

Estética y política en la ópera contemporánea chilena: identidades neomodernas en algunas producciones operáticas de Miguel Farías y Sebastián Errázuriz

Cristian Fernández

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE¹

Resumen. A pesar de las numerosas investigaciones en el campo de la ópera chilena, la mayoría de ellas de carácter historicista, aún son escasas o casi nulas, aquellas que exploran en las producciones operáticas contemporáneas, probablemente debido al déficit de exponentes y obras, a causa de los costos que implica un montaje de estas características. El presente trabajo pretende realizar un análisis de la ópera contemporánea chilena del siglo XXI, proponiendo un cruce de lecturas entre los lenguajes musicales y la estética de las obras como reflejo y producto de identidades en contexto de neomodernidad. A través de tres tipos de análisis, concluiremos que la percepción sensible de este estado de la cultura es un fenómeno estético en tanto da cuenta y produce procesos de subjetivación identitaria y que, en esa condición, la estética es el punto de encuentro entre el arte/música y lo político. Las obras analizadas proponen interpretaciones de la realidad, por un lado, en lo extra-musical y, por otro lado, a través de la carga cultural que acarrearán los lenguajes musicales que los compositores asumen como propios. Esto último justificará, como se explicará más adelante, el uso de formas híbridas y eclécticas en la ópera contemporánea y el desarrollo de un latente movimiento musical/cultural basado en los “auto-exotismos”.

Palabras clave: ópera chilena; estética; arte y política; composición musical; identidad.

Abstract. Despite numerous investigations in the field of Chilean opera, most of them of historicist nature; there are still scarce, or almost null, those that explore in contemporary operatic productions, probably due to the deficit of exponents and works because of costs that an assembly of these characteristics implies. The present work tries to carry out an analysis of the contemporary Chilean opera of the 21st century, proposing a crossing of readings between musical languages and aesthetics of the works as a reflection and product of identities in the context of Neomodernity. Through three types of analysis, we will conclude that the sensitive perception of this state of culture is an aesthetic phenomenon insofar as it accounts for and produces processes of identity subjectivation, and in that condition, aesthetics is the meeting point between art / music and politics. The analyzed works propose interpretations of reality, on the one hand in the extra-musical, and on the other hand, through the cultural imposition that musical languages that the composers assume as their own carry. The latter will justify, as will be explained later, the use of hybrid and eclectic forms in contemporary opera and the development of a latent musical / cultural movement based on "self-exoticism".

Keywords: Chilean opera; aesthetics; art and politics; musical composition; identity.

¹ Licenciado en Música; Compositor Musical. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Magíster en Artes c/m Música Vía Creación. Pontificia Universidad Católica de Chile. Mail: cffernandez1@uc.cl

Introducción

En 1857 se funda el Teatro Municipal de Santiago, el cual será inmediatamente consolidado como el epicentro de la ópera en Chile. Numerosas son las obras que, año tras año y hasta nuestros días, han tomado forma sobre el escenario más importante para la música docta en nuestro país. Previamente a la apertura del teatro, las compañías de ópera recalaban en el puerto de Valparaíso, donde se montaban óperas buffas y semi-buffas que se presentaban de forma privada. La opulencia social decimonónica implicó, por mucho tiempo, posicionar al arte como un bien de consumo; una costumbre que otorgaba y consagraba al consumidor como alguien de gustos refinados, gran sensibilidad artística y elevado nivel intelectual.

Sin embargo, esta reputación nunca caminó de la mano con la profesionalización de los artistas. Seguir estudios artísticos en alguna academia fue desde aquellos años, a lo menos, mal visto a los ojos de una élite que instaló como consigna un “para qué producir, si podemos consumir”. Esto, sumado a los altos costos de montaje, produjo que durante décadas no se montara una sola ópera chilena sobre las tablas del Teatro Municipal hasta el 2008, año en que Sebastián Errázuriz estrena “Viento Blanco”. A este hito se suma el estreno de “El Cristo de Elqui” (2018) de Miguel Farías, como parte de la temporada oficial de la principal casa de ópera del país. Así mismo, bajo el amparo de otras salas de concierto, se ha dado forma a otras pocas, pero significativas, obras pertenecientes al género operático que, poco a poco, van engrosando una lista que pretende immortalizarse en la historia musical de nuestro país. Hoy más que nunca, en medio de constantes transformaciones sociales que repercuten en las formas de hacer y entender la música, surgen nuevos lenguajes o se re-significan las técnicas tradicionales. Así, la ópera es una manifestación y evidencia de estos cambios en tanto producción artística y lectura estética de la realidad. Resurgen nuevos tópicos y nuevas motivaciones en los jóvenes compositores que se aventuran en los apasionantes y enmarañados caminos de la composición operática.

En adición a lo anterior, es importante señalar que, a lo largo de la historia, el género de la ópera ha sido caracterizado como un arte altamente político. Esto, principalmente por el vínculo directo entre este arte y el teatro; el eje fundamental de la palabra materializada en un libreto entrega a la música la posibilidad de fundirse con la dramaturgia y personificarse como un acto comunicativo con el público a través de los sonidos. Al respecto, es necesario preguntarse: ¿cómo se produce esta relación entre texto y música?; ¿cómo y cuándo se expresa como un gesto estético y político?; ¿cómo son los lenguajes musicales y técnicas compositivas utilizados actualmente en la composición de las óperas? Nuestro supuesto indica una extrapolación casi metafísica de los elementos políticos hacia el lenguaje musical. Así, el elemento dramático no es el único contenedor de esta cualidad.

Por otro lado, si se considera a los autores de las óperas como sujetos subsumidos en un contexto cultural, surge la pregunta sobre qué es aquello de lo que están hablando dichos sujetos: ¿qué tópicos tratan las nuevas producciones musicales?; ¿cómo se vinculan con las identidades correspondientes a su contexto cultural?; ¿cómo se expresan mediante el lenguaje musical y la experiencia estética? Comprender de qué forma los compositores de algunas obras de ópera chilena

del siglo XXI han instalado elementos estéticos que reflejan y producen identidades en contexto de neomodernidad en sus obras a través del lenguaje musical será el eje central de esta investigación. Para cumplir este objetivo, será necesario aclarar nuestro posicionamiento teórico respecto de los tres ejes triangulados en esta investigación: ópera chilena del siglo XXI, estética e identidad. Luego, se detallará y se argumentará nuestra tesis para intentar cumplir satisfactoriamente el objetivo general.

Composición musical de ópera contemporánea en Chile: panorama, eclecticismo y tradición

Hablar de ópera significa considerar una obra de arte donde confluyen tres procesos creativos principales: dramaturgia, composición musical y puesta en escena. El libreto operático es aquel que no solo establece la historia contada, sino que además abandona la mayor cantidad de adjetivos posibles para ceder este derecho a la música, al mismo tiempo que gobierna las decisiones composicionales en virtud de una representación fidedigna de la acción dramática. Es por ello que la música, en la ópera, se comporta a la manera de una diégesis musical. Esto significa que el estado de la música como tal no solo está determinado por factores musicales, sino además por factores dramáticos (Van Der Leek 36). Este proceso será coronado por la puesta en escena, o *régie*, que se erige como una relectura, recontextualización y reexaminación de todos los documentos que participan de la génesis del trabajo, tales como el libreto y la partitura (Kreuzer 304). El desafío está justamente en estas lecturas estéticas hechas sobre las obras. El director de escena, usualmente, deja la dramaturgia y la música intactas, pero se adjudica una libertad en la dirección escénica que le permite realizar innovaciones estéticas variadas. La música y los textos, habitualmente, reciben un tratamiento sagrado e inmaculado. Sin embargo, a contracorriente de esta tendencia, algunos críticos y directores han rechazado la idea de innovar buscando representaciones fidedignas y apegadas a la tradición en todos los niveles del trabajo (Kreuzer 304). Por lo tanto, una ópera será entendida como aquella obra en la que confluyen un libreto como primera propuesta literaria y dramática, una música con funciones diegéticas que utiliza los lenguajes en función de la palabra y acción y una propuesta escenográfica y estética de los procesos creativos anteriores, llamada puesta en escena o *régie*.

Para los intereses de esta investigación, ha convenido ahondar en las características del lenguaje musical utilizado en la composición de ópera contemporánea chilena. En general, la escasez de exponentes del género en Chile impediría hablar de un lenguaje consolidado, de una escuela o un movimiento estable. Durante las entrevistas realizadas a los músicos estudiados en esta investigación, ambos concordaron en que cada compositor que ha deseado inmiscuirse en el espléndido arte de la ópera debe asumir la carencia de referentes nacionales, prefiriendo encontrar modelos a seguir dentro del panorama internacional, muchas veces pertenecientes a otras épocas. Esto trae por consecuencia la existencia de tantos lenguajes como compositores puedan encontrarse. Este hecho, en pleno siglo XXI, significa el cumplimiento de una característica fundamental de la música contemporánea, entendiéndola como aquella que se produce a partir del año 1945: la plena libertad compositiva, las formas híbridas y los lenguajes eclécticos, siendo según

Link, la categoría más multifacética que ha visto la historia de la música (39). Se trata, además, de búsquedas personales en las que cada compositor explora aquellos recursos técnico-musicales que le son familiares y responden a sus necesidades creativas.

Mientras que Pittaluga entiende la música contemporánea como “aquella que los compositores determinantes del carácter de ese período han venido escribiendo desde la aparición de Claude Debussy” (26), otros autores, como Link, sitúan los orígenes de estas múltiples corrientes con la aparición de nombres como Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen y Luciano Berio, como algunos pocos ejemplos de la enorme y larguísima escala de compositores y técnicas que la música contemporánea ha traído a nuestros días (39). Se desprende de ese abanico el uso de la atonalidad, o la reinención de lenguajes tonales y modales, el empleo de la electroacústica, la experimentación timbrística, la alteración de las formas, entre otras. Estas transformaciones históricas se verán fuertemente influenciadas por las nuevas tecnologías desarrolladas a lo largo del siglo XX, sobre todo en lo que respecta a avances en materia de telecomunicaciones, radio, equipos de grabación, entre otros. Sobre esto, De Pablo afirma que es “un lugar común señalar la velocidad vertiginosa con que las técnicas, estilos, teorías, se suceden, superponen cruzan, aparecen, desaparecen, reaparecen, etc.; la música, claro, no es excepción” (17-8).

Con independencia de la diversidad y transformación acelerada de géneros y estilos que se desarrollaron durante el siglo XX, como por ejemplo el dodecafonismo, serialismo, electroacústica, aleatoriedad, espectralismo –por nombrar algunos–, es aún más interesante conocer cuáles han sido las reflexiones observables que han llevado a los músicos contemporáneos a reconocerse como tal. Existen parámetros que escapan del lenguaje musical, de las técnicas armónicas, melódicas, contrapuntísticas, que producen que esta nueva era se caracterice por el uso de un lenguaje tan variado que es imposible establecer un principio estilístico y estético fundamental. A raíz de diversas investigaciones, podrían condensarse estos elementos en los siguientes puntos:

1. Cruce de culturas musicales entre lo tradicionalmente comprendido como oriente y occidente, con la dirección habitual sobre la fagocitosis de occidente sobre otras culturas que, a riesgo de desaparecer, solo son devueltas como un subproducto del consumo.

2. Continuación de la tradición musical en una libertad limitada por el propio lenguaje conocido.

3. Incorporación del ruido como una antítesis del sonido y esta relación como motor principal que inspira la creación; categorías que además se presentan en diferentes interpretaciones y lenguajes, según la visión de cada compositor.

4. La tecnología como motivo, soporte y herramienta para la composición.

5. Las formas híbridas y eclécticas. Para efectos de esta investigación, y en el caso particular de la ópera contemporánea chilena, es conveniente instalarse y hacer hincapié, sobre todo, en el último punto.

Esta práctica de seleccionar las ideas más productivas de todos los géneros musicales que construyen el imaginario musical del compositor a fin de iluminar un determinado proyecto nos habla de un eclecticismo musical. De esta forma podemos encontrarnos con una ranchera en “El

Cristo de Elqui”, como el caso más evidente, donde el personaje de “La Reina Isabel”, la cabrona del prostíbulo debe interpretar este estilo popular, armonizado con las cadencias características del género, donde se incluye, además, una notación propia de la música popular en la partitura, menos específica, que consiste en un acompañamiento rítmico de la guitarra con su cifrado americano en la parte superior de la pauta. También se puede mencionar la *paya* en “Renca, París y Liendres”, que debe ser ejecutada con ritmo libre, pero respetando la intención tradicional de un recitado de ese tipo. Nuevamente nos encontramos ante la inclusión de un elemento musical folklórico y urbano de la región de Renca, pues es sabido que hacia el norte del Mapocho se celebraban *chinganas* y *jaranas* de corte popular. Como acompañamiento, se incluye el típico pandero “cuequero”, instrumento rítmico propio del género. Junto con esto, la orquesta ejecuta una superposición de ritmos en 3/4 y 6/8, la denominada “hemiola”, tan característica de la cueca y otros ritmos latinoamericanos. Asimismo, la presencia de un bolero en la misma obra, género musical cubano de gran presencia en nuestro país, en el contexto de reuniones sociales y música de alcance popular durante el siglo XX en Chile y en Latinoamérica. La inclusión de estos elementos podría definir, además, un elemento de unidad macroformal en el análisis de las obras de ópera contemporánea chilena, al ser una herramienta musical recurrente en la composición. En el caso de “Gloria” y “El Cristo de Elqui”, se presenta, además, un hecho común que es la inclusión de ritmos y texturas provenientes del mundo del Jazz. Se pueden encontrar *voicings*, ritmos de Jazz en la batería y un *walking bass* en contrabajo, situación que se repite en “El Cristo de Elqui” para recrear una escena del prostíbulo.

Esta práctica, para Villarroya, consiste en que la música “ha experimentado un desplazamiento desde un eje vertical fundado en la distinción entre alta cultura y cultura popular hacia un eje horizontal basado en la combinación de géneros y prácticas clasificados en niveles diferentes” (133). Esto, como se desarrollará más adelante, implica una dimensión estética y política en las decisiones sobre los usos y no usos de los diferentes lenguajes musicales en la composición operática. Lo importante por ahora es considerar esto como un rasgo frecuente en las obras de ópera chilena del siglo XXI. Por otro lado, tanto Farías como Errázuriz coincidieron en que la práctica compositiva está en el deseo de hacer ópera según las definiciones formales del género. Existe una tendencia mayoritaria entre los compositores hacia el apego a la tradición. En su análisis de la música contemporánea, De Pablo afirma la existencia de dos tendencias:

Una intenta conservar algún aspecto del pasado aprendido (lo qué, cómo, cuándo y cuánto varían en cada compositor); la otra renuncia a hacerlo para buscar algo más acorde con sus necesidades técnico-expresivas. Lo más frecuente, como he sugerido, es que ambas líneas se den en el mismo compositor: a veces éste comienza respetuoso y termina libérrimo (19).

Esta tensión entre lo tradicional y la experimentación puede evidenciarse dentro de algunos parámetros musicales de las obras analizadas durante esta investigación. A nivel de orquestación, se observa la inclusión de instrumentos no tradicionales, o que derivan de otros géneros musicales. Ya observamos el uso de una guitarra acústica y mangueras corrugadas en “El Cristo de Elqui”. En “Gloria”, se suma una guitarra acústica, una eléctrica y una batería a la instrumentación propia del género docto; mientras que en “Renca, París y Liendres”, observamos el uso de cepillos, pulseras metálicas, máquinas de escribir, despertadores y metrónomos mecánicos en la sección de percusiones. Sin embargo, el grueso de la orquesta sigue siendo lo que habitualmente se ha observado a lo largo de la tradición operística, salvo estas incorporaciones que tienen que ver con aquellas concesiones que han realizado los compositores para facilitar la diégesis musical de la obra.

Por otra parte, las estructuras literarias de las obras, a nivel dramático, evidenciaban plena libertad organizativa en cuanto a cantidad de actos, cuadros o escenas. Se observaron, entonces, múltiples diferencias entre una obra y otra, incluso encontrando en algunas de ellas prólogos o epílogos. A nivel métrico, se percibe que las acentuaciones varían acorde a las necesidades discursivas de la palabra. Al cambiar la métrica, varía la percepción de la temporalidad y se transforma esta en un elemento que se encuentra bajo la narración y a la lírica: subyace, en otras palabras, al cómo se está hablando en la obra, y cómo se están comportando los personajes en el espacio y en el tiempo. Así mismo, acompañan a la acción los sucesivos cambios de tempo en la obra, para acentuar aún más estas variaciones en la percepción temporal de la historia.

Una obra operática no puede definirse a nivel macroformal ignorando elementos extra musicales, por lo que más adelante hablaremos de las implicancias estéticas e identitarias de los parámetros del lenguaje musical utilizados en la construcción de los personajes, tiempos y espacialidades. A nivel armónico, todas las obras están escritas sin armadura, lo cual indica una situación de atonalidad o modalidad o armonía cambiante. Esto tiene que ver con las necesidades de libertad de los compositores de no tener que partir en una tonalidad específica, sino que el comportamiento de la armonía va mutando según las necesidades del libreto. Por ejemplo, *Gloria* y “Viento Blanco” comienzan en una situación modal, mientras que “El Cristo de Elqui” y “Renca, París y Liendres”, en completa atonalidad.

A nivel melódico, en el caso de Miguel Farías, pudo observarse una predilección por motivos y giros que no se asemejan mucho a los de la ópera tradicional. Estos giros implican intervalos de octavas, séptimas, tritonos y sextas puestos en un contexto de atonalidad sobre todo en el caso de *Renca, París y Liendres*. De la misma manera, los cromatismos son una característica que entrega una sensación de melodías poco habituales, a diferencia de las obras de Errázuriz, en las que se observa una semejanza a las melodías ocupadas en los musicales, sobre todo existiendo en muchas ocasiones una gran densidad sonora, pero sin alejarse de una situación armónica más cercana al espectador común.

En conclusión, las formas híbridas y lenguaje ecléctico en las óperas, por tanto, han consistido en el trabajo de tomar influencias de variados géneros. En otras palabras, usar armonías tradicionales, no tradicionales, funcionales o no funcionales, técnicas instrumentales tradicionales

y extendidas. Se trata de incorporar aquellos elementos que los compositores conocen, de manera libre y conforme a sus necesidades expresivas y creativas, sin dejar de lado la responsabilidad ética que tiene el ser compositor de una obra, ya que será la vía de comunicación con una audiencia que se someterá a una apreciación estética de la ópera. De esta manera, encontramos de pronto escalas modales y estructuras armónicas provenientes de la armonía popular, en el caso de Errázuriz, y hasta podemos también hallar técnicas extendidas y efectos tímbricos en el caso de Farías. Ambos mundos en perfecta conjunción, lo que otorga dinamismo al lenguaje y entrega acompañamientos conscientes a la acción dramática, de tal forma que el sonido sea una diégesis de la trama. Es decir, esta enorme paleta de colores utilizada en las óperas tiene que ver con la necesidad de acompañar la acción, los personajes que figuran en las historias, los motivos y tópicos literarios. Toda acción musical se produce con el objetivo de adjetivar la historia. Esta adjetivación no es posible sin una carga cultural en el lenguaje que es percibida por las audiencias, a través de una experiencia estética que alude, como se analizará más adelante, a ciertas identidades representadas y reflejadas en las obras mediante los sonidos. De tal forma que encontramos, por mencionar algunos ejemplos, a una *guatona metalera* en “Renca, París y Liendres” cantando siempre giros asociados al blues y al rock; a los *cardenales* cantando intervalos justos o arpegios ascendentes vinculados a la divinidad celestial; o al mundo militar, para algunos carente de identidad, acompañado siempre por acordes sin tercera y duras superposiciones de quintas justas en *Viento Blanco*. Otro ejemplo se presenta durante la introducción de “El Cristo de Elqui”, donde puede además hacerse evidente lo que Farías mencionó en las entrevistas realizadas. Para el compositor fue importante plasmar el sonido de la pampa salitrera en la obra. Además, esto sugería intentar imitar sonoramente una sensación de inmensidad. Para esto, se utilizaron mangueras corrugadas afinadas en los sonidos DO, DO#, RE, MI, SI. De esta manera, se genera en la obra una atmósfera constante de sonidos etéreos y misteriosos, a través de las notas producidas por las mangueras corrugadas, como el germen de la sonoridad del desierto, tributando el resto de la orquestación a este juego interválico. Así mismo, se pueden identificar patrones melódicos y sonoridades reconocibles en personajes como la *Ambulancia*, una prostituta coqueta y empoderada que interpreta escalas exóticas y orientales, como del encanto de una serpiente; la *Magdalena*, una prostituta beata, dulce y muy creyente que interpreta consonancias muy blandas; el personaje de *El Cristo* alterna entre consonancias y disonancias como antítesis de la cordura y la locura; mientras que los policías cantan melodías repetitivas aludiendo al discurso monótono y de poco contenido que se ha asociado, a modo de crítica, a las instituciones policiales.

En el caso de “Renca, París y Liendres”, se abordan personajes míticos y populares de la comuna de Renca. Nos encontramos con personajes como el *Kiltro-Warén* y el *Flaite ilustrado*, míticas caricaturas de la actualidad que representan los habitantes de las calles, plazas y esquinas, personificando la desigualdad y los vicios de la sociedad. En esta obra, son recurrentes los cromatismos ascendentes, descendentes y saltos de séptimas e intervalos tensos en todos los personajes.

Al retomar el caso de “Viento Blanco”, no es solo la identidad militar, como se describió en un principio, a través de intervalos de quinta justa, sino que además se pueden mencionar otras

relaciones de unidad en diferentes personajes. Por ejemplo, el hecho de que ambas periodistas siempre estén cantando al mismo tiempo, o en imitación, aludiendo a una crítica hacia el ejercicio periodístico que siempre realiza las mismas preguntas, cubriendo los mismos hechos noticiosos. Por lo demás, destacan los saltos de octavas al momento en que las autoridades militares dan órdenes a sus subalternos, lo que va acompañado del mismo intervalo en la orquestación; sobresalen a nivel rítmico las galopas y tresillos típicos de himnos y marchas militares, lo cual permanece de manera constante la acción para ser coherente con el libreto. En el caso de “Gloria”, la ópera intenta poner siempre en el tapete la pugna entre la fama y el reconocimiento, por lo que se generarán motivos diferentes cuando se trate de los antagonismos vida privada-vida pública; felicidad-vacío interior; amistad-enemistad, entre otros.

En general, se ha descrito rápidamente cómo el lenguaje musical es el medio de los compositores para dar cuenta y reflejar identidades contingentes a su contexto cultural. Esto se produce durante la experiencia estética del auditor de la obra, quien realiza esa construcción a través de la percepción de esta. Por ende, existe una dimensión cultural en la música que es aprovechada a través de las formas híbridas y eclécticas del lenguaje musical. Todo esto adquiere mayor sentido en medio del estado de la cultura al cual asisten las actuales producciones operáticas: el comportamiento de las nuevas y sucesivas modernidades permite que se rescaten micro-relatos aislados hacia la periferia, y a modo de momento dislocatorio, estas se transforman en corrientes que alzan subjetivaciones y relatos artísticos periféricos, como los auto-exotismos.

Esta producción artística es además un gesto político, debido a que en él se exponen realidades, se cuestionan temas y se genera un debate a través de la relación entre los elementos musicales y extra musicales. Es por ello por lo que siempre ha sido importante la diégesis musical en el ejercicio operático. A través de esta, se consigue una obra más fiel a su propio discurso.

Al finalizar este punto, podríamos confirmar que este apego a la tradición, la recopilación de referentes artísticos, antecedentes musicales, el bagaje teórico, la variedad en los lenguajes, la ruptura del límite entre géneros y la aproximación al concepto formal de ópera constituyen elementos característicos del género operático contemporáneo en Chile.

El recorrido estético-político desde el lenguaje musical ecléctico hacia una experiencia estética-ética de la audiencia: omnivoridad, topicalismo, auto-exotismos y periferia

Existe, en primer lugar, un gesto estético y político en la decisión de hacer ópera con las características mencionadas anteriormente. Hay un punto en común entre la decisión de hacer ópera y la estética que radica en el uso del eclecticismo, las formas híbridas y la ruptura de los límites entre géneros musicales. Este acto de tomar una música no académica y situarla en un contexto académico (o viceversa) tiene un efecto potente en la experiencia estética de la audiencia que consume ópera que es necesario detallar: la omnivoridad en el gusto del público contemporáneo. Como definen Peterson y Kern, el significado de este gusto omnívoro no es disfrutar indiscriminadamente de todas las formas artísticas, sino que una apertura a la apreciación de todo (904). Es decir, esta apertura de las audiencias de ópera contemporánea a la apreciación de un

eclecticismo musical, lo cual siempre dota a la obra de un aire sorpresivo e interesante, es el reflejo de una música que no entiende de privaciones a la libertad creativa.

El fenómeno de la omnivoridad acarrea consigo una horizontalización en el ordenamiento del gusto, puesto que, al repletarse los escenarios conservadores de músicas asociadas al gusto popular, lo que existe es una dislocación en la percepción del ordenamiento de lo sensible. Entendiendo que el fenómeno del gusto es un ordenamiento sociocultural, Ariño comenta:

Los gustos y estilos de vida no son expresión de un don natural, sino la manifestación práctica de diferencias sociales; estas diferencias se basan en la lógica de la distinción y de la dominación; el espacio cultural es estrictamente homólogo del espacio social, es decir que se organiza de acuerdo con las oposiciones objetivas existentes entre condiciones sociales, y está organizado jerárquicamente; y los distintos universos de preferencias (alimenticias, vestimentarias, cosméticas), se organizan según la misma estructura fundamental, la del espacio social determinado por el volumen y la estructura del capital (133).

Por ende, es claro que el gusto, en tanto consecuencia de una estética de lo político, se refiere a una postura respecto del reparto de lo sensible, el cual siempre se expresa mediante una verticalidad de las partes por acción de lo policial en oposición a la política. Esto es fácilmente comprensible desde las miradas estético-políticas de Rancière o Richard. Para estos autores, el eje articulador entre el arte político y la política es la compartida dimensión estética de ambas partes. Así, la estética de lo político tiene que ver con la forma de percibir todo lo sensible, en tanto “lo político” se entienda como el escenario donde se suceden repartos y ordenamientos de lo sensible; la policía como aquello que simboliza las distribuciones jerárquicas y la política como la norma de la igualdad. Paredes complementa:

La policía, con su distribución jerárquica de inclusión y exclusión, instaaura una ley que daña la norma de la igualdad en la cual se basa la política. Por eso, esta última debe verificar la igualdad de cualquiera con cualquiera, perturbando el orden configurado por la policía. Esta perturbación se realiza cada vez que se hace visible aquello que no lo era. La política reivindica la igualdad en la medida en que

redistribuye la configuración policial de lo sensible, haciendo que se manifieste la parte de los que no tienen parte (95).

De tal forma que el arte político es aquel que es capaz de perturbar y trastocar aquel orden. Desde esta premisa, y a modo de primera síntesis, podría ser válido entonces situar a la ópera contemporánea chilena en su condición ecléctica e híbrida de romper con el ordenamiento de lo sensible a través del fenómeno de la omnivoridad, cuando este se produce en espacios predispuestos a otros ordenamientos y repartos. Este quiebre es el momento dislocatorio o de disenso clave para entender la ópera políticamente.

Por consiguiente, se desprende de lo anterior la confirmación de las cargas culturales presentes en los lenguajes musicales, en tanto estos presentan elementos de identificación con determinadas y variadas identidades. En efecto, se sabe que un acorde mayor no es en sí mismo alegría o felicidad, sin embargo, existen convenciones sociales y culturales a lo largo de la historia que le entrega dicha característica a las consonancias, al mismo tiempo que los tritonos y las disonancias asemejan tensión o locura, por mencionar algunos ejemplos. Para Šuvaković, las relaciones entre música y política se llevan a cabo a través del contexto socio-cultural, geo-político, socio-económico, de género o racial de la música; a través de trabajos funcionales a instituciones, por politizaciones e identificaciones ideológicas de los compositores; desde acciones performáticas representadas en el trabajo musical; o por una orientación de los ejecutantes y auditores, quienes generan conexiones complejas con aparatos discursivos y afectivos relacionados a las formas de la vida cotidiana (27).

Es por esto que, en cierto modo, existe una responsabilidad ética-estética en el compositor en calidad de comunicador y ordenador de los elementos musicales en virtud de una experiencia estética-ética de la audiencia. Dicho de otra manera, la elección de los lenguajes en tanto poseedores de cargas culturales a cargo de los compositores implica una responsabilidad que, además, camina de la mano con aquellos elementos y discursos políticos que se desprenden de la narrativa. La música acompaña a la acción y, por ende, colorea los ordenamientos sensibles que residen en la representación. En este sentido, la ópera, como expresión del arte musical, no es solamente una forma capaz de politizarse mediante los aspectos relacionados a lo dramático (que puede ser siempre la dimensión política más evidente) sino que, además, se traslada al auditor mediante un lenguaje musical que se apodera de un rol determinado en la trama. Ya sea mediante la técnica del *Leit Motiv* o trabajo de colores, u otros, la adjetivación producida por los elementos musicales pretenderá identificar situaciones y roles en las relaciones sociales representadas, a ciertas estéticas materializadas a través de los sonidos y silencios. Dicho de otro modo, la música y su lenguaje son punto de partida de una experiencia estética que establece complejas relaciones entre ejecutantes y las audiencias. El acto político en este caso se generará por la percepción estética de una postura política a través de una situación dramática coloreada por combinaciones de timbres, alturas, duraciones e intensidades.

Esto último nos conduce a señalar que hay un elemento político en la definición de los tópicos literarios y decisiones musicales de la ópera. Para Errázuriz, esto también implicaba una

responsabilidad ética, en el sentido del ‘deber hablar de lo que sucede’. Para él, era fácil identificarse con lo que llamó “topicalismo”, es decir, la corriente de los compositores interesados por los temas contingentes. Mientras tanto, para Farías, esta contingencia se expresa mediante el descriptor “auto-exotismo”. Si el exotismo, según Solís, consiste en:

La incorporación, por parte de ciertos grupos sociales, de manifestaciones culturales exóticas totalmente dispares a la omnipotente cultura francoeuropea, la que con un doble afán de analizar dichos “fenómenos” bajo el alero cientificista de un microscopio y al mismo tiempo el objetivo oculto de su verdadera “pasión”, la búsqueda de características culturales poco comunes que les permitieran encontrar ciertos fetiches, las convierte en tendencias de moda (9).

Entonces, el “auto-exotismo” define una postura antihegemónica a modo de contra respuesta desde una condición periférica. Un llamado a una emancipación epistémica, a una auto observación basada en el proceso de conformación de identidades. He aquí el cruce, entonces, entre la estética y la identidad. Aún queda preguntarse sobre cómo se expresa este cruce.

Las dos visiones anteriores, auto-exotismos y topicalismo, son importantes para establecer un vínculo entre lo musical y estético de las obras con una dimensión cultural e identitaria. Al hablar de estas corrientes, se desprende de forma inherente a ellas un paradigma que considera la contemporaneidad del contenido de la obra y el reflejo y producción de identidades a través de su estética.

En este momento surge un punto importante al considerar que estas corrientes se vinculan con las identidades propias del contexto cultural actual. Para caracterizar dichas identidades y dicho contexto, se hace necesario tensionar la visión de los compositores con el análisis desprendido de la teoría fundamentada que guía esta investigación. Es necesario observarse al espejo y reconocer en nuestras obras de arte nuestro propio entorno. En otras palabras, cuando se dice que los compositores logran identificarse con las corrientes de los auto-exotismos y topicalismo, se infiere que a través de ellas los autores de ópera exponen una mirada de la realidad, una interpretación de su entorno, sus propias identidades individuales y aquellas que perciben como colectivas. Para Miguel Farías, el interés artístico recae en trabajar el concepto de *estéticas periféricas*.

Identidad de la ópera contemporánea chilena en contexto de neomodernidad: subjetivación creativa mediante el auto-exotismo y el topicalismo como expresiones de lo periférico

Definir una perspectiva de identidad para los efectos de esta investigación es materia compleja. En una primera instancia, el concepto podría tratarse como la noción de un *yo* a través de la distinción respecto de *otro*. Sin embargo, estas nociones no son permanentes o inmutables, debido a que

varían y se adaptan a través de los flujos producidos por las dinámicas socioculturales. Como diría Altamirano, “La identidad podrá aparecer como una adscripción ‘fluida’ que se genera en la interacción social, y no como una sustancia estable” (131). Por ende, para saber qué identidades están conformándose o visibilizándose en la ópera contemporánea chilena del siglo XXI, vale situarse en un contexto que nos permita resolver una noción de dicha ópera sobre sí misma, sobre aquello que pretende representar y bajo qué dinámicas de interacción social se mueve, se transforma y se resignifica.

Para ello, ha sido necesario desprenderse de relatos de carácter teleológico y totalizador, mas, desentendiéndonos de la solución posmoderna a las interrogantes sobre el estado de la cultura actual. Dice Jameson:

Esta cultura posmoderna global, que es, sin embargo, norteamericana, es la expresión interna y superestructural de un nuevo momento de dominación militar y económica de los Estados Unidos en todo el mundo: en este sentido, como ha sucedido en toda la historia dividida en clases, el re-verso de la cultura es la sangre, la tortura, la muerte y el horror (20).

Estas palabras dan cuenta de que el posmodernismo es manifestación del capitalismo tardío y como toda genialidad, ha terminado por agotarse en sí misma. Es, en efecto, consecuencia y lógica cultural del avance de un sistema neoliberal que es degradador de todas las esferas de la vida. Esto produce estéticamente nuevas subjetivaciones, una nueva forma de configurar identidades. Artísticamente, los símbolos cambian y con ello las experiencias estéticas: el arte político no puede pasar por alto los reordenamientos que serán propios a este estado de la cultura global.

Es imposible no considerar las críticas al posmodernismo, en tanto definición de nuestra cultura desde una hegemonía global, precisamente porque en ese proceso de globalización del imperio del capital se evidencia una dinámica dialéctica de la historia que da cuenta más bien de una totalización histórica que es parte de la ruptura e invalidación de otras totalizaciones. Este contexto actual es, entonces, un momento presente que genera incertidumbre, puesto que su desarrollo no nos deja, sino, la ansiedad de sabernos en un momento clave de cambio, pero que solo es parte de un proceso de reordenamiento *en ejecución*. Transitamos un momento nuevo y la sensación de exploración pareciera conformar estéticas que dan cuenta de un fin apocalíptico de todas las cosas. Es por ello que nuestro concepto de neomodernidad no desmiente la existencia del relato posmoderno, sino que lo sitúa en el cadalso de las totalizaciones históricas que este mismo ha intentado derribar. Así, la neomodernidad advierte sobre un estado de la cultura que asume libres descripciones, considerando las múltiples posibilidades de identidad y subjetivación que han sido marginados y que configuran el heterogéneo abanico de la cultura universal.

Esta crisis es a la vez un llamado para percibirnos desde nuestra realidad, siendo esta parte de un proceso de exaltación de pequeños relatos que suponen comprender la historia no como un gran dialecto, sino que como una multiplicidad de dialectos que establecen una relación caleidoscópica de los hechos históricos. Pero ¿qué rol juega nuestra realidad en medio de esta cultura global? La respuesta seguramente está en el contexto geo-político. Me detendré en este punto para poder dar fundamento y contexto a nuestro objeto de estudio, la ópera contemporánea chilena, en tanto manifestación artística exaltada desde la periferia. Desde el campo de los estudios culturales, Quijano explica:

El control del tráfico comercial mundial por los grupos dominantes, nuevos o no, en las zonas del Atlántico donde tenían sus sedes, impulsó un nuevo proceso de urbanización en esos lugares, la expansión del tráfico comercial entre ellos, y de ese modo la formación de un mercado regional crecientemente integrado y monetizado gracias al flujo de metales preciosos procedentes de América. Una región históricamente nueva se constituía como una nueva identidad geocultural: Europa y más específicamente Europa Occidental. Esa nueva identidad geocultural, emergía como la sede central del control del mercado mundial. En el mismo movimiento histórico se producía también el desplazamiento de hegemonía desde las costas del Mediterráneo y desde las costas ibéricas, hacia las del Atlántico Noroccidental (3-4).

Esta explicación refiere a la tesis sobre el reordenamiento global a través de la conformación de un sistema-mundo que tuvo lugar desde las colonias latinoamericanas. Las nuevas redes de intercambio a nivel global desembocaron en un ordenamiento jerárquico del mundo dividido en centros y periferias. Vale entender entonces la identidad latinoamericana actual como aquella construida y portadora de una huella distintiva desde el momento de la conquista, cuando todos los participantes que confluyen en la historia del continente americano definen roles e identidades geoculturales a partir de nuevas maneras de entender el sistema mundo. Como explicamos anteriormente, se generan identidades que fluyen junto a las dinámicas de interacción social.

Llegado a este punto, conviene tener en cuenta las problemáticas de la identidad latinoamericana en contexto globalizado y bajo la hegemonía del neoliberalismo, puesto que, como hemos dicho, las identidades se adaptan acorde a las relaciones sociales, en este caso, sujetas en el contexto antes mencionado y analizado. Ahora bien, es importante entender esta visión desde el campo de los estudios culturales para comprender cómo la ópera chilena se configura como

expresión estética de la periferia. Si la ópera es una obra política, entonces es la materialización artística que ofrece una lectura estética del contexto sociocultural, asumiéndonos parte de una periferia y como una red multicentrada de otras jerarquías centro-periféricas. Richard complementa:

Las instituciones metropolitanas, que han aprendido a responder a la presión de lo limítrofe y lo excéntrico, diseñan estrategias siempre nuevas de redelimitación de sus fronteras de integración de lo diverso. Tampoco las redes periféricas, por el solo hecho de ser marginales o subalternas a los poderes constituidos, articulan necesariamente significados contrahegemónicos (30).

Esto quiere decir que en la periferia pueden existir poderes hegemónicos que producen relaciones de dominación dentro de ella. En este caso, la ópera chilena puede posicionarse desde aquella visibilización de lo no hegemónico dentro de su propio contexto. Es un relato que se levanta desde el asumir una postura estética y política contrahegemónica respecto de los ordenamientos sensibles erigidos desde los centros. Este punto es importante de considerar, ya que, como se ha dicho anteriormente, postularemos la ópera contemporánea chilena como un ente artístico cuestionador de las redes centro-periféricas. La ópera como arte político articula diferentes momentos dislocatorios dentro de la redelimitación jerárquica de lo sensible, al mismo tiempo que logra configurarse como un micro-relato en el relato de la cultura global.

Volviendo al eje central de esta tesis, tanto Farías como Errázuriz fueron claros en manifestar su interés por componer obras contingentes, actuales y que hablen desde su contexto sociocultural. Podemos volver a recoger los conceptos de auto-exotismo y topicalismo y encontrar en ellos una fuerte carga identitaria, que es a la vez política.

En el caso de los auto-exotismos, en calidad de respuesta contrahegemónica, es inevitable observar el concepto desde la mirada de los estudios culturales y entenderlo como un fenómeno que surge desde nuestra condición periférica respecto del “gran imperio de la ópera”. Hay ahí entonces, una relación entre la música que se compone y el contexto sociocultural, acentuado por el uso de elementos musicales de raíz folklórica o popular de las regiones de origen de los compositores. En el caso de Farías, está el elemento de la mitología urbana en “Renca, París y Liendres” y las identidades de la pampa salitrera en “El Cristo de Elqui”. En el caso de Sebastián Errázuriz, están la lectura del mundo militar a partir de la historia chilena reciente en *Viento Blanco* y el mundo del espectáculo y las dinámicas de la farándula chilena en “Gloria”.

En las cuatro obras analizadas, la estetización de los elementos identitarios rescatados se produce a través del lenguaje musical y las técnicas compositivas. Ambos compositores, como ya se ha señalado, reconocían asociaciones culturales impresas en la música. Por ejemplo, es un lugar común recurrir al 6/8 para sonar chileno o latinoamericano, recurrir al acorde mayor para sonar feliz, a la disonancia para producir tensión. Esto se relaciona a dos elementos importantes: la

identificación con un espacio geo-cultural determinado predetermina la evaluación de la música específica de una cultura y esto construye una identidad propia en ese contexto geocultural (Boer et al. 2361). Esta práctica musical responde a un quehacer apegado a la forma tradicional de entender los usos y no usos de los elementos musicales en las óperas, tal como se señaló anteriormente respecto de las características del lenguaje musical.

Esta es una dimensión artística que además es coherente, y si se quiere, equivalente al campo de los estudios culturales en ciencias sociales. Tiene que ver con asumirse desde una realidad periférica, contrahegemónica, cuyas estéticas construyen un microrelato aislado y alternativo, que se opone a la verdad totalizadora de lo posmoderno y la realidad aparentemente apocalíptica de hoy en día. En el rescate de lo auto-exótico y el topicalismo de los compositores, existe una tendencia que configura una estética moderna en tanto se diferencia de otros relatos y se asume como tal en base a la divergencia con el pasado: “El término moderno, con un contenido diverso, expresa una y otra vez la conciencia de una época que se relaciona con el pasado, la antigüedad, a fin de considerarse a sí misma como el resultado de una transición de lo antiguo a lo nuevo” (Habermas 20). Por ello, puede decirse que los compositores asumen esta transición hacia una búsqueda de estéticas honestas y personales del siglo XXI: hacer ópera según la tradición, pero considerando tópicos y elementos autóctonos y, sin embargo, actuales, teniendo en cuenta las fusiones de lenguajes, las formas híbridas y los eclecticismos propios de lo contemporáneo, marcando diferencias con las antiguas formas que se inscribían, generalmente, a un único lenguaje.

Conclusiones

En primer lugar, es importante realizar una síntesis de los resultados obtenidos en nuestra investigación, exponiendo nuestra tesis principal: la ópera chilena contemporánea del siglo XXI, si bien constituye un género muy poco explotado, es posible asignarle un conjunto de características que la posicionarán como un arte musical con dimensiones estéticas y políticas de gran importancia en la manera de producir y reflejar identidades.

Por un lado, se debe partir diciendo que el lenguaje musical y compositivo contemporáneo de la ópera chilena, que utiliza formas híbridas y lenguajes eclécticos, es el medio y principal herramienta para las necesidades expresivas y creativas de los compositores en tanto profesionales de la música. A su vez, esta herramienta se correlaciona con los elementos extramusicales presentes en los libretos y en todos aquellos documentos y/o procesos creativos relacionados a las artes de la representación y que confluyen en la producción operática.

En estas necesidades expresivas, creativas y en la carga cultural existente en el lenguaje musical, es donde comienzan a entretenerse relaciones con la estética, y esta última, a través de su dimensión política, con el reflejo y producto de las identidades referentes al contexto cultural contemporáneo a la obra de arte.

Para explicarlo, hay que recordar que la identidad es un proceso de subjetivación de los individuos respecto de la existencia de otros, producto de las constantes interacciones sociales. El contexto cultural que establecimos a priori fue el de neomodernidad, que describe el

comportamiento de la cultura como una serie constante de transformaciones de la realidad que trae por consecuencia una sucesión de “modernidades”. Esta sucesión se produce a diferentes ritmos debido a la existencia de múltiples dialectos o micro-relatos (identidades no visibilizadas) que han sido aislados en las periferias del sistema mundo, y a su vez, en las periferias de las periferias. Por lo demás, hemos colocado a nuestro país, para contextualizar geo-culturalmente sus expresiones operáticas, como parte de una periferia global, donde a su vez se suceden otras relaciones de ordenamiento de lo sensible y jerarquías centro-periféricas.

La percepción de este estado de la cultura es un fenómeno estético en tanto genera procesos de subjetivación y experiencias sensibles y, en esa condición, la estética es el punto de encuentro con el arte/música. Las obras analizadas proponen interpretaciones de la realidad, por un lado, en lo extra-musical y en lo dramático y, por otro lado, a través de la carga cultural que tienen ciertos lenguajes musicales.

Para responder a nuestra pregunta de investigación acerca de cómo los compositores han instalado elementos estéticos que reflejan y producen identidades, sin duda habría que partir señalando que eso se produce a través del conocimiento sobre las dimensiones culturales de la música, asumiéndose como compositor inmerso en un contexto sociocultural de determinadas características. Dicho de otra manera, la instalación de los elementos estéticos e identitarios se produce mediante una creación artística orientada a dialogar con los preceptos culturales de las audiencias, es decir, de la sociedad y esto es, sin duda, un acto de características políticas.

En ese sentido, se comprueba nuestro supuesto y se ha facilitado la comprensión en el entrelazado de los tres ejes de nuestra investigación. Esto gracias a comprender la dimensión social, filosófica y cultural de la música, muy olvidada en un país que ha sido víctima de un proyecto político de “despolitización”. En este sentido, se apela a una ética en la escucha musical. Los sonidos físicos, trabajados por medios de un lenguaje musical, no dejan de contener constructos y formas de percibir lo político, debido a que en sí mismo el lenguaje musical es una abstracción humana de un fenómeno físico con fines artísticos y estéticos.

Sin duda, hubo dificultades al instalar un contexto cultural determinado y de nominarlo. Es por ello que el concepto instalado en esta investigación hizo alusión a nuestra forma de entender el comportamiento y transformación de la cultura. Se espera haber realizado un aporte en este campo, desde la reflexión artística que ha considerado la forma de trabajar la ópera chilena como un ejercicio contrahegemónico, auto-exotizador. Por lo tanto, se espera también haber sido uno de los puntos de partida para esta reflexión epistemológica en el mundo de la composición musical y, particularmente, en la composición de ópera.

Evidentemente, se debe aclarar que el principal desafío ha sido tomar un posicionamiento político teórico respecto de las nociones identitarias y contextos culturales proviniendo de una disciplina que comúnmente no contempla en sus planes y currículos el vínculo con áreas del campo de la sociología. Sin embargo, es por ello que el acercamiento lo intentamos hacer desde lo artístico.

A pesar de esto, como hemos ya señalado, esperamos que a través de las concepciones de neomodernidad nos adentremos en un campo epistemológico y ser un aporte a las formas de comprender estos fenómenos, abriendo debates o aportando a otros.

Al mismo tiempo, cuando se ha descrito la caracterización musical de los personajes de las óperas, se ha debido considerar que, si bien el lenguaje musical y las técnicas de composición están guiadas por un fin mayor que reside en la dramaturgia, también existen momentos de juego, improvisación y azar en los procesos creativos, por lo cual es normal que las relaciones de unidad en los parámetros musicales no se remitan a un calco de técnicas, sino que muchas veces vuelen junto al imaginario sonoro desprejuiciado del autor. Lo importante es que, a través de esta reflexión, se espera entregar herramientas a los compositores que desean incursionar en la producción de obras operáticas y en una profundización acerca de la carga cultural que tiene la música.

Solo queda agregar que hemos quedado satisfechos con los objetivos que nos hemos planteado cumplir, habiendo superado cada una de las etapas para entregar una investigación lo más coherente posible. Se invita a los futuros investigadores a seguir cuestionando los aportes realizados y expandir esta línea de investigación como parte de la búsqueda de identidades chilenas y subjetivaciones en la música académica.

Bibliografía

- Altamirano, Carlos. *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2002. Impreso.
- Boer, Diana, Ronad Fischer, María L. González Atilano, Jimena De Garay Hernández, Luz Moreno García, Socorro Mendoza, Valdiney Gouveia, Jason Lam y Eva Lo. “Music, identity, and musical ethnocentrism of Young people in six Asian, Latin American, and Western cultures”. *Journal of Applied Social Psychology* Dic (2013): páginas Web. 6 jun. 2019.
- De Pablo, Luis. *Una historia de la música contemporánea*. Bilbao: Fundación BBVA, 2009. Impreso.
- Habermas, Jurgen. “La Modernidad, un proyecto incompleto”. Trad. Jordi Fibla. *La Posmodernidad*. Ed. Hal Foster. Barcelona: Kairos, 2002. 19-36. Impreso.
- Jameson, Frederic. *Ensayos sobre el Posmodernismo*. Buenos Aries: Imago Mundi, 1984. Impreso.
- Kreuzer, Gundula y Clemens Risi. “Regietheater in Transition: An Introduction to Barbara Beyer’s “Interviews with Contemporary Opera Directors””. *Opera Quartely* Dic (2011): páginas. Web. 14 may. 2019.
- Link, Martin. “Contemporary Music and Its Challenges for Music Theory”. *Harmonia: Journal of Arts Research & Education* Jun. (2018): páginas. Web. 14 may. 2019.
- Paredes, Diego. “De la estetización de la política a la política de la estética/ From the aestheticization of politics to the politics of Aesthetics/Da estetizacao da política a política da estética”. *Revista de Estudios Sociales* Dic. (2009): páginas. Web. 13 may. 2019.
- Peterson, Richard y Roger Kern. “Changing highbrow taste: from snob to omnivore”. *American Sociological Review* Feb. (1996): páginas. Web. 6 jun. 2019.
- Pittaluga, Gustavo. “Estética y técnica de la música contemporánea”. *Revista Musical Chilena* Ene. (1954): páginas. Web. 12 may. 2019.

- Quijano, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Comp. Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO, 2000. 122-151. Impreso.
- Richard, Nelly. “Derivaciones Periféricas en torno a lo intersticial. Alrededor de la noción de “Sur””. *Revista Ramona Fundación Start Jun.* (2009): páginas. Web. 5 jun. 2019.
- Solís González, Luis. “*El toque flamenco, Antonio Alba y la música de salón en Chile, a comienzos del siglo XX*”. Tesis. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013. Chile: PUC, 2013. Impreso.
- Šuvaković, Miško. “Aesthetics, Politics and Music in the Context of Contemporary Critical Theory”. *New Sound: International Magazine for Music*. Feb. (2013): páginas. Web. 5 jun. 2019.
- Van Der Lek, Robert. *Diegetic Music in Opera and Film: A similarity Between two genres of Drama Analyser in Works by Erich Wolfgang Korngold*. Amsterdam: Rodopi, 1991. Impreso.
- Villarroya, Antonio. “Música, democratización y omnivoridad/Music, democratization and omnivority”. *Política y Sociedad Jul.* (2007): páginas. Web. 14 may. 2019.

Recibido: 07 de julio de 2020
Aceptado 13 de julio de 2020