

Carlos Poveda, Juan (2013) "Folklore, música popular e identidad nacional en el modernismo musical chileno. Reflexiones a partir de un escrito de Alfonso Leng (1927)", *CISMA, Revista del Centro Telúrico de Investigaciones Teóricas*. (4). 1º año. 1-20.

FOLKLORE, MÚSICA POPULAR E IDENTIDAD NACIONAL EN EL MODERNISMO MUSICAL CHILENO. REFLEXIONES A PARTIR DE UN ESCRITO DE ALFONSO LENG (1927)

Folk, Popular Music and National Identity in the Chilean musical modernism.
Reflection about a paper of Alfonso Leng (1927)

Juan Carlos Poveda *

Resumen

Este artículo se configura a partir de la revisión de un escrito publicado por el odontólogo y compositor chileno Alfonso Leng en la revista cultural *Marsyas* el año 1927. Dicha revisión resulta esclarecedora para aproximarse al modo en que fueron asimiladas las músicas 'folklóricas' o 'populares' por un sector de la elite santiaguina, obstinado en reformar las bases institucionales e ideológicas de la música chilena de tradición escrita, en un escenario donde el ideal nacionalista jugó un rol fundamental. El escrito en cuestión, titulado "Sobre el arte musical chileno", plantea lo que Leng entiende por "folklore popular" y sus incidencias de "indole negativa" para lo que según él debía representar una música "verdaderamente chilena". Ahora bien, lejos de intentar cuestionar o ensalzar las operaciones de 'modernización' efectuadas por el mencionado circuito reformista, este artículo tiene como principal objetivo ir más allá de lo dictado por la historiografía musical tradicional con el fin de analizar orígenes y proyecciones del nacionalismo en los discursos que han configurado la institucionalidad musical chilena de gran parte del siglo XX.

Abstract

This article was made after the revision of a paper published by the dentist and Chilean composer Alfonso Leng in the cultural magazine *Marsyas* in 1927. This review is enlightening in order to understand the way the 'folk music' or 'popular music' was interpreted by a sector of the elite in Santiago, who was determined to reform the institutional and ideological bases of the Chilean music's written tradition, and it is within this scenario that the nationalist ideal played a fundamental role. The text in question, entitled "Sobre el arte musical chileno" (*About the Chilean musical art*), raises Leng's understanding of "popular folk" and its "negative effects" on what he believes music should represent to become "truly Chilean". But far from trying to question or to extol the operations of 'modernization' made by the said circuit reform, this paper's main objective is to go beyond what is dictated by the traditional musical historiography in order to analyze origins and projections of nationalism in discourses that have shaped the Chilean musical institutions of much of the twentieth century.

RECIBIDO: 20/5/2013; ACEPTADO: 07/7/2013

* Magíster en Artes, mención musicología. Universidad de Chile; Doctorando en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile. Profesor Instituto de Música Universidad Alberto Hurtado. jpoveda@uahurtado.cl.

Palabras claves	Reforma del Conservatorio Nacional de Música	Nacionalismo	Modernismo Musical	Alfonso Leng
Keywords	Reform of Conservatorio Nacional de Música	Nationalism	Modernism Musical	Alfonso Leng

Proemio

Fue durante la primera mitad del siglo XX cuando la historiografía musical chilena tuvo entre sus principales objetivos construir mitos fundacionales sobre los cuales articular su legitimidad. En este contexto, Alfonso Leng Haygus (Santiago, 1884-1974), odontólogo de profesión y un aplicado músico aficionado, se erigió como una de las figuras basales de un discurso oficial que lo mitificó como icono fundamental para el desarrollo artístico del Chile de principios de siglo. Esto, en un escenario donde el ideal nacionalista jugó un rol primordial en los procesos denominados “modernistas”, los cuales reconfiguraron el panorama institucional musical chileno.

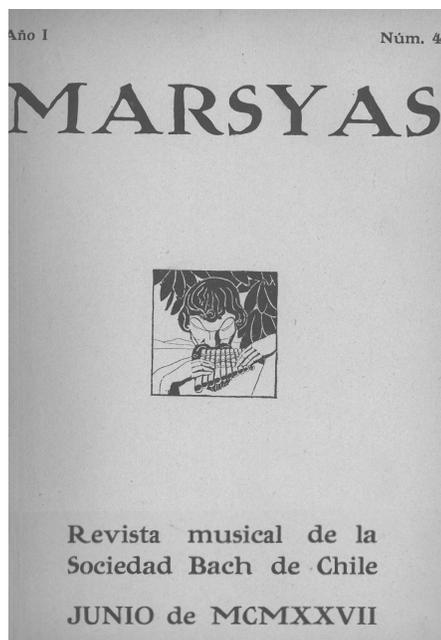
Ahora bien, tomando como eje central para este ensayo el rol que juega la música popular y folklórica en este panorama institucional, cabe destacar que los pronunciamientos de esta nueva institucionalidad respecto a dichas expresiones resultaron muy crípticos, sobre todo en lo concerniente a cómo el ‘carácter’ de estas músicas resultaba totalmente ajeno al nuevo ideal cultural y musical del país promovido por esta operación reformista. Particularmente, uno de los tantos testimonios que manifiesta esta tensión se encuentra en el escrito publicado por Alfonso Leng titulado “Sobre el arte musical chileno”, en la revista *Marsyas*¹ n°4 del

¹ *Marsyas* fue la principal publicación mensual de la llamada Sociedad Bach (Agrupación fundada por Domingo Santa Cruz en 1924), dirigida por Carlos Humeres Solar y administrada por su hermano, Roberto. Con un promedio de 75 páginas por volumen, su contenido estuvo destinado a artículos, crónicas musicales, reseñas y anotaciones de libros, revistas y ediciones musicales, además de contar con un suplemento musical (nacional o internacional), que apareció en siete de los doce números, con obras de los chilenos Pedro Humberto Allende, Alfonso Leng y Jorge Urrutia Blondel. La revista alcanzó a publicar 12 números entre marzo de 1927 y abril de 1928, renunciando a darle continuidad para dar espacio a

mes de junio de 1927. Concebido por el autor a sus 42 años, el escrito en cuestión expone lo que este compositor chileno de origen germano-irlandés entiende por 'folklore popular' y su relación con los ideales de una 'verdadera' música nacional.

En términos globales podríamos definir tres ejes temáticos dentro de la citada publicación. En primer lugar, la postura de Leng frente a qué debe simbolizar el arte de un pueblo; segundo, lo que el autor describe como el 'espíritu' del "folklore popular" chileno; y por último, y a modo de manifiesto, la visión de Leng sobre cómo aplicar un 'elevado' ideal simbólico en la cultura musical chilena.

Metodológicamente abordaremos el escrito a partir de los tres ejes temáticos mencionados, y tomando como apoyo pasajes textuales desde los cuales articularemos reflexiones en torno al escenario cultural en el cual estas ideas se desarrollan. Acto seguido, cerraremos el artículo con algunas 'conclusiones interrogantes' sobre nuestra actual institucionalidad musical y su proyección discursiva.



Portada de la revista Marsyas n°4 (junio de 1927), e imagen del primer artículo de este número: "Sobre el arte musical chileno", escrito por Alfonso Leng.

la Revista de Arte, iniciativa que se concretó en primera instancia en 1928 y, luego, en segunda instancia y definitiva, en 1934 (Fuente: www.memoriachilena.cl). Al respecto se recomienda la revisión del trabajo realizado por la musicóloga chilena Carmen Peña Fuenzalida).

I. Lo que debe simbolizar el arte de un pueblo

“Es laudable el interés que ha despertado el Gobierno por el arte, ha despertado entusiasmo en todas las esferas artísticas, tanto más cuanto el espíritu que informa este deseo de fomentarlo es de índole nacionalista”

(Leng, 1927: 117).

1927 es un año que transcurre en un Chile con centros urbanos cada vez más desarrollados, en los cuales comienza a incubarse también una cultura de masas. Es un año que además se desenvuelve con una tensa resignación por parte de la vieja oligarquía, que ve instalados en parte de ‘su’ aparataje administrativo y cultural a representantes de una ascendente clase media. Por otra parte y a nivel socio-económico, es un año enmarcado en la “cuestión social”, producida –entre otros factores– por las consecuencias nefastas de la crisis del salitre.

1927 es un año situado en los comienzos de una etapa catalogada por nuestra historiografía como “Presidencial”, iniciada oficialmente por Emilio Figueroa dos años antes, pero donde ya era determinante e influyente la presencia del Coronel Carlos Ibáñez del Campo, ‘atrincherado’ primeramente desde el Ministerio de Guerra, luego desde la cartera del Interior y finalmente como gobernante supremo a partir del 21 de julio, con un duro régimen que instaló en el debate oficial conceptos como “depuración” o “regeneración” bajo el amparo de un ideal modernizador y nacionalista², que sentaba las bases de una nueva institucionalidad chilena, incluida la institucionalidad musical, la cual habría de cambiar abruptamente un año después.

Concretamente, y en el marco general de todos estos procesos de renovación, es que se configura en algunos reducidos circuitos de melómanos un ideal estético que gira en torno a la idea de renovación del discurso del campo artístico en la sociedad santiaguina de comienzos del siglo XX. Dicha postura se basó teóricamente en preceptos románticos y fue utilizada como mecanismo para generar una identidad nacional en términos artísticos acordes al proyecto de desarrollo. El lenguaje musical de Alfonso Leng constituye, por tanto, uno de los referentes

² Correa et al, 2001; Subercaseaux, 2011.

fundamentales dentro del medio musical oficial en lo concerniente a los lineamientos estéticos que primaron durante la primera mitad del siglo XX y sentaron las bases de la actual institucionalidad musical.

Cabe preguntarse entonces qué es lo que Leng busca que refleje una música nacional: “El arte debe simbolizar no solo los signos exteriores de un pueblo, sino principalmente sus características psicológicas, ya que estas son la traducción de su aspecto más noble” (Leng, 1927: 117).

Considerando como “signos exteriores de un pueblo” aquellas citas que pueda hacer un arte ‘culto’ al acervo cultural popular, deducimos rápidamente que esta denominación implica una apreciación distante del mismo, y que por ende, no trasciende más allá de un colorista y rutinario ejercicio criollista para el cual el ente social popular se encuentra invisibilizado y dominado. Bajo este precepto, Leng expone su interpretación de lo ocurrido con la música en Francia, Alemania, España y Rusia, ejemplos de los cuales cita con cierta admiración al primero:

“[sus] (...) autores que hoy día son los más representativos, Ravel, Debussy, no han tomado como fuente de inspiración la canción popular, sino que han inventado un arte musical aun con elementos de países del lejano oriente, elementos que al ser tamizados por el espíritu de estos autores, se hacen franceses, por cuanto les saben imprimir el sello del alma de su patria, toda gracia, finura y ese admirable sentido de la medida que la singulariza”. (Leng, 1927: 117).

5

Interesante y revelador resulta el juicio que inmediatamente después hace el autor respecto del “fatal” caso de España, en el cual podemos observar cómo, en comunión con el ideal nacional, se encuentra una de las características estético-musicales de ‘mayor evolución’, esto es, la textura polifónica:

“Los antiguos españoles, Victoria Cabezón, etc., componían una música que, a mi juicio, representa más propiamente el alma española, llena de grandeza y noble dignidad, que la música que se ha desarrollado posteriormente, que solo refiere al aspecto inferior: al garbo y chulerías, con todos los giros árabe-andaluces, sus eternas jotas y guitarras, todo ese aparato colorista y falso que descorazona. De ese fardo aún no se han liberado los modernos españoles, que se repiten lastimosamente agujoneados por la esclavitud folklórica, sin atreverse a levantar su espíritu, a auscultar los aspectos más nobles, menos circunscritos, del alma grande española. Así,

podemos pensar que el folklore ha sido fatal para la música en España” (Leng, 1927: 117-118).

Ahora bien, absolutamente gravitantes para el proyecto nacionalista de Leng resultan las observaciones sobre el caso alemán, por lo que deviene indispensable abordar ciertos detalles de este caso particular.³

Dentro de las diversas tendencias culturales del romanticismo europeo, fue el ámbito cultural germano el principal referente de inspiración para Alfonso Leng y su circuito, lo cual se dejar ver tanto en el desarrollo de su ideal estético como en su variable institucional. Específicamente, dentro de esta inspiración e idealización de lo germano resultaron fundamentales las figuras de Ludwig van Beethoven y sobre todo, la figura de Richard Wagner, quienes constituyeron los emblemas del concepto de artista ‘verdadero’ y de ‘genio libre’:

“En Alemania, la música de Bach, Beethoven y Wagner, para no citar sino cúspides, representa la nobleza y profundidad del alma germana, su amor por la naturaleza, el hondo romanticismo que la caracteriza. Raro es encontrar elementos de folklore popular en estos autores, y sin embargo su música es la representación más exacta del alma alemana. (...). El folklore de los pueblos germanos y sajones es de mejor calidad, por cuanto se ha infiltrado en él un espíritu religioso, ya que el coral litúrgico ha dejado en el fondo de las almas el recuerdo, las notas perdidas, de un canto de elevación” (Leng, 1927: 117).

6

Como antecedente que explica esta admiración hacia lo germano, subrayamos la precedente y determinante presencia de la ópera romántica italiana, la cual motivó un fuerte accionar institucional para instalarla y oficializarla como modelo de ‘alta cultura’, operación que terminó regulando gran parte de la actividad musical de la elite decimonónica, lo cual podemos observar incluso hasta nuestros días.⁴ Por esta razón, un abanderamiento por la estética musical germana en el contexto de principios del siglo veinte se convirtió en una alternativa reaccionaria que desafió los cánones de la tradición, constituyendo

³ Para una mayor profundización de esta idea se sugiere la revisión del capítulo 3 de Peña, P., & Poveda, J. (2010). *Alfonso Leng: Música, chilenidad y modernidad a comienzos del siglo XX*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

⁴ Para ejemplificar esta afirmación, bastaría con mencionar la “Gala Presidencial”, tradición republicana para cada 18 de septiembre -fecha de los festejos patrios chilenos-, en la cual el alcalde de Santiago convoca tanto al Presidente de la República como a gran parte del cuerpo político y diplomático a una función de ópera -casi siempre italiana- a representarse en el Teatro Municipal.

además la esencia del discurso de un sector de músicos considerados por Claro y Urrutia como los “precursores del modernismo en Chile” (Claro y Urrutia, 1973: 117). De este modo, frente a la percepción de la ópera romántica italiana como una expresión ‘superficial’ y ‘vulgar’, se buscó contraponer las cualidades de ‘superioridad’ y ‘profundidad’ atribuidas al carácter germano y a su arte. Considerando estas apreciaciones, resulta evidente entonces comprender la ‘preocupación’ surgida dentro de los ámbitos reformistas respecto de las repercusiones de este ‘italianismo’ en la orientación y ‘calidad’ pedagógica del Conservatorio Nacional de Música.

Por su parte, otro punto importante a considerar en este cuadro es el origen racial de Alfonso Leng, alemán por parte paterna e irlandés por el lado materno, aspecto que se constituyó en un elemento de admiración por parte de sus colegas quienes vieron en su persona un depositario de la cultura germana para la escena artística chilena. De hecho, Carlos Humeres Solar llega a afirmar que Alfonso Leng “representa en nuestra música la buena tradición germánica: el sentido religioso y profundo de la existencia; la emoción ingenua junto al pensamiento maduro, reflexivo y sutil” (Humeres, 1927: 199). En esta misma línea, Domingo Santa Cruz señala:

“Alfonso Leng es nuestro casi por casualidad. Andando las postrimerías del pasado siglo, pocos años antes del drama del Presidente Balmaceda, llegaban dos extranjeros a nuestras costas: él, alemán de Silesia, alemán oriental colindante con Polonia; ella, de pura cepa irlandesa, de Dublín. Venían porque unos parientes de la familia del Dr. Blest, el fundador de nuestra Escuela de Medicina, les aseguraba algún porvenir. (...) El joven Leng había nacido músico. Las dos lejanas y apartadas comarcas del viejo mundo de que procedía lo hicieron venir a la vida con misteriosas tradiciones ancestrales alejadas de toda posibilidad de tener la música como un arte de diversión o de vanidad” (Santa Cruz, 1957: 9-10).

Sin abandonar el tono mítico, Santa Cruz hace luego referencia a los *lieder* (canciones) compuestos por Leng:

“Los textos sobre los cuales compone, escogidos con gran cuidado por él mismo, están, por lo general, en lengua francesa o alemana, más que todo alemana. Aparece aquí el músico nórdico que la Providencia regaló a Chile. Lo curioso es que el idioma alemán no es el que mejor maneja. ¿Son misteriosas resonancias de una fonética ancestral que viene de caracteres heredados? ¿O tal vez algo a lo que

Leng se habituó por influencias del ambiente cuando cantar en castellano era solo concebible para la zarzuela o la canción popular? No olvidemos que nuestros músicos, cincuenta años atrás, se expresaban generalmente en italiano (...)" (Santa Cruz, 1957: 15).

En este sentido, también podemos leer en uno de los tantos homenajes *postmortem* publicados en la prensa local, las siguientes palabras de Edgardo Garrido Merino en el periódico *El Mercurio* (1974):

"Su sangre nativa, de la Germania creadora, le impulsó a dos etapas: La épica, la que acude a sentimientos gallardos como en la poesía de Schiller, y la universal, con la genialidad expresiva pero siempre en tono menor, pese al dramatismo genérico que discurre como sangre viva y ardorosa en el pensamiento goetheano" (Garrido Merino, 1974: 26).

Por su parte, Jorge Urrutia Blondel, toma en cuenta "su ascendencia nórdica (alemana y escandinava)", su temperamento "pasional, pero fuertemente disciplinado", "su innata sensibilidad musical en pugna con una incompleta preparación técnica", y "la estrecha relación que guarda su arte con la vida inmediata espiritual e íntima del artista", para afirmar que serían estas las características que definen la música de Leng, "impregnada de ansiedad dolorosa (la «Sehnsucht» germánica)", "inquieta en todo momento", en donde, "dados los antecedentes de raza y temperamento, no es de asombrarnos la inevitable influencia de los románticos alemanes, sobre todo de Schumann". Refiriéndose a la influencia de este último músico Urrutia destaca la opción de Leng por crear "atmósferas cargadas de tensión dramática" y por realizar una música con una "carencia de elementos de dúctil y graciosa liviandad o transparencia"⁵.

Al respecto, y según la musicóloga chilena Julia Inés Grandela, más que influencias musicales directas Leng demostró en su etapa de formación una relación de "tipo afectiva" con algunos grandes maestros del romanticismo alemán, por los que sentía una profunda admiración, constituyéndose éstos como "los guías de su personalidad musical, por lo que en una primera etapa se manifiesta una estrecha similitud espiritual con su música. A esto se suma, o tal vez sea la causa de esta afinidad, su sentir genuinamente romántico y sus ancestros de origen alemán". Acto seguido, Grandela sostiene esta idea citando al propio Leng:

⁵ Todas las citas textuales fueron extraídas de Urrutia, 1934: 16-17.

“Comprendo que mi música pueda juzgarse emparentada con la de los románticos alemanes del siglo XIX. La ascendencia me ha impuesto tal vez sus imperativos, y no he podido ser sino fiel a mi propia autenticidad para expresar lo que he creído digno” (Grandela, 2002: 230).

Ahora, considerando que la aproximación al ideal germanista habría inspirado también los preceptos de una nueva institucionalidad musical, citamos las palabras pronunciadas por Leng a sus 56 años en la XIV Sesión de la Academia de Medicina San Lucas (19 de noviembre de 1940) y que fueron reproducidas en la crónica anónima “El hombre y el arte en el pensamiento de Alfonso Leng” del diario *La Nación*⁶: “desde los siglos XIII al XVI comienza el lenguaje musical que llega hasta nosotros con su máxima expresión con J. Sebastian Bach en lo religioso y Beethoven como el gran creador humano de las masas cultas”. En este sentido, y subrayando el factor nacionalista del discurso pronunciado por Leng, destacamos lo siguiente:

“Vemos pues que los grandes genios del arte musical, Bach, Victoria, Beethoven, Wagner y Debussy, representan el espíritu de sus naciones, son nacionalistas en el sentido más elevado, más amplio y que el arte derivado del folklore caracteriza un aspecto más limitado, posiblemente de más color, pero menos evolucionado y más circunscrito al pequeño giro que esclaviza” (Leng, 1927: 118).

9

II. Música chilena: el ‘espíritu’ del “folklore popular” y la aplicación de un ideal simbólico

Como reflexionamos anteriormente, lo que Leng propone como rasgo identitario de una cultura no obedece a una intención de compenetración más profunda con la idiosincrasia local, sino que más bien tiende a la importación de un ideal foráneo –en este caso europeo– que inspira un nuevo comportamiento del *ethos* de una cultura, ‘representando’ así, de ‘mejor manera’, un arte nacional, liberándolo de paso del ‘yugo limitante’ de la expresión popular.

Considerando esto, es necesario ahora abstraer las premisas del segundo y del tercer eje temático del escrito de Alfonso Leng. Esto, en tanto el segundo se refiere a lo que el autor entiende como el ‘espíritu’, esencia o identidad natural de la expresión ‘folklórica’ chilena, mientras que el tercero, a modo de manifiesto, expresa la

⁶ Disponible en http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0047129

manera como Leng considera que debe aplicarse un ideal simbólico más 'elevado' para la cultura musical chilena. Dado el carácter simbiótico de ambas ideas, éstas serán tratadas aquí de manera simultánea. Citamos a continuación algunos fragmentos que nos servirán para nuestro análisis:

“En nuestro país tenemos una cultura que no es ni incásica ni araucana, sino netamente europea, y no podemos, dada nuestra corta existencia como entidad independiente, sustraernos a ella; pero debemos, sin duda, examinar si poseemos ya algunas características, no solo americanas, sino aun chilenas” (Leng, 1927: 118).

...
“Nuestra especificidad psicológica popular está representada en el folklore en las tonadas y las cuecas. Al escucharlas, llama la atención que, por más entusiastas y alegres que aparenten ser, hay en el fondo de ellas un canto de una tristeza enorme, no disimulado por los acompañamientos de ritmos vivos y de palmoteos, que son como el apoyo animoso prestado a un enfermo” (Leng, 1927: 118).

...
“La especificidad psicológica de nuestro folklore es de índole negativa para nuestra evolución” (Leng, 1927: 119).

10

El problema del proceso de construcción y reconstrucción de la identidad cultural es siempre un tema complejo y, en este caso en particular, lo es en momentos coyunturales, puesto que a la idea de construcción de Estado, puede sumarse el replanteamiento del proyecto país. Ahora, como marco general, señalamos que en el caso de las naciones latinoamericanas el conflicto generado por la relación entre proyecto de identidad y nación, está presente debido principalmente a la manera en que la delimitación y definición de lo nacional es instalada desde su origen independentista. Y es en este sentido que Leng hace referencia a “nuestra corta existencia como entidad independiente”, en la cual “debemos, sin duda, examinar si poseemos ya algunas características, no solo americanas, sino aun chilenas”.

La identidad cultural como elemento cohesionador funcionó en el contexto del primer centenario como un discurso implementado para respaldar y asentar el cambio de proyecto país. En la trama de dicho momento histórico se configura la idea de el 'Chile del Valle Central' como referente histórico cultural predominante (“Nuestra especificidad psicológica popular está representada en el folklore en las tonadas y las cuecas”), fenómeno ligado principalmente al desarrollo del folklore como elemento referencial que aporta lo

'propio', lo 'originario', pero a la manera de un referente distante y atemporal que forma parte del desarrollo de una identidad nacional bajo parámetros etnocéntricos. Se instala entonces la paradoja de la vanguardia artística como modelo de desarrollo vinculado al emblema de 'alta cultura', la que a su vez constituyó el modelo propuesto como referente para el futuro en el proyecto de desarrollo. Se trata en definitiva de una vanguardia basada en parámetros externos que son utilizados en la búsqueda y construcción de una cultura nacional.

Según Larrain, refiriéndose al proceso de crisis de la modernidad oligárquica vivido durante la primera mitad del siglo XX, en lo concerniente al período comprendido hasta 1930 pone en relieve la siguiente problemática:

"Mientras en Europa se vive la primera crisis de la industrialización liberal, en Chile se vive la crisis terminal del sistema explotador oligárquico. Fue este colapso económico el que precipitó la crisis política del sistema, y el que llevó tanto a un proceso de industrialización sustitutiva parcialmente exitoso a partir de 1910, como eventualmente al régimen nacional populista del Frente Popular, que incorpora a las clases medias al gobierno. Como ha sostenido Mouzelis, el fin del régimen oligárquico ocurrió en un contexto pre-industrial y, por lo tanto, la apertura del sistema no incluyó la participación activa de las clases trabajadoras organizadas, como en Europa, sino que tendió a incorporar a las clases medias en las estructuras de poder [...] Esta etapa de crisis y cambio en Chile va acompañada culturalmente por la declinación de la influencia positivista y la aparición de un pensamiento nacionalista" (Larrain, 2001: 98-99).

11

Lo anterior denota los mecanismos que definieron la validez de los referentes culturales ya descritos. Tal cual indican Peña y Poveda:

"En el marco de la marginación concreta de las clases populares en el desarrollo real del proyecto y la incorporación de las clases medias en el sistema político manteniendo la jerarquizada estructura de clases, el referente cultural etnocéntrico perduró validado por las relaciones de poder entre los grupos que articularon el proyecto de desarrollo" (Peña y Poveda, 2010: 72).

Por otra parte, es precisamente la articulación de este pensamiento nacionalista desarrollado en Chile a comienzos del siglo XX el punto clave para dilucidar el rol que tuvo en el proceso

histórico el elemento discursivo estético de la vanguardia artística, a la cual Leng perteneció y representó.

Si bien hablamos de un proceso de nacionalismo, concordamos en que al asociarlo al proceso de modernización, éste se ve graficado principalmente en la industrialización y en la reforma educacional que caracterizan al período desarrollista. Se trata de un discurso político de industrialización y de desarrollo económico hacia adentro, que apela a una cierta independencia de las influencias extranjeras y a la valorización de lo 'chileno'.

En tanto, la definición de aquello que se entiende por 'chileno' fue entablada a comienzos del siglo XX principalmente bajo dos parámetros discordantes, dos corrientes que en algunos casos se interrelacionan y en otras se oponen. En primer lugar, tenemos el ideal de lo 'originario', lo 'propio', lo 'local' (ajeno a lo europeo), avalado y abordado desde la perspectiva de las nuevas escuelas de investigación folklórica que comienzan a desarrollarse ya desde fines del siglo XIX y que plantean la valoración del mestizaje y el aporte de lo originario, aun cuando sitúan lo autóctono como algo perteneciente a un pasado histórico lejano y a pesar de que estereotipan los procesos de sincretismo mediante la caracterización de un personaje rural proveniente de la zona central. En segundo lugar, se plantea lo 'chileno' entendido como la construcción de una nación evolucionada según parámetros etnocéntricos.

12

Si bien ambas formas de plantear la idea de lo nacional interactúan y forman parte del proyecto de desarrollo –evidentemente, a pesar de la valorización de lo propio y del discurso de valorización interna y de autonomía–, ambas jerarquizan el valor de los elementos culturales en la construcción de la identidad nacional, favoreciendo la trascendencia y validez de la cultura. En este punto, el arte juega un rol fundamental puesto que, entendido como manifestación cultural no exenta de carga ideológica, se hace parte del continuo proceso inventivo de la tradición.

En el caso particular de Alfonso Leng, quien sostiene un discurso romántico nacionalista basado en los parámetros de la alta cultura, constatamos la presencia de un proyecto de construcción de un imaginario musical que evoca una idea de chilenidad, romántica, que tanto él como otros compositores importantes del período, en conjunto con artistas activos en otras disciplinas creativas, buscaron instaurar como un nuevo modelo a seguir.

Asimismo, respecto al medio musical, si bien existe una tendencia de rechazo a la influencia europea predominante hasta

ese momento –cristalizada en la influencia determinante de la ópera italiana–, paradójicamente, en la operación de recambio de dicha influencia, se instalará como modelo para el proyecto de desarrollo institucional musical el referente del romanticismo nacionalista germánico, entendido como un ‘patrimonio universal’. En relación a esto, señala Leng: “La técnica de un arte es de patrimonio del mundo, como lo es el progreso, y puesta al servicio de estas características nos permitirá hacer un arte nacional sin limitaciones perjudiciales” (Leng, 1927: 118).

Aun cuando se consideran elementos locales en la construcción de la identidad, éstos constituyen el aporte exótico y colorista en la obra, aporte que si bien se asume como local no resulta un elemento desarrollado que le otorga validez. En relación a este punto, podemos apreciar en las palabras de Leng su apuesta por “la ausencia de adornos inútiles”, permitiendo, sin embargo, pero solo por momentos, “una cierta gracia oportuna, un tanto maliciosa, pero de calidad”, a fin de definir lo que “son características de nuestra alma chilena, franca, grande y noble”. Más adelante refuerza esta idea planteando que una obra “bien realizada y verdaderamente chilena podría estar singularizada por la sobriedad, la expresión directa, la exclusión de adornos importados”, apelando a “un fondo grande, idealista, noble, lleno de fe y de esperanza, al cual se une a veces oportunamente la gracia maliciosa” (Leng, 1927: 118).

13

En definitiva, la hegemonía cultural europea perdura y se acentúa contradictoriamente dentro del mismo discurso nacionalista, ya sea desde una perspectiva política, racial o cultural-educacional, en todos estos casos con una fuerte incidencia en los postulados ideológicos con que se reformaría el Conservatorio Nacional de Música en 1928.

A modo de recapitulación de las ideas anteriormente expuestas dejamos las palabras que cierran el escrito de Leng, en las cuales, a modo de manifiesto, el autor expresa lo que entonces debía entenderse y construirse como un verdadero “arte musical chileno”:

“La especificidad psicológica de nuestro folklore es de índole negativa para nuestra evolución. ¿Por qué entonces no nos esforzamos por estilizar y traducir más bien los aspectos positivos de nuestro espíritu, con mayor amplitud, sin esclavizarnos al pequeño ritmo saltón, al pequeño giro folklórico, aún de dudosa procedencia? ¿Por qué no se podría considerar tan chilena una música escrita en esa forma, como la derivada de nuestro escaso folklore musical?

La sobriedad, la expresión precisa, la ausencia de adornos inútiles, una cierta gracia oportuna, un tanto

maliciosa, pero de calidad, son características de nuestra alma chilena, franca, grande y noble.

La técnica de un arte es de patrimonio del mundo, como lo es el progreso, y puesta al servicio de estas características nos permitirá hacer un arte nacional sin limitaciones perjudiciales. Una obra bien realizada y verdaderamente chilena podría estar singularizada por la sobriedad, la expresión directa, la exclusión de adornos importados; un fondo grande, idealista, noble, lleno de fe y de esperanza, al cual se une a veces oportunamente la gracia maliciosa. Evitemos ese maridaje, ese *si es no* es de los aspectos folklóricos negativos que indican falta de vigor, relajación, flojedad espiritual y moral. Lo que no impide que puedan aprovecharse estos aspectos ocasionalmente, como nota de color, como lo han hecho admirablemente en sus obras algunos de nuestros de nuestros compositores. Debemos si tener presente que no son los temas los que reflejan el arte de una nación, sino el espíritu que le da la vida, su constante psicológica" (Leng, 1927: 118).

III. Reflexiones al cierre

Las proyecciones de Alfonso Leng en la historiografía musical responden a una exacerbada valorización de su aporte musical, la cual lo posiciona como un 'genio' creativo, que mediante su instinto fue capaz de expresar musicalmente, con pocos recursos, la 'verdadera' espiritualidad humana y chilena.

Al preguntarnos por cómo se configuran estas aseveraciones historiográficas nos encontramos con una serie de problemáticas entrecruzadas en el discurso que los responsables de la reforma institucional chilena instalaron y oficializaron durante toda la primera mitad del siglo XX.

Dicho discurso es por una parte estético, a-político y apela a la expresión del alma humana a través del arte. Por otro lado, su visión del arte y de aquello que corresponde a una 'obra' de arte jerarquiza moralmente esta expresividad, posicionando positivamente a aquellas expresiones amparadas por el estatuto de la estética por sobre aquellas que poseen una connotación social más explícita. De esta manera, se otorga un valor superior a ciertos aspectos de la expresividad y sentimientos humanos, que son considerados nobles y trascendentes y que, a su vez, responden a un discurso elitista; por sobre aquellos que implican la masividad, lo festivo y lo popular, en resumen, manifestaciones alejadas de la tradición hegemónica de la música europea occidental y categorizadas como banales y superfluas.

Tal como hemos visto, esta idea fue puesta en práctica en una batalla por el recambio del paradigma estético de la producción nacional de música de tradición escrita. Se trata del paso del romanticismo de fuerte influencia italiana (reducido peyorativamente al epíteto de “ópera italiana”) a la música instrumental de línea germánica que corresponde a la manifestación por excelencia de lo que en música se entiende por arte ‘puro’.

Mediante la fuerte crítica impulsada por los medios de comunicación, el uso de contactos sociales y políticos, además del uso de los enclaves políticos coyunturales, la colectividad reformista instauró, mediante una operación de facto, la institucionalización y oficialización de su línea de pensamiento estético, amparándose en un discurso cuya esencia ‘evolucionista’ y ‘masificadora’ salvaría la vida musical chilena del ‘deplorable’ estado en el cual se encontraba.⁷

Para poder llevar a cabo el proyecto de desarrollo, esta colectividad debió en primer término destruir la validez artística de quienes figuraban en la oficialidad musical para luego instalar su propio paradigma. Esto se llevó a cabo mediante un discurso: el de la modernidad.

La idea de la ‘modernidad’ musical fue ligada a la ‘modernización’ y al desarrollo del proyecto nación, lo cual implicó que el medio musical reformista instaurara bajo este mismo discurso su propuesta. Ésta se desarrolló bajo una retórica estrictamente estética y se acopló a la discursividad generalizada de reformar la educación chilena paralelamente a la instauración de un programa de desarrollo económico ‘hacia adentro’, con la finalidad de superar el llamado estado de ‘crisis social’, o incluso, para algunos ‘moral’, que marcó los comienzos del siglo XX.

En este marco, la modernización implicó inherentemente plantear la existencia de un estado crítico en el medio musical, el cual se graficó en la batalla contra la ópera y el *bel canto* en contraposición a una postura autodenominada ‘modernista’ e incluso ‘vanguardista’ de la cual Alfonso Leng constituye un referente fundamental.

El concepto de modernidad fue ligado de esta forma al de vanguardia, pretendiéndose así cierta vinculación con la supuesta

⁷ Para un estudio más profundo del discurso reformista “desde adentro” es ineludible la revisión de las memorias de Domingo Santa Cruz, editadas por la musicóloga Raquel Bustos Valderrama. Ver Santa Cruz, 2008.

actualidad europea. La idea de la vanguardia como una 'ruptura' con lo establecido en pos de un proyecto de desarrollo nuevo se empalmó con un cambio de paradigma estético que, en suma, no significó más que un cambio de referente, pero mantuvo y agudizó tanto el rol social del 'arte' como elemento de distinción, su jerarquización, su etnocentrismo y, desde luego, su significación en tanto manifestación cultural de la elite ilustrada como proyección del deber ser cultural nacional.

Así, la modernidad y la vanguardia, que no son lo mismo pero que la colectividad reformista unió en un solo concepto y utilizó en ocasiones casi como sinónimo, constituyeron el argumento para el proyecto de desarrollo instalado, para su respaldo y financiamiento estatal, para su orientación y discursividad populista y mesiánica, y dado su enlace al proceso de construcción de la propuesta de desarrollo país durante la década de 1920, se configura como un discurso nacionalista.

Se trató entonces de construir un espacio para el arte musical chileno, tanto como se intentó definir cómo debía ser este arte y, dados sus fundamentos filosóficos, se trató también de definir mediante este arte la verdadera espiritualidad de la nación. De esta forma, la elite ilustrada fue la que sostuvo la argumentación y el poder intelectual y cultural para definir las políticas de reforma educacional y artística, resguardando desde un comienzo el sistema de relaciones de poder entre las diferentes posiciones de clase a través de la jerarquización de sus referentes culturales.

La unión entre el modernismo musical, el discurso nacionalista y el cambio de paradigma estético posiciona como referente histórico a Alfonso Leng. Esto debido a que su producción musical de lineamiento germánico; su discurso estético que jerarquiza el valor de la música instrumental y del arte puro; su pensamiento nacionalista centrado en la subjetividad del espíritu elevado del artista (que otorga supremacía moral a una manifestación elitista); y su vínculo con el grupo de *Los Diez*, son factores que lo constituyen como un impulsor de lo que se promulgó como vanguardia artística en el proceso de institucionalización musical.

Para esto, históricamente se resaltaron y relacionaron una serie de características humanas y musicales, que muy contradictoriamente hablan más de la importancia del pensamiento estético-ideológico y de la posición social del compositor que de la real trascendencia de su producción musical, sea ésta entendida social o musicalmente.

Ahora, acorde a la visión decimonónica de la música occidental de tradición escrita, un compositor es trascendente cuando su

producción marca un hito en el proceso de desarrollo evolutivo propio de esta idea del arte musical. Es decir, que del análisis musical de su obra es posible deducir, además de un acabado conocimiento técnico de los recursos musicales desplegados hasta su contexto histórico, un aporte en cuanto al desarrollo de la polifonía, o en el manejo estructural de la obra, o en el uso de la armonía, o bien una elaboración particular de la orquestación, etc. Sin embargo, la música de Alfonso Leng es eminentemente romántica, no vanguardista ni moderna, ya entrado el siglo XX.

Alfonso Leng no contó con estudios formales, salvo un periodo menor a un año de paso por el conservatorio, pero sí contó con una formación particular considerablemente exhaustiva, incluso en su actividad dentro de la tertulia musical y en su estrecha relación con figuras como Alberto García Guerrero y Miguel Besoain. Esto sumado a su innegable afán personal de estudio lo llevaron a contar con una formación musical que le brindó las herramientas para poder componer de la manera en que lo hizo.

Al aproximarnos a su producción podemos apreciar, concordando con los numerosos análisis realizados y publicados sobre ésta, que consta generalmente de materiales simples y que sus recursos son principalmente la armonía y el despliegue de las formas románticas de origen germano. Tal como aparece en la cita de Jorge Urrutia Blondel, es una música que emplea elementos “sencillos y limitados”, sobre todo dentro del contexto de la música que se desarrollaba en el seno del canon europeo en el periodo de la llamada vanguardia.

No obstante, este músico, que sí contó con un considerable bagaje musical y logró indiscutiblemente componer obras que se sustentan dentro de su marco teórico estético-musical –aun cuando no pertenezcan en absoluto al canon universal de la música occidental–, fue mitificado como una especie de ‘genio’ provisto de cierto talento musical ‘innato’ y de cierta superioridad espiritual exacerbada aun más por su remarcada humildad. Es, en otras palabras, la figura de un ser casi sublime, sufriente, extremadamente sensible y a su vez, incluso ingenuo al no aceptar su ‘genialidad’.

Aun considerando todo lo anterior, la expresión musical de la denominada vanguardia artística pasó a la historia principalmente graficada en la figura de un músico de producción romántica que desde la propia perspectiva de la música de tradición escrita estaba atrasada a su época. Dado lo anterior nos permitimos hacernos la pregunta ¿Es correcto hablar de un músico modernista o sería más preciso hablar de un músico que representa ideológicamente la modernidad musical?

Alfonso Leng es el principal precursor del discurso nacionalista en la música chilena, desde su actividad con el grupo de *Los Diez*. Sus ideas sobre la fatalidad del folklor y la correcta representación del espíritu y el alma chilenos son consideradas por los reformistas como elementos claves para abordar el desarrollo de la música en Chile. Así, una vez instalado el aparato institucional, la generación que siguió a Alfonso Leng, que no se dedicó bajo ninguna circunstancia a seguir sus procedimientos musicales, lo mitificó por sus aportes ideológicos respecto del arte musical.

El problema de la 'identidad' en el arte siempre es un conflicto latente. Tratándose en primer lugar de 'arte', es preciso que la producción entendida como obra cuente con una 'unicidad' característica, la cual debe identificar a su vez la unicidad del compositor. Pero, en el caso del proceso aquí enfrentado, es necesario también argumentar la validez social de la manifestación en tanto procedimiento cultural.

Es por esto que una manifestación que se autodefine como universal, -y que en el caso de los países latinoamericanos y en el caso particular Chile se enmarca en el círculo de la elite social-, buscó desenfrenadamente apuntar a la construcción de un arte nacional. El tema dispuesto en la lucha de la Sociedad Bach fue salvar la música chilena mediante la búsqueda de un medio que permitiera su real desarrollo hasta que su nivel fuese absolutamente equiparable al europeo, pero chileno.

18

Esta es la manera en que se proyectó a comienzos del siglo XX el desarrollo musical chileno y es el motivo fundamental de la mitificación tanto de Alfonso Leng como de otros compositores que verdaderamente tuvieron un aporte más social, ideológico y político que musical; y que establecieron las bases de la institución que hasta hoy se encuentra encerrada en una irresoluble búsqueda de definición identitaria y social por el camino de la estética anclada en referentes etnocéntricos.

Sin embargo, más allá de lo que pueda entenderse como objetivo final de este artículo, dejamos explicitada que la intención central de éste no es caer en el facilismo de denostar o ensalzar las operaciones efectuadas por el cónclave reformista desde la comodidad de una distancia temporal considerable sino que más bien, la intención es apelar a construir imaginarios históricos más documentados, con una disponibilidad de todos los antecedentes posibles, evitando así, en la medida de lo posible, leer una historia fanática e invisibilizadora que es la que en muchos casos domina los centros de enseñanza musical en las instituciones especializadas del país.

Bibliografía

- Anderson, Benedict (2007 [1983]) *Comunidades imaginadas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Claro, Samuel y Urrutia, Jorge (1973). *Historia de la música en Chile*. Santiago: Orbe.
- Correa, Sofía, Figueroa, Consuelo, Rolle, Claudio., Jocelyn-Holt, Alfredo, y Vicuña, Manuel (2001) *Historia del siglo XX chileno*. Santiago: Sudamericana.
- Escobar, Roberto. (1995) *Creadores Musicales Chilenos*. Santiago: Ril.
- Garrido, E. (11 de Noviembre de 1974). "Alfonso Leng, compositor sinónimo". *El Mercurio*, pág. 26.
- González, Juan Pablo (2006) "Nostalgia, renovación y ruptura en la música chilena para piano de comienzos del siglo XX". En F. S. Llanos (Ed.), *Arte, identidad y cultura chilena (1900-1930)* (págs. 287-335). Santiago: Facultad de Filosofía, Instituto de Estética UC.
- Grandela, Inés (2002) "Alfonso Leng". En Casares E...(Ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. VI, págs. 900-903). Madrid: Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores.
- Humeres, Carlos (1927) "La Semana Santa y la Música". *Marsyas*, I (2), 53-55.
- Larrain, Jorge (2001) *Identidad chilena*. Santiago: Lom.
- Leng, Alfonso (1927) "Sobre el arte musical chileno". *Marsyas*, I (4), 117-119.
- Leng, Alfonso (1927) "Humberto Allende". *Marsyas*, I (8), 279-283.
- Campos, Enrique (Ed.). (1974) *Pensamiento nacionalista*. Santiago: Gabriela Mistral.
- Peña, Pilar (2010) "Nación, cultura e identidad nacional: Hacia una revisión del proyecto de institucionalización musical de Domingo Santa Cruz". *X Jornadas de Estudiantes de Postgrado en Humanidades, Artes, Ciencias Sociales y Educación: "Pensando el Bicentenario. Doscientos años de poder y resistencia en América Latina"*. Santiago, Universidad de Chile.
- Peña, Pilar, Poveda, Juan Carlos (2010) *Alfonso Leng: Música, chilenidad y modernidad a comienzos del siglo XX*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Subercaseaux, Bernardo (2011) *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Santa Cruz, Domingo (1957) "Alfonso Leng". *Revista Musical Chilena*, XXVIII (128), 109-111.

- Santa Cruz, Domingo(2008). *Mi vida en la música*. (Valderrama R. B., Ed.) Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Urrutia, Jorge (1934) "Alfonso Leng, su obra y su estética". *Revista de Arte*. I (1). 15-22.