

ESTUDIOS

*Poética musical mapuche: factor de dislocación
de la música chilena contemporánea.
El caso de “Cantos ceremoniales”, de Eduardo Cáceres*

*The Mapuche Musical Poiesis as a Means of Dislocation
of Chilean Contemporary Music.
The Case of the “Cantos ceremoniales” by Eduardo Cáceres*

por

Rafael Díaz S.

Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

rdiazs@uc.cl

“Yo soy tú, el tú que solamente yo puedo ver”.

KONJIRO HAWAI.

Esta comunicación es una reflexión sobre cómo los procedimientos compositivos mapuches se constituyen en un factor de dislocación y de relectura del paratexto musical contemporáneo.

El objeto de estudio es la obra compuesta por Eduardo Cáceres, *Cantos ceremoniales para aprendiz de machi* (2004), obra sobre textos en lengua mapuche escritos por el poeta chileno-mapuche Elicura Chihuailaf. Esta obra se constituye, para este estudio, en un soporte de (re)significaciones de la cultura musical mapuche, trasplantada al contexto de la música académica.

La hipótesis de trabajo es que las maneras de representar al *otro*, por medio de estrategias compositivas transculturales, han terminado por modificar las fronteras y la posición de la música chilena contemporánea, generando alteridad en su propio núcleo canónico de su otrora paradigma centro-europeo.

Palabras clave: mapuche, música chilena, excéntrico, etnotexto.

The present paper deals with the influence of the Mapuche technique of music composition upon the contemporary style of academic Chilean composers, considering how such factors as mass media and rural urban displacement affect and dislocate the aesthetics of Chilean contemporary music.

For this purpose the work Cantos ceremoniales para aprendiz de machi is analyzed. This work was written in 2004 by the Chilean composer Eduardo Cáceres and it is based on Mapuche poetry written by the Chilean-Mapuche poet Elicura Chihuailaf.

This work is conceived as a framework for the change of meanings that the rich and varied Mapuche musical expressions underwent when transplanted to the context of academic contemporary music.

The central hypothesis has to do with how the (post) modern ways of representing the Other, by means of transcultural strategies of music composition, have modified the location and borders of Chilean contemporary music, generating inner changes in its European canonic nucleus.

Key words: Mapuche, Chilean music, eccentric, ethnotext.

INTRODUCCIÓN

Esta comunicación es una reflexión sobre cómo los procedimientos compositivos mapuches se constituyen en un factor de dislocación y de relectura del paratexto musical contemporáneo.

El objeto de estudio es la obra *Cantos ceremoniales para aprendiz de machi* (2004), compuesta por Eduardo Cáceres¹, basada en textos en lengua mapuche escritos por el poeta chileno-mapuche Elicura Chihuailaf. *Cantos ceremoniales* fue encargada por Boris Alvarado para el Coro Femenino de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Se estrenó el 14 de agosto del año 2004, en el Teatro Municipal de Viña del Mar.

Esta obra se constituye, para este estudio, en un soporte de (re)significaciones de la cultura musical mapuche, trasplantada al contexto de la música chilena contemporánea, cuyas peculiaridades revelan la ambivalente incorporación de aquello que se reconoce como propio y ajeno.

La hipótesis de trabajo es que las maneras de representar al *otro*, por medio de estrategias compositivas transculturales, han terminado por modificar las fronteras y la posición de la música de arte contemporánea, generando alteridad en el propio núcleo canónico de su otrora inconfundible paradigma.

Este nuevo relato musical de Cáceres traslada ésta y otras paradojas a su discurso la experiencia de acceso a la alteridad desde la distancia (paradójica) de lo propio-ajeno (la lejanía de la vecindad) y, en este mismo sentido, la (de) construcción de la música del *otro*, el que permanece en un tiempo sin historia.

Estas paradojas serán puestas en juego a la hora de develar los modos de representar la música del mapuche en los *Cantos ceremoniales*, específicamente en cómo esta obra redibuja los aspectos (y espectros) de una cultura musical que arraiga y expulsa a la vez.

Cantos ceremoniales será estudiada con la ayuda de herramientas analíticas provenientes del campo de la semiología musical. Fundamentalmente se recurrirá al concepto de estilema, es decir, unidades musicales que configuran un estilo de un repertorio determinado. El estilema, específicamente, indica un ente musical que, debido a su frecuente uso por parte de los compositores, puede ser considerado como componente del estilo que caracteriza a un repertorio. Puede consistir en una configuración particular articulada en un parámetro musical –una sucesión de alturas, un encadenamiento de acordes, una sonoridad instrumental o vocal, etc.– o en la concurrencia de varios parámetros –un acento obtenido con determinado timbre, un tipo de figuración rítmica de timbre concreto, un ornamento vocal colocado en un punto particular de la macroestructura, etc.².

¹El compositor chileno Eduardo Cáceres (1955) es una de las principales figuras de la actividad compositiva chilena, desde la década de los ochenta. Su trabajo se ha desarrollado principalmente en Alemania, el Cono Sur sudamericano y Chile. Actualmente es profesor de la carrera de composición de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y es el principal organizador del festival de música contemporánea de esa casa de estudios.

²Cámara 2004: 486.

Como postulado base se puede señalar que prácticamente toda la música chilena de raíz indigenista, hasta la década de los ochenta del siglo XX, se vale de estos estilemas para representar al *otro*, es decir, al aborigen y su música. La fuerte carga retórica que subyace en estos estilemas, el poder de aludir (y eludir) a la música aborigen, reposaría en su soterrada potencia identitaria. Este fue el medio del que se valió el compositor criollo para hacer presente en su música, la música del *otro*, dentro del paratexto ético que implica toda creación basada en reglas compositivas modernas y de origen centro-europeo.

Con la postmodernidad, nuevas estrategias comienzan a manejarse, lo que provoca la necesidad de introducir otras técnicas analíticas y otra terminología. Es así que, en el caso de la obra de Cáceres, se emplea además el concepto de *musema*³, término proveniente de la semiología musical, generalmente aplicado en el estudio de la música popular urbana y que posee la ventaja de incorporar el fenómeno del afecto en la discusión analítica.

El término lo utilizó Tagg⁴ en su tesis basada en un estudio semiótico sobre la música popular urbana. Al respecto Cámara comentó que “en cuanto término psicológico, el afecto se articula en tres niveles comunicativos –musema, sintagma y paradigma– y se manifiesta a la vez como elemento emotivo o proceso de comunicación musical y como resultado afectivo de éstos. [...] Los compositores de bandas sonoras para cine y TV contribuyeron poderosamente a que el público estableciera asociaciones fijas entre determinados rasgos musicales y estados de ánimo o sentimientos, lo cual permite detectar la presencia de ciertos ítems de código musical en relación con designados extramusicales, que son aplicados de manera casi mecánica en determinados estilos musicales”⁵. En otras palabras, “el musema es definido como un arquetipo individual de afecto musical codificado y puede actuar en tres roles diferentes: como “señal”, como preparación afectiva y como identificación mnemónica”⁶.

El uso del término musema ha tendido a trascender a la música popular urbana (la que se define fundamentalmente como cualquier música que no sea académica, folclórica o *pop*) y se integra al análisis de músicas que utilizan los recursos y técnicas de la música académica y folclórica. La diferencia está en el uso y función y su valoración comercial.

El musema ha atravesado hacia el campo de la música contemporánea porque esta misma música se ha movido hacia territorios algo indefinibles, por la extrema circulación global de la cultura en el siglo XXI. La herramienta semiótica ayuda a percibir cómo el estilema se transforma en musema, cuando el compositor moderno resignifica este viejo soporte con una carga afectiva del que no es del todo responsable, pues esta carga ya reposaría en la psiquis colectiva de la comunidad en la que se desenvuelve.

Este trabajo buscará demostrar por qué las estrategias compositivas de Cáceres, a la hora de representar al *otro*, constituyen un desplazamiento de la toma

³Concepto tomado de Seeger 1960: 224-261.

⁴Tagg 1979.

⁵Cámara 2004: 311-312.

⁶Cámara 2004: 312.

de posición del creador, que lo termina ubicando “más adentro” del territorio musical que quiere representar, con respecto a lo que lo hacían sus antecesores.

Tradicionalmente, el compositor chileno, a la hora de escribir música inspirada en culturas originarias, creaba una representación imaginaria del *otro* utilizando códigos musicales, más o menos convencionales (estilemas), para representarlo. Este modo de representación cambia radicalmente con la modernidad, cuando el compositor cree encontrar afinidad entre su música y la de otras culturas de un modo más esencial, fundamentalmente porque esas culturas estaban más cerca que nunca de su cotidianidad. En opinión de Clifford, “lo exótico está misteriosamente cerca [...] la diferencia se encuentra en el barrio contiguo, lo familiar se encuentra al fin de la tierra”⁷. Kristeva nos acerca aún más radicalmente a lo exótico: “inquietante la extranjería que está en nosotros, somos nuestros propios extranjeros, estamos divididos”⁸.

En tiempos de Isamitt⁹, el mapuche todavía vivía en reducciones. En tiempos de Cáceres, el mapuche está incorporado a la sociedad chilena y convive con el criollo “codo a codo”.

En esta actual convivencia, el *otro* se encuentra a la vuelta de su esquina. Más aún, habita dentro del mismo creador, porque el aborígen es parte de su impronta. En el caso de su ligazón con la cultura mapuche, la afirmación de Kristeva tiene profundas resonancias para Cáceres, ya que el compositor compartió en su juventud largos momentos de convivencia directa con este pueblo.

La presencia física de la población mapuche en las grandes urbes y en la sociedad moderna chilena nos habla de una convivencia innegable, a pesar de las tensiones, también innegables, que esta proximidad genera. Las culturas autónomas, homogéneas y autocontenidas dentro de territorios (soberanos), con fronteras bien delimitadas, son entidades e identidades en vías de disolución¹⁰.

En la otrora etapa “indigenista” de los años 30 en Chile, la composición tendió a representar al *otro* a través del recurso de armonizar, en el estilo contemporáneo de la época, melodías recopiladas de pueblos originarios (Lavín, Isamitt).

En los ochenta, el compositor buscó otras formas de vincularse con la alteridad. Para ello, encontró, en la fusión de las técnicas compositivas aborígenes con la escritura contemporánea, un nuevo punto de encuentro. Una nueva etapa en este proceso de acercamiento con la cultura del *otro* consiste en concebir lo que se sabe de aquella música como un dato abstracto, completo en sí mismo, a la manera de un arquetipo. En otras palabras, hacer del aborígen (el *otro*) un objeto de composición¹¹.

⁷Clifford 1988: 14.

⁸Kristeva 1988: 288.

⁹Compositor chileno interesado en la música de los pueblos originarios de Chile. Su música revela la presencia de estilemas mapuches, usualmente armonizados con un lenguaje armónico de “vanguardia” centro-europea. Su música indigenista se hace conocida durante la década de los treinta.

¹⁰Guilbault 1993.

¹¹Como ejemplo, se puede mencionar la obra *Exótica* (1970-71) de Mauricio Kagel, en la que la imitación de modelos musicales no europeos (de orígenes culturales indefinibles, pero asociados intuitivamente con el “Oriente”) se vuelve un arquetipo de la alteridad.

En una época más reciente se ha tratado de reivindicar genuinamente el valor de las herramientas culturales del aborigen. Esto ha llevado a producir intentos de etnotextos que, en el caso de la música, son generados desde una posición émica radical, es decir, se trabaja situado completamente “adentro” del territorio sonoro y de pensamiento de la cultura originaria.

En la música chilena, *Canciones huilliches*, de Isamitt, ejemplificaría la primera etapa de esta saga vinculante, *Cantos ceremoniales*, de Cáceres, más reciente.

I. PARATEXTO DE CÁCERES Y PERSPECTIVAS DE ANÁLISIS

En la primera fase de este artículo se presentará *Cantos ceremoniales* a la luz del paratexto de Cáceres. La voz “paratexto” se refiere a todos los comentarios (descriptivos y exegéticos, orales y escritos) hechos por el autor sobre su obra. Dicho paratexto, además de una descripción sucinta del texto musical, ofrece también una interpretación del mismo desde la doble perspectiva del compositor como autor y como oyente privilegiado de su obra.

En una segunda etapa se plantearán algunas consideraciones críticas sobre la particular visión del aborigen que representa el texto de *Cantos ceremoniales*, sus interpretaciones musicales y los comentarios del compositor.

Las diferentes perspectivas que se asumen en mi aproximación analítica a esta obra, se revisten parcialmente de la terminología propuesta por Molino-Nattiez¹², quienes distinguen tres “niveles, familias, o perspectivas de análisis”:

- a) En el nivel poético, el compositor proporciona información sobre el proceso creativo de su obra.
- b) En el nivel neutro, el compositor describe elementos formales de su obra.
- c) En el nivel estésico, el compositor comenta su obra desde el punto de vista del oyente¹³.

Estas tres perspectivas discursivas se transforman en objeto del discurso crítico del investigador, quien produce, a la vez, su propio paratexto de la obra.

II. DESCRIPCIÓN DE CANTOS CEREMONIALES PARA APRENDIZ DE MACHI

El paratexto descriptivo de *Cantos ceremoniales* (nivel b) se deriva tanto del análisis sintáctico como de la entrevista sostenida con el compositor.

La obra *Cantos ceremoniales* está dividida en tres grandes secciones, que deben ejecutarse en secuencia lineal continua y que responden a los siguientes nombres: *Xekayawun mawida mew* (Caminata en el bosque); *Maciluwvn pelma* (Iniciación); *Rakiduwammaken tañi wvnen pu ce* (Pienso en mis antepasados).

El texto escrito por el poeta Elicura Chihuailaf es cantado en lengua mapuche y contempla la lectura o la entrega de su traducción al castellano.

¹²Nattiez 1987: 175-179.

¹³Dado que en los tres casos, el sujeto del discurso paratextual es el compositor, los niveles b) y c) podrían designarse como poético-neutro y poético-estésico, respectivamente.

Las intérpretes deben trabajar su texto fonético a partir del estudio de la sonoridad de la lengua mapuche. En este trabajo también juega un rol la imitación de un modelo fonético que es, a su vez, un modelo imaginario, una herencia de la memoria genética y de la tradición deformada de una cultura impactada por la circulación global.

El coro está subdividido en cuatro registros: sopranos I, sopranos II, mezzosopranos y contraltos.

La escritura está en notación musical corriente, incluye elementos de “hablar-cantado” (III movimiento), sonidos indeterminados (todos los movimientos), percusión de palmas y de pies en el suelo (movimientos I y III).

III. POIÉTICA DE CANTOS CEREMONIALES

El propio compositor nos remite juicios que aclaran sus intenciones composicionales (perspectiva a):

“Mi afinidad con el pueblo mapuche no va por la antropología ni por el arte. Tengo una afinidad con ellos en el mundo ancestral. Comprender su cosmovisión no es fácil, pues la tienen y mantienen muy oculta, son muy celosos de ello y la careta es otra... tal vez para confundir...en mi caso es lo mismo [...]. Es bien verdad que cuando hago esta música siento una expansión de la conciencia cósmica. Es como ingresar a un mundo común en donde habitan diferentes tipos de personas que sienten igual o parecido respecto de este mundo y en especial el otro [...]. Esta música, incluso la que yo escribo, creo que revela otro mundo que no es el que conocemos habitualmente. Es más bien del llamado espíritu o inmaterial”¹⁴.

Por otra parte, J.P. González indica que “la apertura de Eduardo Cáceres a la multiplicidad del fenómeno musical que nos rodea y su cuestionamiento a las jerarquizaciones preservadas por la heroica tradición del conservatorio, lo ha llevado a no adscribirse a una poética particular, evitando todo estructuralismo, autogeneracionismo, minimalismo o neoalguismo”¹⁵. Más adelante, a propósito del interés de Cáceres por los instrumentos, la música y el espacio sonoro del mundo mapuche, González agrega que ello no es por “una motivación antropológica o artística, sino que parte como un acto de expansión de la conciencia, que por lo tanto, debe ser ritualizado”¹⁶.

Lo cierto es que la curiosidad por la música indígena, había casi desaparecido de los compositores chilenos desde la década de los 30. Por lo tanto, obras tales como *Cantos ceremoniales* surgen a contravanguardia, más aún, en países como Chile, en que la traslación de modelos centroeuropeos (primero franceses, luego alemanes e italianos) ha sido una tendencia que ha definido su historia musical.

Del paratexto de Cáceres, se extraen dos conclusiones importantes: (1) que su indigenismo no se trata de esa vieja práctica de transcribir melodías para luego

¹⁴Entrevistas, Díaz 2007.

¹⁵González Rodríguez 1999: 4.

¹⁶González Rodríguez 1999: 7.

armonizarlas a la manera de los cancioneros de música folclórica europea de los tiempos de Bartók; y, (2) que se trata más bien de una apertura completa de su arte a una variedad de posibilidades, en las que el sonido aborígen es una más, el que decide vivir como un acto de expansión de la conciencia, que “debe ser ritualizado”.

¿Cuál es el sentido del rito en Cáceres y particularmente en *Cantos ceremoniales*? Indudablemente no es el rito desterritorializado de un *machitun*, tampoco la imposición de un modelo *wuinka*¹⁷ a un imaginario indigenista.

Dice Cáceres: “más bien pongo en arte un acto ritual y si bien paso a prescindir de procedimientos compositivos preconcebidos, en mí no existe un rendirme permanentemente a esos procedimientos, pues me aparecen más bien como una cultura impuesta hegemonicamente, por tanto, no me importa seguir los cánones de la mal llamada única música contemporánea. La música contemporánea no es una sola. No es sólo lo que viene de Europa y que ha sido fabricada en otro contexto histórico. Mi postura es consciente y no pertenezco al movimiento neocolonialista que existe en Latinoamérica. Mi contexto histórico también fabrica mi música”¹⁸.

En síntesis, las estrategias compositivas de Cáceres consisten en abordar el imaginario indigenista desde adentro. El compositor no compone música mapuche, sino que toma lo mapuche como su técnica de composición, por lo que se podría designar su estrategia como una especie de “introindigenismo compositivo”.

IV. ESTÉSICA DE CANTOS CEREMONIALES

En la perspectiva estética (o más bien, poético-estética), el compositor se pone en el lugar de un oyente imaginario privilegiado. Aunque generalmente el compositor es el mejor oyente de su obra, ello no siempre lo dispensa de sorpresas: “la primera vez que escuché la obra como auditor, me emocioné profundamente hasta las lágrimas, pues sonaba tal como la había imaginado. Mientras la escribía me sonaban las voces adentro y yo mismo cantaba, a veces, las voces en falsete para emular las voces femeninas, pero no podía cantarlas todas al mismo tiempo, por tanto, lo polifónico sólo quedaba imaginarlo. Aunque uno imagine una música al componerla, es distinto escucharla, aunque sea lo mismo que imaginaste. Es otra experiencia, es como si antes fuera un feto y luego naciera a la luz... tú debes saber esto... ¿sí?”¹⁹.

Y ante la pregunta de si hubo despersonalización en el momento de oír la obra, si acaso sintió que esa obra podía ser del *otro*, del aborígen, Cáceres responde: “no sentí despersonalización, no sentí que fuera del aborígen, sentí que era y correspondía a mí y a mi pueblo, es decir, a mis conciudadanos, a mi realidad cotidiana; sentí que con esa música se abría un puente, o se establecía un nexo de

¹⁷Nombre usado por el mapuche para designar al extranjero.

¹⁸Díaz 2007.

¹⁹Entrevistas, Díaz 2007.

comunicación entre los chilenos y los mapuches. De hecho, Elicura Chihuailaf, autor de los textos, me dijo lo mismo, respecto de los nexos. El también sintió lo mismo cuando la escuchó, desde su condición, pero al revés. Me dijo que se había identificado plenamente con esa música de manera emocional y culturalmente también”²⁰.

V. LOS MUSEMAS DEL CANTO Y LA MUSA MACHI

Dejo atrás la perspectiva personal del compositor, para proponer consideraciones estéticas y semiológicas que conformarán mi propio paratexto. En primer lugar, es fundamental establecer la figura de la machi como principal referente ideológico-estético en la obra de Cáceres. Grebe afirma que “la machi es la principal portadora y transmisora de la religión mapuche, la que desempeña diversos roles rituales al servicio de su comunidad, destacándose su participación en los ritos medicinales terapéuticos y diagnósticos, adivinatorios y comunicativos. Las creencias tradicionales y concepciones mitológicas son reactualizadas a través de la poderosa comunicación del discurso chamánico. En los ritos simples, dichos contenidos se expresan mediante recitaciones y cánticos; y en los ritos de mayor complejidad, se agregan a dichas recitaciones y cánticos una amalgama densa de poesía, música, danza y episodios dramáticos, con activa participación de *la machi* y sus ayudantes junto a la comunidad ritual”²¹.

Este comentario aclara aún más el sentido de la palabra “rito” para Cáceres. Su acto de expansión de la conciencia (en el acto creativo) posee una profunda relación con los ritos simples y complejos de la machi. Es dable afirmar que *Cantos ceremoniales* es una gran representación mimética de lo que podrían ser esos ritos.

Es importante aclarar que esta *mimesis* es algo más profundo que un simple acto metafórico o imitativo. La *mimesis* que funciona aquí es algo más esencial que asociar elementos similares para duplicarlos, superponerlos o intercalarlos a la manera del estilema de los años 30. Si ese hubiera sido el camino de Cáceres, habría llegado a una representación muy parecida a la que llegaron Lavín e Isamitt. Cáceres abandona este nexo convencional y se interna en lo aborigen “desde” lo aborigen. Es decir, no hay acompañamientos instrumentales armónicamente descontextualizados, no hay intercalación de elementos estilemáticos a la manera de un *collage*. Hay, por el contrario, un ejercicio compositivo con las propias herramientas composicionales de la música mapuche, de modo de evitar que códigos exógenos penetren en el sistema cerrado de la composición. Por cierto que todavía se encuentran los viejos referentes identitarios asociados con “lo mapuche”, pero éstos poseen otro grado de organicidad; ya no son trozos intercalados de gestos idiomáticos, ahora son ellos mismos (los estilemas) los códigos esenciales del texto, los que sostienen estructuralmente el discurso y, lo más importante, con el énfasis puesto en la carga afectiva que estos códigos comprenden.

²⁰Entrevistas, Díaz 2007.

²¹Grebe 1998: 60.

Al involucrarse afectivamente el creador en el texto que genera, de un modo cualitativamente próximo, es decir, involucrándose en la cadena mensaje-código, el texto musical se abre a una configuración directamente conectada con un imaginario colectivo de lo aborígen, y dentro de una estructura homogénea, sin metaestructuras culturales externas que sustenten y determinen la codificación del texto.

La experiencia de la recepción de *Cantos ceremoniales* nos dice que sus elementos semiológicos constituyentes (sus arquetipos individuales que comportan un código de afecto musical), lejos de estratificarse, a la manera del estilema del pasado, se congregan entre sí e interpelan al yo profundo del auditor.

En este acto mimético entonces, hay aparentemente un vínculo más profundo, que Benjamin definió como la “ semejanza inmaterial”²².

V. MUSEMAS Y SEMEJANZA INMATERIAL EN CANTOS CEREMONIALES...

Para entender el fenómeno de interpelación involucrado en este texto sonoro y sus eventuales audiencias, es vital reconocer en la música el origen común con otras formas de expresión, las que, en los albores de la humanidad, “estuvieron en una zona intermedia entre la comunicación y el arte”²³.

El poder evocativo que posee la música, es una propiedad que Walter Benjamin abarcó dentro del concepto de semejanza inmaterial, y que, en términos simples, establece que en todo hecho lingüístico, incluido el de la música²⁴, debería poder verificarse la existencia de una forma significativa o discursiva como soporte de una expresión. Para Benjamin, todo sistema lingüístico no es un simple sistema convenido de signos ya que “el nombre que el hombre da a la cosa, depende de la forma en que la cosa se comunica con él”²⁵. Al ámbito de la lengua, según Benjamin, habrían emigrado las antiguas fuerzas de expresión y recepción miméticas, de las que la música y la danza proporcionan una lejana imagen.

De algún modo, en *Cantos ceremoniales*, el sonido de la lengua mapuche y los melodiosos adheridos a sus fonemas nos devuelven el camino que habrían hecho la música y la danza, alguna vez reunidos en el gran mar del lenguaje, y que ahora regresan a sus ámbitos originarios autovalentes al que realmente pertenecían antes de congregarse y fundirse en el ámbito de la lengua. La herramienta teórica de Benjamin es clave para entender cuándo la fuerza mimética de la música opera productivamente y cuándo, desvirtuada de su naturaleza mimética, opera como una duplicación.

²²Benjamin 1971a.

²³Benjamin 1971a: 168.

²⁴Se acepta hoy en día discutir que la música pueda operar como un lenguaje, desde el momento en que se le reconoce condición semiótica. De este modo, la música, como las otras expresiones artísticas “es un lenguaje específico, diferente e irreductible al tipo de lenguaje que conocemos como lengua natural. En consecuencia, su funcionamiento es semiótico y no lingüístico” (Talens 1978: 18).

²⁵Benjamin 1971b: 172.

VI. LOS SOPORTES DE LA EXPRESIÓN MIMÉTICA

Cantos ceremoniales posee una serie de estilemas que, al dejar su rol interpelativo o de “cita”, y constituirse en unidades sintácticas esenciales y de carga afectiva con directo enlace al imaginario sonoro mapuche, devienen en musemas.

El musema aborígen es un código que posee una fuerte carga simbólica acumulada. Son soportes de una expresión mimética que ha llegado a nosotros muchas veces con el “vínculo quebrado” con sus formas significativas originarias.

Los musemas de Cáceres no siempre son transcripciones o recopilaciones. La mayoría de las veces constituyen la imitación de modelos “auténticamente imaginarios” creados por el compositor a partir de modelos “auténticamente aborígenes”.

En la obra de Cáceres, estos musemas operan muchas veces como patrones de repetición dentro de una técnica de construcción “aditiva”. Se trata de una técnica asociada con el minimalismo, que consiste en la agregación sucesiva de elementos levemente diferentes para ir creando un *motto* o continuo que va produciendo un efecto hipnótico. La técnica minimalista es propia de la música mapuche y es a ella a la que se remite Cáceres cuando usa esta técnica. *Cantos ceremoniales* se abre con un musema de carácter cíclico (ver ejemplo N° 1).

♩. = 90

Soprano 1

Soprano 2

Mezzo-Soprano

Contralto

Ej. N° 1. *Cantos ceremoniales*, primer movimiento, p. 1, sistemas I.

La diferencia es clara con respecto al tratamiento estilemático indigenista de los años 30 (Isamitt, Lavín). No existe “acompañamiento”, o sea, una superestructura estilísticamente hegemónica que condiciona la percepción identitaria, transformando al código aborígen –su *ethos* y su *pathos*– en “exótico”, debido a que su aporte sintáctico se reduce al acto de la intercalación, superposición o intervención de sus códigos en una estructura armónica de sustentación dominante. Por lo tanto, nos encontramos a solas con un texto musical que nos encierra en una circularidad de signos totalmente autorreferentes entre sí, en lo que respecta a su semejanza inmaterial. En este texto musical, los aportes contemporáneos que pudieran existir, los sintagmas del mundo musical occidental, se homogeneizan con el aborígen a tal nivel, que ya no es posible discernir cuál es cual.

Cáceres nos instala de inmediato en una forma circular de percibir el tiempo, por el uso de secuencias melódicas recurrentes, las que se transportan permanentemente, sin mayor elaboración, y nos conducen siempre al lugar de partida, pero en otro contexto y por otro camino. Esto difiere de la percepción temporal de las canciones “indigenistas” de los años 30, que deviene de izquierda a derecha por causa del principio armónico del acompañamiento, que nos hace transitar obligadamente de centros de tensión a reposo, pasando por centros modulatorios.

VII. COMPORTAMIENTOS IDIOMÁTICOS

A pesar de que *Cantos ceremoniales* está fuertemente marcada por el liderazgo de la voz, algunos instrumentos mapuches constituyen también un fundamento técnico y estético importante al momento de concebir su lenguaje. Especialmente la *pifülka*, *trutruka* y *kultrun*²⁶ son “invocados” permanentemente y reconocemos sus sonoridades y comportamientos idiomáticos en las líneas vocales del coro.

La pifülka es un instrumento principalmente ritual, que sigue en importancia al kultrun y a la kaskawilla. Usado por los ayudantes de la machi (yegülfe), es poco común que se ejecute en ocasiones no religiosas, y posee una función rítmica en el conjunto. Por regla general, la ejecución de este tipo de aerófonos requiere la presencia de parejas de ejecutantes de sexo masculino que alternan sus sonidos creando un patrón continuo. A su vez, se asocian de acuerdo a la tesitura de sus respectivos instrumentos provocando una resultante interválica característica, fluctuante entre una tercera menor y una mayor (ver ejemplo N° 2).

Ej. N° 2. Pifülka pareada (Ngillatún. Quetrahue. 1981). Transcripción tomada de Ernesto González Greenhill (1986:37).

Un detalle importante de este tipo de patrones, es que suelen presentarse en grandes fiestas rituales en las que se congregan varios ejecutantes de pifülkas, que traen, cada uno, su propio instrumento, lo que tiene importantes consecuencias en la sonoridad global resultante. Grebe afirma que “ellos deben subdividirse en

²⁶La pifülka es una flauta de filo, sin canal de insuflación, longitudinal, cerrada en su base, sin orificios de digitación. Se fabrica comúnmente de lingue, madera de una especie arbórea de la llamada selva valdiviana. La trutruka es una trompeta natural, tubular, longitudinal, de aproximadamente 2 metros de longitud y 3 cms. de diámetro y con embocadura terminal. Su cuerpo se fabrica con una vara de “colive” (especie de caña resistente) y el pabellón con un asta de vacuno. El kultrun es un membranófono, tímbral-sonaja semiesférico con forma de plato. Se fabrica con madera de laurel o álamo tapado con un cuero de cabrito, que se amarra con tiras del mismo cuero o crin de caballo y se percute con una baqueta de “colive” forrada en lana por un extremo (González Greenhill 1986: 12,14, 29).

dos grandes grupos que alternan” –de modo aproximado a la configuración del ejemplo N° 2– pero “en este caso los sonidos resultantes equivalen a dos manchas sonoras alternantes de rico colorido tímbrico aleatorio”²⁷.

La pifülka es una flauta que suele emitir dos sonidos solamente, los que están en relación de aproximadamente una tercera menor no temperada. Lo efectivo es que en una congregación de ejecutantes de pifülkas no existe una sola versión de este intervalo, sino muchas versiones, cada cual conforme a la particular afinación y registro del instrumento.

El resultado es una sonoridad compleja, tipo *cluster* en la que predomina una determinada sonoridad de tercera menor, dentro de una textura rica de sonidos muy próximos entre sí. Por lo tanto, el resultado es muy complejo, también en sonidos resultantes o de combinación (sonidos audibles por relación simpática) debido a esta misma proximidad.

Estas “manchas sonoras de rico timbre aleatorio” como habría señalado Grebe, son un hecho sonoro de mucha potencia acústica y ritual. Es un referente originario que da vida a un tipo específico de musema usado por Cáceres, consistente en bloques acordales polimodales²⁸, hasta llegar al *cluster*.

En el siguiente ejemplo, podemos apreciar un caso de heterofonía bimodal, propio de pifülkas tocando al unísono (ver ejemplo N° 3).

The image shows a musical score for a vocal ensemble. It consists of four staves. The first two staves are for vocal parts S1 and S2. S1 has the lyrics "a - mu a - mu a - mu - len" and S2 has "A - mu a - mu a - mu - len". Both parts are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The music is in a minor key and features a cluster of notes. The third and fourth staves are labeled M and C, respectively, and are currently empty.

Ej. N° 3. *Cantos ceremoniales*, primer movimiento, p. 1, sistema II.

²⁷Grebe 1974: 75.

²⁸El término “modal” se refiere aquí a una serie de notas originadas por las posibilidades usuales del instrumento aborigen. Por lo tanto no guarda ninguna relación con los modos griegos ni con los modos eclesiásticos renacentistas.

En el ejemplo N° 4 se aprecian tres modos coexistiendo en forma isócrona: contraltos sobre Re, Fa, (Do); mezzos sobre Fa#, La, Do#; y sopranos 1 y 2 sobre Do, Mib, (Fa) y (Sol).

Ej. N° 4. *Cantos ceremoniales*, segundo movimiento, p. 1 compases 9-10.

En el ejemplo N° 5 se aprecia un *cluster* dentro de un ámbito de tercera menor, que se origina posiblemente en la sonoridad global de una agrupación de pifülkas.

Ej. N° 5. *Cantos ceremoniales*, tercer movimiento, p. 1 compases 9-12.

La trutruka, junto al kultrun y la pifülka, es considerada uno de los instrumentos mapuches más importantes desde el punto de vista ritual-religioso. Al igual que en las pifülkas, la ejecución musical de las trutrukas requiere la presencia de parejas de ejecutantes masculinos. Al respecto, Grebe afirma que “[...] las normas rituales recomiendan la presencia de un par de tocadores de trutruka en los ritos de fertilidad e iniciación. Es así como se sitúan a un costado de la elipse ritual orientados hacia el este dos *trutrukatuses*, avezados ejecutantes del instrumento. Ellos deben tocar en un dúo heterofónico; y, por tanto, sus períodos de ejecución deben estar sincronizados o, por lo menos, bien amalgamados. Debido al esfuerzo de respiración que implica su ejecución, el empleo de dos instrumentistas deriva de una necesidad fisiológica: ello permite el relevo del uno por el otro [...]”²⁹.

Debido a su longitud y morfología, la trutruka puede diferir en sus características específicas. No obstante, la norma la sitúa en torno a un registro de bajo-barítono. Importante es constatar, que de las innumerables transcripciones que existen de toques de trutruka, una cantidad importante tiene su *finalis* en torno a la nota “La 3” (la nota más grave del ejemplo N° 6).

Esta nota tiene una fuerte identificación con la trutruka. A esto se agrega que esta nota actúa como una especie de bajo de toda la orquesta mapuche ritual. En consecuencia el papel de bajo de la nota “La 3” (o en torno a ella) es un referente sonoro que ha llegado a ser considerado como “originario”, o que evoca un registro y rol sonoro catalogado de “auténtico”. Estas notas han sufrido, por la mentalidad de Occidente, un proceso de sistematización en escalas. Sin embargo, su existencia es, en cierto modo, autónoma de esa jerarquización y sólo dependen de las variantes propias de fabricación entre uno y otro ejemplar de trutruka.

Los modos que configuran estas notas están acordes con las limitaciones y posibilidades del instrumento. Han generado y sustentado un repertorio tradicional.

De esta tradición asociada al instrumento han surgido una serie de “topos sonoros”. De ellos, la tendencia de repetir la nota más grave del registro, la costumbre de cerrar secuencias de “toquido” con un *glissando* que involucra casi todo el registro del instrumento, y la predominancia de un atemperado intervalo de tercera menor, son los más recurrentes.

En el ejemplo N° 6, originado en una transcripción de 1958, se puede ver un interesante uso de este referente “nota-registro” y su comportamiento idiomático. Contiene todos los rasgos idiomáticos del instrumento que han sido mencionados, tales como, el uso del *glissando* de intervalo de séptima en las zonas cadenciales³⁰, el ritmo de subdivisión ternaria y la utilización de notas repetidas graves con un rol de soporte al canto de la machi, entre otros.

Estos referentes reaparecen en la música de Cáceres transformados en soportes musicales de carga identitaria irreductible. Al respecto, el ejemplo N° 7 contiene un pedal-trutruka sustentando un canto heterofónico de pifülkas.

²⁹Grebe 1974: 75.

³⁰El intervalo de séptima surge porque el *glissando* implica hacer un esfuerzo superior de soplado, que tiene como efecto un “barrido” completo de los armónicos del instrumento.

Ej. N° 6. *Trutruka colíwe* (Cautín, IX región de Chile. 1958). Transcripción tomada de Ernesto González Greenhill (1986:35) y Archivo Sonoro. Facultad de Artes de la Universidad Chile.

Ej. N° 7. *Cantos ceremoniales*, primer movimiento, p. 2, sistema 1.

El ejemplo N° 8 ilustra el uso del *glissando* en la trutruka para cadenciar secuencias melódicas.

The image shows a musical score for four voices: S.1, S.2, M., and C. Each voice part begins with a piano (*p*) dynamic and a circled 'x' symbol. The lyrics 'gun' are written below each staff. Above the staves, there are glissando markings (*gliss.*) and a crescendo line. In the final measure, the S.1, S.2, and M. parts reach a fortissimo (*fff*) dynamic, marked with '(grito)'. The C. part also reaches *fff* but then continues with a piano (*pp*) dynamic. The lyrics 'ti kaj - fv' are written below the C. part.

Ej. N° 8. *Cantos ceremoniales*, segundo movimiento, p. 6, compases 64-66.

Existen ciertos referentes originarios que rebasan el musema, y que involucran un fenómeno sonoro de mayor magnitud, tanto desde el punto de vista musical como cultural. Desde el enfoque de lo exclusivamente acústico, constituyen lo que podríamos llamar “situaciones sonoras”. Desde el enfoque macro de la cultura mapuche, deberían asociarse al ritual sacro mapuche, en el que el poder del sonido juega un papel fundamental.

Grebe nos informa en los siguientes términos acerca de las prácticas ceremoniales mapuches: “de acuerdo a una creencia tradicional vastamente difundida entre los mapuches, la duplicación o multiplicación sonora aumenta el poder del sonido musical, reforzando su poder comunicativo con los dioses y espíritus. Aumenta, asimismo, los poderes terapéuticos, puesto que se cree que el sonido ahuyenta o expulsa al mal, la enfermedad y los espíritus malignos”³¹.

Posiblemente uno de los momentos más intensos de la obra *Cantos ceremoniales*, sea una particular “situación sonora” que se construye a partir del compás 25 del tercer movimiento. En ella, se canta-reza con una técnica hablar-cantado, el texto de Elicura Chihuailaf: “pienso en mis antepasados muertos, veo sus ojos vueltos hacia el oriente”. Las voces se van sumando “canónicamente” generando un desconcertado *tutti* de progresiva intensidad acústica. A esto se le suma un *accelerando* que termina por desencadenar una situación paroxística, propia de

³¹Grebe 1974: 75.

atávicos comportamientos de la sacralidad mapuche, en los que, de la voz de la machi, surgía una densa corriente parlante de cánticos, recitaciones y poesía (ver ejemplo N° 9).

♩ = 100

Tablado con alturas indicadas (naturalmente)
con suave movimiento corporal (balanceado) en negras

ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ta - ñi

ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ta - ñi ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ba - ci wv - nen

ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ba - ci wv - nen — pu ce pu ce pu ce peñ - ma - ke - fiñi fi

ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ta - ñi ra - ki - du - wam - ma - ken ta - ñi ba - ci wv - nen

pu ce pu ce pu ce peñ - ma - ke - fiñi fi

peñ - ma - ke - fiñi fi ge ñi ge le - li - wvl nie - lu

Ej. N° 9. *Cantos ceremoniales*, tercer movimiento, p. 3, sistemas I, II y III.

CONCLUSIONES

Buscar al *otro* (en uno mismo) se ha producido cíclicamente por generaciones en la música chilena. En cada búsqueda se produce un nuevo giro en la espiral de un “estilo” que poco a poco se vuelve cada vez más profundo e indefinible. Lo que permanece es una condición mestiza, (des)arraigada y afectada por una cultura global y con la apertura (¿necesaria?) hacia los logros técnicos de la música de arte contemporánea, algo muy puesto en cuestión, por obras tales como las de Eduardo Cáceres. De hecho, una conclusión fundamental de este estudio es que, para componer *Cantos ceremoniales* Cáceres no se valió de procedimientos compositivos exógenos a la cultura mapuche. Por lo tanto, *Cantos ceremoniales* se puede considerar como una reinterpretación de prácticas musicales y de sonidos alguna vez enraizados, y que ahora se encuentran en tránsito de su lugar antropológico al “no lugar” contemporáneo. Es una música que no se sitúa completamente ni en el territorio de paso (chileno-contemporáneo-¿académico?) ni en el territorio del *otro* (mapuche-originario-tradicional).

Esta condición íter-terrena, nos legitima para utilizar la terminología semiológica de músicas urbanas, entre ellas, las que se encuentran más allá del folclor y la música académica convencional o sea la música contemporánea de “escuela”, en la que *Cantos ceremoniales* no puede insertarse.

La oposición entre modelo y obra se neutraliza. Los deslindes geográficos y culturales devienen difusos y ambiguos. Ante tales fenómenos, resulta bastante difícil hablar confiadamente de referentes identitarios precisos, o de estrategias racionales de reenvío simbólico entre texto musical y contexto sociocultural.

Sin embargo, este grado de ambigüedad no hace a *Cantos ceremoniales* próximo a tendencias posmodernas de las llamadas “músicas del mundo”. La actitud mental de Cáceres de abrirse a la diversidad no debe llevarnos a confusiones con respecto a la identidad de *Cantos ceremoniales*. Cada soporte-musema no tiene valor neutro; la carga simbólica acumulada en ellos es tan fuerte y profunda, con raíces tan hundidas en las distintas tramas narrativas de la sociedad chilena, que la sola presencia de uno de ellos bastaría para devolver la obra, desde la periferia (chilena) donde se forja, hacia el centro (originario) donde parece tender.

Pero, así como esta música no puede buscar su “centro” en la llamada música contemporánea, tampoco podría hacerlo en el centro (en tránsito) del mundo aborígen. Es, por tanto, música que desafía la atracción gravitatoria de cualquier tipo de núcleo referencial.

Esta tendencia “centrípeta”, es la que nos lleva a calificar *Cantos ceremoniales* como una obra “excéntrica”, no sólo porque es una obra de esencia aborígen, en una época donde no se escribe música de esa naturaleza, sino también en el sentido de que su tendencia pendular la saca del “centro” y la lleva a transitar a territorios de sentido alejados de estructuras hegemónicas y de núcleos estéticos de poder.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, WALTER
1971a “Sobre la facultad mimética”, *Angelus Novus*. H.A. Murena, traductor. Barcelona: Edhasa.
1971b “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, *Angelus Novus*. H.A. Murena, traductor. Barcelona: Edhasa.
- CAMARA, ENRIQUE
2004 *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).
- CLARO, SAMUEL Y URRUTIA BLONDEL, JORGE
1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago: Orbe.
- CLIFFORD, JAMES
1988 *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass., y Londres: Harvard University Press.
- GONZÁLEZ GREENHILL, ERNESTO
1986 “Vigencia de instrumentos musicales mapuches”, *RMCh*, XL/166 (julio-diciembre), pp. 4-52.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, JUAN PABLO
1999 *Música ... en la frontera... de la música. Esperando el 3000*. CD. Composiciones de Eduardo Cáceres. Intérpretes varios. Santiago: SVR Producciones Limitada, Fondo de Arte y la Cultura (FONDART).
- GUILBAULT, JOCELYNE Y OTROS
1993 *Zouk, World Music in the West Indies*. Chicago: The University of Chicago Press.
- GREBE, MARÍA ESTER
1973 “El Kultrún mapuche: un microcosmo simbólico”, *RMCh*, XVII/123-124 (julio-diciembre), pp. 3-42.
1974 “Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche”, *RMCh*, XXVIII/126-127 (abril-septiembre), pp. 47-79.
1998 *Culturas indígenas de Chile: un estudio preliminar*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- KRISTEVA, JULIA
1988 *Etrangers à nous mêmes*. París: Gallimard.
- NATTIEZ, JENA-JACQUES
1987 *Musicologie générale et sémiologie*. París: Ch. Bourgois.
- SEEGER, CHARLES
1977 “On the Moods of a Musical Logic”, *Studies in Musicology 1935-1975*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, pp.64-101.
- TAGG, PHILIP D.
1979 *Kojak. 50 Seconds of Televisión Music (Towards the Analysis of Affect in Popular Music)*. Gotemburgo: Skrifter fran Musikventenskapliga Institutionen, N° 2.
- TALENS, JENARO
1978 “Práctica artística y producción significativa”, Elementos para una semiótica del texto artístico. Madrid: Cátedra.
- Entrevistas
DÍAZ, RAFAEL
2007 *Entrevista a Eduardo a Cáceres*. www.musicasacrachilena.cl
- Partituras
CÁCERES, EDUARDO
2004 *Cantos ceremoniales para aprendiz de machi*. MS.