Chilena*”, 2018)

efectos de este análisis fueron tomados en cuenta todas las ediciones del artículo entre los años 2005 y 2015¹⁸, y se utilizó el software de código abierto *VOSviewer*, desarrollado en la Universidad de Leiden en los Países Bajos. Este software genera mapas de co-ocurrencia de términos a partir de volúmenes de información de tamaño variable. Cabe mencionar que el análisis que entrega este programa no es exclusivamente cuantitativo: además de contar las apariciones de cada palabra a lo largo del texto en cuestión, el algoritmo de análisis establece relaciones de jerarquía entre los conceptos, las que no dependen exclusivamente de la cantidad de veces que un término se repite. Por otra parte, el mapa de co-ocurrencia ilustra gráficamente las relaciones directas entre una palabra y otra, y la frecuencia con la que éstas se vinculan a lo largo de todo el documento.

El mapa que se presenta a continuación muestra el análisis que el programa realizó al solicitársele que identificara los 50 términos que más se reiteran a lo largo de la década 2005-2015 de la *Crónica de Creación Musical* de la *RMCh*. Cabe señalar que para efectos de la medición realizada mediante este software, se han excluido una serie de términos que, lógicamente, se repiten en la redacción de la *Crónica de Creación Musical*, y que si fuesen tomados en cuenta influirían en la jerarquización de conceptos dado su alto número de apariciones. Los términos excluidos son los siguientes: chile, lugar, fecha, año, título, obra, compositor, intérprete, para (a secas), música, crónica, revista musical chilena.

¹⁸ Lo que corresponde a un total de veinte artículos.

principalmente a instrumentos musicales: guitarra, para guitarra, piano, para piano, flauta, para flauta, violín, viola, violonchelo, soprano, contrabajo, voz.

El detalle de los *clusters* del mapa presentado en la figura 1 es el siguiente:

- Cluster 1 (12 items): *artes, conciertos, departamento de música, facultad, facultad de artes, facultad de artes de la universidad de chile, isidora zegers, latinoamericana, música contemporánea, sala isidora zegers, temporada oficial, universidad de chile.*
- Cluster 2 (11 items): *cámara, concepción, cuerda, director, orquesta, orquesta sinfónica, para orquesta, santiago, teatro universidad, temporada, universidad.*
- Cluster 3 (10 items): *clarinete, contrabajo, flauta, para flauta, percusión, soprano, texto, viola, violín, y piano.*
- Cluster 4 (7 items): *centro cultural gabriela mistral, creacion latinoamericana, festival permanente, gam, prismas, valparaíso, violonchelo.*
- Cluster 5 (6 items): *auditorio, concierto, guitarra, instituto, para guitarra, voz.*
- Cluster 6 (4 items): *biblioteca nacional, contemporanea, para piano, piano.*

Por su parte, los términos con mayor cantidad de apariciones son los siguientes: *director* (1130), *piano* (978), *universidad* (857), *guitarra* (791), *concierto* (521), *violín* (445), *orquesta* (435), *para piano* (402), y *piano* (401), *artes* (393), *santiago* (371).

¿Qué información entregan todos estos datos?¹⁹ :

- Los términos *director* y *piano* son ejes indiscutibles en torno a los cuales orbitan los demás términos. De esto se infiere que la mayor cantidad de obras entre los años 2005 y 2015 contaba por lo menos con un director, o un piano, o ambos. El piano, de hecho, es el concepto que más ocurrencias presenta a lo largo del documento, pues no sólo se encuentra el término *piano* en segundo lugar según su cantidad de apariciones, sino que además los términos *para piano* e *y piano* poseen una relevancia suficiente como para que el software los interprete como términos independientes, ubicándolos dentro de los nueve conceptos más reiterados durante la década 2005-2015 de la *Crónica de Creación Musical* de la *RMCh*.
- Las ciudades que más destacan en el cuerpo de texto corresponden a Santiago, Concepción y Valparaíso. En cierto modo, esto es un reflejo del fenómeno de centralización que caracteriza a Chile, donde los recursos destinados para actividades culturales y artísticas se concentran en las ciudades más grandes.
- El cuadrante del mapa que identifica a los instrumentos musicales (*cluster 3*, principalmente) confirma la relevancia de la conformación instrumental esbozada con anterioridad en este capítulo, sumándosele la guitarra como un término de relevancia mayor y un par de otros instrumentos: soprano y voz. Las asociaciones entre conceptos se concentran en este *cluster* del mapa (lo cual denota la relevancia que al menos la *RMCh* atribuye al aspecto

¹⁹ Se sugiere cotejar estas observaciones con el mapa de co-ocurrencia de la figura 1.

organológico de las obras). Los ejes de estas asociaciones corresponden al piano y luego al violín.

- Los espacios físicos correspondientes a dependencias de la Universidad de Chile ocupan un espacio de relevancia mucho más cercano a los ejes centrales del mapa que el conjunto de espacios agrupados en el cuadrante superior derecho: *Festival Permanente de Creación Latinoamericana*, *Centro Cultural Gabriela Mistral* y *Valparaíso*. Estos dos polos parecieran señalar los lugares con mayor actividad musical académica a lo largo de la década 2005-2015, según la información proporcionada por la *RMCh*.

1.4: El canon según la formación musical académica en Chile

Al observar el panorama actual de formación musical en Chile mediante el mismo instrumento estadístico, emergen una nueva serie de conceptos que continúan delineando nuestro canon local. Para esta medición se consideraron los programas de estudios musicales que presentaron públicamente ocho universidades chilenas²⁰ durante el año 2016, ya sea en forma de pedagogía en música, composición musical, o licenciatura en música con mención en composición:

²⁰ Los programas de estudio corresponden a los de Composición Musical en la Universidad de Chile, Composición Musical en la Pontificia Universidad Católica de Chile, Licenciatura en Ciencias y Artes Musicales con mención en Composición Musical de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Licenciatura en Música en la Universidad de La Serena, Pedagogía en Educación Musical en la Universidad de Concepción, Carrera de Música en la Universidad de Valparaíso, Pedagogía en Música en la Universidad Alberto Hurtado, y Licenciatura en Música en la Universidad de Antofagasta.



Figura 2: mapa de co-ocurrencia de términos en las mallas curriculares presentadas por las carreras de música de ocho universidades chilenas durante el año 2016. El diagrama identifica y jerarquiza los nueve términos más recurrentes a lo largo de todos los programas de estudio.

La figura 2 muestra los nueve términos más recurrentes a lo largo de la muestra ingresada, los que se presentan a continuación ordenados por su cantidad de apariciones: *piano* (35), *composición* (34), *análisis* (30), *historia de la música* (17), *música* (16), *lectura* (15), *práctica* (14), *lectoescritura* (13) y *armonía* (12). Si bien se trata de un cuerpo de texto de volumen bajo (lo que supone una menor capacidad del software para agrupar términos y establecer vínculos entre ellos) el método estadístico es capaz de identificar al piano como un elemento central en la muestra ingresada.

En cuanto a la naturaleza de los conceptos más reiterados, vistos como un todo, se puede apreciar una tendencia hacia una teorización de las prácticas musicales según categorías propias de la tradición musical escrita de Occidente. Las cátedras de composición, armonía y lectoescritura así lo señalan; incluso la cátedra de piano, dada la alta connotación funcional de este instrumento en la tradición musical centroeuropea. Una lectura un poco más interpretativa nos señala que la noción de *música escrita* es el denominador común de todos estos conceptos, y es lo que vendría a definir actualmente la actividad musical formativa en Chile.

1.5: Síntesis y conclusiones

La información proporcionada por los instrumentos de análisis aplicados a lo largo de este capítulo señala que **los rasgos que caracterizan al canon musical académico en Chile son los siguientes:**

- Una fuerte y transversal presencia del piano.
- Un marcado énfasis en la plantilla instrumental sinfónica, especialmente en los siguientes instrumentos: piano, violín, flauta, clarinete, contrabajo y percusión.
- Una tendencia a concebir la música y su enseñanza mediante herramientas propias de la tradición musical escrita de Occidente.
- Una forma distintiva de experimentar la música; es decir, en espacios como auditorios y salas, y en formatos de concierto o festival.

Ni el esbozo anterior ni las siguientes conclusiones pretenden “descubrir la pólvora”, pues no es la novedad lo que impulsa este texto, sino la necesidad de revisar de forma crítica y constante los principios que nuestra academia local representa en cuanto espacio legitimado del quehacer artístico. Habiéndome sincerado con el lector, procedo a proponer que:

- (1) **El quehacer musical académico en Chile se encuentra regulado por un canon de carácter eurocéntrico, representado por el piano, la plantilla instrumental sinfónica y la noción de música escrita. Como tal, este canon se muestra incapaz de atender adecuadamente la diversidad de la realidad musical chilena.**

Además del preciado patrimonio cultural que poseen los pueblos originarios de este territorio, nuestro país alberga el acervo musical de las decenas de miles de inmigrantes palestinos, italianos, sirios, libaneses y judíos -entre otros- que llegaron a Chile durante todo el Siglo XIX (no sólo se trató de inmigrantes centroeuropeos)²¹. El fenómeno migratorio adquiere una gran relevancia hoy en día: la oleada de inmigrantes provenientes de países de América Latina como Perú, Venezuela, Colombia, Ecuador, Argentina y Haití, entre los que más destacan, supone una llegada de tradiciones musicales vivas que habitan en dichas comunidades. ¿Qué rol jugará nuestra academia ante tal escenario social? O bien, ¿qué rol puede jugar nuestra academia en tal escenario mientras se encuentre regulada por un canon de las características anteriormente señaladas?

²¹ Harris, 2012.

En relación con lo anterior, el esteta chileno Gabriel Castillo propone que “la diversidad de funciones musicales simboliza la presencia de numerosos modelos culturales y, por lo tanto, de una multiplicidad de sistemas de sentido que coexisten en desmedro de una aparente homogeneidad institucional”²². Castillo atribuye este empecinamiento de nuestra actividad musical académica a un “miedo intelectual endémico de poner entre paréntesis, aunque sea de manera provisoria, la epistemología occidental”²³, y se refiere a dicha situación de dependencia cultural y a sus consecuencias en los siguientes términos:

“El siglo XX es el siglo del modernismo musical. Modernismo que aún no termina y que se expresa como adhesión a la representación de una modernidad en la que no se participa; en la que se consume tecnología sin producirla, en la que se imita sin saber que se canibaliza. [...] La música escrita americana del siglo XX es en sí un testimonio de esta situación por efecto de su ineluctable condición de mimesis de su “otro” fundador. La adhesión a su “fuera” es proporcional al fracaso en la aprehensión de su “dentro”. Por ello es que ha dado origen a formas musicales que representan distancias sociales radicales [...]”²⁴

(2) El canon que prevalece en la academia musical chilena no es, en última instancia, estético.

Si bien los saberes y valores que promueve son, en apariencia, de un orden estético, la aplicación de un canon eurocéntrico disociado de su contexto de origen y contingencia histórica²⁵ nos hace cuestionar su pertinencia como marco regulador para las expresiones

²² Castillo, 1998, p. 21.

²³ Castillo, 1998, p. 34.

²⁴ Castillo, 1998, pp. 28, 29.

²⁵ Castillo, 1998, pp. 22.

musicales locales, sean académicas o no, al mismo tiempo que nos hace reflexionar acerca de las razones históricas y las motivaciones ideológicas tras su implementación.

Hacia 1986, Cergio Prudencio cuestionaba el valor estético y el impacto cultural de un canon hegemónico y europeizante en el panorama musical formativo en América Latina:

“[...] cuando hablamos de la cultura Latinoamericana -en su definición, proyecciones y problemática- la referencia es a un proceso dual, de pugna, de polarización dialéctica, integrado por una vertiente originaria y otra foránea”. [...] [Esta última vertiente] se ha atrincherado en la institucionalidad cultural de los Estados. Opera en terrenos como el de la estructuración de organismos y programas educativos (en todos sus niveles). Así, por ejemplo, la “educación musical” está únicamente entendida como la enseñanza y el aprendizaje de nociones conceptuales europeas, las más de las veces descontextualizadas y reducidas a categoría de catálogo normativo. Nuestros centros de formación (¿deformación?) temperan, metrifican, graficalizan (entre otras aberraciones) el sentido musical del educando, cuyas referencias propias de origen ambiental sobre la praxis musical son casi siempre antagónicas con esos criterios. Opera también en el campo de los órganos de difusión, predeterminando sus formas, connotándolos de rango y jerarquía (cuyo trasfondo es esencialmente clasista) y -lo que es peor- ubicándolos en una categoría “oficial” de cultura.”²⁶

²⁶ Prudencio, 2010, p. 39.

Capítulo 2 - Colonialidad en la academia musical chilena

La disociación que se establece entre el actual canon musical académico en Chile y su contextos de origen y aplicación (Europa y Chile, respectivamente) sugiere que dicho canon no es, en última instancia, de un orden estético. Para esclarecer el carácter determinante de nuestro canon local, se vuelve necesario mirar más allá de los valores estéticos que éste profesa. En este ejercicio, se vuelve valioso el marco referencial que ofrece el *pensamiento decolonial*, ya que propone una lectura de las estructuras modernas de conocimiento -como es el caso nuestro canon académico- a partir de las omisiones que éstas generan en cuanto mecanismos ideológicos y culturales.

Palabras clave: colonialidad, pensamiento decolonial, academia, canon, universidad.

2.1: Escuchando los silencios de nuestro canon

El año 2004 se publica el artículo *Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las "Anticuecas" de Violeta Parra*²⁷, del musicólogo chileno Jorge Aravena. El objeto de estudio de dicho trabajo corresponde al discurso de carácter académico que dio origen a tres relatos en torno a la obra de Violeta Parra, tomando como hilo conductor los comentarios y análisis que son vertidos acerca de sus bien conocidas *Anticuecas*. Los textos se plantean desde la composición, la musicología y la sociología, con Alfonso Letelier, Olivia Concha y Christian Spencer como sus respectivos autores. Tras un análisis de los tres textos, Aravena concluye:

²⁷ Aravena, 2004.

“El “decir” de los tres documentos estudiados coincide en un punto: las Anticuecas, junto con El Gavilán y otras piezas para guitarra sola, se sitúan “más allá” del resto de la obra de Violeta Parra. Cualitativamente ellas se escapan, ya sea por la complejidad que se les atribuye o por su existencia al margen de la industria cultural de la época, del dominio de las canciones más difundidas de la cantautora -canciones inmersas enteramente, si se puede decir, en el dominio de lo popular. La complejidad deviene entonces ruptura, y de esta amalgama surge el valor que justifica el sitial privilegiado del cual gozan estas piezas. Así, los tres documentos terminan coincidiendo a su vez en un “callar” que no es sino la cara pasiva de una negación: la ruptura en Violeta Parra “no” puede provenir de aquel dominio inmerso en lo popular, “no” puede vincularse a un dominio menos “abstracto” como el de sus canciones y, en definitiva, cualquier ruptura que emane de la obra de Violeta “debe” relacionarse por analogía o por proyección al universo culto.”²⁸

De este modo, señala el autor, se deja de lado una parte importante de la obra de Violeta Parra que, sin recurrir a complejizaciones “abstractas” o comparables a aquellas del universo docto, demuestra “una importante ruptura en relación con el contexto musical popular heredado por la compositora”:

“Me refiero por ejemplo a canciones como Y Arriba quemando el sol, La carta o Porque los pobres no tienen, en donde será precisamente la presencia de una economía armónica o de relaciones de acordes inusuales lo que convergerá, en coordinación muchas veces con los textos, en una ruptura o más bien en una re-elaboración de la tradición o, si se quiere, en la configuración de un elemento innovador.”²⁹

²⁸ Aravena, 2004, p. 21.

²⁹ Aravena, 2004, pp. 21, 22.

Aravena establece cómo la academia opta por omitir piezas y elementos del repertorio de la artista que resultan claramente relevantes -pertinentes por decir lo menos- para referirse a un valor como la innovación; uno que ciertamente no es exclusivo de la academia. Las únicas obras que la academia consideró adecuadas para hablar de “ruptura” fueron aquellas en donde pudo establecer una semejanza con su propia producción, legitimando así dichas obras de Violeta Parra, y al mismo tiempo su propio discurso hegemónico mediante la exaltación de los valores supuestamente universales que éste promueve: “Lo culto se transforma y se autoconfiere así el don de convertir lo popular en "arte verdadero", sublimación que da la medida del poder simbólico que detenta. Él y sólo él es capaz de dar la pauta, directa o indirectamente, de aquello que es correcto o equivocado -como el guitarrear de Violeta-”³⁰.

La exaltación docta de la figura de Violeta Parra fue particularmente fuerte durante el año 2017: año en el que se conmemoró el centenario del nacimiento de la cantora. Fueron decenas de orquestas las que, en un sinfín de presentaciones, se encargaron de difundir la obra de La Violeta mediante adaptaciones sinfónicas³¹. A esta ocasión se sumaron las llamadas *orquestas latinoamericanas*, quienes rindieron su homenaje en el marco del *VII Encuentro Binacional de Orquestas Latinoamericanas*, llevado a cabo en la localidad de Putaendo³². Quisiera dedicar un par de párrafos a la situación de estos ensambles, pues tal como ocurre con la legitimación académica de obra de Violeta Parra, el acervo instrumental de los pueblos americanos se encuentra en un proceso de pseudo validación al aspirar a valores que son inherentes a la esfera docta. Con esto me refiero a la creciente tendencia a promover y erigir ensambles de carácter

³⁰ Aravena, 2004, p. 24.

³¹ “Cartelera”, 2017.

³² “En Putaendo se realizó VII Encuentro [...]”, 2017.

orquestal con instrumentos nativos y mestizos del continente americano. La situación resulta preocupante, pues por inocua que parezca una conformación instrumental orquestal, su aplicación práctica en el caso de las *orquestas latinoamericanas* deviene en la extinción de prácticas musicales representativas de modos de vida particulares.

A modo de ejemplificar dicho fenómeno, consideremos el caso del instrumento conocido como *siku*. La antropóloga argentina Adil Podhajcer explica el carácter de dualidad y reciprocidad que sustenta el fenómeno musical andino y que da origen al *siku* como instrumento dual, compuesto por un *arka* y un *ira* complementarios:

“El dialogo musical andino es una estructura recíproca compuesta por una relación dual que replantea modos particulares de relacionarse con la música y el mundo. El mismo refiere a una forma comunitaria de “tocar” en ronda alrededor de la chakana (estrella sagrada “cruz del sur”) y un modo de ejecución en pareja de concepción integral expresada en la dualidad anteriormente mencionada *ira* y *arka*. En la música, son dos hileras de tubos de caña (escala mayor y menor) que en su conjunto se denominan *siku* (en quechua y aymara) y tocados en escalera conforman el “diálogo” entre los dos integrantes. En este sentido, el pensamiento de los Andes Meridionales es homologado al lenguaje musical aludiendo a la unión complementaria entre los pares contrastantes *ira* y *arka* como unidad bipolar masculino-femenina, siendo lo masculino *ira* el *guía* -“organizador, dador, repartidor”- y lo femenino *arka* el que “le sigue”, “acompañante, seguidor”, el complemento que concreta la concepción de la cosmología andina como un diálogo o “interjuego” musical. Esta concepción holística hombre-mujer -Pachata y Pachamama- conforman junto con el mundo de hoy (*Kay Pacha*, el “presente”) el universo, es decir, el cosmos -*pacha*-, la tierra viviente donde interaccionan el pasado y el futuro, el tiempo y

el espacio, *Inti* y *Killa* (Sol y Luna), la estación seca y lluviosa, la izquierda y la derecha, lo vertical y lo horizontal, el azul y el rojo y el arriba y abajo, entre otras contrapartes complementarias.”³³



Figura 3: Danza de los espíritus - Ilustración sobre cerámica perteneciente a la cultura Chimú. En el centro de la imagen se aprecia la práctica dual en la ejecución del instrumento conocido como *Siku*, o *Antara*.

(Kutscher, 1950)

Respecto de la práctica instrumental puntual de la *sikuriada*, la antropóloga añade lo siguiente:

“Para un *sikuri*³⁴ [...] “tocar siete [*arka*] (o seis [*ira*]) es hacerse cargo de una personalidad, es una forma de ser”, una elección que en cierta medida identifica a cada tocador dentro de la banda. Pero también define al tocador y le imprime un comportamiento, ya que “el seis” [*ira*] siempre comienza la melodía y “el siete” [*arka*] le responde. Durante un ensayo, Cristian, enseñando una

³³ Podhajcer, 2008, pp. 3, 4.

³⁴ Guía musical de un conjunto.

melodía a los tocadores de seis, pronunciaba “los seis hacen así” mientras soplaba con otro *guía* que “le hacía” el siete, completando la melodía. Cristian podría haber soplado *ira* y *arka*, pero esto impediría que el aprendiz pueda observar el movimiento del soplido en las cañas. En el proceso de cómo enseñar a tocar este instrumento y cuáles elementos básicos se valoran por sobre otros, interaccionan distintos lenguajes y códigos comunes a los tocadores. Por lo tanto, estos marcos de interacción social y musical constituyen *performances* [...] donde los lenguajes sonoro, visual y corporal se vinculan en la ejecución de una pequeña escala melódica.”³⁵

Posteriormente, Podhajcer hace alusión al carácter comunitario, simbólico y espiritual que adopta la práctica tradicional de la sikuriada:

“El lugar que ocupan las trayectorias individuales en estos procesos de formación musical y étnico-cultural se torna efectivo en las *performances* concretas de ensayo y preparación festiva. A su vez, esta potencia depositada en los *guías* formadores, los convierte en un puente mediador entre un mundo andino idealizado y un presente de creatividad e innovación. Por eso podemos considerar que los maestros-*guías* son formadores de legitimidades étnico-culturales definidas dentro de un imaginario social utópico, a partir del cual comunican e imprimen un lenguaje musical, sonoro, corporal y kinésico particular. En suma, es esta situación de “comunitarismo” la que promueve dicha articulación de lenguajes.”³⁶

³⁵ Podhajcer, 2008, p. 5

³⁶ Podhajcer, 2008, p. 6

¿Cuántas de las prácticas mencionadas por Podhajcer (ya sean técnicas, formales, relacionales, valorativas, etcétera) hallan cabida en la realidad orquestal, sea sinfónica o latinoamericana? En el ejercicio de confrontar las prácticas musicales andinas con las orquestales, nos encontramos con una visión pluralista y comunitaria en conflicto con una visión hegemónica y vertical (encarnada en la figura del director); un proceso natural de legitimación étnico-cultural, en contraposición a un proceso impuesto de legitimación canónica; una técnica entendida como lo social, corporal, kinésico y performático -con un resultante sonoro-, en oposición a una técnica centrada en la dimensión sonora. En concordancia con la paradójica *dialéctica monológica* de Occidente, ya sabemos cuál de estos dos paradigmas termina prevaleciendo por sobre el otro. Así, y muy lamentablemente, la dualidad *arka-ira* del *siku* y todo lo que ella representa se diluye por completo en la reducción simbólica que conlleva su adaptación al formato orquestal.

En relación con este “blanqueamiento” de las prácticas musicales en América Latina, el compositor y musicólogo uruguayo Coriún Aharonián entrega un ejemplo igualmente triste en su crónica titulada *El Sacrosanto Violín*:

“Un excelente violinista amigo, que es además un prestigioso formador de violinistas, se encontró hace pocos años con una situación muy particular: habían llegado a Chiapas, México, un par de jóvenes cubanos que querían aportar sus conocimientos a los lugareños. Amparados por el prestigio que el *establishment* posee aun en ámbitos revolucionarios -producto de una insuficiente elaboración conceptual de sus dirigentes en materia cultural (o al menos en materia musical)-, los bienintencionados jóvenes cubanos se pusieron a la tarea de enseñar violín a los chiapanecos. Pero ocurría que la situación allí no es que los chiapanecos no sepan tocar violín y quieran aprender a tocarlo, sino que tocan el violín a su modo, de acuerdo a una técnica y a una

estética muy particulares. ¿En qué consistía entonces el aporte de los cubanos? Pues en demostrarles que tocaban mal eso que era su música, y en enseñarles cómo tocarlo bien. “Tocar bien” significaba tocar de acuerdo con las pautas que manejaban los cubanos, que no eran otras que las que ellos, a su vez, habían aprendido de unos profesores soviéticos. Los violinistas de Chiapas, así como los de otras regiones de México, a menudo indios aculturados, poseen modos de tocar su violín -un violín no precisamente construido por Stradivarius- muy singulares, yo diría que muy hermosos, en los que los parámetros -como decíamos antes- no se corresponden necesariamente con los del modelo europeo. Los esforzados jóvenes docentes cubanos estaban, simplemente, destruyendo siglos de cultura en un solo acto, bienintencionado pero genocida. Los tatarabuelos indígenas habían reaccionado a la conquista apoderándose del violín -una de las armas de los conquistadores-, e integrándolo a su modo particular de ver el mundo. Los tíos mestizos habían redondeado la apropiación. Ahora, los docentes cubanos vaciaban los violines de su contenido de resistencia y los devolvían a su significado de armas de conquista.”³⁷

Desde la filosofía y las ciencias sociales, la corriente conocida como *pensamiento decolonial*³⁸ sostiene que este tipo de silencios o encubrimientos epistémicos (ya sea la legitimación docta de la obra de Violeta Parra, la reducción simbólica que sufre el *siku* en su adaptación al formato orquestal, o el ilustrativo caso de los violines chiapanecos) son inherentes a la retórica hegemónica de la modernidad y a su contraparte histórica no contada ni reconocida: la *colonialidad*. La siguiente sección resumirá los postulados centrales del pensamiento decolonial, haciendo énfasis en textos que nos permitan establecer relaciones entre la colonialidad y los demás conceptos que se tratan en el presente ensayo.

³⁷ Aharonián, 2011, p. 41.

³⁸ Esta corriente de pensamiento postula y promueve una perspectiva que cuestiona y reinterpreta el proyecto de la modernidad centroeuropea a partir de las relaciones de poder que se establecen asociadamente a la conquista de lo que hoy conocemos como América.

2.2: Revisión de conceptos: colonialidad

En su libro *The Idea of Latin America*, Walter Mignolo introduce el concepto de *colonialidad* de la siguiente forma:

“La historia del mundo puede contarse de todas las formas que se quiera desde la perspectiva de la modernidad, sin nunca tener que prestar atención a la perspectiva de la colonialidad. Con esto me estoy refiriendo a algo mucho más importante que un mero “conflicto” de interpretaciones. Para ilustrarlo, consideremos que un análisis cristiano y uno marxista de un evento determinado, como el “descubrimiento de América”, nos ofrecería diferentes interpretaciones; ambas, sin embargo, serían a partir de la perspectiva de la modernidad. En otras palabras, el “descubrimiento de América” sería visto en ambos casos desde la perspectiva de Europa. No obstante, una perspectiva fanoniana³⁹ respecto del “descubrimiento de América” introduciría una perspectiva no europea, la perspectiva fundada en la memoria de la trata de esclavos y la explotación, y en sus consecuencias psicológicas, históricas, éticas y teóricas. En este caso, se trataría de una perspectiva a partir de la colonialidad y del Afro-Caribe, más que de Europa.”⁴⁰

De forma muy explícita, el antropólogo peruano Aníbal Quijano se refiere a la colonialidad y a su origen en los siguientes términos:

“La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del

³⁹ “El Fanonismo es una corriente crítica de pensamiento (paralela y complementaria al “Marxismo”, pero no reducible a ésta) que está produciendo un cambio decolonial en el dominio del conocimiento y la acción, inspirada en el intelectual y activista Martinicano del siglo veinte, Frantz Fanon.” (Mignolo, 2005, traducción del autor)

⁴⁰ Mignolo, 2005. (Traducción del autor)

mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana y a escala societal. Se origina y mundializa a partir de América.

Con la constitución de América (Latina), en el mismo momento y en el mismo movimiento históricos, el emergente poder capitalista se hace mundial, sus centros hegemónicos se localizan en las zonas situadas sobre el Atlántico -que después se identificarán como Europa- y como ejes centrales de su nuevo patrón de dominación se establecen también la colonialidad y la modernidad. En breve, con América (Latina) el capitalismo se hace mundial, eurocentrado y la colonialidad y la modernidad se instalan asociadas como los ejes constitutivos de su específico patrón de poder, hasta hoy.”⁴¹

Otras definiciones ofrecen una distinción entre *colonialismo* y *colonialidad*; términos que suelen confundirse:

“Colonialidad no significa lo mismo que colonialismo. Colonialismo denota una relación política y económica, en la cual la soberanía de un pueblo reside en el poder de otro pueblo o nación, lo que constituye a tal nación en un imperio. Distinto de esta idea, la colonialidad se refiere a un patrón de poder que emergió como resultado del colonialismo moderno, pero que en vez de estar limitado a una relación formal de poder entre dos pueblos o naciones, más bien se refiere a la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí, a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza. Así, pues, aunque el colonialismo precede a la colonialidad, la colonialidad sobrevive al colonialismo. La

⁴¹ Quijano, 2000, p. 342.

misma se mantiene viva en manuales de aprendizaje, en el criterio para el buen trabajo académico, en la cultura, el sentido común, en la auto-imagen de los pueblos, en las aspiraciones de los sujetos, y en tantos otros aspectos de nuestra experiencia moderna. En un sentido, respiramos la colonialidad en la modernidad cotidianamente.”⁴²

Los autores decoloniales coinciden en que la colonialidad es un fenómeno caracterizado por la opresión de los grupos subalternos. Esta subalternación ocurre mediante un entramado heterogéneo, en el que se pueden distinguir tres subtipos de colonialidad:

1. Como señala Quijano, la clasificación racial de la población del mundo constituye el sostén del aparataje moderno/colonial; es decir, la experiencia colonial establece un imaginario racial y una jerarquía de los seres. En el contexto de la modernidad esto se entiende como parte de la clasificación científica, a pesar de que la idea de raza no constituya una realidad biológica, más bien un constructo cultural⁴³. Para el pensamiento decolonial, la idea de raza y el racismo científico son la base sobre la cual se determina la eliminación o esclavización de los individuos subalternos. Por su parte, estos sujetos son considerados como incapaces de racionalidad y, por lo tanto, su interacción con los europeos, o con los países del Norte hegemónico, estaría marcada por sus tendencias irracionales. La experiencia de vida del sujeto subalterno en un contexto como el recién descrito es lo que se conoce como *colonialidad del ser*⁴⁴. Ésta “opera por conversión (a los ideales del cristianismo, a la civilización y al progreso, a la modernización y al desarrollo, a la democracia occidental y al

⁴² Maldonado-Torres, 2007, p. 131.

⁴³ Quijano, 2000, pp. 379, 380.

⁴⁴ Fonseca, Jerrems, 2012, p. 108.

mercado) o por adaptación y asimilación (la voluntad de las élites nativas en las colonias de adoptar los designios y valores imperiales conducentes a la formación de sujetos coloniales)”⁴⁵. Cabe destacar que este concepto hace hincapié en las condicionantes lingüísticas como elemento catalizador de los procesos recién descritos.

2. Según Quijano, la experiencia colonial estableció en primer lugar la clasificación y reclasificación cultural y racial de la población del planeta. Posteriormente, estableció una estructura institucional que articula dichas clasificaciones y definió los espacios en donde se ejecutan estos fines. El concepto de *colonialidad del poder* hace alusión a dicho aparataje, el que penetra cada área de la existencia social y genera las relaciones de poder, definiendo de este modo las subjetividades y epistemologías deseables y no deseables. Así, esta configuración socio-política fundó una perspectiva epistemológica que articuló y justificó la nueva matriz de poder colonial, y canalizó la nueva producción del conocimiento⁴⁶; lo que nos conduce al último subtipo de colonialidad:

3. La *colonialidad del saber* (también denominada “dominación epistémica”, o “monocultura del saber”⁴⁷ por los autores decoloniales) hace alusión al modo de producción de no-existencias en el que la ciencia moderna, la filosofía, la teología y la alta cultura se convierten en criterios únicos de verdad, de razonamiento, de espiritualidad y de cualidad estética, respectivamente. Todo aquello que el canon⁴⁸ no legitima o reconoce es declarado como

⁴⁵ Mignolo, 2005. (Traducción del autor)

⁴⁶ Fonseca, Jerrems, 2012, p. 105.

⁴⁷ Sousa Santos, 2011, p. 30.

⁴⁸ En un sentido amplio y general; no necesariamente el canon musical que se aborda en este estudio.

inexistente, en donde la no existencia asume las formas de ignorancia o incultura⁴⁹, por tratarse de conocimientos que representarían una etapa mítica, inferior, premoderna y precientífica del conocimiento humano. Para el sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos, esta negación de otros conocimientos y formas de pensar fue y sigue siendo constitutiva de las prácticas hegemónicas⁵⁰.

Habiendo hecho esta distinción, nos detendremos por un momento sobre la última forma mencionada: *la colonialidad del saber*, dado que atiende el contexto dedicado a la producción de conocimientos y saberes, en donde la academia (musical o no) juega un rol central.

2.3: Colonialidad del saber

Los autores decoloniales sitúan a la premisa cartesiana "*Cogito ergo sum*" (pienso, luego soy) como el momento en que la racionalidad y el conocimiento empírico se sobreponen a cualquier otro tipo de cosmología⁵¹. El mismo Heidegger se mostró crítico de la epistemología cartesiana al acusar un presunto olvido en su razonamiento, dado que "*Cogito ergo sum*" habría contenido una noción más fundamental que el *cogito* mismo: el concepto de *ser*. Para Heidegger, la premisa "PIENSO, luego soy" adquiere sentido en cuanto "pienso, luego SOY". Finalmente, una tercera lectura de dicha premisa -una lectura decolonial; es decir, que presta atención a las ausencias generadas por la modernidad- percibe dos dimensiones no reconocidas en la formulación

⁴⁹ Sousa Santos, 2011, p. 30.

⁵⁰ Fonseca, Jerrems, 2012, p. 106.

⁵¹ Fonseca, Jerrems, 2012, p. 106.

cartesiana: “pienso” implica que “otros no piensan”, *ergo*, surge la justificación filosófica para la idea de que “otros no son”, o están desprovistos de ser⁵².

El filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez propone que este modelo de conocimiento moderno/colonial se gestó entre 1492 y 1700, cuando a partir de la expansión de Occidente y la instalación del sistema capitalista a escala global, la visión orgánica del mundo en la que la naturaleza, el hombre y el conocimiento eran parte de un todo interrelacionado, hasta entonces predominante, pasó a ser subalternada por la idea de que el hombre y la naturaleza son ámbitos ontológicamente separados, y que la función del conocimiento sería la de ejercer un control racional sobre el mundo. Así es como Descartes, tanto en su *Discurso del Método* como en sus *Meditaciones Metafísicas*, concluye que la certeza del conocimiento sólo es posible en la medida que exista una distancia entre el sujeto conocedor y el objeto conocido, y mientras mayor sea la distancia entre éstos, mayor será la objetividad⁵³.

En relación al pensamiento de Descartes, Castro-Gomez observa además lo siguiente:

“Descartes pensaba que los sentidos constituyen un obstáculo epistemológico para la certeza del conocimiento y que, por tanto, esa certeza solamente podía obtenerse en la medida en que la ciencia pudiera fundamentarse en un ámbito incontaminado por lo empírico y situado fuera de toda duda. Los olores, los sabores, los colores, en fin, todo aquello que tenga que ver con la experiencia corporal, constituye, para Descartes, un “obstáculo epistemológico”, y debe ser, por ello, expulsado del paraíso de la ciencia y condenado a vivir en el infierno de la *doxa*. El

⁵² Maldonado-Torres, 2007, p. 144.

⁵³ Castro-Gómez, 2007, p. 82.

conocimiento verdadero (*episteme*) debe fundamentarse en un ámbito incorpóreo, que no puede ser otro sino el *cogito*. Y el pensamiento, en opinión de Descartes, es un ámbito meta-empírico que funciona con un modelo que nada tiene que ver con la sabiduría práctica y cotidiana de los hombres. Es el modelo abstracto de las matemáticas. Por ello, la certeza del conocimiento sólo es posible en la medida en que se asienta en un *punto de observación inobservado*, previo a la experiencia, que debido a su estructura matemática no puede ser puesto en duda bajo ninguna circunstancia.⁵⁴

En esta visión matemática (axiomática) de la realidad, la noción del universo como un todo orgánico fue reemplazada por una concepción del mundo similar a la de una máquina. Para Descartes, como posteriormente para Newton, el universo material es una estructura en la que no hay vida sino movimientos que pueden explicarse según la disposición lógica de sus partes. En este particular contexto, afirma Castro-Gómez, “un hombre enfermo equivale simplemente a un reloj descompuesto, y el grito de un animal herido no significa más que el crujido de una rueda sin aceite”⁵⁵. Este es el modelo epistémico moderno/colonial que Castro-Gómez bautiza como la “*hybris del punto cero*”. Es el patrón que dio forma a la Universidad moderna/colonial como institución fiscalizadora del saber, y es el modelo de pensamiento que continúa rigiéndola. Esto se refleja en la estructura disciplinaria de sus epistemes, como también en la estructura jerarquizada, departamental y ramificada de sus programas⁵⁶:

⁵⁴ Castro-Gómez, 2007, p. 82.

⁵⁵ Castro-Gómez, 2007, p. 83.

⁵⁶ Castro-Gómez, 2007, p. 83.

Las disciplinas, explica Castro-Gómez, materializan la idea de que la realidad debe ser dividida en fragmentos, y que la certeza del conocimiento se alcanza concentrándose en *una* de esas partes, ignorando sus conexiones con todas las demás. Se trazan así líneas fronterizas respecto de otros ámbitos del conocimiento mediante ingeniosos pretextos, como por ejemplo a través de la invención de los “orígenes de la disciplina”. Las disciplinas constituyen sus propios orígenes, autocontenidos, y escenifican el nacimiento de sus padres fundadores, construyendo así sus propias mitologías: Marx y Weber como padres de la sociología; “los griegos” como padres de la filosofía; Newton como padre de la física moderna, etcétera^{57 58}.

En relación con lo anterior, el sociólogo venezolano Edgardo Lander señala que “[...] la formación profesional [que ofrece la universidad], la investigación, los textos que circulan, las revistas que se reciben, los lugares donde se realizan los posgrados, los regímenes de evaluación y reconocimiento de su personal académico, todo apunta hacia la sistemática reproducción de una mirada al mundo y al continente desde las perspectivas hegemónicas del Norte”⁵⁹. Y es que, tal como explica Castro-Gómez, “en prácticamente todos los currículos universitarios, las disciplinas tienen un canon propio que define cuáles autores se deben leer (las “autoridades” o los “clásicos”), cuáles temas son pertinentes y qué cosas deben ser conocidas por un estudiante que opta por estudiar esa disciplina. Los cánones son dispositivos de poder que sirven para “fijar” los conocimientos en ciertos lugares, haciéndolos fácilmente identificables y manipulables”⁶⁰.

⁵⁷ Castro-Gómez, 2007, pp. 83, 84.

⁵⁸ Mediante este ejemplo podemos ahorrarnos la explicación del rol mítico que cumplen la Primera y la Segunda Escuela de Viena en el relato de la tradición musical escrita de Occidente.

⁵⁹ Lander, 1999, p. 43.

⁶⁰ Castro-Gómez, 2007, p. 84.

2.4: Síntesis y conclusiones

- (1) **El canon de la academia musical chilena** -para complementar las conclusiones alcanzadas en el capítulo anterior- **es en última instancia colonial, por cuanto apunta hacia la sistemática reproducción de una mirada del mundo desde las perspectivas hegemónicas del Norte**⁶¹, y como tal, no constituye un mero marco de referencia estética, sino que más bien una herramienta ideológica.

Entender el canon como un mecanismo fundamentalmente colonial (más que estético o académico) nos permite comprender el razonamiento político y, en definitiva, racista que subyace a su preservación y promoción, y al mismo tiempo sopesar las consecuencias tras su aplicación: la minimización y extinción de *otras* formas de vivir la música, bajo el pretexto de que éstas corresponden a etapas anteriores en su desarrollo universal. El etnomusicólogo peruano Julio Mendivil propone que esta conceptualización de la música como fenómeno universal -y el consiguiente ordenamiento temporal de las prácticas musicales del planeta- surge en el Siglo XIX en concordancia con el pensamiento hegeliano que predominaba en la filosofía occidental de la época. Esta corriente de pensamiento, muy heredera de los principios fundamentales del pensamiento cartesiano, diferenciaba entre una filosofía natural y una filosofía concentrada en la idea en su forma pura y más elevada; noción que halló una pronta correspondencia en el imaginario musical de la Europa decimonónica. Es así como el esteta Eduard Hanslick propondría hacia 1854 que sólo la música carente de

⁶¹ Lander, 1999, p. 43.

texto sería “pura” y digna del epíteto de “arte sonoro absoluto”, por encontrarse liberada de toda intromisión externa⁶². Mendívil explica:

“La música absoluta, tal como el idealismo alemán, se fundaba en premisas evolucionistas y, como consecuencia de ello, creó la ilusión de un sistema de desarrollo unilineal universal que iba de lo simple a lo complejo, es decir, de una música supuestamente primitiva, sujeta al trabajo o al culto, a una autónoma, libre de toda injerencia utilitarista y, por lo tanto, estructural y estéticamente más elevada. De este modo las demás culturas musicales comenzaron a ser imaginadas como expresiones de un estadio inferior de desarrollo al de la música de los grandes compositores europeos. Por consiguiente, el “matraquear” con placas de metal de los isleños australes emitiendo “alaridos incoherentes” fue considerado por Hanslick apenas como “música natural” y no “música”, mientras que las expresiones musicales de los sectores populares de Europa pasaron a ser menospreciadas por sus connotaciones funcionales, es decir, por no ser simple y llanamente música. Es esta idea de música autónoma lo que permite a algunos pocos eruditos afirmar aún hoy en día sin tapujos que el hip hop, el heavy metal, las danzas rituales de los dogones o la cumbia villera son extravíos sonoros o que simplemente no son música.”⁶³

Desde la filosofía, Santiago Gómez-Castro viene a respaldar dicha visión con el siguiente ejemplo:

“[...] esa fue, precisamente, la estrategia colonial de Occidente, desde el siglo XVIII: el ordenamiento epistémico de las poblaciones en el tiempo. Unos pueblos, los más bárbaros, se hallan congelados en el pasado y no han salido todavía de su auto-culpable “minoría de edad”,

⁶² Hanslick, citado en Mendívil, 2016, p. 22.

⁶³ Mendívil, 2016, p. 22.

mientras que otros, los europeos civilizados y sus epígonos criollos en las colonias, pueden hacer uso autónomo de la razón y viven por ello en el presente. Aunque el médico indígena sea contemporáneo del cirujano que estudió en Harvard, aunque este último pueda saludarle y compartir con él un café, la *hybris* del punto cero lo clasificará como un *habitante del pasado*, como un personaje que reproduce un tipo de conocimiento “orgánico”, “tradicional” y “pre-científico.”⁶⁴

Cuán acertada resulta la observación de Castro-Gómez al ser extrapolada a nuestro actual contexto musical académico: los fenómenos musicales “orgánicos”, comprendidos como partes de un todo interrelacionado entre personas, naturaleza y conocimientos, son inevitablemente objetados a causa de la contaminación empírica que el razonamiento cartesiano percibe en ellas; las músicas de carácter “tradicional” (las llamadas *músicas del mundo*⁶⁵) se ven opacadas por los valores pseudo universales de la complejidad, la innovación y el progreso, y por lo tanto resultan prescindibles para el relato triunfante de Occidente; finalmente, la legitimación estético-científica mediante el uso de tecnologías aplicadas a la música y el sonido es una tendencia creciente en el ámbito académico, de modo que la música que carece de tecnología, o bien que no la utiliza para validar el discurso occidental moderno, es apresuradamente concebida como “pre-científica”, y por ende superable, o mejorable.

⁶⁴ Castro-Gómez, 2007, p. 89.

⁶⁵ Este término ejemplifica de buena forma la “*hybris* del punto cero”, al asumir la existencia de “música que no es del mundo”; una música que estaría incontaminada por lo empírico y lo corpóreo: supuestamente la música occidental de tradición escrita.

Desde la estética, Gabriel Castillo reflexiona sobre las consecuencias de esta jerarquización de las prácticas musicales, cuando nombra las dificultades a las que se enfrentan las músicas americanas académicas del siglo XX: “Por una parte [1] ellas expresan una tendencia a la adhesión a los estilos de escritura europeos que se restituye en versiones locales disociadas de los contextos de origen y de su contingencia histórica. Por otra parte [2] ellas se muestran incapaces de administrar el contacto permanente con sistemas musicales que se sitúan fuera de sus parámetros de legitimidad”⁶⁶. En su artículo “¡Toquen flautas y tambores! [...]”, y en relación con la primera de las condiciones que expone Castillo [1], el historiador chileno Maximiliano Salinas señala que el horizonte cultural europeo “se pierde en el tiempo del pasado; sin embargo, fue clave al momento de la colonización blanca de nuestros pueblos en los siglos XVI al XVIII, y no ha dejado de ejercer su persistencia canónica durante los siglos XIX y XX. De modo que el conjunto de la colonización occidental se ha movido en torno a sus ejes de sentido y de sonido”⁶⁷. Respecto de la segunda condición [2], explica la relación jerárquica entre la *música seria*⁶⁸ y los demás sistemas musicales: “Al hablar de ‘música seria’, pues, estamos apuntando a un paradigma sumamente prolongado y consagrado como marco de referencia para la verificación de cualquier lenguaje musical autorizado. Una ‘música seria’ sería así la música por excelencia”⁶⁹. La posturas de Castillo y Salinas vienen a confirmar el rol regulador del *canon* como mecanismo de la *colonialidad del saber*; rol que

⁶⁶ Castillo, 1998, pp. 21, 22.

⁶⁷ Salinas, 2000, p. 47.

⁶⁸ “Aún oímos hablar de la ‘música seria’ para designar la también así llamada ‘música docta’ o ‘música clásica’. ¿Qué hay detrás de tales denominaciones? ¿Qué canon epistemológico, qué ‘episteme’ está operando en tales casos? [...] nos parece que en este lenguaje está resonando una prolongada y aún recurrente tradición que tiene que ver con la constitución latinomedieval del ‘Occidente cristiano’”. (Salinas, 2000, p. 47)

⁶⁹ Salinas, 2000, p. 47.

habría desempeñado prácticamente desde la llegada del hombre europeo a lo que hoy conocemos como América:

“Durante los siglos XVI, XVII y parte del XVIII, las elites blancas autoimpuestas en América del Sur propagaron el canon europeo cristiano a través de las formas del barroco y los métodos de la contrarreforma católica según el concilio de Trento (1545-1563). De un modo militante y también agresivo, este concilio concibió el arte y la música como un medio de adoctrinamiento en el canon mono-cultural del ‘Occidente cristiano’. La música fue un instrumento de su ejercicio político. La música estaba al servicio de la política religiosa de los Estados católicos absolutistas, y no para ser un simple placer del oído.”⁷⁰

Si aún no nos terminamos de convencer del carácter resueltamente colonial del canon musical académico, podemos esclarecer nuestro juicio reflexionando acerca de las implicancias del término “música contemporánea”: una lectura moderna del concepto nos remitiría a los ideales de progreso y novedad, mientras que una lectura decolonial observaría, ante todo, que dicha designación presupone la existencia de música que no es contemporánea, a pesar de ser practicada en la actualidad. Para qué mencionar las implicancias que tendría una lectura decolonial de las designaciones de música “docta”, “cultura”, “selecta” e incluso “académica”. En este sentido, los vocablos comúnmente utilizados para referirse a la música occidental de tradición escrita resultan muy transparentes respecto de las ausencias que generan en cuanto relatos modernos/ coloniales.

⁷⁰ Salinas, 2000, p. 50.

(2) Respecto de la pertinencia de un paradigma decolonial en la actividad musical, propongo que así como el pensamiento decolonial emerge de las ausencias generadas por el relato occidental moderno, **las músicas que poseen una mirada decolonial germinan desde los silencios que el canon musical engendra en cuanto mecanismo colonial.** Estos silencios corresponden a la diversidad de músicas que el canon ha relegado a un tiempo pretérito, cuales objetos de museo. Cabe aclarar que la mera utilización del instrumental de los pueblos cuyas músicas han sido subalternadas por el canon no enmienda los silencios que éste último ha producido; por el contrario, el ejercicio viene a profundizar un modelo cartesiano de producción del conocimiento, en donde el sonido del instrumento es disociado de las cosmovisiones y los comportamientos que lo originan. Este fenómeno es particularmente evidente en el caso de las *orquestas latinoamericanas*, en donde una fachada de sikus y charangos esconde a plena vista la lógica de la colonialidad, la que despoja a los instrumentos de su potencial simbólico original para posteriormente utilizarlos en la reproducción de una serie de valores canónicos (y por lo tanto, coloniales) inherentes al formato orquestal: la figura del director, la fetichización del sonido, la música escrita, la despersonalización de la práctica musical, la temperancia, el tipo de escucha que promueve, la noción de *alta cultura*, etcétera.

(3) **Para decolonizar el canon musical académico (y en realidad cualquier canon) es necesario decolonizar, a su vez, las instituciones en donde este tipo de estructuras se resguardan y promueven⁷¹.**

⁷¹ Las que se enmarcan en lo que los autores decoloniales llaman “colonialidad del poder”. Ver sección 2.2 del presente documento.

Al referirse a los dilemas éticos y políticos relacionados con la actividad universitaria como agente colonial, Lander presenta las siguientes interrogantes:

“¿El conocimiento que se produce y reproduce en nuestras universidades constituye un aporte a la posibilidad de un mayor bienestar y mayor felicidad para la mayoría de la (presente y futura) población del planeta, o al contrario? ¿Es procedente interrogarse si ese conocimiento aporta o no a la posibilidad de una sociedad más democrática, más equitativa? ¿Es pertinente interpelar ese cuerpo de saberes en términos de su contribución o no a la preservación y florecimiento de una rica diversidad cultural en nuestro planeta [...]?”⁷²

Lander apuesta a que dichos dilemas pueden resolverse en la medida que la universidad sea capaz de superar los discursos eurocéntricos y universalistas del saber occidental. Castro-Gómez resume algunas de las implicancias de dicho giro epistemológico:

“Queremos dejar claro que la decolonización de la universidad [...] no conlleva una cruzada contra Occidente en nombre de algún tipo de autoctonismo latinoamericanista, de culturalismos etnocéntricos y de nacionalismos populistas, como suelen creer algunos. Tampoco se trata de ir en contra de la ciencia moderna y de promover un nuevo tipo de oscurantismo epistémico. Cuando decimos que es necesario ir “más allá” de las categorías de análisis y de las disciplinas modernas, no es porque haya que negarlas, ni porque éstas tengan que ser “rebasadas” por algo “mejor”. Hablamos, más bien, de una ampliación del campo de visibilidad abierto por la ciencia occidental moderna, dado que ésta fue incapaz de abrirse a dominios prohibidos, como las emociones, la intimidad, el sentido común, los conocimientos ancestrales y la corporalidad. No

⁷² Lander, 2000, p. 26.

es, entonces, la disyunción sino la conjunción epistémica lo que estamos pregonando. Un pensamiento integrativo en el que la ciencia occidental pueda “enlazarse” con otras formas de producción de conocimientos, con la esperanza de que la ciencia y la educación dejen de ser aliados del capitalismo posfordista.”⁷³

Dicho pensamiento integrador nos invita, por un lado, a reconsiderar la forma parcelada en la que actualmente concebimos el fenómeno musical (música como objeto, como idea, como sonido, como notación, música docta, música popular, etcétera), y por otro, a repensar las fronteras de nuestra academia con otros ámbitos sociales y del conocimiento.

⁷³ Castro-Gómez, 2007, p. 90.

Capítulo 3 - Temple: expresión y creación desde un paradigma decolonial

La obra *Temple* se presenta como una forma de pensamiento musical y decolonial que responde a las problemáticas abordadas en el presente trabajo de tesis. Así, este último capítulo buscará establecer categorías analíticas adecuadas para la comprensión del fenómeno musical según se manifiesta en este caso particular, cuestionando de paso la pertinencia de los modelos analíticos que se ejercen desde un paradigma moderno/colonial (normativo, abstracto, seccionado y anestésico) a la hora de enfrentarse a expresiones musicales no canónicas.

Palabras clave: pensamiento decolonial, expresión, creación, composición musical, análisis musical.

3.1: Elementos de juicio para un análisis pertinente

“Rodeados de un ambiente absolutamente rural, en una casita de madera en La Reina - estamos hablando del año 1964-, con el sol despuntando de las cumbres andinas, una brisa matinal vivificante, un gallo impertinente cacareando sobre una mesa donde había media sandía, una damajuana de vino y un vaso a medio llenar, nostálgico de traspasar, nos instalamos a trabajar sin límites de tiempo y de espacio. Ella con su guitarra, y yo con mi grabadora, papel de partitura, lápiz y goma de borrar.”⁷⁴

⁷⁴ Letelier, 1999.

Así relata Miguel Letelier, compositor y académico de la Universidad de Chile, su encuentro con Violeta Parra en el que se dispusieron a registrar algunas obras de la cantora. Letelier conoció a Parra en el Parque Forestal de Santiago, “en lo que era una especie de feria de arte popular, donde mayoritariamente predominaba el mal gusto”⁷⁵:

“veo [...] a alguien, con un pelo oscuro, la cabeza gacha, lo que impedía ver su cara, tocando y cantando algo tan extraordinario que, sin salirse del marco folclórico, constituía una música distinta a todo lo que yo conocía hasta entonces. Violeta -era ella- terminó de tocar, levantó su cabeza y cuando el grupo de oyentes ocasionales se dispersó me acerqué y le pregunté estupefacto: “¿Qué es lo que tocabas?”. - “Es mi última composición”, me responde. “Se llama El Gavilán. Alguien me destrozó el corazón.”⁷⁶

Tratándose de una cantora y poeta popular, Violeta Parra pudo haberse referido al desamor de cien maneras distintas. Sin embargo, recurrió a una de las imágenes más violentas que podría haber escogido para describir su experiencia; una que nos remite incluso a la noción física del órgano humano, del músculo desgarrado (*des-trozar*). Al cotejar el *Gavilán* con este dato, podemos hacernos una idea de la magnitud del dolor que engendró esta música. Resulta llamativo que ante este testimonio, la primera respuesta del compositor -según relata el mismo Letelier- no haya sido entregarle algún tipo de condolencia, o indagar en los pormenores de dicha experiencia, sino que preguntarle si acaso su música estaba grabada o escrita⁷⁷. Por ningún motivo me detengo en estos detalles para cuestionar la empatía o los buenos modales

⁷⁵ Letelier, 1999.

⁷⁶ Letelier, 1999.

⁷⁷ Letelier, 1999; Mena, s. f.

del profesor Letelier; lo hago pues creo que la anécdota es muy ilustrativa respecto de la episteme que prevalece en el imaginario del compositor académico: una en donde la experiencia de vida es percibida como un obstáculo para el verdadero entendimiento, incluso cuando es presentada en bandeja de plata como el catalizador de la música en cuestión.

A partir de dicho encuentro Parra y Letelier trabajaron en el registro fonográfico y la transcripción de una serie de músicas, en su mayoría para guitarra sola, entre las que figuran sus conocidas *Anticuecas*⁷⁸. Son varias las publicaciones académicas que reflexionan sobre estas cinco piezas, y, lamentablemente, son pocas las que lo hacen desde la perspectiva de quien guitarrea. Mientras que el discurso académico observa en ellas una superación de “la indigencia armónica que es una constante en esa música”⁷⁹, o un “uso divergente de la tonalidad con cromatismos armónicos y ornamentales [que] conducen [...] a episodios en los que aparecen doce tonos”⁸⁰, una perspectiva guitarrística observaría que, en realidad, dichas hipótesis sólo vienen a describir de forma incoherente el resultado sonoro del desplazamiento de posturas fijas a lo largo del mástil de la guitarra: rasgo que comparten estas obras y que, lejos de ser un “subterfugio de carácter técnico”⁸¹, resulta muy propio de la *guitarra traspuesta*: una de las fibras madre de la tradición musical recopilada por Violeta Parra. En definitiva, ya sea por ingenuidad o por soberbia, la academia musical chilena monopoliza el valor de la innovación que indiscutiblemente poseen las *Anticuecas* al relacionarlas por analogía o proyección al universo

⁷⁸ Letelier, 1999.

⁷⁹ A. Letelier, 1967, p. 110, al referirse a la cueca chilena.

⁸⁰ Concha, 1995, p. 75.

⁸¹ Concha, 1995, p. 96.

culto⁸², fallando así en reconocer que dicha novedad transcurre enteramente dentro de los confines del acervo musical campesino heredado por la cantora.

En una entrevista del año 1958, Violeta Parra expresaba lo siguiente respecto de su forma de tocar la guitarra:

“Yo no sé música [...]. De pronto mis manos juegan sobre las cuerdas y toco algo nuevo. No puedo escribirlo porque tampoco soy capaz. Sencillamente lo memorizo. Después, cuando los entendidos oyeron mis pequeñas composiciones, me aseguraron que yo creaba en la escala dodecafónica. Nunca lo presentí... porque ignoraba lo que era eso”⁸³

Por su parte, la entrevistadora agrega:

“Violeta no sabe música y no la quiere aprender. ‘Creo que lo que tengo es puro y no me conviene ir al conservatorio’, dice. Para interpretar sus composiciones atonales hace un dibujo mental de sus dedos sobre la guitarra y lo repite cada vez que toca.”⁸⁴

Creo que más allá de engrosar el corpus bibliográfico que documenta la insistencia del discurso académico por legitimar la obra de Violeta Parra, el valor profundo de estos testimonios radica en que nos remiten a una concepción espacial y digitativa del instrumento, en donde tocar/ crear (expresado como acto simultáneo) adquiere un temple lúdico, mimético y experimental.

⁸² Aravena, 2004, p. 21.

⁸³ Parra, citada en Navasal, 1958.

⁸⁴ Navasal, 1958.

Cuando los dedos de la Violeta juegan sobre las cuerdas buscando las posiciones y los sonidos deseados -tal vez como cuando los dedos de la tejedora juegan con las lanas en el telar, buscando los colores y las formas deseadas-, o cuando su mano izquierda traslada una postura fija a lo largo del mástil -de forma similar al *toquíó* de una guitarra traspuesta-, la guitarra se significa mediante la representación de modos de vida particulares, de los cuales sospecho que una supuesta atonalidad no resulta adecuada para dar cuenta. En estas obras de Violeta Parra, la forma de concebir la guitarra (situada, espacial, experimental y lúdica) se constituye como un marco autónomo de creación e interacción con el instrumento, e incluso como un marco de referencia para un eventual análisis.

En relación con mi obra titulada *Temple*, dicho marco referencial -por ejemplo- resulta bastante adecuado para distinguir e interpretar los elementos que componen la obra, y mucho más pertinente en comparación con otros modelos analíticos que, estando más próximos al canon académico, otorgan una mayor consideración a las abstracciones musicales elaboradas en el marco de la tradición musical escrita de occidente. A modo de ejemplo, la postura inicial de la obra, en la mano izquierda, podría ser entendida como un acorde de La suspendido con 7^a, a partir de una teorización armónica docto-occidental del resultante sonoro de dicha digitación; sin embargo, las nociones de *nota* y *acorde* -con las connotaciones teóricas y funcionales que éstas acarrear- no constituyen categorías fundamentales para esta música. Por lo tanto, si bien resulta factible una lectura armónica de la obra, ésta no vendría a facilitar o ampliar su entendimiento, sino que a desviar la atención de aquellos aspectos del *guitarrear* (como acto integral: sonoro, técnico, afectivo, social, etcétera) que tuvieron una importancia central en el proceso creativo. Lo mismo podría decirse de un análisis de tipo estructural y formal, pues aún cuando la obra

puede ser representada de manera lógica como un conjunto ordenado de partes, dicha representación sólo viene a describir de forma aislada los procedimientos y organizaciones que la obra se encarga de enunciar por cuenta propia, en sus propios términos, y en articulación con los demás elementos que la conforman.

En esta misma línea de aproximación crítica al análisis docto-occidental, la musicóloga Pilar Holguín sostiene que corrientes filosóficas modernas (*ergo* cartesianas) como el racionalismo establecieron la necesidad de demostrar cualquier postulado a partir de la experiencia con el fin de validar el criterio de verdad del mismo. Esto repercutió en el estudio de la música, ya que a partir del Siglo XVIII se intenta describir la música desde una perspectiva científica e imparcial⁸⁵:

“Para alcanzar este propósito se tomaron los procedimientos propios de las ciencias naturales. Se tomó distancia del acto subjetivo y social que enmarca la música, con el objetivo de analizarla objetivamente a partir de sus elementos estructurales y determinar sus rasgos para construir un patrón estándar aplicable a cualquier obra. La concepción dualista y dicotómica de una música audible y otra pensable arraigó su existencia. Tomó otra nominación basada en el positivismo: la música como objeto y la música como idea. Como objeto tiene la función de ser contemplada y, como idea, es una proposición susceptible de ser sometida a operaciones lógicas.”⁸⁶

⁸⁵ Holguín, 2017, p. 152, 153.

⁸⁶ Holguín, 2017, p. 153.

Respecto del rol que juega la partitura en estos procesos, Holguín señala lo siguiente:

“La música como idea se concibe en la partitura. Las operaciones lógicas se concentran en el reconocimiento, descomposición y descripción de sus elementos constitutivos que no logran dar cuenta de la pieza musical debido a su especificidad centrada en pocos aspectos. La descripción se realiza por medio de categorías derivadas del lenguaje que privilegian el rol de la notación musical. Como resultado se generaron diferentes representaciones teóricas que son mayoritariamente jerárquicas y atomistas (por ejemplo, el grado de dificultad de las escalas se determina por la cantidad de alteraciones). Este imaginario tiene que ver con los conceptos de música absoluta y de formalismo que se encuentran fuertemente anclados en la musicología. La única forma de comprender la música está mediada por esos conceptos y el análisis de estructuras; todo aquello que no se encuentre en éstas es considerado como extramusical.”⁸⁷

En este sistema teórico-musical académico se propone una educación especializada en la que los individuos se adiestran para enfocar las estructuras y aprenden a identificar y calificar aquello que deberán percibir en la audición según los requisitos que exija su papel dentro de las actividades musicales de la disciplina. Esta especialización genera la dicotomía entre “músicos alfabetizados” y “músicos no alfabetizados”. Estos últimos, aunque pueden reconocer y describir la música, no pueden descomponerla según las categorías de la notación musical. De este modo, las descripciones perceptivas son consideradas irreflexivas o inconscientes, anecdóticas, etcétera⁸⁸, al no ajustarse a las representaciones teóricas que establece el canon⁸⁹.

⁸⁷ Holguín, 2017, p. 153.

⁸⁸ Rasgo característico de la colonialidad del saber, en donde las no existencias adoptan la forma de “ignorancia” o “incultura” (Sousa Santos, 2011, p. 30).

⁸⁹ Holguín, 2017. p. 153.

Al compararlo con nuestro panorama local de formación musical⁹⁰, el diagnóstico que presenta Holguín resulta sumamente vigente, y respalda la intención del presente capítulo de, por una parte, contribuir a deconstruir el mito de que *creación musical* implica *notación musical* y, por otra, cuestionar la pertinencia de un análisis moderno/colonial (canónico, fragmentado y eminentemente racional) al aplicarse sobre músicas que se plantean como formas decoloniales de expresión o pensamiento: no como dualidades objeto/idea, sino que como fenómenos, comportamientos o prácticas (como es el caso de la obra *Temple*).

3.2: Categorías de creación, interacción y análisis musical

Tratándose la obra *Temple* de una propuesta musical de espíritu decolonial, las categorías de análisis que se proponen para esta música son, lógicamente, planteadas como categorías decoloniales, ya que abogan por la pertinencia de un modelo analítico que no ejerce su mirada desde una plataforma de observación previa a la experiencia, en donde los sentidos son percibidos como obstáculos epistemológicos. A su vez, éstas buscan tomar distancia del enfoque disciplinar y ramificado inherente al modelo universitario, en donde “la certeza del conocimiento se alcanza en la medida en que nos concentremos en el análisis de una de sus partes ignorando las conexiones con todas las demás”⁹¹, y por lo tanto, no debiesen ser jerarquizadas ni entendidas de forma aislada, dado que operan de forma interdependiente como partes orgánicas de una experiencia musical indivisible. En síntesis, **estas son categorías simultáneas de creación, interacción y análisis musical**. Finalmente, estas categorías no son

⁹⁰ Ver secciones 1.4 y 1.5.

⁹¹ Castro-Gómez, 2007, p. 83.

canónicas, dado que se proyectan desde valores distintos a los que actualmente resultan relevantes para la actividad musical académica, al menos en Chile⁹². Las categorías son las siguientes:

1. **La estética situada:** esta idea alude a las relaciones que se establecen entre la obra y su contexto de creación, entendido como el conjunto de condicionantes que establece una realidad geocultural determinada. Esta categoría contempla, evidentemente, el paisaje sonoro y el sonido de las aves presentes en la pieza, la alusión a la guitarra campesina, y la improvisación musical planificada como alegoría a la improvisación tradicional en coplas o décimas, o al canto impredecible pero reconocible de las aves. Esta categoría también tiene en cuenta la mutación que sufre la obra al materializarse en distintos contextos físicos (grandes salas de concierto, pequeños auditorios, casas de amigos, o mi propia casa) y sociales (puestas en escena, ensayos, etcétera). La reflexión decolonial que da origen a las presentes categorías también tiene lugar en esta categoría, por cuanto responde a una problemática geocultural puntual (la colonialidad en Chile y América Latina), y resulta tan constitutiva de la obra como sus demás partes.
2. **La guitarra como paisaje:** esta idea alude a una perspectiva espacial, física y poética de la guitarra, en donde la exploración sensible de su territorio propicia distintos resultados: al tacto, a la vista, al oído o a la imaginación. Esta categoría contempla el desplazamiento de posturas fijas a lo largo del mástil, como ocurre en las obras de Violeta Parra o en la guitarra traspuesta; es decir, el desplazamiento como comportamiento. Contempla también las

⁹² Ver sección 1.5, en donde se ofrece una síntesis del actual canon musical académico en Chile.

consideraciones visuales, táctiles, auditivas y olfativas vinculadas al acto de tocar la guitarra: la facilidad o dificultad para orientarse en el instrumento, la dureza de las cuerdas en sus distintos puntos, las alteraciones en el timbre según la técnica aplicada, el aroma y el color de las distintas maderas que conforman una guitarra, etcétera.

3. **La experimentación:** esta idea alude al carácter experiencial e intuitivo que determina los rasgos estructurales y formales de la obra. Esta categoría considera la elección de las técnicas y los materiales sonoros empleados en el proceso creativo, y las interacciones de distinto tipo que se establecen entre todas sus dimensiones, destacándose las dimensiones humana y relacional que se manifiestan al interpretar la obra (dado que es una obra tocada por dos personas) o al presentar la obra ante distintas audiencias, lo cual influye directamente en la materialidad de la música.

En consideración de lo anterior, las siguientes secciones de este ensayo no contribuirán al entendimiento de la obra *Temple* mediante un desglose; en su lugar, se ofrecerá una serie de reflexiones en torno a la obra -unas más descriptivas que otras- a modo de representaciones no canónicas, confiando en que el lector/oyente podrá identificar tanto el entramado como las implicancias de las distintas categorías analíticas al momento de enfrentarse a la obra, forjando así un camino propio al interior de la experiencia integral que esta música propone.

Se sugiere al lector escuchar la obra en este punto⁹³.

⁹³ La obra "Temple" se encuentra disponible en el disco *Nuevas Músicas Latinoamericanas*, del Centro de Estudios Musicales Latinoamericanos (CEMLA), como también en el siguiente enlace: <https://soundcloud.com/fabian-contreras-490700885/temple-fabian-contreras>

3.3: Orígenes de la obra

Esta obra podría haber sonado de otra forma: distinta a la que se cristalizó en su grabación de estudio; distinta a la que imaginé en un principio. Tal como un Chincol canta de una forma si lo hace en Quilpué, y de otra si canta en Olmué. Tal como una guitarra de campo nunca suena igual que otra. Tal como la vida siempre cambia, lo cual suele representar una prueba para la mayoría de los hombres. Esta obra lleva por nombre *Temple*, pues es el nombre de la cualidad que las aves me inspiran: ya sea recolectando comida, escogiendo una pareja para reproducirse, criando especies que no son la propia, cantando sobre una cerca o anunciando el alba. No importa cuánto cambien ni cuán desafortunadas sean las circunstancias: las aves, incluso ante la adversidad, siempre saben qué hacer y cómo actuar, pues aceptan y conocen su naturaleza.

3.4: Reseña de la obra

Temple es una sucesión de atmósferas que conjuga sonidos y comportamientos propios de la zona central de Chile, como el canto de sus aves (principalmente del *Chincol*) y la guitarra tocada de manera tradicional mediante el uso de posiciones fijas. Las aves, encarnaciones de la libertad en todos sus aspectos: color, espontaneidad, movilidad y serenidad, definen la estructura profunda que esta obra propone: una obra donde el tratamiento del color es distintivo, donde la improvisación y la experimentación juegan un rol fundamental, donde el viaje entre sus distintos lugares es libre, y donde su ritmo pausado evoca por analogía la idea de tranquilidad.

3.5: Límites de la obra

Al encontrarse fuertemente inspirada en los postulados del pensamiento decolonial, esta obra no comulga con el ordenamiento en el tiempo de las prácticas musicales (y culturales en general) que nos plantea la modernidad/colonialidad. Por lo tanto, **la obra *Temple* no fue concebida para ser apreciada universalmente**; por el contrario, ésta busca acercar la atención del oyente local a un conjunto de símbolos que son característicos de su entorno sonoro: en primer lugar se encuentra la guitarra como instrumento tradicional y popular de la zona central de Chile, cuyo tratamiento mediante posiciones fijas nos remite a la *guitarra traspuesta*. Este término alude a la guitarra en su forma campesina, en donde una afinación no convencional permite que apenas un par de posturas fijas, con leves variaciones en su digitación, sean suficientes para tocar un sinnúmero de canciones. En segundo lugar se encuentra el canto de las aves presentes en el campo y en los jardines de la localidad de Olmué, principalmente el canto del *Chincol*, pudiendo esta condición sonora extenderse a una gran parte de la zona central del país.

Tenemos así dos claros ejes simbólicos con los que el oyente puede establecer una conexión; dos espacios en donde puede volcar sus propias experiencias y re interpretarlas o revivirlas a partir de la música y el sonido. En relación al procesamiento electroacústico presente en la obra, éste viene a intervenir y articular dichos ejes: por una parte, expande la gama de sensaciones que ofrece su escucha acústica, y, por otra, permite generar una transición desde una sonoridad confusa y oscura hacia una sencilla y prístina; desde lo humano hacia lo animal; desde el artificio hacia la naturalidad.

Bibliografía y Referencias

Libros y artículos

Aharonián, C. (2011). La enseñanza de la música y nuestras realidades. (*pensamiento*), (*palabra*), y *obra*, 6, 30-49.

Aravena, J. (2004). Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las «Anticuecas» de Violeta Parra. *Revista Musical Chilena*, 58(202), 9-25.

Castillo, G. (1998). Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano. *Revista Musical Chilena*, 52(190), 15-35.

Castro-Gómez, S. (2007). Decolonizar la Universidad: La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. En S. Castro-Gómez & R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial* (p. 308). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Concha, O. (1995). Violeta Parra, compositora. *Revista Musical Chilena*, 49(183), 71-106.

Corrado, O. (2004). Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones. *Revista Argentina de Musicología*, 5-6, 17-44.

Fonseca, M., & Jerrems, A. (2012). Pensamiento Decolonial: ¿una nueva apuesta en las relaciones internacionales? *Relaciones Internacionales*, 19, 103-121.

Harris, G. (2012). *Emigrantes e inmigrantes en Chile, 1810-1915*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha.

Holguín, P. (2007). La música desde el punto cero. La colonialidad en la teoría y el análisis musical en la universidad. *Revista Internacional de Educación Musical*, 5, 149-156.

Kutschera, G. (1950). *Chimu, eine altindianische Hochkultur*. Berlín: Gebr. Mann.

Lander, E. (1999). ¿Conocimiento para qué? ¿Conocimiento para quién? Reflexiones sobre la universidad y la geopolítica de los saberes hegemónicos. *Estudios Latinoamericanos*, 7(12-13), 25-46.

Letelier, A. (1967). In memoriam Violeta Parra. *Revista Musical Chilena*, 21(100), 109-111.

Letelier, M. (1999, diciembre 26). Reencuentro con Violeta Parra. *El Mercurio*.

Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En S. Castro-Gómez & R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial* (p. 308). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Mendívil, J. (2016). *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Gourmet Musical.

Merino, L. (2006). Canon musical y canon musicológico desde una perspectiva de la música chilena. *Revista Musical Chilena*, 60(205), 26-33.

Mignolo, W. (2005). *The Idea of Latin America*. Wiley-Blackwell.

Navasal, M. de. (1958). Entrevista a Violeta Parra. *ECRAN*, (marzo).

Podhajcer, A. (2008). Jjaktasiña irampi arcampi: emoción y creencias en la creatividad de conjuntos de «música andina» de Buenos Aires y Puno (Perú). Presentado en IX Congreso Argentino de Antropología Social, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad de Misiones, Posadas.

Prudencio, C. (2010). *Hay que caminar sonando: escritos, ensayos, entrevistas*. (G. Paraskevaídis, Ed.). La Paz: Fundación Otro Arte.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del Poder y Clasificación Social. *Journal of World-Systems Research*, VI(2), 342-386.

Revista Musical Chilena. (2005-2015). *Crónica de Creación Musical*, (203-224).

Salinas, M. (2000). ¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, Siglos XVI-XX. *Revista Musical Chilena*, 54(193), 45-86.

Sousa Santos, B. de. (2011). Epistemologías del Sur. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 16(54), 17-39.

Páginas web

Cartelera. (2017). Recuperado a partir de <http://www.violetaparra100.cl/programacion/>

En Putaendo se realizó VII Encuentro Binacional de Orquestas Latinoamericanas. (2017). Recuperado 16 de enero de 2018, a partir de <http://www.cultura.gob.cl/actualidad/en-putaendo-se-realizo-vii-encuentro-binacional-de-orquestas-latinoamericanas/>

Estrenos y homenajes trae el Festival Internacional de Música Contemporánea. (2011). Recuperado 16 de enero de 2018, a partir de <http://www.artes.uchile.cl/noticias/77734/estrenos-y-homenajes-trae-el-festival-de-musica-contemporanea>

Festival de Música Contemporánea UC cumple 20 años celebrando bicentenarios latinoamericanos. (2010). Recuperado 16 de julio de 2012, a partir de http://www.beethovenfm.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=4664

Mena, R. (s. f.). Violeta y los Letelier. Recuperado 17 de enero de 2018, a partir de http://www.nuestro.cl/notas/rescate/familia_letelier1.htm

Revista Musical Chilena. (2018). Recuperado 16 de enero de 2018, a partir de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/index>

Otros

Universidad de Chile. Decreto Exento N° 008627 (1994).