

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

El gavilán, esta larga, extraña, áspera e insondable pieza para canto y guitarra, fue compuesta por Violeta Parra (San Carlos, 1917-Santiago de Chile, 1967) hacia fines de la década de 1950, época que coincide con el mediodía de su vida, edad en la cual, según Carl Gustav Jung, el ser humano asiste al nacimiento de la muerte¹. Esta obra se diferencia notoriamente del resto de sus composiciones, debido a su extensión, su sonoridad disonante y, sobre todo, su terrible violencia, crueldad y sufrimiento.

¿A qué se debe tal diferenciación? ¿Qué es *El gavilán*? ¿Qué significa *El gavilán*? ¿Podría el contenido de violencia de *El gavilán* indicar que esta pieza corresponde a un texto de persecución, según el concepto de René Girard?

Una experiencia algo lejana que motivó la elaboración del presente estudio, fue la exhibición del documental *Viola chilensis* (2003), del realizador Luis Vera. Violeta es presentada aquí como una artista arraigada en una profunda tradición, y como una pensadora y creadora fiel a sí misma. El trabajo de Vera se distancia del anecdotismo banal, destacando precisamente aquellos aspectos que hicieran de Violeta una creadora de talla universal, y demostrando la relevancia de sus concepciones, tanto desde un punto de vista estético, filosófico y político, como desde el punto de vista de su compromiso vital y afectivo con su arte.

El principal objetivo del presente estudio es demostrar la relevancia filosófica de *El gavilán*, entendida en términos de la remisión de obras y documentos, en principio no filosóficos, a tradiciones y concepciones filosóficas diversas, según la concepción argumentativa de la filosofía. Para dicha concepción, la filosofía consiste en un diálogo entre combinaciones de intuiciones, mediante argumentos racionales acerca de *cómo son las cosas en último término* (metafísica), o de *cómo ellas deben ser en principio* (ética)². La determinación de la relevancia filosófica de *El gavilán*, debiera contribuir a la elucidación de las vastas ramificaciones no evidentes del pensamiento de Violeta, así como de las posibles interpretaciones de ésta y otras obras suyas, a fin de desarrollar una capacidad de conciencia y de conocimiento amplia.

Un segundo objetivo del presente estudio es demostrar que, en el plano musical, *El gavilán* es la obra maestra de Violeta. Esto debiera contribuir a la valoración del pensamiento, la experiencia, y los radicales sentimientos e intuiciones, plasmados en su obra en general, entendidos como referentes culturales y espirituales.

¹ “(...) a partir de la mitad de la vida sólo sigue vivo aquel que quiere perecer con ella, pues en la secreta hora del mediodía de la vida se produce (...) el nacimiento de la muerte”. Carl Gustav Jung, “Alma y muerte” (1934), en *Realidad del alma*. Losada, Buenos Aires, 1957. (Trad. Fernando Vela y Felipe Jiménez de Asúa.) P. 164.

² Miguel Orellana Benado (1955), *Pluralismo: una ética del siglo XXI*. Editorial de la Universidad de Santiago de Chile, diciembre 1994. P. 27.

Las hipótesis básicas aquí propuestas se apoyan principalmente en los marcos teóricos de René Girard (1923) y Carl Gustav Jung (1875-1961). Éstas son las siguientes:

1. Girard define los *textos de persecución* como relatos de violencias reales, frecuentemente colectivas, redactados desde la perspectiva de los perseguidores, y aquejados de características distorsiones, correspondientes a los llamados *estereotipos de la persecución*. Ahora bien, *El gavilán* es un texto de persecución, pero está redactado no sólo desde la perspectiva de los perseguidores, sino también desde aquélla de las víctimas.
2. El gavilán, que después se diferencia como Gavilán, es una de las apariencias del Diablo.
3. *El gavilán* expone la manipulación, traición y sacrificio cruento de una víctima no pertinente al Diablo, por una comunidad en situación de crisis. La comunidad asesina colectivamente a la víctima, a través de la acción de Gavilán, pero el carácter colectivo del homicidio está oculto en la estructura formal de la pieza.
4. *El gavilán* posee una dimensión sincronística y prospectiva, como resultado de los nexos profundos de su autora con el inconsciente colectivo chileno, según el marco teórico de Jung: *El gavilán* fue una obra acerca del futuro de Chile, bajo la égida del fascismo, a partir de 1973, y su continuidad y consolidación como “espíritu fascista”, a partir de 1990³.

Una primera versión de este trabajo fue presentada en el marco del Encuentro “La poesía de Violeta Parra”, organizado por Ediciones Altazor y la Corporación Cultural de Viña del Mar, y realizado los días 1 y 2 de Diciembre de 2006, en la Sala Viña del Mar. Aquí se desarrollaron interesantes discusiones, que permitieron mejorar el trabajo, profundizando en distintas facetas de *El gavilán*.

La transcripción de su letra fue realizada a partir de la audición de un registro del sello Alerce, editado en 1980. Ésta es la primera edición en Chile de *El gavilán*. Dicho registro corresponde a la llamada *versión París*, grabada en 1964 por Héctor Miranda, director y fundador del conjunto Calchakis, y editada en París en 1975, por el sello Le Chant du Monde. Sólo más tarde se dio a conocer oficialmente la existencia de una segunda versión de *El gavilán*, grabada por el compositor Miguel Letelier (1939), en Chile, a fines de la década de 1950, editada por Alerce en 1999.

Existen algunas diferencias entre ambas versiones, pero su estructura es muy similar. Se optó, sin embargo, por mantener la versión París como fuente principal del presente estudio, debido a su madurez interpretativa respecto de la versión grabada por Letelier, aunque incorporándola al análisis aquí desarrollado. Se consultó, además, la transcripción de *El gavilán* realizada por el guitarrista Mauricio Valdebenito (1967), y editada en 2001 por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, basada en la versión grabada por Letelier. Esta partitura posee un enorme valor, ya que, por un lado, posibilita

³ Armando Uribe Arce, Miguel Vicuña Navarro, *El accidente Pinochet*. Sudamericana, Santiago de Chile, 1999. P. 149.

un conocimiento y una comprensión mucho más acabados de esta obra y, por otro, posibilita su interpretación en el marco de los cursos de música de cámara, así como una ampliación del repertorio de los intérpretes profesionales interesados en la música chilena. La transcripción de Valdebenito permitió revisar la interválica, correspondiente al conjunto de los intervalos o distancias entre una nota y otra, y, específicamente, examinar en detalle el uso del tritono, núcleo de la unidad de la estructura formal de *El gavilán*.

Este trabajo se dirige principalmente a los intérpretes musicales, y a profesores y músicos interesados en ejercitar una audición dirigida consciente, aunque también pudiera resultar de interés para directores teatrales, actores, coreógrafos, bailarines, intérpretes en danza, e incluso cineastas motivados en poner en escena *El gavilán* o en utilizar esta pieza como parte y núcleo de la banda sonora en trabajos de cine político. Por último, cabe esperar que sea de interés para psicólogos, teólogos, investigadores en el campo de la filosofía y, desde luego, estudiantes de dichas disciplinas.

El presente estudio filosófico-teológico acerca de *El gavilán* y el ejercicio de audición dirigida basado en él, antes mencionado, tienen un doble propósito. En primer lugar, contribuir al combate de los hábitos consumistas hoy asociados como norma a la audición musical, unidos a sus fines ideológicos y comerciales. Tales hábitos transforman la música en desecho e impiden su asimilación y comprensión. Por otro lado, ellos dificultan la formación de la capacidad de concentración, indispensable en cualquier actividad de orden artístico o intelectual, induciendo una sistemática clausura perceptiva, sentimental e intelectual, que destruye la sensibilidad, el pensamiento y la imaginación. Su consecuencia es un fatal estado de inconsciencia, constitutivo de la definición antropológica y socialmente legitimada del auditor como consumidor. Su configuración es funcional a la reproducción y legitimación de dichos hábitos, así como de la ideología a la que sirven: el neoliberalismo. Su posicionamiento a todo nivel es, a su vez, el producto terminal de un complejo proceso de degeneración antropológica, el cual se consolidó en Chile durante la postdictadura, bajo los cuatro gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia.

La estética asociada a lo que sólo después de 1988 se constituyó como la Concertación, pretendía ser una novedad frente al fastidio que para algunos de sus promotores, activos antes de esa fecha, representaba la cultura de izquierda expresada a través de las peñas, bombos, charangos y el “Llanto Nuevo”, expresión utilizada como parodia del Canto Nuevo. Dicha estética, basada en un optimismo triunfalista y falaz, cuyo horizonte era el posicionamiento de sus representantes en el poder, una vez terminada la dictadura, instaló la *fiesta permanente* como modelo cultural. De los lineamientos básicos de la estética concertacionista, se desprende lo que pudiera llamarse una ofensiva antitradicional, cuyo objetivo no declarado era liquidar la figura misma de Violeta como referente cultural. Pues fue ella quien pensó la *performance* propia de las peñas, y quien introdujo el charango en sus propias composiciones, como parte de su reelaboración de la tradición y el folklore. Como se explica en el capítulo 2 del presente estudio, fue Violeta

quien, desde una larga tradición decantada en su obra, sentó las bases de la estética repudiada por la Concertación⁴.

En *Écrits corsaires*, que reúne textos publicados entre 1973 y 1974, poco antes de su trágica y atroz muerte, Pier Paolo Pasolini (1922-1975) examina con lucidez la relación entre hedonismo, sociedad de consumo y fascismo. Para él, el advenimiento de la sociedad de consumo es un *cataclysm anthropologique*⁵ (“cataclismo antropológico”), debido a la obra de normalización y nivelación de lo particular, inherente a ella, ejecutada principalmente a través de los medios de comunicación. Según Pasolini:

*le nouveau pouvoir bourgeois nécessite, de la part des consommateurs, un esprit complètement pragmatique et hédoniste: un univers mécanique et purement terrestre dans lequel le cycle de la production et de la consommation puisse s'accomplir selon sa nature propre*⁶.

Entre los elementos que constituyen a la sociedad de consumo, Pasolini menciona *le manque du sentiment que la vie d'autrui est sacrée, et la fin de tout sentiment en soi*⁷ (“la carencia del sentimiento de que la vida del otro es sagrada, y el fin de todo sentimiento en sí”). Asimismo, menciona la permisividad y la tolerancia, concedidas desde lo alto, asociadas al hedonismo, como las peores formas de intolerancia, puesto que ellas derivan de la discrecionalidad del poder: *la ‘tolérance’ de l’idéologie hédoniste voulue par le nouveau pouvoir est la pire des répressions de tout l’histoire humaine*⁸ (“la ‘tolerancia’ de la ideología hedonista, querida por el nuevo poder, es la peor de las represiones de toda la historia humana”). La sociedad de consumo, los medios de comunicación a su servicio, la tolerancia y el hedonismo, queridos por el nuevo poder que constituye a dicha sociedad, unidos a la nivelación y la normalización que de ella se desprenden, constituyen, según Pasolini, *le vrai fascisme*⁹ (“el verdadero fascismo”). Según él, éste corresponde a aquello que:

les sociologues ont trop gentiment nommé “la société de consommation”, définition qui paraît inoffensive et purement indicative. (...) Si l’on observe bien la réalité, et surtout si l’on sait lire dans les objets, le paysage, l’urbanisme et surtout les hommes,

⁴ Sobre los antecedentes y algunos elementos larvados de dicha estética, véase, entre otros documentos, *El quiltro*, periódico estudiantil (Universidad Católica de Valparaíso, 1982-1986). Edición a cargo de Bernardita Cancino, Luis Figueroa, Patricio González y Henry Saldívar. Vertiente, Santiago de Chile, 2005. *Pinochet: oposición y cultura de la resistencia*. Documento especial editado por *La Nación*, con motivo de la muerte de Augusto Pinochet. Santiago de Chile, 31 de diciembre de 2006.

⁵ Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*. Flammarion, 1976. (Traduit de l’italien par Philippe Guilhon.) P. 175. Traducciones de Lucy Oporto.

⁶ Op. cit., p. 42.

(“el nuevo poder burgués necesita, de parte de los consumidores, un espíritu completamente pragmático y hedonista: un universo mecánico y puramente terrestre, en el cual, el ciclo de la producción y del consumo pueda cumplirse, según su propia naturaleza”.)

⁷ Op. cit., p. 203.

⁸ Op. cit., p. 54.

⁹ Op. cit., p. 303.

*on voit que les résultats de cette insouciant société de consommation sont eux-mêmes les résultats d'un dictature, d'un fascisme pur et simple*¹⁰.

La Concertación, cuya corriente hegemónica es el socialismo renovado, terminó de instituir la sociedad de consumo en Chile. Este proceso ya había comenzado durante la dictadura, paralelamente a su obra de barbarie y refundación. Pero alcanzó su madurez con la Concertación, especialmente bajo la administración de Ricardo Lagos, que coincide con el cambio de siglo y la definitiva instalación del discurso que legitima la alfabetización digital, el progreso, la competitividad, la innovación y otros elementos afines, como definición antropológica y horizonte vital.

Un segundo propósito del presente trabajo y el ejercicio de audición dirigida basado en él, es impugnar la estetización de la barbarie, ejercida con el propósito deliberado de desrealizar la violencia y sus efectos, en cualquiera de sus variantes, así como de banalizar y neutralizar la reflexión crítica acerca de éstos. Por estructura formal de una obra de arte o documento, se entiende aquí la relación interna, no evidente, en principio, de las partes, sus divisiones y elementos específicos, distinta, sólo para efectos del análisis, de su contenido y los afectos involucrados en la realización y finalidad de dicha obra o documento. La estetización de la barbarie tiene lugar cuando, en obras donde la violencia aparece tratada, las relaciones internas de la estructura formal y los procedimientos técnicos constituyen su núcleo central, sobre la base de concepciones estéticas interesadas en la pureza, la independencia y el pretendido carácter a-histórico de la obra de arte. El contenido de tales obras es funcional a su estructura formal y es enteramente secundario como preocupación, sin importar cuán atroz pudiera llegar a ser, ni los efectos que pudiera provocar su exhibición. Pues la pureza formal no admite preocupaciones éticas de este orden¹¹. Por ejemplo, la presentación de torturas, como parte de una obra de arte, es muy problemática. Corresponde preguntar aquí, primero, cuál es la posición del autor de esa obra frente al ejercicio de la tortura. Segundo, hasta dónde es legítima su presentación en detalle, si se considera que una de las formas de tortura conocidas consistía, precisamente, en someter a sus víctimas a presenciar la tortura de otros, por lo general sus parientes más cercanos. Y, en consecuencia, si es legítimo retraumatizar a las víctimas de la tortura, en función de un esteticismo indolente.

La estetización de la barbarie como ideología es, en sí misma, una forma de violencia. Su propósito último es, primero, inducir un anestesiamiento, al situar la violencia en función de la estructura formal de la obra, con lo cual aquélla queda librada a la brutalidad de su propio impacto, sin otra contención o mediación. Y, segundo, clausurar la experiencia de la violencia, y la reflexión acerca de ésta y sus implicaciones políticas, en

¹⁰ Op. cit., pp. 303-4. (“los sociólogos han llamado gentilmente ‘la sociedad de consumo’, definición que pareciera inofensiva y puramente indicativa. (...) Si se observa bien la realidad, y sobre todo, si se sabe leer en los objetos, el paisaje, el urbanismo y, sobre todo, en los seres humanos, se ve que los resultados de esta despreocupada / indiferente sociedad de consumo son, ellos mismos, los resultados de una dictadura, de un fascismo puro y simple”.)

¹¹ Cf. M. Lucy Oporto, “Para una fenomenología del fascismo en la postdictadura” / “La verdad de las víctimas o la verdad de los perseguidores”, en *Raconto* nr. 11, Valparaíso, enero-febrero 2005.

vistas a impedir toda forma de distanciamiento y crítica, que pudieran cuestionar y deslegitimar el ejercicio de aquélla como forma de vida e ideología, en amplio sentido.

El presente trabajo se estructura en dos partes: la primera consta de tres capítulos, y la segunda de cuatro. La **I parte** aborda aspectos generales, tanto de la obra musical de Violeta, como de *El gavilán*, asociados a aquellas fuentes de su pensamiento expresamente declaradas por ella. El horizonte de esta parte es la dimensión prospectiva y sincrónica de dicha obra, de acuerdo a los conceptos junguianos de sincronidad, arquetipo e inconsciente colectivo. Mientras que la **II parte** se concentra en su análisis detallado, cuyo foco es la hipótesis central del presente trabajo, según la cual, esta obra constituye un texto de persecución.

I Parte

Antecedentes de *El gavilán* y fuentes del pensamiento de Violeta Parra, se compone de los siguientes capítulos:

Capítulo 1

El amor, el poder y el capitalismo.

Presenta los antecedentes más relevantes de *El gavilán*, que cuenta, a lo menos, con dos versiones grabadas por Violeta en distintos períodos. Se incluye el plan original, que la concibió como música de ballet, según declaraciones de su autora a Mario Céspedes, en 1960, quien la entrevistó para Radio Universidad de Concepción, en el marco de la VI Escuela Internacional de Verano. Violeta afirma que el propósito de dicha obra es presentar la relación que nivela *el amor, el poder y el capitalismo*. Se aborda, además, parte de la discusión en torno a ésta y otras obras afines.

Capítulo 2

Una nueva autenticidad.

Basándose en Rodrigo Torres y Fidel Sepúlveda, este capítulo aborda los lineamientos centrales de la poética tradicional, principal fuente del pensamiento de Violeta, la cual abarca un amplio espectro de expresiones. De éstas, la que ella más admira es el canto a lo poeta y sus dos vertientes: el canto a lo humano y el canto a lo divino. De ahí, que Torres se refiera a su reelaboración por Violeta en términos de una *nueva autenticidad*.

Capítulo 3

Disonancia y dolor.

A partir de la *Filosofía de la nueva música*, de Theodor Adorno, quien examina la obra de los compositores Arnold Schönberg e Igor Stravinski desde una crítica a la sociedad industrial tardía, aquí se aborda la relación de disonancia y dolor en *El gavilán*. Se incluye, además, un comentario acerca de la relación de música y tortura, a propósito del poema *La ciudad*, de Gonzalo Millán; y un análisis de la obra de Cecilia Vicuña, *Violeta Parra o violenta vid*, óleo sobre tela, pintado en Mayo de 1973.

II Parte

La muerte del amor en *El gavilán*, se compone de los siguientes capítulos:

Capítulo 4

Materiales para una arqueología del alma.

Presenta los materiales y esquemas generales, en los cuales se apoyan los restantes capítulos de esta parte.

A. Transcripción de la letra de *El gavilán*, según la versión París (1964).

Este esquema ofrece la transcripción de la letra de *El gavilán*, basada en el registro de Alerce, editado en 1980, correspondiente a la versión París, grabada en 1964 por Héctor Miranda. Se han incluido las indicaciones musicales más relevantes, desde el punto de vista de la estructura y el simbolismo de esta pieza. Los momentos ininteligibles o dudosos han sido especificados. La estructura formal aquí propuesta servirá de base para el análisis que se desarrollará en los restantes capítulos.

B. Unidad formal de *El gavilán*, basada en el tritono, según la versión París (1964).

Este esquema resume la estructura formal de *El gavilán* y permite observar, en perspectiva, el uso del tritono.

C. Registro del tritono en *El gavilán*, según la transcripción de Mauricio Valdebenito.

Este esquema agrupa los compases numerados, en los que aparece el tritono, de acuerdo a los temas o asuntos referidos por éste, según la partitura de Valdebenito, basada en la grabación de *El gavilán* realizada por Miguel Letelier, a fines de la década de 1950.

Capítulo 5

Análisis de la estructura formal: una *carnicería afectiva*.

Aborda la estructura de la letra y la música, tanto en sus relaciones internas, como en sus referencias, asociaciones y analogías extratextuales y extramusicales posibles. Con este propósito, se consultó la transcripción de *El gavilán*, de Valdebenito, en vistas a elaborar dicho análisis, dirigido principalmente a músicos e intérpretes, con mayor rigurosidad y precisión. La expresión “carnicería afectiva” corresponde a la imagen y el concepto que sintetizan los resultados de esta indagación. *Carnicería afectiva* es la acción y la experiencia padecidas por la víctima, que preceden su muerte violenta. La estructura formal de *El gavilán*, y sus referencias extratextuales y extramusicales, se articulan en mutua correspondencia, configurando esta imagen horrenda, que será elaborada e interpretada en los últimos dos capítulos.

Capítulo 6

La teoría del chivo expiatorio, de René Girard.

Expone una síntesis de la teoría del chivo expiatorio, de Girard, a partir de los siguientes conceptos: persecuciones colectivas, textos de persecución, estereotipos de la persecución. Chivo expiatorio como víctima propiciatoria, efecto y mecanismo estructurante. Escándalo, mimesis y deseo.

Capítulo 7

***El gavilán* como texto de persecución.**

Se aplica el marco teórico propuesto por Girard a *El gavilán*, con el fin de determinar si se trata o no de un texto de persecución y, de serlo, en qué sentido, incorporando otros

aspectos de la teoría de Girard: el homicidio fundador y el suicidio, como facetas específicas del mecanismo del chivo expiatorio, y la relación de sociedades totalitarias y arcaicas, respecto del tratamiento de las víctimas de la violencia. La aplicación de este marco teórico, y de elaboraciones de autores como Jung y Enrico Castelli, entre otros, permitirá elucidar los significados y estructuras ocultas de esta pieza.

Consideraciones finales.

Mediante una recapitulación de los problemas e hipótesis, se profundiza en la dimensión prospectiva de *El gavilán*, su relevancia filosófica, y el problema de la interpretación musical en la era del neoliberalismo.

Apéndice.

Transcripción de la letra de las principales canciones de Violeta citadas en el texto principal. Éstas son: 1. *El gavilán*, según la versión grabada por Miguel Letelier a fines de la década de 1950. 2. *Yo canto la diferencia* (1960). 3. *Santiago, pensando estás* (ca. 1961-1963) 4. *Pupila de águila* (1966) y 5. *Una copla me ha cantado* (1966). Se incluye, además, el facsímil del texto mecanografiado de la explicación, de Cecilia Vicuña, de su obra *Violeta Parra o violenta vid*, incluido en la edición inglesa de *Sabor a mí*.

El apellido Parra ha sido eliminado casi por completo del presente trabajo, con el fin de desvincular a Violeta de su transformación en imagen de marca, ocurrida tras su muerte. Dicho de otro modo, se desvincula a Violeta de la *marca Parra*, en auge sobre todo a partir de la década de 1990.

Del análisis aquí desarrollado, se desprende que *El gavilán* es un texto de persecución análogo a la tragedia; esto es, desgarrado entre la perspectiva de los perseguidores, y aquélla de las víctimas. Ello configura un espacio agónico, el cual permite elucidar con mayor realismo las complejidades propias de la conciencia de las víctimas sometidas a procesos de persecución. En este sentido, dicha obra muestra una profundidad e inteligencia que la sitúan como una obra mayor, en el marco del canto popular profundo y la música contemporánea, a la vez que como un documento filosófico, cuya dimensión prospectiva, universal y arquetípica le confiere una triple relevancia filosófica: ética, metafísica y epistemológica, destacándose la primera, aunque abarcando las otras dos.

El título del presente trabajo, *El Diablo en la música*, se refiere al uso del tritono (esto es, el intervalo de cuarta aumentada o quinta disminuida) y su prohibición en la polifonía medieval. La sonoridad disonante del tritono y su difícil entonación, no se ajustaban al entendimiento del equilibrio musical asociado a la concepción teológico-cosmológica dominante en la música de la Edad Media, basada en la armonía de las esferas y las consonancias perfectas de Pitágoras (¿580-500?), según la versión de Boecio (¿480?-524)¹². Se consideraba que, a través de este intervalo, el Diablo entraba en la música, debido a lo cual, el tritono fue llamado *diabolus in musica* (“el Diablo en la música”).

¹² “La belleza de tipo matemático-musical por la cual se rige el mundo, principio pitagórico-platónico, representa uno de los puntos cardinales de todo el pensamiento medieval: el fundamento del concepto, estrechamente musical, que conecta la idea de armonía con la música. Se puede afirmar, de forma concreta,

El subtítulo, *La muerte del amor*, se refiere a la dimensión prospectiva y sincronística de *El gavilán*. Ella traduce el horizonte futuro presentado por Violeta, como espíritu de la época y matriz cultural instalada durante la dictadura, y consolidada durante la postdictadura.

El gavilán relata la historia de una mujer engañada, traicionada y asesinada por un ser masculino, Gavilán, que aquí aparece como transfiguración del Diablo y expresión del odio de la comunidad hacia la víctima. El tritono constituye el núcleo de la estructura formal de *El gavilán*, en correspondencia con su referente extraformal: la tensión entre la prepotencia y hegemonía del asesino sobre la víctima, y el inenarrable sufrimiento de ésta. La unidad formal y el contenido de esta obra, en mutua correspondencia, se refieren, a su vez, a esa otra estructura que es el mecanismo del chivo expiatorio. En efecto, el uso del tritono, del *Diablo en la música*, expone la relación de dominación entre víctima y victimario, y descubre, detrás de *El gavilán*, el mecanismo del chivo expiatorio y el homicidio fundador, como bases de toda cultura y sociedad, incluidos los regímenes fascistas.

El presente estudio ha sido elaborado sobre la base de la concepción filosófica denominada *una arqueología del alma*. Según ésta, la filosofía consiste en la indagación de diversas matrices, estructuras, tramas, formas, líneas, imágenes, huellas e incluso ruinas de un pensamiento, manifestadas o subyacentes, como elementos o formaciones inconscientes, o como construcciones ideológicas, en cualesquiera discursos, documentos, objetos, imágenes, acontecimientos y representaciones en general.

El concepto de alma se entiende como la totalidad de los procesos conscientes e inconscientes y, al mismo tiempo, como posible vínculo entre conciencia e inconsciente. Se

cuál sea uno de los motivos de tanta abstracción como hay, durante la Edad Media, en el ámbito del pensamiento estético-musicológico. La referencia a la teología, hecha por parte de todos los teóricos de la época, se traduce en el hecho de elaborar sistemas de escalas, teorías armónicas y, más tarde, teorías rítmicas que se justifican siempre en base a motivaciones filosófico-cosmológicas; de la misma manera que se justifican las órbitas de los planetas por obra de las escalas y los modos, también se justifican las posiciones y los movimientos de aquéllos por obra de las proporciones armónicas; a su vez, es frecuente, en relación con las cuestiones rítmicas, apelar a problemas teológicos manifiestos, ligados a menudo a la Trinidad". Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (1976). Alianza, Madrid, 1988. P. 102. (Versión castellana, revisión, prólogo y notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda.) Según un comentario de autor desconocido, *Scholia Enchiriadis*, al tratado del siglo X *Musica Enchiriadis*, atribuido al monje Hucbaldo de Saint Amando: "el mismo sistema de medida que regula la consonancia de las voces obra sobre la naturaleza de los mortales, y las mismas proporciones numéricas que vuelven concordantes los diversos sonidos son las que armonizan el alma con el cuerpo y crean la eterna armonía entre los elementos contrarios de todo el mundo". Citado por Fubini, op. cit., p. 106. Según Fubini, dicha concepción teológico-cosmológica de la música reconocía a Boecio y su tratado *De institutione musica*, como uno de sus referentes principales. Boecio enlaza la Edad Antigua y la Edad Media, siendo considerado como el filósofo que recopiló y transmitió la sabiduría de los griegos, en el ámbito musical. Apoyándose en *La república*, de Platón, y en la tradición pitagórica, Boecio atribuye a la música el poder de curar enfermedades, concibiéndola, asimismo, como un poderoso instrumento educativo, cuyos efectos, benéficos y maléficos, se explican a partir de la utilización de los modos. Alcuino, ministro de Carlomagno, es el primer tratadista que esboza una sistematización teórica de los ocho modos litúrgicos del Canto Llano o Canto Gregoriano, siguiendo a Boecio y su versión de Pitágoras.

ha escogido el término “alma”, en lugar de “psique” o “conciencia”, debido a la relevancia y espesor de aquél en la tradición metafísica de la filosofía, y en distintas tradiciones religiosas de raigambre arcaica. La concepción aquí propuesta consiste en una búsqueda arqueológica, en vistas a elucidar la relevancia filosófica que se desprende de los fenómenos examinados, en el sentido de establecer su remisión, directa, indirecta o fragmentaria, a las distintas concepciones y tradiciones filosóficas que constituyen la historia de la filosofía, en primer lugar; pero también a concepciones y tradiciones pertenecientes a otros ámbitos —las que, a su vez, también son susceptibles de un examen de su relevancia filosófica—, tales como la psicología, la literatura, el cine, la música o las ciencias, por sólo mencionar algunos campos posibles.

Este entendimiento de la filosofía se basa en la concepción argumentativa de la filosofía de Miguel Orellana Benado; en las indagaciones arqueológicas, en vistas a la configuración de una fenomenología psíquica, desarrolladas por Carl Gustav Jung; y en el método de interpretación simbólica y analógica desarrollado por Gastón Soublette, principalmente en sus trabajos sobre cine¹³.

La finalidad de dicha indagación arqueológica y fenomenológica es, en principio: 1. Hacerse cargo del peso de la realidad en sus distintas facetas posibles, aunque acotadas para efectos del análisis, a través de la reflexión y la imaginación. “Hacerse cargo del peso de la realidad” se entiende en sentido junguiano, como elaboración del valor afectivo asociado a los fenómenos psíquicos. 2. Inteligir sus complejas estructuras, sentidos, sinsentidos y aporías posibles. 3. Desmontar las construcciones ideológicas subyacentes en un determinado fenómeno, elucidando las distintas modalidades e instrumentos de dominación encubiertos por aquéllas. 4. Reconocer y valorar las lúcidas aportaciones críticas, manifiestas o latentes, que se desprenden del análisis de tales fenómenos, en vistas al ejercicio de dicho desmontaje.

La finalidad de tal indagación es, en último término: ampliar la capacidad de conciencia y de conocimiento, a fin de resistir la dominación, la alienación y la desanimación en curso, dada la situación de Chile como apéndice de las transnacionales y enclave de Estados Unidos en Sudamérica, consolidada durante los gobiernos de la Concertación, en continuidad con la dictadura. Dicha indagación arqueológica ha de atender especialmente a las modalidades más sutiles de dichas dominación, alienación y desanimación en curso, por ser, precisamente ellas, las más peligrosas, debido a su potenciación y manipulación subliminales e inconscientes.

¹³ Miguel Orellana Benado, *Pluralismo: una ética del siglo XXI*. Editorial de la Universidad de Santiago de Chile, 1994. “Identidad, filosofía y tradiciones”. Prólogo a la edición en español de Roger Scruton, *Filosofía moderna. Una introducción sinóptica*. Cuatro Vientos, Santiago de Chile, 1999. Lucy Oporto, *Una arqueología del alma: ciencia, metafísica y religión en Carl Gustav Jung*. Tesis para optar al grado de Licenciada en Filosofía. Instituto de Estudios Humanísticos, UV, 2001. “En defensa de los monstruos”/ “La injusticia de Dios”, en *Racontto* nr. 14, Valparaíso, primavera 2006. Gastón Soublette, *Mensajes secretos del cine*. Bora Impresores, Santiago de Chile, 1985. *Mensajes secretos del cine*. Andrés Bello, Santiago de Chile, 2001.

Un último asunto que motiva la elaboración del presente trabajo, se relaciona con la cuestión de la interpretación musical. Durante mucho tiempo, ésta fue considerada como una actividad inferior, frente al arte de la composición. Pero dicho problema se hizo patente sólo con el romanticismo. Por un lado, se posicionó la concepción del arte como creación absoluta. Por otro, se desarrolló el virtuosismo, entendido como el perfecto dominio de la técnica en la ejecución musical, lo cual permitió a los intérpretes ascender en la escala social, mejorando su posición¹⁴.

Sin embargo, el problema de la interpretación musical ha persistido hasta la época actual. Las posiciones en pugna, respecto del estatuto de aquélla, pueden ser formuladas en los siguientes términos:

1. La interpretación musical entendida como una actividad técnica orientada a la traducción de signos, como una actividad práctica y exterior, que obedece y ejecuta instrucciones, en vistas a la comunicación de la obra creada por el compositor y su conservación en el tiempo.
2. La interpretación musical como una actividad creativa e interior¹⁵.

La definición mínima de interpretación musical, propuesta por Carlos Poblete, se sitúa en esta última línea. Él la entiende como una:

Labor personal mediante la cual el ejecutante, individual o colectivo, o el director de una ejecución colectiva, se constituye en vínculo entre el autor y el auditorio. La mera *ejecución* traslada al sonido real la obra escrita. El *intérprete* pone al servicio de la obra todas las facultades de su personalidad¹⁶.

Esta definición pone de relieve la interioridad del intérprete. Pues ella es la fuente que proporciona una comprensión, un sentido y una experiencia acerca de la obra musical. Por eso, Poblete la extiende incluso al director de una ejecución colectiva, quien debe concebir, a partir de su interioridad, una adecuada propuesta de interpretación de una obra, que le otorgue unidad, sentido y profundidad. Esta definición entiende la interpretación de modo integral, atendiendo a la técnica, las facultades del intérprete, cuyo desarrollo supone una vida interior, y la comunicación entre el autor de la obra y el auditorio, sin la cual, la interpretación musical quedaría mutilada.

Pero el entendimiento de la interpretación musical como una actividad servil, frente a los prestigios creativos de la composición, no ha dejado de tener vigencia. Algunos compositores del siglo XX, seducidos por un formalismo unilateral, la declararon inútil, superflua y desechable, sobre la base de una concepción de la música entendida como absoluta, como un *en-sí* que no requiere mediaciones de ningún tipo. Así se reprodujo, una

¹⁴ Enrico Fubini, op. cit., pp. 379 y ss.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Carlos Poblete Varas, *Diccionario de la música*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1972. "Interpretación".

vez más, pero de modo extremo, el dualismo entre lo sensible y lo inteligible, la materia y el espíritu, el cuerpo y el alma.

Otra versión del entendimiento de la interpretación musical como una actividad degradada, en este mismo sentido, es aquella que repudia la formación del intérprete orientada a poner en acto la música de otros, especialmente de aquellos compositores que han plasmado sus obras en partituras, prefiriendo la improvisación y el espontaneísmo, asimilados como base de creaciones propias, pretendidamente originales, innovadoras y vanguardistas, y excluyendo la escritura musical, considerada obsoleta. Esta pose cargada de resentimiento es tributaria del mismo sentido a-histórico asociado al entendimiento de la música como absoluta.

Sin embargo, la partitura, correspondiente a la escritura musical impresa o manuscrita, constituye el principal documento y registro de la música occidental. La partitura ha permitido reconstituir su historia, en sus complejas variantes y tradiciones. Por otra parte, permite observar con detención el curso del pensamiento en que se basa la composición de una obra musical. Y finalmente, ella es la fuente principal del trabajo del intérprete, quien, a partir de la escritura musical, busca dar vida y nuevos sentidos, a través de su audición interna, a aquellas obras del pasado y el presente que conforman el conjunto de la música occidental. Por lo tanto, dicha posición que repudia la interpretación musical tradicional, en favor de los supuestos prestigios de la improvisación, no hace sino negar la historia de la música occidental, desconociendo su relevancia en la constitución misma de la música contemporánea y de vanguardia.

Por otro lado, la figura del intérprete virtuoso, que debe demostrar permanentemente sus habilidades, en vistas a legitimarse socialmente, ha adquirido una nueva presencia en el sistema neoliberal. Los intérpretes deben competir entre sí y acumular trofeos que prueben sus altas habilidades, a fin de preservar y potenciar su espacio social, y su legitimación como entes productivos. De todos los ejemplos aquí presentados, tal vez sea ésta la posición del intérprete más lesiva y degradante de todas, debido a la cooptación de sus condiciones y talento, que ella supone. Pues en el sistema neoliberal, el intérprete no es más que un producto desechable más, una mercancía, una extensión reproductora y legitimante de la ideología de aquél. Como en cualquier empresa guiada por el lucro y la relación costo-beneficio, el intérprete debe rendir, optimizar sus recursos, demostrar eficiencia y capacidad de gestión, a fin de producir resultados satisfactorios en un corto plazo. En este marco, los intérpretes compiten por demostrar quién es el objeto de consumo y la mercancía más caros, en un momento determinado, tan fugaz y desechable como cualquier otro producto de la racionalidad neoliberal. Se los entrena para competir y ganar, sin posibilidad alguna de detenerse en otras consideraciones. Esta construcción del intérprete requiere de una serie de mutilaciones, empezando por la reducción de los *curricula* correspondientes a su período de formación, a través de la eliminación progresiva de las asignaturas teóricas y la subordinación de todo logro legítimo del intérprete a su capacidad de gestión, potenciada en esos mismos *curricula* mutilados. Por lo tanto, al igual que muchas otras áreas, la formación de la mayoría de los intérpretes en Chile, en la era de la consolidación del neoliberalismo como forma de vida, debe basarse en el analfabetismo

funcional y emocional. Esto es, la reducción deliberada del campo intelectual, reflexivo y sentimental, a la especialización unilateral en aquello que se supone la materia propia del oficio del intérprete; a saber, la perfección y eficiencia técnicas, y sus efectos y resultados inmediatos, excluyendo cualquier dimensión de la interpretación musical, cuya consideración pudiera cuestionar dicho proyecto de formación e inserción social del intérprete.

Éste, y los ejemplos anteriormente expuestos, están unidos por la *desrealización de la consistencia del intérprete* y la negación de su estatuto ontológico. Tal es la consecuencia última de aquellas concepciones y formaciones mutiladoras que desconocen la complejidad tanto del proceso de la interpretación de una obra en el tiempo, como del proceso interno del intérprete. Por eso, el presente trabajo está dirigido, en primer lugar, a los intérpretes y, específicamente, a los intérpretes de *El gavilán*, como un modo de resistir y poner de relieve el carácter destructivo de dicho entendimiento de la interpretación musical unido al analfabetismo funcional y emocional, en la era de la mercancía como fundamento y sentido último del mundo, la realidad y la vida. Pues la interpretación de *El gavilán*, pensada hasta sus últimas consecuencias, atendiendo a su contexto, complejidad, profundidad, sensibilidad y espíritu, es incompatible con la degeneración antropológica inherente al neoliberalismo, que ha transformado el amor, la vida, la muerte y la interpretación musical misma en mercancías sin alma.

Más allá de los problemas e hipótesis de trabajo aquí formulados está, en último término, la pregunta por el lugar del amor en el mundo actual y el Chile de la postdictadura. Para Octavio Paz (1914-1998), dicha pregunta es ineludible y crucial, y escamotearla es una mutilación. El autor observa correctamente que el gran ausente en la revuelta erótica derivada del Mayo francés ha sido, precisamente, el amor. Años después de 1968, él constata un doble fenómeno: la libertad erótica confiscada por los poderes del dinero y la publicidad, y el crepúsculo de la imagen del amor en la sociedad posterior a esa fecha. Según Paz, “la gran miseria moral y espiritual de las democracias liberales es su insensibilidad afectiva. El dinero ha confiscado al erotismo porque, antes, las almas y los corazones se habían secado”¹⁷.

En la era de la consolidación del neoliberalismo, Chile progresa sobre cadáveres sin sepultura. La *fiesta interminable* de su escena postraumática corresponde a la *muerte del amor*, como único proyecto y futuro. Es un espíritu que se extingue, una conciencia que muere lentamente, proceso del cual el suicidio de Violeta y del Presidente Salvador Allende (1908-1973), el asesinato de Víctor Jara (1932-1973), los torturados y detenidos-

¹⁷ Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*. Seix Barral, Barcelona, 1994. Primera edición, 1993. P. 171. Según el autor, la historia de la literatura occidental muestra que Occidente ha estado dominado por dos grandes pasiones: el amor y el poder, expresado este último a través de la ambición política, de bienes materiales y honores. Op. cit., p. 102. Si la tensión del amor y el poder ha sido constante, en sus distintas variantes, a través de la historia de la literatura y posiblemente en otros ámbitos, entonces aquella puede ser considerada como una experiencia arquetípica, y también, por otra parte, como manifestación de la gran escisión de la cultura occidental, que Jung asocia a la unilateralidad de la conciencia, considerada por él como la psicopatología del Occidente moderno. Dicho carácter arquetípico es sugerido por Jung tempranamente, en *Tipos psicológicos*. Y se reitera en otras obras suyas, como *Presente y futuro*.

desaparecidos, se cuentan entre sus episodios más terribles. Algún día, ese espíritu antiguo unido al amor, el ser, la conciencia, la verdad y la justicia, habrá completado su fase epigonal, extinguiéndose del todo. Entonces, la vida en su forma noble será imposible. Pues los “otros hombres”, a los que Allende se refiriera en su último discurso, arraigados en una sólida conciencia moral, no han surgido, ni surgirán de las actuales generaciones.

Cuando el Presidente Pedro Aguirre Cerda (1879-1941) debió enfrentar una tentativa de golpe de Estado, Allende, entonces Ministro de Salubridad y testigo de los hechos, quedó impresionado ante su decisión de permanecer en el Palacio de La Moneda, aun a costa de su vida. Así aprendió de lo que décadas más tarde describió como *la firmeza serena de la dignidad hecha hombre*¹⁸. La Concertación pretendió con arrogancia ser la encarnación de esos “otros hombres”. Pero, ¿cuál de sus gobiernos ha sido consecuente con un sentido moral y una memoria que lo hicieran merecedor de un reconocimiento semejante?

¿Y qué es ese *espíritu*, al que aquí se invoca? Una intuición difusa, correspondiente, quizás, a una especie de autoconciencia preexistente a lo humano: un pensamiento, un sentimiento, un alma, un sentido, una direccionalidad, un símbolo o un arquetipo. El anhelo de un fundamento y de la posibilidad de una vida en su forma noble. Quizás, los vestigios de una imagen de Dios, en la época de su ausencia. En la fase actual de ese vacío, el espíritu dona los signos de su propio proceso de extinción, para la conciencia de quienes aspiren a comprender la dimensión de la catástrofe en el presente, y cuya obligación moral es, en consecuencia, dejar un registro de esa quiebra, dirigido a los luchadores de un futuro remoto y dudoso, desde lo que pudiera llamarse *la dimensión política de la vida interior*, relativa a los procesos de la conciencia y sus relaciones con los distintos niveles de la realidad.

Esta fenomenología de *El gavilán*, esta arqueología del alma, quisiera ser una contribución a la conciencia de dicho proceso de extinción, de esta quiebra espiritual, de esta enconada tragedia chilena. Por eso, el presente estudio no se sitúa, ni podría situarse, fuera de ellos, sino que está necesariamente constituido por el peso de esa decadencia, de esa agonía espiritual, de las que *también* es su testimonio y registro.

¹⁸ Salvador Allende, *Discurso en la Gran Logia de Chile*. 14 de abril de 1970. Registro de audio (CD). En Juan Gonzalo Rocha, *Allende, masón*. Sudamericana, Buenos Aires, 2001.