

EL COMPOSITOR COMO INTELLECTUAL EN LATINOAMÉRICA

GUSTAVO BECERRA SCHMIDT Y LOS LÍMITES DE LA NUEVA CANCIÓN CHILENA

THE COMPOSER AS AN INTELLECTUAL IN LATIN AMERICA

GUSTAVO BECERRA SCHMIDT AND THE LIMITS OF THE NUEVA CANCIÓN CHILENA

Pablo Palacios Torres / pablo.palacios@uv.cl

Ismael Cortez / Ismael.cortez@uv.cl

Facultad de Humanidades y Educación. Universidad de Valparaíso. Chile

Recibido: 8/10/2019 | Aceptado: 13/3/2020

RESUMEN

El presente trabajo versa sobre la figura del compositor chileno Gustavo Becerra Schmidt como músico intelectual en Latinoamérica y sobre el problema de la identidad en la obra «Revolución». Para esto, optamos por una óptica de comprensión histórica estética del problema de la identidad en la música, desde el romanticismo y el paradigma de la teoría especulativa hasta el problema de la Nueva Canción Chilena. Este continuum es puesto en crisis con el advenimiento de obras que incorporaron elementos sonoros y musicales ajenos a Latinoamérica y a la estética la Nueva Canción. Se analiza la obra de Becerra Schmidt «Revolución» para evidenciar cómo a través de su uso la Nueva Canción Chilena llega a los límites de su propuesta como una experiencia de la música popular en Latinoamérica.

PALABRAS CLAVE

Nueva Canción Chilena; Gustavo Becerra; Quilapayún; Latinoamérica; identidad

ABSTRACT

This article deals with the figure of the Chilean composer Gustavo Becerra Schmidt as an intellectual musician in Latin America and the identity problem in his work/opus «Revolución». For this, we have opted for a historical-aesthetic perspective in order to comprehend the music's identity problem from the Romanticism and the paradigm of speculative theory to the problem of the New Chilean Song. This continuum is put into crisis with the arrival of works that incorporated outsider musical and sound elements from Latin America and the New Chilean Song's aesthetic. Becerra Schmidt's work «Revolución» is analysed to demonstrate the musical and political elements that conform it and how through his use the New Chilean Song reaches the limits of its proposal/idea as an experience of popular music in Latin America.

KEYWORDS

New Chilean Song; Gustavo Becerra; Quilapayún; Latin America; identity

Desde la década de los sesenta en Chile se desarrolló una idea de música popular que difería y se contraponía, respecto de las músicas de consumo que venían del hemisferio norte. En este contexto, en 1969 se llevó a cabo en Santiago de Chile, bajo el amparo de la Universidad de Chile, el Primer Festival de la Canción Chilena, el cual dio su nombre a todas las estéticas musicales latinoamericanistas y comprometidas políticamente con la ideología de las izquierdas y con los cambios revolucionarios. La Nueva Canción Chilena le daba un nuevo norte al cultivo del folklore y del neofolklore ya que, por un lado, se alejaba del proyecto modernizador tradicional burgués, al proponer un nuevo derrotero para la música popular en el que lo popular no solo significaba entretenimiento, sino quea hora también convivía con la alta cultura representada por la música escrita académica. Por otro lado, el Primer Festival de la Nueva Canción determinó un alejamiento de los tradicionales modos de mediación que las músicas tenían, porque el ambiente universitario en que se comenzó a cultivar esta música permitió un desarrollo libre de la industria, lo que le otorgó independencia (González Rodríguez, 2005, p. 209), pero también marcó una manera de consumir este repertorio, a través de pequeños tirajes de discos, festivales, circulación informal y cancioneros, entre otras.

Es este paradigma de la Nueva Canción Chilena lo que queremos problematizar, debido a que, desde 1973, esta estética pasó de una situación de convivencia pacífica con otras estéticas de música de consumo a constituir músicas de resistencia frente a la sangrienta dictadura que asolaba al país. Es en este período en el cual el exilio hizo que algunos de sus compositores comenzaran a tomar contacto con realidades sociales e ideológicas más allá del horizonte latinoamericano. Este es el caso del compositor Gustavo Becerra Schmidt, quien residió en Alemania Federal desde el 11 de septiembre de 1973 y desarrolló una estética «universalista», o como él la llama, de un «humanismo universal».

El presente trabajo tiene como objetivo comprender las tensiones entre la figura del compositor en Latinoamérica y el cariz político que adquiere su quehacer musical en el horizonte de la conformación de una identidad nacional alterna a la hegemónica desde un arte musical comprometido con las izquierdas y la resistencia en la década de los setenta. Nuestro objetivo final es vislumbrar la figura del compositor Becerra Schmidt como ejemplo de este proceso, para lo cual analizaremos la obra «Revolución». En ese sentido, evidenciaremos cómo se generó una resignificación de estructuras y de prácticas en el arte musical, ligada tanto al mundo de la música académica como al de la música de consumo, lo que llevó al límite la estética de la Nueva Canción Chilena, en donde lo nacional, lo latinoamericano y lo europeo se confunden en un tejido estético transhistórico.

TEORÍA ESPECULATIVA DE LAS ARTES Y DE LA MÚSICA

Durante el siglo XIX la música fue expuesta a las tensiones de los debates ideológicos en el ámbito de la filosofía. El idealismo alemán, desde Immanuel Kant hasta Georg Wilhelm Friedrich Hegel, mostró diferentes maneras de comprender la música, las cuales decantaron en la construcción del concepto que Jean Marie Schaeffer (1999) llama teoría especulativa de las artes, el cual pone a la obra de arte en el centro del problema filosófico. Según este autor, el arte reemplaza al discurso tradicional; el lenguaje y la filosofía son sustituidos como manera de conocer y de expresar los problemas ontológicos del hombre (Schaeffer, 1999, p. 89). Hegel nos muestra que la música juega un papel fundamental en la constitución de los sujetos, al poder ser vehículo de belleza, así como también de representación de los sentimientos (Schaeffer, 1999). Así, desde el siglo XIX, música y sujeto entran en una unidad relacional, en donde resuena la objetividad de la música, no en cuanto objeto, sino en cuanto a un sentimiento o, por lo menos, como reflejo de un algo más.

En el ámbito social, esta idea de música se asentó profundamente en la burguesía, por lo que el gran público del siglo XIX pidió cada vez, mayor expresión. Desde Franz Schubert y la presencia de los *Lieder* en el salón, hasta Richard Wagner con el concepto de *Gesamtkunstwerk* el gran teatro representan distintas caras de un ideal musical. La creencia en una música absoluta, del arte de las artes, de la más espiritual de las artes y de la función educativa-política que tiene, se genera en este momento histórico. Es por esto que las naciones europeas, aun en la construcción de sus democracias y de sus sistemas liberales —es decir, de una experiencia moderna—, debían tener músicas asociadas al discurso nacional. La música reforzó el ideal de la nación, el pueblo cantaba en su idioma y cantaba por un fin común. Los sujetos se construyeron desde la experiencia de estas obras, por lo cual el colectivo, al consumir y hacer estas músicas, asumió el programa o la agenda de la cual formaban parte. La música del siglo XIX, como lo menciona Michael Steinberg (2008), es también constitutiva de problemas políticos desde la experiencia subjetiva.

Podemos concluir que toda construcción nacional moderna desde el siglo XIX contiene música, especialmente, canciones en donde lo popular adquiere un papel muy significativo. De este modo, las canciones del pueblo ya no son despreciadas como fuente de barbarie, ahora las *Volkslieder* son portadoras de un tipo de identidad que interpela al individuo en su adhesión a un proyecto de sociedad: la identidad nacional.

IDENTIDAD NACIONAL

Podemos comprender desde la sociología el problema de la identidad nacional. El sociólogo chileno Jorge Larraín (2001) afirma que toda construcción de identidad funciona en dos ámbitos, uno individual y otro colectivo, pero estos ámbitos interactúan al punto que no podemos decir cuál es más relevante (Steinberg, 2008). El conjunto de categorías comprendidas en el fenómeno de la identidad nacional forma parte de la cultura, por lo tanto, toda construcción nacional es una construcción cultural, en donde lo ajeno, externo, y lo propio, conviven en un constante reconocimiento, en una constante alteridad dialogante.

Toda identidad reconoce una propiedad y una exterioridad, en esta relación el hacer algo propio nos define, somos lo que poseemos; como consecuencia, no solo adquiere importancia lo material, sino también nuestro mobiliario mental y lo que podemos producir. Esto, para el ámbito de las artes y de la música, es muy significativo, ya que en los objetos en los que nos reconocemos fundamos una noción de identidad, y en los que producimos también hay una extensión de un yo o de un nosotros. Asimismo, Larraín (2001) nos plantea que «el consumo de ciertas mercancías, puede también llegar a ser un medio de acceso a un grupo imaginado, representado por estos bienes; puede llegar a ser una manera de obtener reconocimiento» (p. 30). De este modo, los objetos, su posesión y las maneras de intercambio (ritualidad) marcan un sentido de pertenencia, el cual está ya prescrito en el mundo de las imágenes simbólicas: lo hago porque quiero ser parte de una comunidad deseada y quiero que me identifiquen con ella, quiero ser ella finalmente.

Toda identidad se crea en una relación respecto del otro. Benedict Anderson (1991) plantea que toda idea de identidad es imaginada, esto significa que nos vemos como parte de una comunidad, hermanados en ciertos topos comunes, en imágenes en común, ya que, como menciona, jamás llegaremos a conocer positivamente todos los elementos constituyentes de una comunidad. Debemos tener en cuenta el dinamismo con el cual se construyen estas imágenes, pero también el contexto en el que están inscritas. Un claro ejemplo de esto lo podemos ver en cómo la idea de Estados Unidos cambió drásticamente en muy pocos años en nuestro país. Esto tuvo que ver, por una parte, con la influencia del rock, Elvis Presley y su reflejo en el movimiento que llamamos Nueva Ola en la década de los sesenta; por otra parte, con la conformación de un repertorio crítico de esta relación, en donde lo norteamericano es tildado de *imperialismo* por la estética de la Nueva Canción Chilena. En ambos casos, lo nacional, lo chileno, es fruto de una manera de querer vivir la modernidad: el ideal de consumo y de juventud

norteamericano, y el ideal fundado en la construcción de una identidad chilena desde lo popular latinoamericano y libertario.

Si retomamos a Larraín (2001) podemos señalar dos puntos centrales del problema de la identidad. El primero es que las imágenes usadas en las construcciones nacionales tienden a canonizarse y a ser vistas no solo como bellas, sino también como buenas. Así, la desformalización del canon estético en la práctica musical haría perder el papel de las imágenes como símbolos dentro del entramado ideológico en la que la institución arte se encuentra, respecto de la idea de nación, ya que es en la iteración de imágenes y de repertorios en donde se construyen las músicas con aspiraciones nacionales, como lo es el caso de la Nueva Canción Chilena. Como segundo punto podemos decir que todo lo asociado a la identidad nacional comparte la función de la apropiación de la temporalidad (Larraín, 2001). Es desde la contemporaneidad que se da sentido a la historia, y los objetos artísticos también ayudan a cumplir esta función. Veremos cómo en la obra que analizaremos estos dos puntos son muy significativos, ya que por una parte hay una descanonización de la estética en el contexto de la Nueva Canción y, por otra parte, existe una vectorización de muchas historias al o desde el caso chileno, lo que constituye a la obra como un espacio *transhistórico*.

La obra «Revolución» conformó una idea de nación alterna a los idearios canónicos de la modernidad, pero que excede los topes de la llamada Nueva Canción Chilena. Su *transhistoricidad* representa una marcada característica de su estética signada por la confluencia de distintos textos, en donde problemas latinoamericanos y occidentales convergen en una resignificación para el auditor. Como experiencia musical, la obra se constituye como una apropiación del tiempo histórico de larga duración, por lo cual el concepto de comunidad imaginada, lo nacional, se confunde con la historia europea. De esta manera, la idea de hombre en la obra de Becerra Schmidt nos demuestra cómo el contexto de exilio hizo que su compromiso latinoamericano se constituyese finalmente como parte de un humanismo universal.

LA ACTIVIDAD MUSICAL Y EL COMPROMISO EN LOS SESENTA

El éxito de los procesos revolucionarios de Cuba y de China demostró que existía una vía alternativa al capitalismo y a las democracias liberales en Occidente. Las élites en las cuales se producía el arte ya habían expresado un fuerte compromiso con procesos como la Revolución Española (Moraga Valle & Peñaloza Palma, 2011), por lo cual recepcionaron el vínculo entre música y política, y adoptaron una creciente resistencia al arte tradicional. Como consecuencia, plantearon un nuevo giro en su

quehacer: la tarea de crear la música desde los problemas propios de la realidad latinoamericana. Esta situación involucró a los creadores-compositores en la política contingente hemisférica, la Guerra Fría y su implicación local nacional.

En este contexto, la música académica pasó a formar parte de un proyecto de nación alterno a través de la música, tanto popular como de arte, por lo cual el compositor, al estar atado a los problemas contingentes, se transforma en un artista e intelectual (Casullo, 2007; Gilman, 2003).

Bajo este signo es que lo popular es nuevamente tomado. El musicólogo Fernando García (2004) manifiesta que es en la década de los sesenta en donde volvemos a encontrar una situación de mestizaje en la música chilena y latinoamericana, ahora en relación con los procesos de emancipación propios de este decenio. Desde el punto de vista hemisférico, la situación de dependencia política y económica respecto de los Estados Unidos, en el contexto de la Guerra Fría, fue puesta en tela de juicio. El compositor abandona el quehacer exclusivo de la autonomía del arte, para optar por una noción propiamente de vanguardia artística y social (Bürger, 2000).¹ Este abandono significa la utilización de elementos populares al proceso compositivo. En este sentido, podemos ver que todo creador de la Nueva Canción Chilena tiene el sello de querer incorporar elementos desde una idea de identidad que confunde lo chileno con lo latinoamericano.

Estos músicos influenciados por esta tendencia latinoamericanista sienten que su obra ayuda a dar forma a una nueva manera de construir Latinoamérica. La nueva sensibilidad por lo popular, sin temor a la mediación y a la circulación del repertorio gracias a las industrias culturales, hace de la música una fuente mediante la cual podemos vislumbrar las tensiones ideológicas tanto en los públicos como en las elites artísticas donde circulan los repertorios. Ejemplos de esta situación continental de los años sesenta son el movimiento Tropicalia, en Brasil, y la Trova cubana. El papel de lo popular es crear y llenar espacios culturales no previstos por la oficialidad, que ponen en jaque todo arte erudito (Wisnik & Squeff, 1982).

El artista, el intelectual, es parte de toda esta transformación; la música es en ese momento el umbral para representar elementos propios del problema de la nación. Al respecto, Nicolás Casullo (2007) nos plantea

1 Ejemplo de esto es la composición de Gustavo Becerra Schdmit «Himno a Salvador Allende» en medio de la candidatura presidencial en 1964 (González Rodríguez, 2013, p. 280).

que Jean Paul Sartre, al sostener que la acción del intelectual no es la belleza sino cambiar el mundo, propone también un modelo de alta cultura comprometido, que en Latinoamérica significó el reencuentro de la praxis y del oficio, de la realidad y de la teoría. En el contexto chileno representó comprometer el quehacer de académicos de universidades, dado que el paradigma del compositor se había determinado como un artista-burócrata, ya que, desde la creación de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en 1929, gran parte de los compositores se formaban o impartían docencia en ella. Desde la década de los sesenta, el ambiente en los espacios artístico institucionales de gran parte de las universidades chilenas estaba altamente politizado, y sus cuerpos docentes y estudiantiles participaban de la lucha en el campo de la intelectualidad de la cual no se podía estar ajeno.

«REVOLUCIÓN»: CONTEXTO Y TRAYECTORIA

Becerra Schmidt es uno de los compositores más importantes de la música chilena, con una vasta trayectoria en Latinoamérica y en Europa. Su contribución a la música chilena la podemos constatar a través de su participación en la administración de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en la *Revista Musical Chilena* y, sin duda, desde la creación del Taller 44 que, instalado en aquella casa de estudios en el año 1961, influyó en la música académica y popular contemporánea chilena. Compositores como Hernán Ramírez, Gabriel Brncic, Luis Advis, Fernando García, Sergio Ortega, David Serendero, Cirilo Vila y Edmundo Vásquez, entre otros, fueron sus estudiantes y han seguido su legado. En el ámbito de la musicología, sus estudiantes Raquel Bustos y Luis Merino son herederos de su formación.

En 1971 recibió el Premio Nacional de Música durante el gobierno de Salvador Allende y en 1972 la *Revista Musical Chilena* le dedicó un número. Bajo el mismo gobierno se desempeñó como agregado cultural en Alemania en 1973. Ese año, durante una permanencia en Suiza debido a compromisos artísticos, lo sorprendió el golpe de Estado del 11 de septiembre. Al regresar a Alemania no se le dejó entrar a la embajada, ocupada por los militares.² Como muchos otros académicos y artistas fue

2 «En septiembre de 1973 me encontraba en Laussanne, Suiza, en una reunión de la comisión de música de la UNESCO, cuando llegó la noticia del golpe militar en Chile y de la trágica muerte de su presidente, el Dr. Salvador Allende. Viajé de inmediato a Bonn para hacerme cargo de mi posición personal en la situación producida. Pero la Embajada ya estaba en manos militares. Tomé una postura contraria al golpe militar junto, entre otros, al embajador Federico Klein, al ministro consejero Esteban Tomic y al secretario Mariano Fernández. En esa ocasión Tomic pronunció un discurso muy emotivo y condenatorio del golpe de Estado en la plaza pública de Bonn. Perdimos nuestros puestos en la Embajada» (Becerra Schmidt, 2003, p. 57).

exonerado de la Universidad de Chile, lo que lo condujo a pedir asilo en la Alemania Federal, donde vivió y trabajó hasta su muerte en 2010.

Importante es mencionar que dentro de su catálogo encontramos relevantes creaciones en el ámbito de la música vocal con temáticas latinoamericanas comprometidas: «Cantata Elegía a la muerte de Lenin» (1969), «Cantata Corvalán» (1974), «Cantata Chile 1973» (1974), «Cantata Américas» (1978), «Cantata Allende» (1980), «Cantata Memento» (1980), entre otras obras.

El clima de compromiso era muy significativo para los creadores, ya que indicaba claramente un derrotero a seguir. El éxito del género de la cantata a través de la «Cantata de Santa María» (1969), de Luis Advis, había generado expectación y entusiasmo en el mundo académico, el llamado era a recuperar al público a través de este género que tendía puentes entre lo docto y lo popular. Ejemplo de esto es que en Europa Gabriel Brncic, Edmundo Vázquez y Sergio Ortega mantuvieron lazos con los cultores de la Nueva Canción Chilena exiliados, como Inti Illimani, Ortega y Quilapayún. Con esta última agrupación pudo contactarse Becerra Schmidt a través de Eduardo Carrasco, un ex alumno de composición, fue él quien sirvió de vínculo para poder realizar los trabajos con el conjunto. Cabe destacar que el contexto del exilio hizo que la agrupación y Becerra llevaran a cabo en conjunto este trabajo musical de carácter político entre 1980 y 1981. La obra «Revolución» aparece en algunas ediciones del disco *La revolución y las estrellas* de 1982, en versión arreglada —debido a su dificultad— para tres voces. Recién en el año 2005 se graba íntegramente en el disco recopilatorio *La vida contra la muerte* gracias a la edición digital.

ANÁLISIS DE LA OBRA «REVOLUCIÓN»

«Revolución» es un *quodlibet* en estilo fugado basado en el himno nacional de Francia, *La Marsellesa*, el cual fue escrito por el compositor francés Rouget de Lisle en 1792. El himno francés nació en el contexto del proceso revolucionario, era el canto de guerra que usaron los voluntarios del general François Mireur que salieron de Marsella para entrar en París el 30 de julio de 1792, la marcha de entrada a la ciudad. Los parisinos los acogieron con gran entusiasmo y bautizaron el cántico como *La Marsellesa*. Durante la revolución y los hechos revolucionarios del siglo XIX fue canción de lucha frente al absolutismo, en el siglo XX, durante la Segunda Guerra Mundial, fue canción de resistencia contra el invasor alemán: todo esto la transformó en un símbolo de la libertad universal. Becerra Schmidt toma el tema, la melodía, y lo desarrolla sobre la base del procedimiento de *contrafactum*. Es así que vemos cómo la

idea de intelectual influye en la poiesis de la obra. El drama del país, de la izquierda chilena y del exilio, se conjugan con este himno europeo de liberación y resistencia: dar la batalla en esta larga lucha contra la tiranía que ahora representa el fascismo.

La palabra revolución, que era parte del discurso de los sesenta y de la retórica latinoamericanista, es el concepto elegido por el compositor para elaborar la obra. Resuena de manera incesante, como un ostinato; se pretende que por medio de la obstinación se logre impacto en el espectador. Becerra Schmidt, a través del símbolo de *La Marsellesa* y de la revolución, trae un hecho histórico europeo a nuestra música, a nuestra cultura. Esa libertad que pregona el famoso himno francés es la misma que Latinoamérica necesita. Además, junto con este material musical la obra contiene citas del himno de campaña de Allende en 1970, *Venceremos*, compuesto por Sergio Ortega y con texto de Claudio Iturra y de Víctor Jara. Su letra se refiere a la gran revolución socialista y al cambio de sociedad que se quería llevar a cabo, mediante el llamado a los obreros, a los campesinos, a los estudiantes, a las mujeres y al pueblo a unirse a la Unidad Popular para luchar contra el fascismo y llegar al poder. Cabe mencionar que Allende es el primer presidente marxista de Occidente que fue elegido democráticamente en estado de derecho. El mandatario empleaba cotidianamente en sus discursos las palabras revolución, popular, nacional y democrático, por lo cual el término revolución era un concepto que significaba un cambio inmediato, que pretendía la reivindicación de amplios sectores populares y que pretendía acabar con un ideal de nación moderna oligárquica, tutelada por Estados Unidos.

La encargada de grabar esta obra vocal es la agrupación Quilapayún, grupo ya consolidado, parte del movimiento de la Nueva Canción Chilena, de carácter contestatario, de protesta y de denuncia. Quilapayún ya había marcado un hito en la música chilena al grabar, en 1970, la «Cantata Santa María». Desde este momento es donde la música comienza a cumplir la tarea de acción política comprometida. En «Revolución» la carencia de una retórica o de una narratividad del texto, les otorga a las citas musicales el carácter narrativo. La obra apela a lo simbólico musical, es el texto mismo musical el cual le da un espesor histórico en el que se conjugan tiempos y experiencias que tratan de amalgamarse para generar una identidad transhistórica.

La cercanía ideológica de los himnos *La Marsellesa* y *Venceremos* nos hacen pensar que Becerra Schmidt concibió la posibilidad de que la obra apelara a los más profundos y esenciales sentimientos occidentales de libertad, más aún en un contexto de Guerra Fría y en la Alemania Federal.

El caso chileno era así presentado como un capítulo más de la lucha de los pueblos de Occidente contra los privilegios y la tiranía.

ANÁLISIS

«Revolución» es una *quodlibet* vocal, en versión para cuatro tres voces masculinas (T-T-B-B), en cuatro cuartos y estilo fugado, la tonalidad de la obra es re mayor. El primer texto musical utilizado es la melodía de La Marsellesa como cita base sobre la cual el autor, bajo procedimiento de *contrafactum*, reemplaza el texto francés y utiliza solamente la palabra revolución. Esta práctica permite que sean las melodías las que construyan la narratividad política. Encontramos así utilizadas la ya mencionada Marsellesa, *La Internacional Comunista* (1871), el himno *Venceremos*; la canción «El pueblo unido» (1973), de Sergio Ortega y el *Himno nacional de Chile* (1847). Para nuestro análisis, hemos tomado la versión original a cuatro voces, la cual fue facilitada por el miembro de Quilapayún, Patricio Wang. Cabe mencionar que solo se cuenta con el manuscrito, por lo cual su circulación solo ha sido a través de los discos *La revolución y las estrellas* (1982), en versión a tres voces, y en *La vida contra la muerte* (2005), en donde encontramos la versión completa de cuatro voces.

La partitura se inicia con una introducción declamada, en donde la palabra revolución toma un protagonismo indiscutible que se sostiene hasta el final. Esta introducción comienza a ser cantada y concluye en acorde la dominante, que da paso al desarrollo del tema en re mayor. La característica general de este momento es hacer mimesis de un clamor popular, de un llamado, desde abajo, lo cual se pone de manifiesto en el gesto ascendente de las voces hasta el acorde de función de dominante. Interesante es mencionar que canciones como «El pueblo unido», de Ortega, y «Vientos de Pueblo», de Víctor Jara, también poseen esta característica, en donde el inicio de estas obras ponen de manifiesto un clamor popular mediante gestos musicales [Figura 1].

Una vez finalizada la introducción vemos la siguiente cita a la melodía de La Marsellesa, en la Figura 1 se puede observar cómo el tenor dos expone el tema del himno francés (sujeto) para luego pasar a ser un contracanto al momento que el tenor uno exponga el tema nuevamente (respuesta). Claramente, es la textura fugada la que hace que «Revolución», en el contexto de la Nueva Canción Chilena, se salga del canon de la canción popular y sea para el auditor común una obra exigente. En este sentido, se requiere de una escucha más bien estructural en términos adormianos, ya que demanda un bagaje extenso, tanto político como sintáctico musical. Desde el compás 9 notamos el tema melódico completo, donde

solamente la tonalidad está cambiada a re mayor. Da cuenta de la melodía de *La Marsellesa* en el registro tenor 2, para luego ser imitada como entrada canónica en el tenor 1 una cuarta superior, naturalizando el do, para mantener la relación interválica del tema central. Posteriormente, reaparece el tema en el bajo 2 en la tonalidad inicial. La intención imitativa de este tema reitera el interés de identificarse con el significado simbólico de *La Marsellesa* y la revolución.

Figura1. Textura fugada de los primeros compases sobre la base del himno *La Marsellesa*

Una vez expuesto el tema de *La Marsellesa* aparece citada la obra «El pueblo unido», del compositor chileno Ortega, esto lo encontramos desde el compás 26 en el bajo 2, imitado en compás 27 por el tenor 2 y en el 29 por el tenor 1 [Figura 2].

Al utilizar estos temas, Becerra Schmidt genera a través de la escucha una vinculación transhistórica en el auditor, quien al relacionar eventos distantes temporal y geográficamente es persuadido de que la lucha libertaria latinoamericana es contra el fascismo y todas sus formas

de expresión. Para nosotros, la obra «Revolución» amplía la base de historicidad de la Nueva Canción Chilena, a la vez que genera también sus límites.

25 *p subito*

ció... n re vo lu ción re vo lu ción re vo lu ción re vo lu

vo lu ción re vo lu ción la re vo lu ción re vo lu

ció n re vo lu ción re vo lu ción n re vo...

n re vo lu ción re vo lu ción re vo lu ción re vo lu ción re vo lu

29

la re vo lu ción re vo lu ción re vo lu ción re vo lu ción

ció n re vo lu ción re vo lu ción re vo lu ción re

re vo lu ción n re vo lu ción re vo lu ción re

ció... ón re vo lu ción re vo lu ción re vo lu ción

Figura 2. Compás 25 al 29, utilización de la cita de Sergio Ortega «El pueblo unido»

Uno de los elementos más relevantes respecto del papel del compositor intelectual en Chile en las décadas de los sesenta y de los setenta es que gran parte de ellos fueron militantes comunistas, tal vez el caso más conocido fue el de Pablo Neruda. Dentro de la intelectualidad joven el comunismo representó una manera de poder conjugar el quehacer artístico y el cambio social. Becerra Schmidt no estuvo ajeno a esta situación, es por esto que la siguiente cita musical que podemos encontrar en la obra «Revolución» es el himno de la *Internacional Comunista*, lo cual da cuenta de su compromiso ideológico y partidario, ahora desde el exilio. La revolución, Latinoamérica, Allende y el comunismo son los elementos que van conformando una identidad personal, pero también una idea de política y de arte [Figura 3].

32

lu_ ció n la

lu_ ción la re vo lu_ ción re vo lu_ ción

vo lu_ ción re vo lu_ ción re vo lu_ ció n re vo lu_ ción re vo lu_ ción

ción

36

re vo_ lu_ ció n la re_ vo_ lu_ ción re

la re_ vo_ lu_ ción la re

ción re vo lu_ ción re vo lu_ ción re_ vo lu_ ción

la re vo lu_ ción re vo_ lu_ ción lu

Figura 3. Cita a *La Internacional comunista* (1871) en la obra «Revolución»

Los tópicos tocados por la obra manifiestan una realidad chilena y europea que se quiere mostrar como universal. Esta idea se ve reforzada por la cita del himno de la campaña presidencial de Allende. El himno *Venceremos*, de Sergio Ortega, con texto de Víctor Jara, es tomado en su primera frase musical para ser citado en «Revolución». Paulatinamente, la obra se orienta desde lo europeo a lo chileno, hasta finalmente construir una idea de identidad nacional alterna al discurso oficial, es una identidad de resistencia y de lucha [Figura 4].

Como hemos mencionado, la idea de lo chileno se materializa en este punto: por un lado, aparece como cita el tema de *Venceremos*, de Ortega, en forma de canon; por otro, el himno de la campaña presidencial de Allende, tres años antes del golpe, da un giro al recuerdo del triunfo de una idea de sociedad que se manifiesta sonoramente, ya que el auditor va a rememorar el proceso eleccionario y la victoria de la Unidad Popular. En la obra vemos que desde el compás 101 hasta el 107 en el bajo 1 se expone la melodía, la cual es imitada por el tenor 1 en el tiempo siguiente, siguiendo el procedimiento de canon en *stretto*. Este procedimiento es repetido por el bajo 2 y el tenor 2 en el compás 103. La textura utilizada

por Becerra Schmidt genera un contrapunto complejo y denso, de claros tintes académicos, en el que el texto aparece como recuerdo a partir de la identificación de la cita melódica. El auditor, por lo tanto, es exigido a una escucha estructural alejada de la tradicional escucha de las músicas populares.

101

ción vo lu ción vo lu ción vo lu ción re vo lu ción

vo lu ción vo lu ción vo lu ción re vo lu ción vo lu ción vo lu ción

vo lu ción vo lu ción vo lu ción re

105

ción re vo lu

vo lu

re vo lu ción re vo lu

vo lu ción vo lu ción re vo lu ción

Figura 4. Cita a Venceremos (1970), de Sergio Ortega, en la obra «Revolución»

A continuación, vemos que la obra da un giro a un repertorio que es parte de las construcciones musicales del relato moderno de la nación. El *himno nacional de Chile*, como todos los himnos nacionales latinoamericanos, es un producto musical que se inserta en el esfuerzo de los Estados por crear una identidad en torno a símbolos que aglutinen y que homogenicen a la población en su identidad. El esfuerzo por parte de las oligarquías dio sus frutos, hoy en día la población latinoamericana se identifica con estos repertorios. Al citar esta obra Becerra Schmidt se logran dos objetivos, por una parte, otorgar una directa alusión a los elementos identitarios tradicionales chilenos y, por otra, apropiarse de este repertorio al colocarlo en medio de un contexto de compromiso.

154

ción re vo lu ci

ción re vo lu ción re vo lu ción re vo lu ción re vo lu ción re vo lu

ción re vo lu ción re vo lu ción re vo lu ción re vo lu ción re vo lu

157

ón re vo lu ci re vo

re vo

ción re vo lu ción re vo lu ción re vo lu ción re vo lu ción

ción re vo lu ción re vo lu ción re vo lu ción re vo lu ción re vo lu

Figura 5. Cita al Himno Nacional de Chile en la obra «Revolución»

El mito del Estado nación queda comprometido, la irrupción del himno termina por fundir la intención libertadora, la nación como constructo tradicional, la coyuntura política chilena, el compromiso de las izquierdas con Latinoamérica y la idea de un ser humano universal libertario. El himno nacional chileno, de origen peninsular, se ve transmutado dentro de un tejido ideológico complejo, tensionado por los debates del siglo XX. Aquí la obra muestra su transhistoricidad, en la multiplicidad de textos que conforman el entramado de «Revolución». El procedimiento de fuga aporta una capa más de complejidad, ya que también en su uso hay una resignificación del género de *quodlibet* [Figura 5].

CONCLUSIONES

El género de la Cantata Popular en el contexto de la Nueva Canción Chilena enseñó un camino en donde la tradición musical escrita y los elementos populares latinoamericanos podían confluir. Por esta razón, su proyecto fue aceptado por el público y significó una manera de construir identidad en los colectivos desde la música, en los sesenta como ideario de una nueva propuesta de modernidad, y en los setenta como resistencia

a las dictaduras de derechas. Pero los puentes tendidos por la estética de la Nueva Canción Chilena quedan en entredicho en *Revolución*, de Gustavo Becerra Schmidt, ya que se la puede considerar como uno de los límites de esta estética o, prácticamente, out of canon.

Podemos concluir que la relación en torno a estos repertorios comprometidos con el mundo de las izquierdas en la Nueva Canción Chilena mantuvieron cierto grado de conservadurismo al momento de generar el canon de lo que significaba hacer una canción o una cantata durante los sesenta y los setenta, pero vemos que la obra aquí comentada excede los límites estéticos de lo que significó la cantata popular en contexto de una música popular.

Desde su dificultad interpretativa, tanto para los músicos de Quilapayún como para los públicos, «Revolución» define el límite de las posibilidades del género, ya que exige un tipo de competencias interpretativas de la música académica. Como ya mencionamos, desde el sentido adorniano de la audición de la música, la obra requiere para su comprensión un tipo de escucha estructural que se suele formar a nivel profesional, por lo cual la comprensión del *quodlibet* a través de la sola identificación de todas las citas es altamente compleja para el auditor común. Asimismo, el abandono de la textura de acompañamiento y de la homofonía, que eran la característica del estilo de la Nueva Canción Chilena, en pos de la imitación fugada como procedimiento —y por lo tanto, de una forma no fija—, hacen que su estructura no tenga concesiones de escucha. Podemos concluir que a pesar que la obra «Revolución» se conoció a través de la versión de Quilapayún en el formato disco, la creación de Gustavo Becerra no da pie para decir que es una composición de naturaleza plenamente popular.

Respecto de su transhistoricidad, en ella se manifiesta una abierta intencionalidad de poder resignificar el tema de la identidad nacional, latinoamericana y occidental europea desde lo musical. La selección de textos musicales nos demuestra que, bajo la óptica de la obra, la historia francesa, la chilena y la latinoamericana están marcadas, más que por un internacionalismo, por una vocación común, por una cultura en común. La obra como producto cultural propone un espacio y un tiempo en común, un ideario que no solo pertenece a Chile, pertenece a cada hombre libre. En esta interpelación es que la obra habla desde el texto musical a cada hombre, ayuda a construir su identidad, a agenciar su subjetividad en el marco de la experiencia del compromiso.

Finalmente, Becerra Schmidt demuestra que los problemas de la relación música y política pueden ser expresados no necesariamente con

explicitaciones en el texto o con reivindicaciones directas. La música, el discurso como hecho sonoro, también puede generar fuertes adhesiones sin la necesidad de un texto narrativo tradicional. Podemos comprender la presencia de la palabra revolución desde la ausencia de texto, como un metatexto en donde la palabra invoca lo ya dicho y, por lo tanto, su tautología no hace más que reforzar los discursos que se han construido en torno a ella en el público y dentro de cada subjetividad.

«Revolución» es una obra única en el catálogo del compositor y demuestra claramente la relación artística e ideológica entre creadores, intérpretes y público en el marco de las décadas de los sesenta y los setenta, espacio en el que Gustavo Becerra Schmidt jugó un papel fundamental en la construcción de lo que conocemos hoy como Nueva Canción Chilena.

REFERENCIAS

Anderson, B. (1991). *Comunidades imaginadas*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Becerra Schimdt, G. (2003). En torno al exilio y a la transición de una forma de inmigración. Recuerdos sueltos y personales. *Revista Musical Chilena*, 57(199), 57-65. doi: [10.4067/S0716-27902003019900003](https://doi.org/10.4067/S0716-27902003019900003)

Bürger, P. (2000). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, España: Ediciones Península.

Casullo, N. (2007). *Las Cuestiones*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.

García, F. (2004). *Música de tradición escrita chilena y mestizaje durante el siglo XX*. Ponencia presentada en el 2.º Seminario Instrumentos tradicionales. Músicas actuales. Santiago de Chile, Chile. Recuperado de <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/garcia/musicachilena.html>

Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

González Rodríguez, J. P. (2005). Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960. *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, (38), 192-212. Recuperado de <http://revistaaithesis.uc.cl/index.php/rait/article/view/508>

González Rodríguez, J. P. (2013). *Pensar la Música desde América Latina. Preguntas e interrogantes*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Moraga Valle, F. y Peñaloza Palma, C. (2011). España en el corazón de los chilenos. La alianza de intelectuales y la revista *Aurora* de Chile, 1937-1939. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 38(2), 55-81. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/28084>

Larraín, J. (2001). *Identidad Chilena*. Santiago de Chile, Chile: Lom.

Lillo, E. (1847). *Himno nacional de Chile* [Himno]. Chile.

Ortega, S. (música), Iturra, C. y Jara, V. (letra). (1970). *Venceremos* [Himno de la Unidad Popular]. Chile.

Rouget de Lisle, C. J. (1792). *La Marsellesa* [Himno Nacional de Francia]. Francia.

Schaeffer, J.M. (1999). *El arte de la edad moderna: la estética y la filosofía del arte del siglo XVIII hasta nuestros días*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.

Steinberg, M. (2008). *Escuchar la Razón*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Wisnik, J. M. y Squeff, E. (1982). *O nacional e o popular* [Los nacional y los popular]. San Pablo, Brasil: Brasiliense.