

RODRIGO MONTES ANGUITA. • Oficio de tinieblas por Galileo Galilei: Una composición...

Oficio de tinieblas por Galileo Galilei: Una composición paradigmática de Patricio Wang para Quilapayún.

Oficio Tinieblas por Galileo Galilei A paradigmatic composition of Patricio Wang for Quilapayún

Rodrigo Montes Anguita

Profesor de Música

Master © en música como arte interdisciplinar

Universidad de Barcelona. España¹.

Resumen: Los aspectos de interés para este artículo son tres. Primero se aborda la figura de Patricio Wang como compositor, su formación académica y su relación con Quilapayún. En la segunda parte, se realiza un análisis músico-poético, de Oficio de tinieblas por Galileo Galilei, teniendo como base, la creación en su forma y contenido, con énfasis en los recursos técnicos utilizados, que no corresponden al lenguaje ni a la estética de la canción popular. Para el análisis, se observó la obra como una escena única dividida en cuatro planos. Por último, se realiza una visión panorámica a la historia del grupo Quilapayún, describiendo y analizando los factores que posibilitaron que fueran capaces de asimilar una propuesta creativa de estas características.

Este estudio ha sido articulado, en base a la información proporcionada directamente por Patricio Wang al autor, y que ha permitido vislumbrar: su historia como compositor, sus influencias directas, su visión particular de la obra; y su relación profesional con Quilapayún. Esto junto a la utilización de bibliografía descriptiva relacionada a la Nueva Canción Chilena y sus exponentes, han permitido sostener la idea, de que esta obra, y la inclusión de su compositor al conjunto, generan un nuevo paradigma creativo, materializado en el giro estético que estos artistas darán en sus producciones discográficas de los años 80.

Palabras claves: vanguardia musical, cantata popular, secuencia cinematográfica, análisis musical, ritmo estructural.

Abstract: The interesting aspect of this article are three. Firstly, the figure of Patricio Wang is tackled as a composer, his academic training and his relationship with Quilapayún. Secondly, an analysis musical-poetic is done, the Oficio of Tinieblas by Galileo Galilei, having as a base, the creation of its form and content, putting emphasis in the used technical resources, that do not belong to the language neither the esthetic of the popular song. For the analysis, the play was watched as a unique scene divided into four levels. Finally, a panoramic vision of the history of the musical group Quilapayún is done, describing and analyzing the factors that allow them to assimilate a creative proposal with these features.

This study has been articulated based on the information given directly by Patricio Wang the author, and which has allowed to make out: his history as a composer and his direct influences, his particular vision of the play, and his personal relationship with Quilapayún. This, with the use of descriptive bibliography related with the New Chilean Song and its components, have allowed to support the idea that the play and the inclusion of the composer to the band, generate a new creative paradigm, materialized in an esthetic turn that these artist will give in their discographic productions of the 80's.

Keywords: musical avant-garde, popular cantata, cinematographic sequence, musical analysis, structural rhythm.

¹ montes_1107@hotmail.com

Antecedentes

En la vanguardia musical latinoamericana de los años 60 y 70 del siglo XX, los compositores confluyen en un proceso de renovación política y social, que se gesta en el continente y el mundo occidental en general. Esto demandará en el artista, un compromiso mayor de su quehacer con su realidad inmediata. “En este mismo tiempo, se produce algo necesario de considerar. Los compositores, tanto de la música de la academia como de la popular, están ambos en sintonías similares en cuanto a temáticas de inspiración” (Herrera 5). Estos dos bandos comienzan a rozarse, hasta fundirse completamente en un proceso que decantará en creaciones artísticas interdisciplinarias y políticamente conscientes y comprometidas:

Paralelo al movimiento de la Nueva Canción Chilena, se está dando, al interior de la academia, el apogeo de la llamada vanguardia musical. Ambos movimientos, con diferentes lenguajes y estéticas, alimentan sus particulares imaginarios con estos temas que son para ambos objeto de invocación y de reflexión. Así, desde la academia, Fernando García, compone su *Cantata América Insurrecta*, (1962), Juan Orrego-Salas, la *Cantata América*, no en vano invocó tu nombre, (1965) entre otros. (Herrera 5-6)

Se encuentran aquí, los antecedentes para la elaboración de composiciones que tienen como forma base la cantata, y donde además se advierte la temática americanista abordada desde la creación poética, en la que el *Canto General* de Pablo Neruda, servirá de sustento para la elaboración de estos nuevos discursos.

En el año 1970, y ya con los músicos de la Nueva Canción Chilena absolutamente activos desde la creación y la grabación de material discográfico. Luis Advis compone la *Cantata Santa María de Iquique*, que será estrenada por Quilapayún. A diferencia de las creaciones de García y Orrego Salas, mencionadas por Herrera, que fueron escritas para formato de orquesta centro europea. La obra de Advis abrirá un camino paradigmático en la composición para un conjunto instrumental, que él trata como grupo de cámara junto a las voces trabajadas entre segmentos solistas y corales. Se problematiza musicalmente en esta obra, el conflicto obrero/patrón, de la pampa salitrera, que culminará en la matanza masiva de los mineros y sus familias ocurrida en el año 1907.

En la obra señalada convergen la recuperación y representación de un hecho histórico invisibilizado por los medios oficiales; la utilización de una forma europea barroca como la cantata; escritura musical tradicional; instrumentos vernáculos como las quenas, mestizos como el charango y europeos como las guitarras; conjunción entre aires de ritmos tradicionales² y

² Cuando un ritmo folclórico tradicional no es utilizado en su contexto, con su forma y estructura, se dirá que es un “aire” de. Tal es el caso del Vamos Mujer, de la Cantata Santa María de Iquique, compuesta como un “aire” de

contrapunto; trabajo coral en las voces; desarrollo dramático de los acontecimientos; teatralización de la puesta en escena.

La convivencia de músicos formados en la academia, con músicos populares sin formación institucional dará como resultado un nuevo concepto artístico que encontrará en la cantata un medio eficaz de representación, a partir de las múltiples posibilidades dramáticas que esta ofrece. Antes de la aparición de las cantatas, Violeta Parra y más tarde Víctor Jara, en las etapas más avanzadas de sus carreras realizan importantes transformaciones en la concepción temática de la creación musical con raíz folclórica, desplazando al sujeto de la obra, desde la caricatura creada por los grupos de música típica como los Huasos Quincheros, al obrero, el campesino, el indígena y el trabajador en general. Las formas y estructuras musicales también toman vuelo propio, se utiliza la raíz pero ya no es su contexto primigenio. Dado estos avances y las necesidades políticas y expresivas de los compositores académicos más destacados de los años 60 y 70 en Chile, se pueden amalgamar discursos aparentemente distantes. De esta forma, la cantata popular termina siendo un lugar de encuentro entre distintas tradiciones y orbitan en ella, los avances técnicos, discursivos y simbólicos que cada género musical, con sus respectivos representantes habían alcanzado en los inicios de 1970.

González señala que antes de la Cantata Santa María de Iquique, habían existido otros acercamientos considerables entre temáticas y géneros musicales:

Pero la cantata popular de Luis Advis, no es la primera obra que materializa la conjunción de estos dos mundos supuestamente divergentes. Ya en el ámbito de la música para teatro encontramos referentes importantes como La princesa Panchita (1958) de Jaime Silva y Luis Advis, La dama del canasto (1965) de Isidora Aguirre y Sergio Ortega, y la mítica Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta (1967) de Pablo Neruda y Sergio Ortega. En efecto, tanto Gustavo Becerra, como Advis y Ortega colaboraron activamente al trabajo del Teatro Experimental de la Universidad de Chile ITUCH. (Citado en Peña 130),

Los años setenta fueron prolíficos en cuanto a la creación de cantatas: “Cantata del carbón (1972-73) de Cirilo Vila con textos de Isidora Aguirre, Vivir como él (1971) de Luis Advis y Frank Fernández; La Fragua (1972) de Sergio Ortega y Canto para una semilla (1972) de Luis Advis basado en textos de Violeta Parra” (Peña 129-30). Esto evidencia que los compositores académicos

Taquirari (danza boliviana muy difundida en la zona norte de Chile). En la mayoría de los segmentos que componen esta cantata y en general en muchas de las piezas de Quilapayún, los ritmos folclóricos de Latinoamérica, son utilizados como material temático más que en su forma pura. Esto será algo común y característico en la obra de la mayoría de los integrantes de la Nueva Canción Chilena.

chilenos de vanguardia, en su afán de eliminar fronteras entre “culto” y “popular”, por medio de la cantata han realizado una síntesis concreta de los universos discursivos, generando un verdadero intercambio de conocimientos, experiencias y formas de hacer que nutre a la música en sí más allá de las correspondencias sociales que han tenido históricamente.

Patricio Wang. El compositor y la obra: Gestación y materialización de un nuevo proyecto musical para Quilapayún.

Patricio Wang se forma desde el año 1969 en el departamento de composición de la Universidad de Chile, al alero de Cirilo Vila. Comenta lo siguiente con respecto a su trabajo con él: “Cirilo tuvo una gran importancia en mi formación, fue mi mentor, profesor de taller, pero también de contrapunto, armonía y análisis. Venía recién llegando de Francia, precedido de su reputación y del aura gigante que le concedía haber estudiado con Olivier Messiaen” (E.1.1). Junto a la influencia de Vila, está la de Gustavo Becerra-Schmidt, compositor, teórico y formador, que fue su profesor de instrumentación en el primer año de la carrera. Becerra fue designado como Agregado Cultural en Alemania por el gobierno de Salvador Allende, lo que lo obligó a dejar su cargo en la universidad. Años más tarde, volvieron a trabajar juntos en Europa, montando algunas de sus obras con el Quilapayún.

En sus años de formación en Chile, se vivía un clima social y político álgido, que se corona con el ascenso de Salvador Allende a la presidencia en noviembre de 1970. La Nueva Canción Chilena, se consolida con exponentes como: Víctor Jara, Patricio Manns, Isabel y Ángel Parra y grupos como Inti Illimani y Quilapayún. Sumado a esto, los músicos de la academia con quien este compositor se forma, están poniendo sus ojos desde hace un tiempo en los resultados que han arrojado las investigaciones de campo de Margot Loyola y Violeta Parra. Todos estos aspectos de la música, la cultura y la sociedad, generan un ambiente y unas condiciones no vistas anteriormente en el país. Los desafíos son profundos, y a la música le corresponde un rol fundamental en la lucha por las transformaciones políticas que exige la clase trabajadora.

Dicho esto, es precisamente a la clase trabajadora a la cual estos artistas desean representar, poniéndolos en el centro de sus creaciones. En ese sentido, la aparición de la *Cantata Santa María de Iquique* de Advis es reveladora, contundente y por sobre todo revolucionaria. Wang dice sobre esta obra:

Pero esa primera audición de la *Cantata Santa María* fue una revelación y no era comparable con nada que pudiéramos haber escuchado antes. Advis hizo una pequeña presentación de la Cantata y luego la dirigió frente a Quilapayún, el relator Héctor Duvauchelle y los dos músicos acompañantes que ejecutaban las partes de cello y contrabajo. La inclusión de estos dos instrumentos fue el detalle previo que más me llamó la atención en su presentación, por la relación con la música barroca, detalle

francamente inesperado en un grupo de voces, guitarras, bombo y charango. En cuanto al resto todo era novedoso, una música vocal que hablara de la realidad chilena, una forma con desarrollo dramático que fuera más allá de la canción con estribillo, la exacerbación de disonancias en un marco armónico profundamente tradicional post-romántico, el impacto espectacular de la obra (formal, acústico, histórico), en proporción a la sencillez de medios (voces, seis instrumentos y un relator) (Wang E.1.2).

Es indudable que este acontecimiento, generó contundentes reacciones y propició un cambio en la manera de pensar y hacer música en sus contemporáneos, sobre todo en los jóvenes que buscaban abordar nuevas estéticas.

Wang conoció a Luis Advis en el año 1971, por intermedio del músico Jaime Soto. Nos comenta acerca de esta experiencia:

Así, pude mostrarle a Lucho mis composiciones y recibir un diluvio de comentarios y consejos que me impresionaron porque reflejaban una paleta de conocimientos que iba bastante más allá de los aspectos puramente técnicos de la música. Como a Lucho le encantaba rodearse de jóvenes artistas o proyectos de artista como yo, tuve acceso a las improvisadas clases que espontáneamente impartía en su casa... La clase consistía en una especie de análisis mezclada con todo tipo de digresiones técnicas y psicológicas (sobre los compositores) salpicadas de detalles francamente anecdóticos. No era en rigor un músico ni un profesor académico en el aspecto musical (sí lo fue en el campo de la Filosofía) Fue, justamente, esa visión personal la que creó una manera de componer y arreglar (a esto último él lo llamaba acertadamente “recrear”) que a muchos músicos jóvenes de la época nos marcó profundamente. (Wang E.1.3)

Estas clases “informales” producto del ya señalado clima cultural de la época, constituyen un núcleo de formación absolutamente relevante para este músico, quien gracias a las observaciones de Advis (solventadas por un groso marco intelectual, acompañadas de la espontaneidad y cierta libertad que otorga el espacio no académico) se aproxima a la creación musical, desde un plano distinto al cual le ofrecía su estancia en el conservatorio. Luego de los tormentosos hechos ocurridos en Chile, a partir del 11 de septiembre de 1973 el ambiente social cae en una nebulosa. Producto de su afinidad con la izquierda, el paradero de Advis es desconocido, hasta que en el año 1975, aparece en los conciertos del grupo Barroco Andino, el cual integraba Wang. Para ellos realizó algunos arreglos, de la misma manera que lo hizo para agrupaciones como Ortiga.

A finales de los años 80, cuando Patricio Wang ya era miembro del grupo Quilapayún, que se encontraba exiliado en Francia, vuelve a relacionarse con Advis en Buenos Aires y España, con motivo del montaje que estos realizaban de la *Sinfonía de los 3 tiempos de América*. Agrega acerca de su relación con Advis:

De todos esos encuentros me quedó la impresión de haber tenido en Lucho un profesor tan importante como Cirilo Vila, mi maestro oficial en el Conservatorio, a pesar de que sus clases nunca se realizaron en un cuadro académico. Sus comentarios, sus análisis musicales, el escuchar su música, fue tan parte de mi formación como mis estudios oficiales. (Wang E.1.4)

Otro punto importante en su formación, y anterior a su encuentro con Advis, fue su audición de la obra de Sergio Ortega *Evangelio según San Jaime*, escrita con el dramaturgo Jaime Silva en 1969 y presentado por el ITUCH, la compañía de teatro de la Universidad de Chile. Al respecto de esta obra Wang nos dice:

El impacto musical también fue enorme, porque era una forma novedosa, una especie de zarzuela, con diálogos, canciones y bailes, inspirados en la música tradicional: tonadas, cuecas y también música nortina, la de las diabladas, que aparecían representadas en escena, con los impresionantes máscaras y vestimentas que podían verse solo en las fiestas religiosas del norte, como la de La Tirana. (Wang E.1.5)

Una performance que estaba antecedida por el trabajo que desarrolló Víctor Jara como director teatral y también como compositor junto a Alejandro Sieveking, en obras como *Ánimas de día claro* (1962) y *La remolienda* (1965) donde la temática principal se mueve entre la cultura popular y la vida del sujeto campesino, generando una especie de imaginario colectivo de la realidad de los protagonistas de estas creaciones, y resignificando el contenido de sus vidas, construido entre el drama y la picardía (Acevedo et al. 13-14-34). Como se observa, en el mundo de las artes, la valorización de este sujeto se aborda de forma multi e interdisciplinar. En ese sentido la obra de Ortega y Silva, continúan las sendas trazadas, y sigue adelante en el camino que la creación artística estaba tomando en el país.

La obra *Evangelio según San Jaime*, que el compositor relata haber presenciado al menos unas diez veces en 1969, mientras se encontraba realizando el primer año en el conservatorio de la Universidad de Chile, fue observada y analizada en detalle, tanto la creación como su puesta en escena. Este hecho genera en él, importantes reflexiones sobre su quehacer como compositor, abriéndose a distintos caminos y posibilidades. “Todo eso me impresionó profundamente y me dio alas para imaginar un género que desarrollaría más tarde de muchas formas (teatro musical, ópera, y también el aspecto teatral de varias de mis obras, incluyendo el Oficio de Tinieblas por Galileo)” (Wang E.1.6)

Por motivos políticos, al ser acusado de “extremista”, fue expulsado de la Universidad en las semanas posteriores al golpe de estado de 1973. En este tiempo se integra al grupo Barroco Andino, con quienes llevó a cabo una intensa actividad musical, plasmada en los discos *Barroco Andino* (1974), *Bach* (1975) e *In Camera* (1976). Esta agrupación es la primera que logró sortear la censura militar a los instrumentos andinos, por la vía de grabar a autores como Bach, Telemann y Bocherini (Bahamonde). Se trasladó a Holanda en 1976, para realizar estudios en el Conservatorio Real de La Haya. Su maestro de composición fue Gilius van Bergijk, y de guitarra clásica, Antonio Pereira Arias, guitarrista uruguayo establecido en Holanda, con quien inició y terminó la carrera. El músico chileno, reconoce al compositor holandés Louis Andriessen, quien fuera su profesor de orquestación, como el que probablemente haya influido más en su vida y formación musical. “A Louis Andriessen fue a quien expuse mis ideas sobre el *Oficio de Tinieblas por Galileo Galilei*, durante el proceso de composición para recibir sus consejos, y es a él a quien la obra está dedicada”. Paralelamente a su formación como compositor y guitarrista, integró dos conjuntos en Amsterdam: Amankay, un grupo heredero de la Nueva Canción Chilena del que fue director, y Hoketus, un ensamble de música contemporánea. Esta última agrupación fue fundada por el compositor Louis Andriessen, El conjunto grabó los discos *Hoketus* (1979), *Tam-tam – Singing the pictures* (1981), *In balans* (1985) y *Kaalslag* (1985), una grabación conjunta de los grupos Hoketus y Volharding, otro ensamble holandés de música contemporánea (Bahamonde).

A partir de 1981, Patricio Wang integra Quilapayún, y en paralelo a su carrera como compositor de música para solistas, grupos y películas, desarrolla una intensa labor en la renovación del lenguaje de este emblemático ensamble perteneciente a la Nueva Canción Chilena. Quilapayún había trabajado prácticamente desde sus inicios con Víctor Jara³, quien a partir de su concepción de actor y director de teatro, instaló en el naciente grupo, una manera particular y única de asimilar

³ más sobre el trabajo de Víctor Jara con Quilapayún en Acevedo et. Al. (1996) *Víctor Jara: Obra completa*.

la puesta en escena. En el ámbito de la música académica, trabajaron con Sergio Ortega, Gustavo Becerra y Luis Advis, todos en distintas medidas, referentes y maestros de Wang. Es en el año 1979 que Quilapayún le encarga la composición de una obra de tipo cantata popular:

A fines de los años 70, mientras terminaba mis estudios de guitarra clásica y composición en el Conservatorio Real de La Haya, Quilapayún me propone componer una pieza de larga duración para su próximo disco, lo que para ellos, a partir de la Cantata Santa María de Iquique, ha pasado a denominarse una Cantata Popular, y en esto me veo confrontado a un gran desafío porque me veo precedido por algunos de mis profesores y grandes músicos chilenos: Luis Advis, Sergio Ortega, Cirilo Vila, Gustavo Becerra, Juan Orrego Salas. (Wang E.1.7)

Oficio de tinieblas por Galileo Galilei, será el resultado de un trabajo hecho a la largo de un año, en conjunto con Desiderio Arenas, quien es el creador del texto. Esta composición se incluyó en el disco *Tralalí Tralalá*, editado por el sello EMI en 1984. Aparecen aquí, elementos de la música contemporánea y se exploran posibilidades técnicas distintas a las abordadas anteriormente por la agrupación. Dando paso así, a un nuevo paradigma estético en Quilapayún, relacionado tanto a la creación como a la ejecución musical. A partir de este acontecimiento artístico, se plantean considerables desafíos técnicos, a la vez que se abre una nueva faceta conceptual para Quilapayún, que había articulado su discurso entre las canciones revolucionarias de los discos *X Vietnam* (1968) y *Basta* (1969), llegando a las cantatas populares de principios de los años 70.

Wang es heredero, continuador y renovador de la vanguardia musical latinoamericana de los años 60 y 70. Vuelca su creatividad en las distintas facetas de compositor que lleva a cabo en Europa y probablemente su trabajo más conocido y de mayor relevancia mediática, es el realizado con Quilapayún, donde por medio de su sólida formación académica, y de su experiencia como integrante de agrupaciones de raíz latinoamericana, construye una nueva estética musical para el grupo, que se materializa en los discos *La revolución y las estrellas* (1982), *Tralalí Tralalá* (1984) y *Survario* (1987), donde realiza arreglos y composiciones, abriéndose a visiones artísticas más universales. A partir de la creación y el montaje del *Oficio de tinieblas por Galileo Galilei*, el compositor se integrará a Quilapayún de manera estable, hasta asumir definitivamente su dirección musical, luego del regreso a Chile en el año 1988, de Eduardo Carrasco, miembro fundador y quien llevaba oficialmente la dirección musical del grupo.

Sobre el tipo de lenguaje musical utilizado en *Oficio de Tinieblas por Galileo Galilei*.

Guerra (82) señala que Luis Advis, a partir de su propia experiencia y contribución como compositor, señala nueve rasgos lírico-musicales definitorios de la Nueva Canción Chilena. Se sintetizan de la siguiente manera:

1. Orientación temática de contenido político en la lírica.
2. Uso de formas estróficas y estructuras mayores de tendencia dramático-teatral.
3. Configuración musical vinculada con la estructuración de la lírica.
4. Incorporación de instrumentos musicales de distintas latitudes, especialmente de Latinoamérica.
5. Gran diversidad rítmica.
6. Ampliación de las posibilidades armónicas.
7. Aparición de texturas polifónicas.
8. Enriquecimiento cromático de las melodías.
9. Enriquecimiento de la agógica.

Estos elementos constituyen una estética musical divergente, en relación de los códigos propios de la canción popular. Cada uno de estos rasgos es precisamente lo que Advis hace en sus cantatas. Si hacemos una comparación de lo que él señala, con la obra *Oficio de Tinieblas por Galileo Galilei*, observaremos que se genera una divergencia en el lenguaje, contribuyendo a la ampliación de este.

Los principales recursos utilizados en esta composición y que están fuera de las convenciones de forma, estructura y fondo de la canción popular son: acordes vocales disonantes; armonía por segundas; clústers; armonía disonante y ampliada; cambio permanente de compases; movimientos paralelos de las voces; ritmo asimétrico; uso de ostinato; acentos desplazados; utilización de la dinámica como fin expresivo; polirritmia; polifonía; canto hablado. (Károlyi) Estos elementos técnicos serán tanto para las voces como para los instrumentos, otorgando una dificultad añadida a la interpretación, considerando que los músicos deben cantar y tocar a la vez.

Esta paleta de recursos, son el fruto de un trabajo de al menos diez años, en los que el compositor se relacionó con los creadores más destacados de Chile, pudiendo exponerle a ellos sus ideas e inquietudes y recibiendo sus consejos. Esto tiene un valor agregado, si se considera que sus maestros, habían trabajado directamente con Quilapayún. Finalmente con Louis Andriessen, pudo compartir detalles de las reflexiones que generaron el contenido de esta obra.

Análisis musical general de *Oficio de tinieblas por Galileo Galilei*, como plano-secuencia.

Oficio de Tinieblas es una obra compuesta para voz masculina solista (Galileo), coro masculino a cuatro voces (Inquisidores), quena, zampoña, guitarras I, II y III, charango, tiple, bajo y set de percusión (triángulo, bongó, güiro, caja, bombo, platillos, glockenspiel). El argumento central de la obra, se articula a partir de la confrontación mortal de dos personajes antagónicos, Galileo Galilei y los inquisidores. Es una narración poético-musical coherente, construida sobre una escena continua, con varias subdivisiones en planos de intencionalidad, intensificadas y dirigidas en sus distintos segmentos. De un fuerte impulso rítmico, este es hábilmente utilizado para hacer latente

los procedimientos configurativos, culminativos, demarcativos y distintivos que el texto posee. Las construcciones armónicas y melódicas, se articulan siempre, en relación al devenir de la palabra. Todo se resume en una elaboración consciente de significado expresivo, que es orgánico de principio a fin y a la conciencia de las dificultades y a su vez posibilidades de tener que trabajar con un texto escrito en prosa, y no en las habituales estructuras poéticas en las cuales se sustenta la canción popular.

No hay una obra músico-teatral, que no se abra con un problema y no tienda a su resolución, es así que la diégesis de esta composición es continua, siempre avanza y al menos el texto, no vuelve sobre sí mismo. La música por su parte, reutiliza algunos materiales temáticos. Encontramos entonces: inicio, desarrollo y cierre, con una lógica de temporalidad continua. Para brindar una perspectiva de análisis del contenido de la obra, que permita acercarnos a la composición desde la idea general planteada por el compositor, quien afirma que: “*Oficio de Tinieblas por Galileo Galilei* es en realidad una escena de ópera, pero de ópera cinematográfica, el desarrollo dramático está dado no por un desarrollo de temas sino a través de una técnica más bien de montaje, como en el cine”. Se observará la obra como una secuencia (tiempo, acción y lugar. Planteamiento, nudo y desenlace), dividida en cuatro planos. Los planos no están separados por compases de espera, más bien, se van sucediendo uno detrás de otro. No hay desarrollo de tema, sino la utilización de técnicas de montaje cinematográfico, siguiendo el principio de continuidad donde las imágenes se presentan correlativamente. (Reisz) En cada uno de los cuatro planos, se plantea una problemática particular y esta es caracterizada mediante la utilización de recursos como: tempo, contrastes, dinámicas, densidad armónica, manera de utilizar los instrumentos musicales y la rítmica como elemento vertebrador de la composición. Definiendo la periodicidad de estos planos mediante la acumulación de tensión y la relajación.

Primer plano.

El primer plano se presenta con profundo dramatismo y con la solemnidad propia de la situación que se comenzará a vivir. Se abre con un ceremonial toque de campanas, haciendo cuatro llamados, antes de que se integre el coro de inquisidores. Las dos voces superiores mantienen la nota Re, ligada durante seis compases y las dos voces inferiores cantan dos veces un arpeggio descendente de Dm (La-Fa-Re). La entrada de la quena, inmediatamente después de esto, es abrupta, decidida y con autoridad, toca de manera descendente las notas Mi y Sib, intervalo de cuarta aumentada (*Diabolus in música*). Desde lo simbólico, se hace referencia a la razón que los reúne, la herejía, el demonio haciéndose presente mediante la voz de Galileo. La quena anuncia este momento.

En el compás 13 cambia el pulso súbitamente de negra = 60, con el cual había iniciado, a negra=152. Los dieciocho compases siguiente alternarán unidades métricas de 4/4, 5/4, 7/8, 9/8 y 3/4, hasta el ingreso del coro de inquisidores en el compás 31, donde se retoma el tempo inicial. Durante estos compases, la quena, las guitarras I y II y el piano, realizan un unísono, con una melodía dividida en dos motivos, con un compás para cada uno, ambos poseedores de un fuerte carácter rítmico. Estos motivos se van repitiendo, no varía la altura de las notas, si la duración de algunas de ellas, según la unidad métrica que se utilice para presentar esa idea nuevamente. Esto se plantea sobre un piso movedizo, con desplazamientos que intencionadamente llevan a la reflexión de que nada permanece quieto. “La experiencia ficcional, el sentido de presencia del mundo o del ser, subyace en la inestabilidad del significado movedizo” (Kramer 35), El bajo y la

percusión, acentúan los tiempos fuertes y los finales de cada motivo, dando intencionalidad a la concepción rítmica de este segmento.

La entrada al juicio, finaliza realizando una unión entre ambos motivos. Para reafirmar la idea inicial, se presenta una vez más el intervalo de cuarta aumentada descendente. El coro de inquisidores, ingresa en el compás 31 con en el acorde de Dm, repitiendo una y otra vez la palabra Ptolomeo, en alusión a Claudio Ptolomeo, astrónomo, matemático y geógrafo greco-egipcio nace en Tolemaida Hermia, en el Alto Egipto, alrededor del año 100. Heredero de la concepción del universo dada por Platón y Aristóteles. En su tratado *Almagesto*, hace referencia a la tierra inmóvil, alrededor de ella gira el sol, la luna y los planetas⁴. Esta teoría sobrevivió durante siglos por motivos religiosos y a ella se enfrenta Galileo, que aparece en el compás 33, con un ostinato melódico sobre la nota La, en una organización rítmica con énfasis en el flujo de la palabra hablada.

Se le ve acelerado y enérgico en su discurso. Sobre él los religiosos siguen incansables repitiendo Ptolomeo, con aire ceremonial y como único argumento válido.

Durante la primera exposición de Galileo que va desde el compás 33 al 45, se observa una interesante propuesta para graficar el ritmo de la palabra hablada, intercalando distintos esquemas rítmicos y unidades métricas. Se utilizan quintillos, seisillos, septillos, junto a negras y blancas para los finales de las frases, intercalando o manteniendo unidades métricas según la palabra requiera. Mientras el solista expone su discurso inicial, las voces inquisidoras en su obstinado argumento, son acompañadas por el piano y el bajo que reafirman el ritmo y la melodía que el coro lleva. En el compás 45 cambia la tonalidad de Dm a Gm. Se intercalan entre los compases 45 y 48, las unidades métricas 5/8, 3/4, 5/8 y 4/4, partiendo de un unísono en la nota Do, que realizan las cuatro voces del coro, para las palabras Haec Domini. Al compás siguiente, la voz I y IV se bifurcan y suben a Re. La voces II y III, se mantienen en Do y al compás siguiente la voz I sube a Mi y la II a Re. La voz III, se mantiene en Do y la cuatro se devuelve a Do. Se aprecia un acorde constituido por las notas Do, Re y Mi, así se produce por primera vez en las voces un acorde disonante. La disonancia será la tónica en los segmentos corales, produciéndose acordes con presencia de segundas menores, generando clústers. De aquí en adelante y a partir del compás 48, se sucede un enfrentamiento directo entre los inquisidores y Galileo, el discurso del solista será reforzado por la percusión y doblado por la guitarra I.

Los inquisidores retoman el tempo primero, y con textura polifónica, cantan el verso Haec domini est perfectio, para concluir homofónicamente en los compases 54, 55 y 56, diciendo es perfectio similitudo dei. Se observa como los inquisidores se cuadran en una sola idea, acompañada sagradamente por las guitarras I y II, el bajo y el piano, que tocan un acorde compuesto de dos notas, Do y Re, marcando cada pulso del compás. Galileo interrumpe de manera súbita el discurso de los inquisidores, cambiando el tempo primo a negra = 152, su intervención es breve, pero no menos contundente, dura un compás y se utilizan figuras rítmicas de poca duración, quiere decir muchas cosas en el poco tiempo que le otorgan para ello. Los sacerdotes no lo dejan hablar, ellos toman el tempo primo que acentúa la sacra intencionalidad de su respuesta y hacen notar su autoridad.

⁴ En línea <http://museovirtual.csic.es/salas/magnetismo/biografias/ptolomeo.htm>

Esta dinámica de interpelación se va repitiendo continuamente, otorgando un breve espacio al acusado para su defensa y con un argumento repetido por los jueces, sin cambiar lo que dicen, pero sí como lo dicen. Se utiliza como recurso el cambio de unidades métricas y el desplazamiento de los acentos, o más bien una reordenación de estos. Mientras se desarrolla este conflicto, aparece una quena lírica, que trae una calma relativa al tenso cuadro, dándole un nuevo aire. En el compás 70, el coro retoma la palabra Ptolomeo, volviendo a presentar el material inicial, ahora en unidad métrica regular de 3/4, alternando blanca y negra, para las cuatro sílabas de la palabra. Sobre esto Galileo comienza a construir un discurso reposado, el ritmo de su palabra es menos frenético, hasta que lo finaliza con el momento más álgido de su argumento diciendo: “La tierra es un pensamiento que gira alrededor del sol” Esto provoca la indignación total de los inquisidores, que hasta el momento habían mantenido cierta calma.

Responden súbita y aceleradamente, siempre con la palabra Ptolomeo, que se extiende por cinco compases y se repite cuatro veces, acentuando la primera sílaba de la palabra, haciendo que caiga en el tiempo fuerte de cada compás, acompañada de los amplios acordes de la guitarra, de armonía abierta, con la intención de generar un color, más que su consideración en un plano tonal. El charango realiza un tremolo⁵ sobre un acorde disonante. La zampoña y el bajo, hacen un gesto rítmico-melódico que acentúa el dramatismo de la frase. Las cuatro voces mantendrán las mismas notas, todas las veces que esto se repite de los compases 82 al 100, para volver a la tonalidad de Dm inicial. Aquí los demás instrumentos se sumarán desde la tercera repetición, dando vehemencia a la indignación que el coro manifiesta y otorgando más densidad a la idea. Todo concluirá con un rallentando.

En el compás 100 se retoma nuevamente el tempo primo, la intervención de esta quena lírica, que como mediadora va hilando los distintos estados que se van produciendo en el desarrollo de la obra, es la voz del reposo y la tranquilidad, además opera como elemento de continuidad para el montaje de los distintos planos. La quena canta sobre la base de unos acordes procesionales en negras llevados por la guitarra II, el charango tocando los acordes con trémolo y el piano. Este último tiene movimientos armónicos diferenciados de los dos instrumentos de cuerda que van tocando con él y que mantienen el acorde durante todo el compás. La quena dialoga en este segmento, con una segunda melodía hecha por la guitarra I y el tiple, que de forma paralela, se van desarrollando en base a una construcción rítmica y melódica distinta a la de la quena. Este instrumento simboliza en la obra, una voz de autoridad dentro de los inquisidores, porque separa los discursos, divide estados anímicos y mientras se expresa no es interrumpida. Cuando concluye este segmento instrumental, reaparecen los dos motivos que se van repitiendo y que se habían mostrado al principio de la obra, ahora con una modificación de su estructura métrica y rítmica, no así la correspondencia interválica, solo cambia la altura de donde parten los motivos en relación a la primera vez que estos se habían presentado. Esto se extenderá desde el compás 106 hasta el 118, para dar paso al segundo plano.

En los 118 compases que según este análisis corresponderían al primer plano, se problematiza el conflicto, se plantean los puntos de vista y se caracteriza a los personajes. En el aspecto musical, se reafirma la idea planteada anteriormente, sobre el ritmo de la palabra como ritmo estructural

⁵ El trémolo es una técnica del charango altiplánico tradicional, que consiste ejecutar esquemas rítmicos de figuras regulares como semicorcheas o fusas, sobre un acorde determinado. Es un tipo de rasgueo en el que se tocan todas las cuerdas, llevando la mano de arriba abajo con regularidad.

de la obra. Habitualmente en la musicalización de poemas, la manera de abordar el ritmo de la palabra es un conflicto, sobre todo si se considera que muchas veces las estructuras métricas en las cuales están escritas los poemas, no logran coincidir del todo con la unidad métrica utilizada por el compositor, que puede a la fuerza, tratar de hacer calzar el texto en un esquema temporal fijo. Sobre esta idea el compositor afirma: “Al mismo tiempo es para mí el momento de utilizar una serie de elementos con los que venía experimentando desde hacía un tiempo y que tienen que ver con el ritmo del lenguaje hablado y la aplicación de varias técnicas contemporáneas en un contexto de nueva música latinoamericana”. Estas técnicas corresponderían a la alternación de unidades métricas diversas, y en algunos casos irregulares, como también a ritmos como quintillos y septillos, logrando un desarrollo continuo del discurso, tal y como se presenta en la realidad. Esta idea se favorece gracias a que el texto está escrito en prosa y no tiene rima.

Segundo plano.

Luego del complejo escenario que ha dejado Galileo al proclamar a viva voz que “La tierra es un pensamiento que gira alrededor del sol”, en el segundo plano, los inquisidores proponen de manera abrupta su exorcismo, utilizando los recursos de poli unidad métricas y disonancias que se habían presentado antes.

Los acordes en general, más que estar pensados desde su función tonal, responderán a una necesidad expresiva, generando un color armónico que crea un clima de tensión constante y que gradualmente se va acrecentando. “El significado poético, es un juego prácticamente ilimitado de relaciones connotativas, explícitas-predicciones, tropos, desplazamientos, alusiones, asociaciones, ironías... que se manifiestan en el ritmo y la sonoridad del verso” (Kramer 36) El compositor capta esta idea, y va generando una tematización de los segmentos, a partir de los estados anímicos y la acumulación de tensión provocada por el ambiente que se vive. De esta manera, la rítmica y la armonía de los instrumentos, refuerzan y complementan el discurso musical de las voces, realizando una síntesis del contenido de la palabra. Guitarra III, charango, piano, bajo y percusión, se encargarán de acentuar los tiempos fuertes, la primera corchea, en los compases que las voces entran en la segunda corchea, es decir, en tiempo débil. La rítmica y el desplazamiento de acentos, junto a una armonía cargada de disonancia, se mantienen todo el segmento que va desde el compás 119 al 139, con el coro cantando de manera homofónica, simbolizando una vez más, el acuerdo entre los inquisidores que se transforman en una sola voz.

Considerando que el juicio de Galileo duró dos días, es normal que se produzcan elipsis de tiempo en la composición. Sin embargo el compositor, consciente de la temporalidad y gracias a un texto que expresa el conflicto de manera sintética y efectiva, (al estilo de los libretos de ópera de alto nivel poético⁶) maneja estos saltos sin afectar el contenido y la comprensión de la obra. “La temporalidad de la música y la poesía, se resiste a la inmediatez de la obra justo lo suficiente para intensificarla, para investirla de ciertas formas de expectación y deseo” (Kramer 39) Ambas artes, únicamente dependientes de la organización inmediata, tangible en el transcurrir del tiempo, otorgan la posibilidad de manejarlo y distorsionarlo a su antojo. Siempre que esto se haga en la justa medida, el contenido podrá ser reforzado y principalmente focalizarse en lo que se busca decir.

⁶ Observar libretos de Bertolt Brecht y Kurt Weil, como Ascenso y caída de la ciudad de mahogany, donde la calidad del trabajo literario es sobresaliente y ofrece un drama con un profundo contenido social. Ver en línea <http://www.kareol.es/obras/mahagonny/acto1.htm>

Tercer plano.

Los tres primeros compases de este plano, es decir del 140 al 142, el piano y el bajo marcan al unísono la nota La, con una secuencia ininterrumpida de negras. Aquí comienza a desarrollarse el texto circular, donde la última sílaba de cada palabra es la primera de la siguiente. La textura de las voces continúa siendo homofónica, partiendo desde un acorde de Am, privilegiando el desarrollo de una armonía cerrada, con presencia de segundas menores y mayores, generando un color armónico oscuro. Los instrumentos llevan un ostinato rítmico de negras, reforzando y a su vez ampliando la armonía que realiza el coro. Para que la palabra tenga un impulso circular marcado, el texto se canta de manera silábica, cada sílaba una corchea. El desarrollo del texto pasa por distintas unidades métricas, dando continuidad al ritmo del lenguaje hablado. Con respecto al texto circular Patricio Wang dice:

Como coronación de esta idea me propone [Desiderio Arenas] un texto circular donde la última sílaba de cada palabra es la primera de la siguiente, lo que me inspira una secuencia cantada, que resulta bastante cansadora para los cantantes evidentemente, puesto que no hay prácticamente tiempo para respirar: las palabras no se interrumpen nunca. Casi siempre de esa misma manera, cada idea que vamos teniendo nos plantea, en música y texto, un problema nuevo e interesante a resolver, y que aceptamos con gusto porque corresponde a nuestro deseo de expresar algo, que no terminamos de definir en palabras.

Desde el punto de vista de la audición, el texto se torna complejo de entender, el hecho de que las palabras estén intrincadas, y que el término de cada una de ellas signifique el comienzo de siguiente, genera un clima enrarecido, nebuloso, como si se buscara simbolizar por medio de este, una sentencia ya dictada. Se produce con ese texto circular, uno de los puntos más interesantes de la obra, tanto en el texto como en la música:

ParálisisTemátiCaracterizAbsolutOrdenamienTotalizadOriginaLabaDominInmut
 ablEstablEstableCentralismoDelOmnipotenTeóriConsagrarseTolomeOrdenaJurzac
 ionAnismOportunistAumaturGozandObjetArquitectoOmniscienTelemecatesidict
 OrdenanDogma (Wang 1)

La caja realiza un ostinato rítmico, como anunciando una guerra, acentuando el carácter procesional y lapidario de los inquisidores. Luego de iniciada la tercera repetición del texto circular, aparece Galileo, que sobre ellos hace una especie de lectura de testamento, con una concepción rítmica pausada, centrada en las corcheas y con un contorno melódico que privilegia los intervalos de segunda menores y mayores, así evidencia la mesura y la resignación, ya casi como si estuviera hablando, se sumerge en el resultado final de su juicio. Sobre el repetitivo argumento de los inquisidores, que se pierde sobre las palabras que Galileo pronuncia:

Por los hombres que sobrevivirán a las hogueras inefables, que nacerán
entre el pánico, que vestirán la crítica, por los que renacerán desde la eterna
oscuridad en los próximos diez mil años, por aquéllos hablo. (Wang 1)

Cuarto plano.

Luego de que Galileo haya llegado al clímax de su discurso, cuando termina diciendo “Por aquellos hablo” Los jueces reafirman que no deben aceptar sus insultos, llegan así a la parte final de su dictamen, donde son una sola voz totalmente alineada como si fuera el mismo Dios que habla por medio de ellos. El texto es el siguiente:

Y decir que estos oídos puros, santos,
habrían de herirse un día de afirmaciones
tan irresponsables desmovilizadoras, heréticas,
contrarias a las políticas de la Santa Iglesia
Caótica, Monopólica, Mundana. (Wang 1)

La primera vez que cantan la estrofa, lo hacen de manera homofónica, cuando la estrofa se repite las líneas se bifurcan, transformándose en una polifonía que intensificará la carga dramática y que desembocará en un rallentando. Finalizada la repetición de la estrofa, aparece la quena, una vez más como hilo conductor, como voz de unión. Los demás instrumentos ya desde antes vienen principalmente marcando cada pulso de la cadencia armónica. Galileo pronuncia sus últimas palabras para dar fin a la obra.

Y, sin embargo, se mueve, porque en ese sin embargo se resume toda la
cuestión: a pesar del silencio impuesto verticalmente, sin embargo sí,
de las heridas que puedan herirse y aún de los muertos
que seguirán muriendo, sin embargo siempre sí, eppure si muove,
sí. (Wang 1)

Triunfará, aparentemente, el poder y la fuerza pero es Galileo quien tendrá la última palabra a fin de cuentas, y para esto ni siquiera necesitará una heroica melodía, el epílogo sólo tendrá la fuerza de sus palabras apenas susurradas: « sin embargo, se mueve ». Conflicto eterno, universal. (Wang 1).

Quilapayún como intérprete.

El grupo Quilapayún, integrante del movimiento denominado Nueva Canción Chilena, a lo largo de su trayectoria, combinó y experimentó, con distintos tipos de lenguajes musicales, yendo desde el folclor latinoamericano, a la cantata popular y llegando finalmente a la interpretación de música de corte contemporáneo. Esto dotó a sus integrantes, de un conocimiento técnico sustentado principalmente en la experiencia. Trabajaron con compositores de la academia como Luis Advis, Sergio Ortega y Gustavo Becerra, quienes sorprendidos por las posibilidades que ofrecía este formato instrumental y vocal, comenzaron a crear obras para ellos⁷. Los encuentros con compositores de música académica, fueron un verdadero espacio de formación para los integrantes del Quilapayún, quienes junto a otras agrupaciones como Inti Illimani, adquirieron una dimensión estética junto a su dimensión política. De esta manera se amplía el espectro cultural, artístico y social, en el cual este tipo de música se desenvuelve.

Existió desde mediados de la década de 1960, un fenómeno global de acercamiento de la música popular al mundo del arte. La Nueva Canción Chilena, es parte de un proceso histórico, político y social, que les permitió desde sus inicios a los músicos ligados a este movimiento, vincularse con artistas de áreas como: Cine, literatura, poesía, teatro, danza y pintura. Este encuentro provocó una diversificación de las necesidades estéticas de estos músicos, las que no se detienen e incluso aumentan en los años de exilio, en la medida que sus redes de contactos se amplifican y conocen y trabajan con creadores internacionales, que hacen causa común con las ideas musicales y políticas expresadas por los integrantes de este movimiento político-cultural. “La preocupación por elevar el nivel poético de la canción popular, quedaría expresada desde los primeros manifiestos de la nueva canción chilena... haciendo también que sus obras recurrieran a las obras de poetas chilenos y latinoamericanos” (González 200). Como ya se dijo anteriormente. Los poemas de Pablo Neruda, tendrán un lugar de predilección en esta dinámica, ejemplo de ello es la Cantata *Américas*, de Becerra/Neruda.

El trabajo de aprendizaje musical empírico, dio un resultado único, se crea así una estética integral, relacionada con la puesta en escena, el discurso político, la vestimenta, el diseño de los discos y la música como sustento principal de su propuesta artística. En ese sentido, el musicólogo Rodrigo Torres, expresa lo siguiente con respecto a las agrupaciones de la nueva canción chilena: “En estos

⁷ El investigador Juan Pablo González, plantea que en general, las obras escritas por estos compositores, no poseen rasgos melódicos, rítmicos, ni armónicos identificables con la música andina. Esto será tanto para el caso de las cantatas, pero también como el de algunas composiciones de Víctor Jara, como Charagua, que no se identifica con alguna especie folclórica en particular. Lo que sí encontrará constantemente en ellas, serán motivos, principalmente rítmicos, del folclor latinoamericano.

conjuntos se ha producido, en general, por una parte, un enriquecimiento constante de sus recursos instrumentales y por otro un desarrollo y progreso de dominio creciente de su oficio como intérpretes, lo que ha aumentado notablemente su potencial expresivo. Esto ha influenciado decididamente en el desarrollo extraordinario que ha tenido el lenguaje instrumental de la nueva canción en general, por la vía de explorar más a fondo las posibilidades tímbricas y expresivas de cada instrumento y por el aprovechamiento de los múltiples colores instrumentales que ofrece una matriz sonora, cada vez más variada y nutrida” (Torres 41)

La matriz sonora a la cual hace referencia Torres, es el amplio instrumental de Latinoamérica, hijo del mestizaje colonial, en los largos siglos en que las culturas indígenas, europeas y africanas, se mezclan para dar paso a un entramado de costumbres y tradiciones que se esparcen por todo el continente. En este largo y complejo periodo, se comienzan a crear y fabricar distintos cordófonos a partir de la *vihuela* “Así que tanto portugueses como españoles, viajaron a América y en los católicos reinos de Castilla y Portugal, ninguna tan popular entonces como la vihuela” (Galilea 28). Es así, como a partir de este instrumento, surgieron otros como: Charango, tiple colombiano y cuatro venezolano, que serán utilizados por las agrupaciones de la nueva canción. Los aerófonos, como la quena y las zampoñas, son de origen indígena, ligadas a los pueblos que habitan el altiplano andino. A estos instrumentos se agregará la guitarra, que ha sido la base en la creación y el acompañamiento de la canción en figuras como Violeta Parra y Víctor Jara, que son sus antecedentes icónicos, no solo en Chile, sino en el resto del continente sudamericano. En la percusión se utilizará bombo, caja y accesorios, y para los ritmos caribeños, instrumentos afrocubanos como los bongós. Cerrará el intrincado tímbrico de estos conjuntos, un aspecto que es de los más llamativos: el uso de las voces. Es aquí donde el grupo Quilapayún sobresale, creando una sonoridad vocal caracterizada por: voces solistas de amplias tesituras y calidad tímbrica; coros a tres y cuatro líneas, haciendo homofonía o polifonía; afinación; rango dinámico; precisión rítmica.

Naturalmente este conjunto se asocia a una conducta escénica determinada “Quilapayún imprimió dramatismo con sus ponchos negros, sus voces poderosas y canciones revolucionarias” (McSherry 114) En las interpretaciones de este conjunto, hay un flujo constante de la concepción dramática, construido a partir de una performance que articularon en su trabajo con Víctor Jara, entre los 1966 y 1969. Los músicos deben tocar y cantar a la vez, intercalando segmentos instrumentales, con solos vocales y canto coral. Por tanto para se genere una fuerza músico-teatral en la representación, deben asumir un concepto interpretativo, que incluya: aspectos corporales, gestuales, expresión vocal que esté dotada de intensidad y densidad, tensión y reposo. Sin duda el discurso entregado entre canción y canción, tendrá un rol preponderante en la performance.

A las potencialidades vocales, instrumentales y dramáticas, habrá que agregar la excelente memoria musical de sus integrantes. Ellos no sabían leer música y la razón por la cual aprendían las obras de larga duración, es por el entrenamiento sistemático de la memoria. Tocar de memoria y el autodidactismo son prácticas habituales en los músicos populares, debido a que principalmente en la música popular los músicos adquieren sus habilidades y conocimientos sin necesidad aparente de una educación musical robusta previa (Gustems 7). Sin embargo, aquí se llevó varios niveles más allá, debido a que la capacidad técnica que requieren las cantatas populares y otras composiciones que interpretaban de elevada complejidad, hace necesario un sistema de trabajo planificado y de mucho detalle, que a la larga dará como resultado una sonoridad de grupo de cámara. “El intérprete tendrá que ponernos en relación con el compositor por medio de sus partituras, es decir, deberá, devolver la vida a los signos que son el lenguaje cifrado de un

psiquismo humano” (Deschaussées 21). Aquí hay una partitura de por medio, que sirve como referencia casi exclusivamente para el compositor-director, es así, como las vías de aprendizaje para los intérpretes, necesariamente deben ser otras y se relacionan con la empírico. Patricio Wang nos dice con relación al Quilapayún:

En realidad cada grupo, cada ensamble, tiene una estructura que puede definirse formalmente o no. Lo de la dirección siempre es una historia particular. Un grupo como Quilapayún nació al calor de la lucha política y cultural en Chile, con mucha pasión pero sin demasiadas herramientas artísticas en un principio. Como eran todos músicos no-profesionales se fueron formando a diversos niveles con el paso del tiempo. (Wang E. 1.9)

Continúa diciendo en relación a la estructuración interna del ensamble: “Y es que en general en grupos como Quilapayún no es posible definir con exactitud los roles o títulos, porque las autoridades de cada uno se ven en el trabajo y se van dando de una manera pragmática, no corresponden a cargos establecidos en instituciones, donde aquellos son elegidos y suponen tareas muy determinadas, definidas por estatutos y reglamentos, como en las orquestas”. Esto hace comprender que el tipo de funcionamiento interno del grupo, correspondería más al de un trabajo colectivo simétrico, salvaguardando las respectivas funciones de responsabilidad que cada uno asuma, pero donde la visión, opinión y aportes individuales, que de forma natural se van dando a lo largo del tiempo, serán valorados y respetados.

La vinculación con los compositores de la academia y el aprendizaje de obras de larga duración, las grabaciones de discos, las giras nacionales e internacionales, el trabajo con mentores como Víctor Jara, y el posterior exilio producto de la dictadura militar extendida por diecisiete años, fueron esculpiendo durante un cuarto de siglo, a una de las agrupaciones más trascendentales de la creación musical latinoamericana, antes del estreno del *Oficio de Tinieblas*. En el caso particular del montaje de esta obra, tanto el compositor como los intérpretes (esto a pesar de la experiencia adquirida por ellos gracias a los diversos montajes de las obras anteriormente mencionadas), se ven enfrentados a grandes desafíos técnicos. En cuanto a los factores individuales y colectivos que pueden facilitar el aprendizaje e interpretación de una obra, se puede mencionar que “Ante las disposiciones psicológicas de los intérpretes, estos deben ser poseedores de una energía individual y colectiva capaz de recibir el contenido para luego transmitirlo, sirviendo a la música en su propia esencia, teniendo la capacidad de adaptarse a las propuestas del compositor, identificándose con ellas, generando una verdadera osmosis compositor-intérprete” (Deschaussées 32) Esto se acopla perfectamente a lo que Wang platea

“Yo no entré para tener un rol particular. Ellos veían solamente lo que yo podía aportar creativamente y como intérprete y era exactamente lo que yo quería también. Y así trabajamos siempre muy bien, yo con mucha libertad para poder componer y hacer arreglos, además de tocar y cantar, y ellos acogiendo bien mi trabajo y con mucho respeto mutuo” (Wang E.1.11)

Esta osmosis compositor-intérprete⁸ (Wang- Quilapayún), será fecunda, y dará como resultado, unas obras musicales que renovarán la estética de la agrupación. Por tanto, no es solo la materialización del *Oficio de tinieblas por Galileo Galilei*, sino también, una serie de arreglos y composiciones, que se encuentran en los discos que el ensamble graba en Francia en los años 80, antes de la diáspora que vivió el grupo, con el retorno de la democracia en Chile. Esta obra genera el ingreso del compositor al Quilapayún, y por medio de este hecho, se genera la posibilidad de que ellos cuenten permanentemente entre sus filas, con un compositor profusamente ligado a la academia, pero que también cuenta con una visión clara de la importancia de los elementos que otorga la música de raíz latinoamericana, construyendo por medio de estos dos universos sonoros y culturales, un lenguaje renovador, contundente, que sin duda influirá en distintas medidas, en los músicos chilenos de generaciones posteriores.,

La renovación del lenguaje estético de Quilapayún, tendrá un reconocimiento en el medio cultural europeo. En Rodríguez (231), encontramos lo que Matilde Herrera, periodista del diario español ABC, a propósito de la gira que Quilapayún inicia en marzo de 1983:

En su presentación –jueves y viernes– en Madrid, antes de iniciar su gira por España, dejaron muy claro que querían cantar a la “revolución”, pero a una revolución bien diferente de política, al menos de la típicamente política. Ellos la llaman “la revolución y las estrellas” y todo lo que interpretaron y cantaron en sus sesiones madrileñas estuvo en esa línea de abrirse a todos los sentimientos posibles y de ensayar un acercamiento a todo aquello con lo que puedan identificarse –caso de la elaborada “cantata” de Galileo Galilei–, pero no como “sufridos exiliados chilenos”, sino como seres humanos que tropiezan, aquí o en cualquier parte, con la rigidez o la sinrazón que coarta sus posibilidades de vivir y expresarse (ABC, Madrid 12 marzo 1983: 71)

Conclusiones

La música históricamente, ha sido clasificada según su función social y a quienes representa, junto a otros parámetros como el tiempo y espacio en el cual se ha desarrollado. El maestro Gustavo Becerra, decía que la idea de la contraposición entre música popular y docta, era un prejuicio de la pequeña burguesía, como así también la idea de que la música popular era menos exigente. Es finalmente la cultura dominante, quien determina que es lo estéticamente superior, e incluso establece grupos sociales a partir de estas clasificaciones. Este fenómeno va produciendo ciertas fragmentaciones en la obra de arte, que ante los juicios externos de bello, feo, bueno o malo. Patricio Wang utiliza elementos técnico-musicales de la academia, experimenta, explora y encuentra una manera en la que los recursos de su composición, representen de distintas maneras cada uno de los aspectos que Quilapayún simboliza. Este grupo por su parte, demuestra que la práctica musical que se ampara en una metodología de trabajo ordenada, con objetivos claros y sistemática, puede conducir a un músico que no posee formación académica, a lograr interpretar obras de dificultades considerables, de larga duración, con una lenguaje ajeno al de la música popular, tocando y cantando a la vez todo de memoria. Estos músicos chilenos, han construido un lenguaje de síntesis, donde revolución, poesía, puesta en escena, ejecución vocal, interpretación de instrumentos del folclor latinoamericano y exilio, junto a una infinidad de otros aspectos, configuran una manera de decir, que no se logra encerrar en una clasificación determinada, porque es poseedora de tantas virtudes que se topa con unos y con otros constantemente.

Con la composición y el estreno de esta obra, se abren caminos a nuevas posibilidades artísticas, y en la medida que estas se vayan desarrollando, se constituirán como el argumento de las nuevas músicas latinoamericanas. A pesar de la ciudadanía mundial de estos músicos, habrán ciertas matrices distintivas, éstas se encuentran en el continente americano: mestizaje; búsqueda y cambio; instrumentario; ritmo como símbolo de la fuerza abrazadora de la tierra y fuente orgánica de esta música, entre otras. Aquí el compositor elabora un discurso donde la música y la poesía, se encuentran en un plano simétrico. La temporalidad es intensificada por medio de los recursos técnicos utilizados: líneas melódicas que caracterizan al personaje principal y sus estados anímicos, grupos de frase corales, motivos, armonía de color, densa y disonante. Todo pensado para dar continuidad al relato, y fuerza a los puntos específicos en los cuales una idea debe sobresalir. El resultado musical que logró Wang con el texto en prosa de Desiderio Arenas, es realizar un uso poético del sonido de las palabras, en base a los fenómenos rítmicos que impregnan la poesía y que comparte con la organización musical. Por su parte Quilapayún, supo captar las ideas del compositor y dramatizar una obra concebida desde el inicio, como escena de ópera cinematográfica, aplicando los fundamentos interpretativos sobre los cuales solventó históricamente su propuesta artística, y a su vez ampliándolos, por medio de los aportes que el compositor de *Oficio de tinieblas por Galileo Galilei*, les hizo durante el proceso de montaje de la obra.

Bibliografía.

- Acevedo, Claudio, Rodrigo Torres, et al. *Víctor Jara: Obra musical completa*. Santiago: Fundación Víctor Jara, 1996. Impreso.
- Bahamonde, Milena. “Patricio Wang” *Música popular.cl: La enciclopedia de la música popular chilena*. 2018. Comité editorial: Rodrigo Alarcón, Iñigo Díaz, Marisol García, Jorge Leiva, David Ponce. Web. 15 Mar. 2019. <http://www.musicapopular.cl/artista/patricio-wang/>
- Breve biografía de Claudio Ptolomeo. *Museo virtual de la ciencia*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 2017. Web. 10 May. 2019. <http://museovirtual.csic.es/salas/magnetismo/biografias/ptolomeo.htm>
- Candela, José Miguel. “Las enseñanzas de Don Gustavo Becerra”. Santiago: *Revista Resonancias* N° 27. Publicación semestral del Instituto de Música, Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Nov. 2010. 12-18. Web. 05 Dic. 2018.
- Deschaussées, Monique. *El intérprete y la música*. Madrid: Ediciones Rialp S.A. 2002. Impreso.
- Galilea, Carlos. *Guitarras Atlánticas, de la península ibérica a Brasil*. Zaragoza: Limbo Errante Editorial. 2018. Impreso.
- Guerra, Cristian. “La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965”. *Palimpsestos Sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago de Chile: Ceibo ediciones, 2014. Impreso.
- González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina, problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado. 2013
- González, Juan Pablo. *Des/Encuentros en la música popular chilena 1970-1990*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado. 2017. Impreso.
- Gustems, Josep. *Música y símbolo*. Barcelona: DINSIC, publicaciones Musicals, S.L. Barcelona. 2018. Impreso.

Herrera, Silvia. “La vanguardia musical chilena y el movimiento de la nueva canción chilena (1960-1973): Dos razones de exilio” *Revista El Árbol*. Ago. 2010. 1-26. Web. 30 Nov. 2018.

Károlyi, Ottó. *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial. 2000. Impreso.

Kramer, Lawrence. “Música y poesía”. *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco Libros. 2002. Impreso

McSherry, J. Patrice. *La nueva canción chilena, el poder político de la música 1960-1973*. Santiago de Chile: LOM ediciones. 2017. Impreso.

Peña, Pilar. “¿Doctos populares? Advis, Ortega y Becerra, trilogía de límites confusos en el seno de la Nueva Canción Chilena”. *Palimpsestos Sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago de Chile: Ceibo ediciones, 2014. Impreso.

Rodríguez, Javier. “Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990)” *Palimpsestos Sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago de Chile: Ceibo ediciones, 2014. Impreso.

Reisz, Karel. *Técnica del montaje cinematográfico*. Madrid: Taurus Ediciones. 1960. Impreso.

Torres, Rodrigo. *Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago de Chile: Editorial CENECA. 1980. Impreso.

Wang, Patricio. “Sobre oficio de tinieblas por Galileo Galilei” Entr. Rodrigo Montes. Vía correo electrónico. 20 Dic. 2018.

--- “Oficio de tinieblas por Galileo Galilei: Una composición paradigmática para el grupo Quilapayún”. Entr. Rodrigo Montes. Vía correo electrónico. 15 Mar. 2019.

Recibido: 1 de Octubre de 2019
Aceptado: 19 de Octubre de 2019