

*Reconstrucción de un relato musicológico
para el compositor Roberto Falabella*

*Reconstructing a Musicological Narration about
the Composer Roberto Falabella*

por

Silvia Herrera Ortega
Universidad Católica de Valparaíso
silvia.bemol@gmail.com

La narrativa que se construye en torno a la personalidad del ser humano proviene de la experiencia del mundo exterior que lo circunda y del sedimento que se genera en su mundo interior. Sobre la base de nuevas lecturas y miradas a la historia de la vida del compositor Roberto Falabella, este trabajo tiene como propósito recrear un relato musicológico de su figura como músico-creador. El relato, en estricta relación con el texto de lo narrado, nos ayuda a reconocer su visión ético-estética que alimenta su ser y su hacer. Además nos permite acercarnos a un análisis hermenéutico de dos de sus obras tan aparentemente disímiles como los *Estudios emocionales* para orquesta (1957) y la *Sonata* para violín y piano (1954).

Palabras clave: narrativa, relato, Roberto Falabella, ética, estética.

*The narrative about the personality of the human being is created on the basis of his experience of the outer world surrounding him and what remains of that experience in his inner world. The purpose of this article is to recreate a musicological narrative about Roberto Falabella, both as musician and composer, on the basis of new readings and fresh views about the story of his life. This narrative has a close relationship with the text being narrated and will lead to the identification of both the ethics and the aesthetics supporting his being and his work. Besides it will serve as the basis of an hermeneutic analysis of two compositions –the *Estudios emocionales* for symphonic orchestra (1957) and the *Sonata* for violin and piano (1954)– which are so apparently dissimilar.*

Key words: narrative, Roberto Falabella, ethics, aesthetics.

I. BREVE MIRADA A LA HISTORIA NACIONAL PARA LA
(RE)CONSTRUCCIÓN DE UN RELATO MUSICOLÓGICO DEL
COMPOSITOR ROBERTO FALABELLA

Este trabajo tiene como propósito recrear la figura del compositor chileno Roberto Falabella, un poeta talentoso y visionario y un luchador incansable que vivió acosado por una cruel enfermedad. Se sobrepuso para sembrar las renovadas simientes, junto con otros artistas de su generación, de un nuevo lenguaje musical que abriría las puertas a estéticas hasta entonces desconocidas en la música cultivada en la academia nacional de mediados del siglo XX.

Su inquieto intelecto lo guió por los profundos vericuetos del conocimiento humano en sus diversas manifestaciones. La lectura, el diálogo o la discusión con sus amigos y pares acumularon en él un sedimento de sabiduría y comprensión humanas.

Roberto Falabella es un compositor que conoció en profundidad la historia de Chile. Sobre la base de este conocimiento comprendió e interpretó los problemas a los cuales tiene que enfrentarse, por ejemplo, el artista y su obra. Sus lecturas personales y las conversaciones con intelectuales, músicos y artistas contemporáneos se centran muy particularmente en la reflexión y análisis de las redes que intervienen en la relación entre el artista y su época. En esta dimensión, el estudioso que analiza la obra y el pensamiento de Falabella puede ingresar a su mundo desde dos perspectivas. Una lo sitúa en el devenir artístico-musical e intelectual de la sociedad chilena de la primera mitad del siglo XX. La segunda perspectiva explora el mundo sonoro de aquellas obras que definitivamente subvierten y dislocan los cánones estéticos de su época. En ambas visiones, Falabella proporciona importantes luces para el estudio detenido de un momento crucial de la historia del país que le tocó vivir: una época de convulsión universal.

La narrativa artística, para Falabella, surge de la narrativa histórica que viven los pueblos. De acuerdo con este principio, los cambios que vivió la música en su tiempo eran necesarios y estaban en relación directa con los cambios por los que atravesaba la sociedad del momento. De ahí que, para entender la obra de Roberto Falabella, es necesario situarse en la época que le correspondió vivir; reconocer los problemas culturales, sociales, políticos y económicos que aquejaban entonces al país y al resto del mundo. En este marco realizaremos un breve recorrido de la historia nacional como un acercamiento al entorno que influye al poeta, si se asume como premisa que este músico es hijo de su época.

Roberto Falabella vivió muy pocos años (1926-1958). Las décadas de 1930-40 estuvieron convulsionadas por los más graves problemas bélicos registrados en la historia de la humanidad. En gran medida, estos hechos provocaron el término de una forma de vida que se arrastraba desde fines del siglo XIX¹. La última década que el compositor alcanzó a vivir, es la década precursora de grandes movimientos sociales, políticos y artísticos que se consolidan en las décadas siguientes y que definitivamente hacen entrar al universo del arte a un auténtico modernismo. El músico advirtió este cambio y lo proyectó en sus últimas obras, las que son el punto de partida de las nuevas estéticas que se desarrollarán en la segunda mitad del siglo XX.

¹ Habermas (2000) reconoce el siglo XX como un “siglo corto”, en relación con el anterior, cuyo inicio en 1914, con el comienzo de la Primera Guerra Mundial y cuyo término en 1989-91 con “el hundimiento” de la Unión Soviética y la caída del Muro de Berlín, enmarcan la Segunda Guerra Mundial y la guerra fría. La lectura que se haga de estos hechos, ya sea, desde coordenadas económicas, políticas o culturales, revelan a un siglo cuya característica principal es la acción bélica, la que ha generado el mayor número de víctimas nunca antes reconocido. Es por esto que para Habermas, “las víctimas y la barbarie son signos distintivos de nuestra época” (p. 66).

Desde la perspectiva de la evolución de la música chilena y sus problemas de convivencia social, Falabella reconoció y denunció las tendencias que, al menos, hasta la década de 1950, estuvieron fuertemente arraigadas en el desarrollo de la música de la academia. Ellas tienen que ver con la hegemonía europeo-occidental en la creación musical, y con el evidente rechazo, en los programas de concierto y en los medios de comunicación, de obras tanto nacionales como internacionales escritas en un lenguaje francamente contemporáneo². Ambos problemas fueron materia de debate, a fines de la década de 1940, entre los estudiantes de música de niveles superiores y de algunos profesores de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. La *Revista Musical Chilena* desde sus primeros números informó acerca de estos debates³. Una respuesta a esta preocupación fue la creación en 1946 de la Sociedad Nueva Música, cuyo rol principal fue incentivar la creación, la interpretación y la difusión de la música nacional, junto con dar a conocer al público la nueva música tanto nacional como internacional. Para ello se formaron conjuntos de cámara y se realizaron conciertos en diferentes escenarios de la capital y en otras ciudades importantes del país⁴. En el mismo contexto, a fines de esta década, la *RMCh* realizó una interesante convocatoria conocida con el nombre de “Encuesta sobre la música moderna”, en la que se planteó la necesidad de crear una cultura musical moderna, especialmente dirigida a un público comprometido con la cultura nacional y su educación. Es probable que esta encuesta contribuyera a la creación de los Festivales de Música Chilena y los Premios por Obra en 1948⁵.

A partir de las décadas comprendidas entre 1920 y 1938, el país todavía no ha solucionado los problemas de las enormes diferencias sociales⁶. Sin embargo, lentamente se consolida una tradición democrática que sirve para evaluar las gestiones gubernamentales, gracias a la relativa solidez político-social que se instala en el país. La intervención del Estado en el destino artístico-cultural del país apoyó, en el año 1929, el ingreso de la música a las aulas universitarias, lo que permite iniciar y desarrollar la formación del músico como creador, intérprete,

² Producto de esta situación escribe su artículo “Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile” (Falabella 1958), además de los numerosos escritos inéditos que dejara, en los que analiza estos problemas.

³ Véase *RMCh*, II/13, (julio-agosto, 1946), p. 29; *RMCh*, II/14, (septiembre, 1946), p. 36; *RMCh*, III/20-21 (mayo-junio, 1947), pp. 42-45; *RMCh*, III/22-23 (julio-agosto, 1947), pp. 67-68; *RMCh*, III/25-26 (octubre-noviembre, 1947), pp. 57-58; *RMCh*, III/27 (diciembre, 1947), p. 47.

⁴ Uno de los grupos de cámara orientados a la difusión de la “nueva música” nacional e internacional fue el Grupo Tonus (1950-59), con la participación de destacados intérpretes y compositores de la época. Se destacó la presencia de Fré Focke y Esteban Eitler.

⁵ Véase Merino 1980.

⁶ Los presidentes, Arturo Alessandri (en su primera y segunda magistratura) y Carlos Ibáñez del Campo (en su primera magistratura) logran sólo muy parcialmente avanzar con medidas en apoyo de las clases más desposeídas. En estos años se producen los primeros movimientos de importancia en la clase obrera, gracias al liderazgo de Luís Emilio Recabarren, fundador del Partido Comunista de Chile en 1922. En el año 1933 se funda el Partido Socialista y en 1938 la Falange Nacional. Estos organismos político-ideológicos lentamente aglutinan a los trabajadores con la creación de una conciencia de clase, elemento fundamental que los prepara para enfrentar al poder hegemónico.

investigador y pedagogo. En la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, compositores-pedagogos de las primeras generaciones atienden la cátedra de composición⁷. Todos ellos eran músicos vinculados con estéticas provenientes de la Europa occidental de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Los planes de estudios de las cátedras de composición e interpretación son copia de los programas de las mismas cátedras y niveles conocidos en Francia, Italia o Alemania, con énfasis en la historia y el análisis de obras del pasado clásico-romántico en particular. Desde aquí se proyectarán las futuras generaciones de compositores nacionales.

A fines de la década de 1940, el país asiste a un emergente desarrollo en el plano artístico-cultural, en el que la música tiene un lugar destacado. Los músicos formados en el aula universitaria producen sus primeros frutos. Existe además, fuera del ámbito universitario, un número considerable de músicos de formación autodidacta, los que también contribuyen a la vida musical de la época. En esta misma década se establecen en Chile emigrantes europeos. Muchos de ellos son artistas e intelectuales que eligen este país en busca de una vida más tranquila. Su presencia ayudará a producir cambios paulatinos en beneficio del crecimiento de la sociedad civil nacional, especialmente en el plano de la cultura artístico-musical, lo que se advierte ya en la década de 1940⁸.

En la década de 1950 se dan los primeros frutos de todo lo sembrado durante la década anterior en los organismos creados al interior de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, como son el Instituto de Extensión Musical, la Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet Nacional Chileno, los Festivales de Música Chilena en sus versiones de cámara y sinfónico y los Premios por Obra, cuya misión es la de estimular la creación e impulsar la extensión de la música y la danza nacionales. Estos hechos, en gran medida, inciden en los nuevos rumbos que tomará la música en cuanto a nuevas propuestas estéticas. Al mismo tiempo, el músico asumirá una postura ética como actor social. De este modo, las tendencias que se entrecruzan en las primeras décadas del siglo fueron remecidas por la acción de estos estímulos.

La década de 1950, última década de la vida de Roberto Falabella, es la etapa de mayor creación y madurez de su obra. Detenerse en ella es recorrer los laberínticos senderos de su imaginario que calan profundo en las culturas vernáculas de Chile, con el rescate de sus melodías, ritmos y texturas, las que son recreadas con los procedimientos de la tradición occidental. De esta mixtura surge una música nueva y original cuya narrativa se identifica con las narrativas del entorno.

⁷ Pedro Humberto Allende (Salas Viu 1951: 116), Domingo Santa Cruz (Salas Viu 1951: 374), Armando Carvajal (Salas Viu 1951: 181), René Amengual (Claro Valdés y Urrutia Blondel 1973: 140; y Salas Viu 1951: 131), entre otros, son reconocidos como los primeros profesores de composición en el aula universitaria.

⁸ Entre los numerosos músicos instrumentistas, compositores, pedagogos, musicólogos se destacan Fré Focke y Esteban Eitler. Nicolás Slonimsky sería, según opinión del compositor Eduardo Maturana y de otros músicos, el que introduce al país el serialismo-dodecafónico y con ello, las estéticas de la "nueva música".

Es dable señalar que Falabella con su obra contribuye, junto a Carlos Isamitt, a la creación de una música propiamente regional. Esto da inicio a una corriente estética ubicada en la otra antípoda del llamado “nacionalismo musical”, una especie de “folklorismo infantil” como lo denominara Falabella. La propuesta de este compositor sería la de un “indigenismo mágico”, una estética que captura la esencia de lo ancestral y visceral de América.

Roberto Falabella no participó directamente en las problemáticas planteadas por la Sociedad Nueva Música o en la Encuesta sobre la música moderna. No obstante, su artículo publicado posteriormente en la *RMCh* (1958) en el que trata acerca de los problemas estilísticos en la composición chilena y latinoamericana, está en esta misma sintonía. Una de sus críticas apunta al exceso de estéticas foráneas que alimentan al compositor nacional y latinoamericano, lo que le produce una verdadera “indigestión” en su poética (1958: 84). Falabella vivió y participó de un momento crucial en la historia de la música occidental: el tránsito hacia un lenguaje nuevo que rompe con las sonoridades tradicionales del sistema tonal. Falabella acepta este nuevo lenguaje, especialmente para componer sus obras para instrumento solo, conjuntos de cámara y orquesta y deja para las obras corales un lenguaje más tradicional. Este reto lo asume el compositor a sabiendas que con ello pelagra una relación más estrecha con el público, lo que es en definitiva su interés principal. Sin embargo parte de la base que las estéticas obsoletas y discontinuadas no le permiten comunicarse con su presente, ya que la música para él es un medio de comunicación que relaciona al creador con sus coetáneos, por lo que debe ser de un lenguaje contemporáneo. Este punto se vincula con la concepción que tiene Falabella del arte y en particular de la música, la que comparte con los artistas progresistas que lideraron la vanguardia de los 60: la música no es una mercancía y no pertenece al mundo comercial, pero sí al mundo de la comunicación y de la educación social. El ‘pueblo’ aprende con el arte. De este modo canaliza su postura ideológico-política marxista en su ser artístico.

A modo de síntesis, este compositor formó parte de una época de gran movilidad social y política, en la que se pretendía producir cambios sustanciales en la historia occidental, como la toma de conciencia de una clase obrera capaz de participar en las decisiones de conducción de los pueblos. Aunque no conoció el resultado de la revolución cubana, siguió los acontecimientos con pasión y predijo sus resultados. Haciéndose cargo de los nuevos “vientos” que movían las masas laborales de los países latinoamericanos se integró al Partido Comunista, el que en esos momentos representaba una importante fuerza en los procesos de cambio social y económico del país.

La selección de algunos antecedentes de la historia nacional nos permitirá construir, o más bien reconstruir un relato musicológico del compositor. El concepto relato se entiende como la manera de percibir el texto, o la compleja trama de hechos o acontecimientos que envuelven la vida y obra de un ser humano. El relato surge entonces de la narración que se hace del texto, de los hechos que comprometen el ser y el hacer del individuo.

II. RECONSTRUCCIÓN DE UN RELATO MUSICOLÓGICO PARA EL COMPOSITOR ROBERTO FALABELLA

Estudiar la vida y obra de personalidades que han marcado hitos en aquellos planos de la cultura en que laboran, significa para la comunidad de investigadores un reto importante. Ello se debe a la estrecha simbiosis que se produce entre el pensar y el actuar de estas individualidades, entre lo que su mundo interno experimenta y lo que proyectan al mundo exterior. Su pensamiento, a su vez, está forjado de experiencias de vida, de la mirada y de la lectura que hacen de su entorno, de su tiempo, de su historia y del compromiso que adquieren con todo ello. En definitiva, las obras son producto de la trama que el creador genera en conjunto con su mundo interior y exterior. El compositor chileno Roberto Falabella (1926-1958) no es una excepción.

Para explorar, desde una perspectiva musicológica, el aporte del compositor Roberto Falabella a la cultura musical chilena, un camino posible es plantearlo en forma de interrogantes. A modo de ejemplo, ¿se puede considerar a este compositor un artista de su época?, ¿cuál es su compromiso sociohistórico y de qué manera este se proyecta en su obra?. En otras palabras, ¿hay un sentido articulativo entre lo ético-estético en su obra?, ¿cuál es y cómo se manifiesta? Apoyados en un análisis interpretativo de su creación musical podremos reconocer la(s) narrativa(s) que movilizan su mundo interior y la(s) que surgen de su mirada al mundo exterior. La dialéctica que configura este complejo tejido articula el sentido o mensaje que el creador imprime a su obra y cómo este es reconocido y/o adquiere sentido en la sociedad. Una vez capturado el significado y significante de la obra de Falabella, tanto en su mundo artístico-musical como en el de su pensamiento acerca de asuntos filosóficos e históricos, esperamos cumplir con el proyecto de una reconstrucción de un relato musicológico para el compositor.

Falabella es de aquellos artistas cuya sensibilidad logra captar, en plenitud, el motor de los ejes vitales de la cultura en su síntesis cosmovisiva⁹. En su corta vida se rodeó de los hombres y mujeres que, en el plano artístico-intelectual, se perfilaban como importantes personalidades en el acontecer cultural del país. Particularmente en lo musical –su oficio– compartieron con él sus experiencias musicales y reflexiones de corte filosófico-artístico-intelectual, figuras como Lucila Céspedes, María Ester Grebe, Margot Loyola, Violeta Parra, Gustavo Becerra, Sergio Ortega, Fernando García, Eduardo Moubarak, Fré Focke, entre muchos otros¹⁰. Para sus discípulos más cercanos, Sergio Ortega y Raúl Rivera, Falabella fue un importante guía tanto en lo referente a las materias propias de la composición como en lo ideológico y político. En los numerosos documentos manuscritos legados por Ortega se advierte una hermandad de pensamiento en lo filosófico

⁹ Delia Cassaretto (2009: 36-53) reconoce que los escritos sobre el compositor se han centrado más bien en sus obras y no en su condición de ser humano que sufrió y amó. Por ello esos aspectos de su personalidad los destaca en su trabajo en el que recoge los recuerdos, confesiones e impresiones de sus seres más queridos y cercanos a los cuales la escritora tuvo acceso.

¹⁰ También hay constancia que fue amigo de los poetas Pablo Neruda y Efraín Barquero; de Nino Colli, Nissim Sharim, y “amante de un vasto universo acorde a sus inquietudes intelectuales” (Cassaretto 2009: 37).

e ideología marxista con Falabella. No cabe duda que las reflexiones manuscritas sobre filosofía hegeliana y marxista de Sergio Ortega fueron motivadas por las conversaciones con su maestro¹¹.

Poseedor de una sólida cultura humanista, la acabada formación intelectual de Roberto Falabella lo convierte en un hombre con un pensamiento de vanguardia. En el campo de la creación musical se puede considerar como un pionero, junto a otros compositores de su generación. Esto abarca su visión acerca de la función que cumple la música en la sociedad, de lo que debe ser el compositor y su obra, además de cómo se trabajan los procedimientos y las técnicas, las estéticas y las estructuras para darle vida a la música.

Falabella dejó diversos escritos, muchos de ellos manuscritos –“a voz alzada”– como él los denomina. Otros escritos fueron editados en publicaciones musicales especializadas como la *Revista Musical Chilena*. Inició sus innumerables escritos a los 14 años aproximadamente y los continuó hasta el año de su muerte. Abordan variadas temáticas, especialmente las comprendidas en las ciencias humanistas.

El marxismo como pensamiento y como interpretación y práctica en América Latina fue uno de los temas de su preocupación, así como la historia de la cultura occidental-europea con su proyección y repercusiones en Latinoamérica. También se encuentran reflexiones en torno a la génesis y desarrollo de la religiosidad popular en ciertas culturas híbridas de Latinoamérica; sobre filosofía, arte y música en general, y en particular, se encuentran reflexiones en torno a la ética y la estética en música. Surge una interrogante al respecto. ¿A qué se debe que Falabella se sienta tan fuertemente motivado en hurgar estos temas? La respuesta está vinculada con aquellas circunstancias de su vida que le permitieron cultivar su intelecto. La inmovilidad a que lo sometió su enfermedad no fue obstáculo para que su inteligencia e imaginación viajaran libremente con fuerza poco común por los diversos senderos del conocimiento. Reconocido desde pequeño como un ser de talentoso humanismo y de gran fuerza interior, logró sobreponerse ante su incapacidad física para dedicar su corta vida a la lectura, estudio, reflexión y creación, de manera sistemática y rigurosa.

La buena situación económica de su padre le permitió formar una valiosa biblioteca y discoteca al servicio de su inquieto intelecto. Al mismo tiempo se rodeó de los mejores profesores que lo guiaron en sus estudios musicales y de cultura general. No obstante, dos son los factores que definen la orientación de su creatividad e intelecto por una vía ideológica progresista. El primero es su sensibilidad frente al sufrimiento humano, a la desigualdad de las clases sociales y al abuso de poder, cuya reiterada presencia detectará con pesar en sus lecturas y reflexiones sobre historia y sociología, y que constatará en la información que recibía diariamente sobre los sucesos de su época a través de los medios de comunicación. Concordamos con la opinión de Gustavo Becerra¹² acerca de este primer factor que lo define como un hombre cuyo mundo interior lo convierte en

¹¹ Este punto lo aborda la autora en su tesis de doctorado sobre “La canción política en Sergio Ortega”, en la que se encuentra trabajando en la actualidad.

¹² Becerra 1965: 28.

artista, y cuya mirada en torno a su historia le depara una responsabilidad social que lo transforma en político.

El segundo factor es haber vivido y participado de una época de la historia del país de bullente dinámica. Como se ha señalado en páginas anteriores, el compositor presenció los años de cambios sustanciales en lo político y social. En lo cultural se vivía el nacimiento de la llamada vanguardia que tendrá su apogeo durante las décadas de 1960-70 y de la cual él fue un pilar importante. Estos sucesos suponían un futuro para el país con perspectivas de mejoras sustanciales en todos los niveles de vida. Si bien es cierto, Falabella no tenía una relación fluida con el público de su época, su interés por estar al tanto de las noticias del momento lo hacían conocedor de todo lo que ocurría, tanto dentro como fuera del país. Todo lo anterior, sumado a la relación de amistad que forja con sus maestros y discípulos, refuerza su pensamiento ideológico y su acción política.

Si se intenta explorar la postura ética y la génesis de la estética de este compositor, una de las vías es revisar aquellos temas que fueron objeto de su estudio y reflexión constante como fueron la historia, la filosofía, el arte y la música, desde sus diferentes perspectivas. Se percibe en sus análisis, orientaciones metodológicas procedentes de pensadores marxistas como Althusser, Gramsci, Adorno, Benjamin, Hauser entre otros. Ellos plantean, con algunas personales diferencias, la relación entre los fenómenos culturales y las ideologías, junto con destacar la influencia de lo social en lo cultural para la construcción de identidades¹³.

El propósito de las siguientes páginas es dirigir la atención del lector primero hacia la postura ética de Roberto Falabella, la que se sustenta principalmente en sus lecturas sobre filosofía, arte y política y luego en su postura estética que se nutre en particular de los temas sobre historia, folclore y religiosidad popular. El tratar por separado las expresiones subjetivas que en un músico como Roberto Falabella se presentan íntimamente conjugadas es permitir una mayor claridad expositiva del análisis.

II. 1. En lo ético

El discurso ideológico acuñado por Roberto Falabella se remonta a sus estudios, desde muy temprana edad, de la filosofía occidental iniciada por los griegos. En el caso de la filosofía europea, se siente atraído primero por el pensamiento del filósofo alemán Hegel, en aquello que lo vincula con ideas progresistas de izquierda, y especialmente en su propuesta de interpretar la historia a través del método dialéctico. También rescata ideas del filósofo Feuerbach, como su concepción sobre humanidad y naturaleza y su rechazo a la idea de abstracción en el análisis de ambos conceptos. Atiende con especial interés la postura de este filósofo acerca de la idea de Dios. Influidor por Feuerbach escribe: “el hombre se enajena dando origen a la divinidad. Los dioses no han sido inventados por los

¹³ Nos referimos a la teoría de las interpelaciones que algunos sociólogos y etnomusicólogos aplican al estudio de la música popular para explicar las identidades sociales, poniendo énfasis en el movimiento de las ideologías. Al respecto ver Vila 1996; Cámara 2003 y Pelinsky 2000.

gobernantes o los sacerdotes que se valen de ellos, 'sino por los mismos hombres que sufren'. Dios es el eco de nuestro grito de dolor. Mientras más se engrandece a Dios, más se empobrece el hombre"¹⁴. Esta misma idea Falabella la desarrolla en sus escritos sobre los orígenes y evolución de la religiosidad popular, que se tratará conjuntamente con sus estudios acerca del folclore.

Ambos filósofos, Hegel y Feuerbach, conducen a Roberto Falabella al conocimiento y aceptación de los postulados filosóficos de Karl Marx, con el cual se sentirá plenamente identificado. Imbuido de estos principios, el relato que haga de su mundo interior y del mundo exterior será bajo el prisma del materialismo dialéctico e histórico-marxista. Falabella al abrazar el materialismo dialéctico como sistema filosófico, se aleja del filósofo Hegel con el cual se sintió interpretado en una primera etapa de sus incursiones sobre esta disciplina¹⁵. Becerra, al respecto, muy acertadamente sostiene que "la vida de Roberto Falabella se reguló orgánicamente dentro de un sistema ético: el materialismo dialéctico. Sería imposible, por lo tanto, explicar su obra al margen de estos límites porque sería falsear su fundamento"¹⁶.

Falabella aterriza a un terreno práctico el pensamiento de Marx: la base de una sociedad libre está en la educación de su pueblo, esta es su única arma revolucionaria; solo "el lápiz y el papel y la lectura en forma gradual [podrá] sacarlo de la ignorancia de la cual se vale la burguesía para dominar"¹⁷. Reconocer este principio ideológico-político nos permite interpretar el sentido que tiene para él la composición musical. Por su intermedio puede comunicarse con el público, lo que la convierte en una herramienta eficaz para educar y sensibilizar al pueblo. En otras palabras, para Falabella la técnica de la composición debe estar al servicio de la expresión. Solo así se logra esa comunicación.

Gustavo Becerra apunta que dentro del concepto de mundo que tenía Falabella, "su ética se regía de acuerdo a la modificación de las ideas por las acciones". Esto demuestra en Falabella una mentalidad flexible dispuesta a la reflexión, discusión y reconsideración de sus ideas antes de llegar a la acción. En el mismo contexto, Becerra completa esta observación: "Siendo éste el fundamento de sus actos y por estar ellos dentro de su concepto de la política, al considerar el conjunto de su obra en un sentido amplio, debemos enfocarla como una política expresiva de un aspecto importante de su vida"¹⁸. Becerra aquí nos conecta con el pensamiento de Benjamin de "embellecer la política", cuando el artista la acerca al arte y hace un uso humano de ella. Luis Merino ha hecho observaciones similares al respecto, concordando con Becerra en que los postulados éticos de

¹⁴ Falabella, "Cuaderno amarillo". El compositor fechó muchos de sus escritos y también dejó constancia del lugar dónde fueron redactados. Este escrito no tiene estos datos. Sin embargo, por su temática se podría pensar que fue escrito en su estadía en Las Cruces en el verano de 1942, cuando tenía 16 años. Por la carga emocional que tiene este escrito es dable suponer que corresponde a una etapa de juventud.

¹⁵ Falabella, "Cuaderno empastado".

¹⁶ Becerra 1965: 31.

¹⁷ Falabella, "Cuaderno amarillo".

¹⁸ Becerra 1965: 31.

Falabella están enraizados en su preocupación por “la comunicación más directa y espontánea con el público”. Asimismo hace presente su preocupación por que “el arte refleje de alguna manera nuestros problemas sociales”. Para Merino, estos postulados surgen de la posición de izquierda del compositor, que “él encauzara en actividad social y política concreta a través del Partido Comunista de Chile a partir de 1953”¹⁹.

La filosofía se convierte para Roberto Falabella en el eje principal que sostiene, permea y da sentido a su ética y estética –ambas conjugadas en una sola unidad indivisible– en el plano de la creación artística y también en su mirada y lectura de la historia en sus coordenadas espacio-temporales. La figura que articula este sentido es el filósofo Karl Marx, que opera como un motor paradigmático de su vida. De este modo las innumerables interrogantes que se plantea diariamente acerca de sí mismo y del otro, son respondidas de acuerdo con este paradigma. Es decir, todo estará explicado y definido desde la filosofía marxista: la historia de la humanidad, la cosmovisión simbólica de ella y la relación del *yo* con el *otro*. Así construye, por ejemplo, “desde el terreno de la filosofía”, la existencia del capitalismo y de “su aberrante situación”²⁰. En una de estas reflexiones, el compositor hace un recorrido circular de su pensamiento. Se puede observar una coherencia construida siguiendo el hilo conductor trazado por el marxismo el que se entrelaza con su ética de vida y con la estética de su arte. Así escribe “a voz alzada”:

“Yo considero que es importante prestar atención a los términos que nos conllevan al mismo fin. El ‘esclavismo’ vibra en el lenguaje y transparenta, de algún modo, el motor que dirige la humanidad. Para no confundir el recorrido que hace que unos dominen y otros sean dominados, debería darse una vuelta a la historia y la potencia lingüística original del término para comprender el mundo. La filosofía invita desde los griegos en una vecindad con la política y la economía. El mismo Hegel entendió su pensamiento como el movimiento racional del espíritu universal, [el que] consuma la fusión del hombre con el absoluto en un despliegue a la verdad, gigantescas determinaciones conceptuales, donde todos participamos allí atados en cada época, pero para desembarazarse de este aberrante concepto, la gran masa tendría que aprender a leer, pensar, reflexionar, apoyad[a] simplemente en la razón que cada uno tiene de la historia”.²¹

En este mismo contexto reflexiona acerca de las diferencias que existen entre los grupos humanos, diferencias que se establecen no de “las ideologías que profesan, sino del alcance que sus estados de conciencia dan a estas ideologías”. Por ejemplo, algunos individuos luchan por la superación personal, otros, por la de su familia, credo, raza o pueblo. Ellos creen que luchan por “el bien de la humanidad, pero en cada estado de conciencia ese bien se concibe de modos diferentes”²². En

¹⁹ Merino 1973: 50.

²⁰ Falabella, “Cuaderno empastado”

²¹ Falabella, “Cuaderno empastado”. Este párrafo tiene una nota que dice: “dictada a mi cuidadora en ‘la mansión’ de mi padre en el Balneario Las Cruces. Enero 1949”, a la edad de 23 años.

²² Falabella, “Cuaderno empastado”.

esta reflexión Falabella atiende a la *diferencia* entre los grupos humanos, diferencia fundada en el principio de los opuestos para la construcción de las identidades.

El escrito fechado en 1942 titulado *Política y arte* le permite al investigador complementar el trazado del perfil de Roberto Falabella como creador. La reflexión con que inicia este escrito es “expresar mi compromiso ético y estético en la necesidad de crear música”. Esta necesidad se construye en él sobre la base de que el pueblo también tiene, entre muchas de sus urgencias, la de conocer y de tener el placer de la música. Si la arquitectura de sus obras muestran diversas técnicas o procedimientos se debe a que en ellas el compositor hace un remedo de la vida humana: “el acto creativo de la composición musical debe tener una connotación luminosa e intensamente humanista”²³. Además los elementos con que construye su música pertenecen tanto al tiempo como al espacio donde vive el grupo humano al cual dedica estas obras, que es también su propio tiempo y espacio²⁴.

La convicción de Falabella en cuanto al rol que cumple su música –rol que también debería cumplir el arte en general– es el de servir, comunicar, educar. Así lo plantea con énfasis: “el rol del músico no debe solo situarse por sobre el público, ‘elevarse’ a un rango solamente técnico. Debe ser un mensaje de música que porte valores éticos, estéticos, metafísicos, que en primera instancia muestre nuestro vernáculo”. Para el compositor, en esta frase, lo ético queda sellado con lo estético, sus misiones no se contradicen, se complementan, refuerzan su razón de ser. Asimismo, si la música cumple un rol social importante, el compositor también lo tiene, no son entes aislados e inútiles socialmente. Uno de sus roles más importantes es el comunicar, educar y reforzar la identidad de los pueblos. Esto lo consigue construyendo su música con sonoridades que el pueblo reconoce como suyas.

Él pretende que su música sea un mensaje que ayude a “transformar el mundo y no [solo] interpretarlo”. Porque el arte expresa, de alguna manera, los problemas sociales del espacio cultural al cual pertenece el artista; de ahí que, “la narración sonora [...], tiene que fundirse en la constante pertinencia del compromiso socio-político”. La música, aunque no lo pretenda su creador, conlleva necesariamente una identidad político-ideológica²⁵. Falabella es uno de los primeros compositores chilenos que reconoce y advierte la condición *sine-qua-non* política de la música, aun cuando él no alcanzó a materializar obras en las que la narración política estuviera presente. Al asumir estos principios en el arte, sigue el pensamiento marxista; es decir, reconocer la naturaleza de superestructura del arte por su cualidad de símbolo de la estructura socioeconómica y política, cualidad que lo aparta de su condición de mercancía.

²³ Falabella, “Cuaderno empastado”.

²⁴ La música vernácula y/o el folclore, como Falabella denomina a la música tradicional chilena, que está presente en sus obras, como lo veremos más adelante, son elementos estéticos que acercan al creador con su medio.

²⁵ Falabella, “Cuaderno empastado”.

Otro de los escritos de Falabella que proporcionan al investigador importantes luces de su postura ética, son aquellos que surgieron de su lectura de los escritos de juventud de Marx en los que hace una relación entre arte y trabajo. Marx, según Falabella, reconoce en ambas categorías la intervención de la realidad por la mano del ser humano; tanto el arte como el trabajo son producto de una transformación que las personas hacen de algo que está en la naturaleza. Luego, el arte para Marx, dice Falabella, “es una actividad creadora que humaniza al ser y si el trabajo es una actividad utilitaria, [...], el [arte] le sirve [al trabajador] como un nudo de elevación creando una realidad diferente”²⁶. El arte sería una forma superior de trabajo; ambos, tanto arte como trabajo reinventan la realidad y recrean la historia; ambos muestran formas de narrativas particulares de las sociedades y de la historia. Por lo tanto, ambos generan ideologías particulares. Sin embargo, sostiene Falabella, “el artista y su obra están insertos en una realidad social ya sea para criticarla, cambiarla o reaccionar en contra de ella. Siempre con la idea de superar la realidad del hombre transformándole el mundo en otro ‘decir’”²⁷.

II. 2. En lo estético

Según se ha visto, ambos ejes que orientan la vida de Roberto Falabella, lo ético y lo estético, forman una unidad indivisible. Sin embargo hay una parte de lo estético que se puede tratar por separado y es, en el terreno propiamente de la composición, el analizar los rasgos estilísticos de la obra de Falabella que surgen de los procedimientos y de las técnicas con los cuales organiza y da sentido a la materia y a la forma; es decir, los materiales con que construye el relato de su narrativa. No obstante, se comprende que la elección de tales materiales también responde a una necesidad ética que los determina.

Luis Merino²⁸ reconoce como dos los fundamentos estilísticos principales en la obra de Roberto Falabella: las estructuras que proceden de “los avances en el plano universal²⁹ y nuestro acervo autóctono”. Estos “avances en el plano universal” referidos por Merino corresponden específicamente, según la observación de Rafael Díaz, a la técnica serial-dodecafónica que ingresa al país en las postrimerías de la primera mitad del siglo XX, cuando Falabella está en su etapa alta musical. Dicha técnica convive con el interés de las generaciones del momento por explorar el mundo vernáculo como fuente poética; “ambas tendencias, [...], de algún modo se comportan como contrafuerzas, [...], absolutamente opuestas en *ethos* y en *pathos*, son sintetizadas por Falabella de una manera original, inaudita y nunca más vuelta a producir”³⁰.

²⁶ Falabella, “Cuaderno empastado”.

²⁷ Falabella, “Cuaderno empastado”.

²⁸ Merino 1973: 50.

²⁹ En la expresión “avances en el plano universal”, Merino se refiere, siguiendo a Falabella, a la cultura musical de la Europa occidental.

³⁰ Díaz 2009: 47.

La última acotación expresada aquí por Díaz califica de manera rotunda al compositor como un artista de su época y al mismo tiempo un creador visionario. De la mirada de Merino como de la de Díaz sobre la poética de Falabella surge una acertada síntesis que permite, como punto de partida, ordenar el recorrido de las fuentes que nutren el relato sonoro del compositor. Ellas abarcan el aporte venido desde Europa occidental a través de los descubridores, conquistadores y colonizadores de América; lo que las culturas primigenias cultivaban en el plano musical, y luego lo que se creó producto del proceso de hibridación entre las culturas foráneas con las originales. Esta interculturalidad musical determinó una música fusión con infinitas vertientes, la que está representada por la así llamada música tradicional, que Falabella denomina también como música folclórica.

La especial atracción de Falabella por el material musical procedente de las culturas autóctonas de Latinoamérica permite al investigador comprender el interés del compositor por adentrarse tan profunda y sostenidamente en la lectura, estudio y posteriores especulaciones en torno a la historia de América pre y poscolombina. Por la misma razón analiza con tanta prolijidad las etapas del descubrimiento, conquista, Colonia; el inicio y desarrollo de las repúblicas latinoamericanas; la historia de Europa Occidental, en particular la historia de la Iglesia Católica, las revoluciones francesa y la industrial inglesa y sus respectivas repercusiones en América Latina; el marxismo en Occidente y su inserción en el nuevo continente. La religiosidad popular es considerada por Falabella como uno de los grandes pilares identitarios de la tradición y el folclore musical latinoamericano³¹.

El conocimiento de la génesis y evolución de estos temas –que son en definitiva los cimientos en los que se articulan los pilares histórico-socio-culturales de los pueblos latinoamericanos– le permite al compositor un acercamiento humano hacia los pueblos y a la comprensión de sus obras. En este contexto, caben las siguientes interrogantes: ¿qué es ser latinoamericano para Roberto Falabella?, o bien ¿qué es para él lo americano o latinoamericano y ¿cómo entiende la identidad latinoamericana?

En términos latos, el latinoamericano para Roberto Falabella es aquel individuo que conjuga en sí mismo una gran variedad de culturas. Sin ir más lejos, él señala: “Chile, sin duda es un laberinto de culturas”, por lo tanto, el lugar común en América es la diversidad. Dentro de su inmensidad geográfica, existe “una peculiar entre-mezclas tanto de indígenas y de africanos, españoles y colonos [venidos] de diversos puntos de Europa. Cuando los españoles llegan a América, ésta ya era un continente inmensamente diverso en culturas. Los indígenas no eran todos iguales, por lo tanto, debemos estar conscientes de que se trata de una realidad muy compleja”³². Esta diversidad cultural a la que apunta Falabella se teje en conjunto con la diversidad que ofrece su naturaleza, como la gran “reveladora de las formas” según lo afirma Alejo Carpentier:

³¹ Estos temas son tratados reiteradamente en todos los Cuadernos.

³² Falabella: “Cuaderno amarillo”.

“Y es que América alimenta y conserva los mitos con los prestigios de su virginidad, con las proporciones de su paisaje, con su perenne ‘revelación de formas’ –revelación que dejó atónita, no hay que olvidarlo, la España de la Conquista–”³³.

Este generoso derroche formal es de tales dimensiones que, según Carpentier, es casi imposible acceder a su totalidad, lo que hace que muchos lugares todavía no hayan sido tocados culturalmente. De modo que el mito habita en estos lugares convirtiéndolos en suelos mágicos. Los grupos humanos que viven cercanos a estos míticos y mágicos lugares crean culturas similares, pletóricas de formas y con un barroquismo natural y espontáneo. América, por lo tanto, es en esencia barroca³⁴. Sin embargo su sino es vivir en una vorágine cultural de hacer y deshacer. Las tradiciones dan paso a la modernidad rápidamente, de modo que no se alcanza a madurar un lenguaje, estilo, hábito o manera de ser o hacer, cuando ya se debe pasar a otro nuevo y diferente. Indudablemente que todas las propuestas proceden de la metrópoli. En el terreno del quehacer musical, Falabella tiene conciencia de esta tendencia, la que critica duramente

“He visto que desde los días de nuestra independencia política, los músicos y artistas en general, se han visto abocados a la siguiente disyuntiva: se dejan arrastrar por un nacionalismo exagerado o se lanzan en pos de corrientes estéticas europeas que los sitúan automáticamente como seguidores de ideas que generalmente están ya caducas. Por lo tanto me pregunto ¿dónde está nuestro ‘decir’ artístico?”³⁵.

Falabella reclama la presencia de “lo propio” inmerso en esa diversidad que nos une, que es tanto o más rica que lo foráneo y es lo que nos representa e identifica como latinoamericanos. El compositor lamenta que el creador tiende a “seguir tras la huella de lo europeo como si fuera el eje central de lo estético en todo el campo artístico”. Algunos artistas como los músicos, abrazan el estilo nacionalista que también procede de Europa y creen que están “creando una estética propia capaz de reflejar la situación del artista Latinoamericano”³⁶. Este rasgo que distingue de manera más o menos ineluctable al latinoamericano respecto de la débil valoración de sí mismo frente al otro procedente de la metrópoli, es un hecho que constatan a menudo investigadores de las diversas expresiones culturales del continente, en especial las relacionadas con el arte.

El punto de partida de esta manera de ser, subyace en el trauma psíquico que se produce en América desde el momento de la Conquista: el choque entre conquistador y conquistado. Siguiendo el pensamiento de Todorov es el *yo*, el conquistador frente al *otro* el conquistado. Desde el primer momento en que se produce el choque entre lo europeo y lo nativo iniciado por Colón, se establece esta relación entre subordinador y subordinado. Para Colón, todos los indios son

³³ Carpentier 1981: 70.

³⁴ Carpentier 1981: 70.

³⁵ Falabella, “Cuaderno verde”.

³⁶ Falabella, “Cuaderno verde”.

iguales, están desprovistos de lengua, de leyes y religión y, “si bien tienen una cultura material, ésta no es más digna de atraer la atención que su cultura espiritual”³⁷. Todorov subraya que sin duda la mirada de Colón hacia el indígena es desde sí mismo. De ahí que no trepida en convertir al nativo en europeo; es algo que no se cuestiona. De modo que la empresa que acometen los primeros conquistadores es de evangelizar al nativo y despojarlos de sus tesoros. Y la conquista espiritual está ligada indisolublemente a la conquista material: los españoles proporcionan a los nativos la religión; a cambio de esto, se llevan su oro. Para Todorov, ambas acciones hábilmente coordinadas por el conquistador produjeron desde el primer momento una relación de subordinación del *otro* frente al *yo*, hecho que se mantendrá por siglos, al menos en el plano cultural y económico, esta vez, como colonizador-colonizado. Todorov visualiza en una frase su visión de la génesis y desarrollo de la confrontación de culturas, en la que una es sustentadora de poder y las otras culturas son las sometidas. Además advierte, “Colón ha descubierto América, pero no a los americanos” y luego concluye:

“Toda la historia del descubrimiento de América, primer episodio de la conquista, lleva la marca de esta ambigüedad: la alteridad humana se revela y se niega a la vez. El año 1492 simboliza ya, en la historia de España, este doble movimiento: en ese mismo año el país repudia a su Otro interior al triunfar de los moros en la última batalla de Granada y al forzar a los judíos a dejar su territorio, y descubre al Otro exterior, toda esta América que habrá de volverse latina”³⁸.

Por su parte, Roberto Falabella, en sintonía con Todorov, reconoce en los tres conceptos del descubrimiento-conquista-colonización, el germen de los más grandes insultos y aberraciones que el hombre ha cometido sobre la humanidad³⁹. Dichos conceptos representan “la hipocresía que se transforma en el mismo centro de la razón ilustrada”. Para Falabella, los actos que resultan de estos conceptos desataron la pérdida definitiva de soberanía y cultura de los pueblos primigenios a cambio del desconocimiento de sus habitantes como seres humanos, los que fueron convertidos en esclavos y/o siervos de los invasores o bien llevado a su exterminio⁴⁰. El compositor invita al lector a reflexionar sobre el lugar que tiene como latinoamericano y esto de acuerdo con su realidad social, económica y religiosa y en relación con el resto de Occidente. Como resultado de dicha reflexión sostiene que “encontraremos una serie de proposiciones que se deducen unas de otras y la correspondencia lógica entre pueblo y pueblo y los principios que profesan cada uno del inmenso proceso histórico que vivió la región”⁴¹.

³⁷ Todorov 2007: 45.

³⁸ Todorov 2007: 57.

³⁹ Falabella, “Cuaderno verde”.

⁴⁰ Falabella, “Cuaderno verde”.

⁴¹ Falabella, “Cuaderno verde”

Para Roberto Falabella el problema de la existencia o no de una identidad latinoamericana fue materia de lectura y reflexión constante, tal como lo es en la actualidad para muchos estudiosos, en especial, los de las áreas humanistas⁴².

Falabella no leyó a estos autores por la distancia de tiempo entre ellos. De haberlos conocido, estaría de acuerdo, pero habría sido sin duda, más incisivo en enunciar las razones histórico-culturales que sustentan sus teorías⁴³. Al respecto, el compositor dejó “a voz alzada” su opinión acerca de los aspectos que se podrían considerar identitarios en Latinoamérica. Ellos surgen luego de

“un análisis de nuestra América [donde] vemos muchas cosas comunes: miseria, diferencias entre ricos y pobres, ignorancia, falta de oportunidades y acceso a la educación, con un agravante común: el capitalismo e imperialismo que llama a la labor de los misioneros a cristianizar la religiosidad que es un punto delicado porque va en contra de la religiosidad popular como una de las partes trascendentes de la identidad latinoamericana; como dije anteriormente, esta labor logró que el indígena asumiera la fe católica, de ahí que me permití decir que la esencia de Latinoamérica es el cristianismo”⁴⁴.

La segunda parte de este párrafo toca uno de los temas de estudio y reflexión preferidos por Falabella, el de la cristiandad y la religiosidad popular en Latinoamérica. Ellos son analizados detalladamente desde sus orígenes, evolución e importancia histórico-cultural y en su proyección en el nuevo continente. La religiosidad popular para Falabella es una resultante sincrética del canon cristiano enseñado por los misioneros al indígena y la interpretación que este hizo de la doctrina. El compositor advierte:

“No es fácil encontrar una definición exacta para definir la religiosidad popular, pero lo claro aquí es que esta es una manifestación religiosa distinta a la oficial y sus expresiones son culturales, expresando sentimientos más profundos: cercanía a la tierra, contacto con la vida y la muerte, y la necesidad de sentido protegido ante la realidad, manifestado en la necesidad de la salvación en medio de las amenazas de una existencia miserable y dar unidad a la vida mediante símbolos y narraciones”⁴⁵.

En efecto, la cultura indígena en su totalidad se distingue por estar creada y mantenida estrechamente unida a la naturaleza, al espacio natural en que vive. Existe una armonía cósmica entre su cultura y su hábitat. Esto la diferencia

⁴² De acuerdo con las distintas visiones disciplinarias, resultan las distintas definiciones y consideraciones de lo que es la identidad tanto del individuo como del colectivo. Por ejemplo, son provechosas las visiones de los sociólogos Manuel Antonio Garretón (Garretón 2003) y de Jorge Larraín (Larraín 2001).

⁴³ Larraín observa que en Latinoamérica existe una conciencia de identidad colectiva y subjetiva importante que surge de la necesidad de protección frente a la invasión, en todo momento, de la colonización económica y cultural foránea procedente de la metrópoli. Los artistas, según este sociólogo, son los que tienen mayor sensibilidad para captar esto y para denunciarlo en sus obras. Ver Larraín 2001, especialmente el capítulo 2 sobre interpretaciones de la identidad latinoamericana: pp. 49-74.

⁴⁴ Falabella, “Cuaderno amarillo”.

⁴⁵ Falabella, “Cuaderno amarillo”.

fundamentalmente de la civilización occidental que se ha apartado cada vez más del espacio natural; al contrario, lo ha lastimado en su esencia.

En este choque se produce lo que García Canclini denomina “hibridación restringida”; es decir, el indígena sabiamente discriminó, en la adopción del cristianismo, aquello que no lo separara de la base primordial de sus ancestrales creencias religiosas⁴⁶. Falabella considera que “la religiosidad popular forma parte trascendente de la identidad de Latinoamérica”; por lo tanto, “la esencia de Latinoamérica es el cristianismo”⁴⁷. Interpretando a Falabella sobre la base de lo propuesto por García Canclini, la religiosidad popular sería, en definitiva, un cristianismo “traducido” de acuerdo con este proceso de hibridaje restringido, producto de choques culturales diferentes. En una perspectiva amplia, el compositor llega a la siguiente conclusión sobre la religiosidad humana: “los dioses fueron inventados por el hombre trabajador para que lo acompañara y ayudara en sus labores diarias y lo asistiera en su arte. Los sacerdotes se adueñaron de ese dios y lo transformaron en una herramienta de poder”⁴⁸.

La exploración de terrenos entroncados con lo vernáculo constituye una nutriente fundamental del imaginario poético de Falabella. El compositor se posesiona de las raíces históricas de las culturas tradicionales y las somete a un riguroso análisis hermenéutico. Su tarea es, en primera instancia, la siguiente:

“reconstruir el espacio que ocupamos en América, primero adentrándonos en su religiosidad [...]; explorar el espectro religioso, social, económico, cultural de nuestro pueblo, de nuestro vernáculo”⁴⁹.

Esto le permite al artista alcanzar objetivos que benefician su condición de creador de acuerdo con estéticas que lo conectan con lo propio. Al mismo tiempo, apoya su necesidad de estrechar lazos de comunicación con el público, por cuanto la narratividad de sus obras está en el mismo idioma del relato histórico de su público. Así lo expresa en el siguiente contexto

“nuestra obra de arte debe partir de la especificidad identitaria, iniciando un proceso de depuración [...], de lo foráneo, para luego desde esa óptica ‘adaptarlo’ a nuestra realidad social. Desprenderse por un instante [de lo foráneo] y ver nuestra música folklórica, como por ejemplo, el Altiplano recogiendo el valor de su realidad”⁵⁰.

La única forma que tiene el artista de ser verdaderamente latinoamericano es

“adentrarnos en su vernáculo, que nos es tan propio como estar en nuestra habitación común. Lo identitario es transformado y estetizado a partir de nuestra condición de artistas. Por cierto no se [trata] de demostrar algo en específico, sino que sobreponer[lo]

⁴⁶ García Canclini 2008: 25-29.

⁴⁷ Falabella, “Cuaderno amarillo”.

⁴⁸ Falabella, “Cuaderno amarillo”.

⁴⁹ Falabella, “Cuaderno amarillo”.

⁵⁰ Falabella, “Cuaderno amarillo”.

en la lógica de su entramado. La tarea práctica del artista [es que] se debe situar en primera instancia en su identidad para crear. Desde aquí vuelve al lugar universal para desarrollar el arte y redimensionar sus significados. Luego de este desplazamiento de lo común hacia lo universal será el resultado de nuestro decir”⁵¹.

En este texto se advierte que la estética del compositor está en sintonía con lo observado por Luis Merino; esto es, la conjunción dialéctica entre los procedimientos que brindaba la vanguardia, proveniente de la cultura hegemónica, con lo vernáculo como los ejes que vertebran la obra de Falabella⁵². Rafael Díaz, en tanto, observa que en ese tránsito de las técnicas y procedimientos de la academia hacia el mundo vernáculo, estas sufren una metamorfosis, “y, al hacerlo, se bifurcan hacia la más paradójica de las vanguardias, la vanguardia de lo originario, una especie de transvanguardia que supera los vaivenes de posturas estéticas transitorias”⁵³. En el mismo contexto, Díaz reconoce que el intento de Falabella de “integrar al lenguaje contemporáneo, la técnica implícita de la música de las cofradías altioplánicas, se produce en un momento poco auspicioso para ello”, puesto que en esos momentos el serialismo-dodecafónico constituía el centro de mayor atracción como el estilo musical de la academia⁵⁴. Estas observaciones sitúan a Falabella tanto pionero como creador radical sin temores a lo original, siempre que ello esté avalado por el encuentro con su identidad histórico-cultural. Igualmente, ponen en evidencia que dicha estética se sustenta en principios éticos ineluctables con su ser latinoamericano.

Sobre la base de la postura poética del compositor se pueden entender obras como los *Estudios emocionales* para orquesta, así como su *Sonata* para violín y piano por mencionar dos casos solamente. Estas obras pueden ser consideradas, en una primera audición, diametralmente distintas una de la otra. Sin embargo, luego de un análisis apoyado en los niveles poético y neutro en particular, se pueden descubrir elementos afines.

III. ANÁLISIS DE DOS OBRAS DE ROBERTO FALABELLA: LOS ESTUDIOS EMOCIONALES PARA ORQUESTA Y LA SONATA PARA VIOLÍN Y PIANO

III. 1. Los *Estudios emocionales* para Orquesta de Roberto Falabella

En los *Estudios emocionales* para orquesta, Roberto Falabella revive un hecho cultural-ritual de la localidad de La Tirana en la que la música y la danza tienen el rol principal. Con técnicas legadas desde Europa occidental reconstruye “los bailes

⁵¹ Falabella, “Cuaderno amarillo”, escrito que data de 1957. “Anotado por mi esposa a mano alzada para mi libro que escribiré el año 57 y editaré el 60”.

⁵² Merino 1973: 50.

⁵³ Díaz 2009: 77. Esta observación nos permite suponer que en esta transvanguardia podrían surgir procedimientos o técnicas propiamente regionales de las que surgiría en las obras una estética auténticamente latinoamericana.

⁵⁴ Díaz 2009: 77.

de las cofradías que cantan y bailan “a la ‘china’ que es la Virgen del Carmen de La Tirana”⁵⁵. Aquí, el compositor explica

“Puedo reproducirla parcialmente apegándome fielmente a ciertas partes del ritual, pero yo no puedo considerarla como una reconstrucción fiel y total sino una ‘parodia’, ya que la veneración a la virgen en ellos no es esencialmente algo cultural, sino un agradecimiento por los favores concedidos por ella durante el año que sus devotos pagan mandas y eso lo hace un proceso sobre-cultural, ya que el baile es el agradecimiento a los milagros concedidos por ella a sus fieles. Todas las cofradías le danzan por pagar lo pedido y rendirle un culto”.

¿Cómo procede para reproducir la música, tomando “fielmente” ciertas partes del ritual? Al respecto el compositor explica: “en el momento musical-reproducido trato de reconstruir los saberes y la música del pueblo”⁵⁶. Es decir, realiza un estudio sincrónico en profundidad del hecho cultural La Tirana, a la manera de un trabajo de etnólogo, que lo habilita para explicarse su cosmovisión simbólica. Falabella reconoce como “sabiduría tradicional de un pueblo” a su folclore. Así puede reconstruir “objetivamente” la ética ceremonial del evento cultural. El objeto musical es llevado al imaginario del poeta con toda su historia y geografía. En el sustrato ético, el compositor descubre la esencia de la veneración y salutación a la Virgen, de tal forma que su “re-construcción respeta la ética y religiosidad del ceremonial”⁵⁷, y en los *Estudios emocionales* para orquesta genera “un paso de lo folklórico a lo docto”⁵⁸. En este proceso, hay sin duda, motivaciones no solo estéticas, sino ético-ideológicas que mueven la poética del compositor.

Su voluntad de recrear un hecho musical de la tradición en la que un colectivo sin discriminaciones socio-ideológicas interviene en una sintonía espontánea y natural, es para él un rasgo de reconocimiento de identidad dentro de la alteridad. Se trata de la decisión del artista de orientar su estética hacia las cualidades simbólicas de su cultura, es decir, hacia aquello que subraya los gestos identitarios de su pueblo.

Este “paso de lo folklórico a lo docto” que preocupa a Falabella, tiene dos lecturas. Por una parte, es una motivación pedagógica; es decir, enseñarle al “pueblo” que posee una tradición cultural de tal riqueza que es surtidora del imaginario de poetas. Por la otra, es enriquecer los procedimientos musicales cultivados en la academia con los propios del folclore y viceversa. Mediante esta acción propone el acercamiento entre músicas separadas socialmente.

El compositor vive en un momento histórico en el que las músicas que habitan en la sociedad constituyen estancos claramente delimitados y sus nombres así los definen: “lo docto”, “lo popular” y la “música folklórica”. Sin embargo, la ambigüedad de las definiciones da cuenta de la ambigüedad de sus orígenes y de

⁵⁵ Falabella, “Cuaderno crema”.

⁵⁶ Falabella, “Cuaderno crema”.

⁵⁷ Falabella, “Cuaderno crema”.

⁵⁸ Falabella, “Cuaderno crema”.

sus existencias, aunque los oficios y sus cultores están, en muchos de los casos, claramente separados. Lo importante es que, consciente o inconscientemente, Falabella se convierte en uno de los compositores que logra en su creación transgredir estos límites y atenuar sus diferencias por razones ético-estéticas⁵⁹.

De este modo, para Falabella, “la transición al terreno docto [de la tradición musical] es mi voluntad de perpetuar nuestra identidad para mantener en pie nuestro vernáculo”⁶⁰. En este proceso se haría el recorrido de ida y vuelta de la transvanguardia a la que apunta Díaz: “lo docto” transita hacia lo vernáculo y viceversa. Este movimiento transversal de estéticas genera nuevos procedimientos o técnicas que ya no tienen un origen hegemónico, sino que local, como un aporte que entrega el artista latinoamericano a sus contemporáneos y a las generaciones futuras. Como corolario de su motor pedagógico, Falabella recomienda al joven compositor no ser tan dependiente de los legados que proceden de la metrópoli para abrirse con mayor libertad a lo que su propia tierra le ofrece. Él considera que

“la joven música americana está enferma de indigestión de alimentos estéticos que no se han asimilado. Las tendencias europeas, muy legítimamente incorporadas a nuestro acervo cultural por la inevitable universalización progresiva de la cultura del hombre –inevitable por causas diversas como el rápido desarrollo de los medios de comunicación y otras–, en América han provocado un desprecio casi uniforme por nuestro folklore, excepto en aquellos países donde se impone su propia fuerza. Se ha buscado originalidad tratando de incorporar tendencias de otras áreas culturales que corresponden a otros estados en el desarrollo social y artístico”⁶¹.

La fuente fundamental para realizar el análisis estructural de la obra es la copia heliográfica de la partitura de *Estudios emocionales* para orquesta, preservada en el archivo del ex-Instituto de Extensión Musical perteneciente a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Para la audición se ha utilizado la grabación en cinta magnetofónica del estreno de la obra en 1958 a cargo de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Héctor Carvajal en el VIII Festival de Música Chilena.

De esta partitura el investigador identifica, como un primer dato, las partes en que está organizada la obra. Estas son tres, las que claramente se indican con números romanos: la primera (I) a partir de la página uno, la segunda (II) a partir de la página ocho y la tercera (III) a partir de la página doce. Por lo tanto son tres los *Estudios emocionales* para orquesta, de los cuales el tercer Estudio es el más extenso. Sobre la base de esta primera información se llevará a cabo el análisis formal. Sin embargo, hay que señalar la existencia de indicaciones en números árabes como 4° en la página 17; 5° en la página 19; 6° en la página 24, y 7° en la página 29. Estas numeraciones las entendemos más bien como puntos de referencia

⁵⁹ Esta es una de las intenciones que se convierte en principio en algunas obras de los compositores de la entonces vanguardia como Gustavo Becerra, Luis Advis, Sergio Ortega, Fernando García, Cirilo Vila y otros representantes de este movimiento musical nacional.

⁶⁰ Falabella, “Cuaderno crema”.

⁶¹ Falabella 1958: 84.

c) pequeñas células

c)

3 Trombones 2 Clarinetes Trompetas Fl / Cl.picc / Xil / Cel Woodblock

Estudio emocional II

Este Estudio contrasta con el primero en la importancia que adquiere lo melódico junto al ritmo que lideró el primer Estudio y el silencio absoluto con que inicia su posicionamiento. Pequeños melos son evocados por instrumentos acompañados por sutiles pinceladas rítmicas, los que se interrumpen por breves pausas. Pareciera que el compositor, lúdicamente, “busca” o “elude” la figura melódica que emerge en plenitud solo al final del Estudio y es cantada al unísono en un gran *tutti pianissimo*. El germen que le da vida a esta melodía es un breve motivo presentado por el clarón en el segundo compás de esta parte. Es interesante detenerse en este melos conformado por un intervalo de tercera menor ascendente y un semitono descendente (ver ejemplos 2a y 2b).

Ejemplo 2:

a) del melos:

a)

clarón

Este es un gesto de inicio, común en melodías tradicionales de estructura modal. Rítmicamente es un gesto ársico que alcanza su tesis en el Do; el gesto en flexa lo deja como un motivo suspensivo.

b) la melodía completa

b)

Esta es una melodía híbrida, ya que contiene los rasgos propios de una melodía gregoriana, toda vez que es modal en sus dos primeros compases hasta la nota Mi (negra con punto) del último compás. El gesto ascendente final la hace pentáfona,

lo que la emparenta con melodías orientales y de culturas altiplánicas. El perfil de esta melodía es ondulante, parte de la finalis (La) que llega a su repercusa (Mi) en el descenso, para volver desde aquí al sonido de inicio. Los sonidos que circundan los ejes principales, como notas de paso, de vuelta o entorno, siempre están en tiempos débiles.

En el compás 12, los cornos cantan un motivo también suspensivo el que es desarrollado en el último Estudio. Este motivo conecta a esta obra con la música de las culturas altiplánicas (ver ejemplo 3).

Ejemplo 3:



En el alzar del compás 8 se prepara al *tutti* en La-Mi que se disuelve en un acorde conformado por 4ª y 7ª. Es un motivo cuyo melos tiene el mismo perfil de a), pero que su estructura pareciera que niega o disuelve la transparencia del original (ver ejemplo 4).

Ejemplo 4

d) reducción del tutti



Los silencios totales son verdaderos “barridos” de lo dicho. Pareciera que el compositor necesita que el oyente esté siempre atento a lo que sucederá, y no desea que se quede inmerso en algo que ya sucedió. El silencio absoluto que precede a la melodía que caracteriza este Estudio es de sumo vigor dramático. El *tutti fortissimo* en Re bemol unísono es un verdadero “latigazo” sonoro que anuncia el canto diatónico al unísono, el que se demora en surgir por la interrupción del silencio. Todo se disuelve en la nota La final en *tenuto* y luego en un silencio absoluto.

Estudio emocional III

De acuerdo con las indicaciones de la partitura, el Estudio III es el más extenso en el que los elementos esbozados o expresados en los estudios anteriores, aquí adquieren gran preponderancia.

En lo melódico, el Estudio III se inicia con un motivo de inicio tético y terminación suspensiva que, a pesar de sus diferentes estructuras rítmicas e interválicas, evoca el melos inicial del Estudio II (ver ejemplos 3a y 3b).

Ejemplo 3:

a) clarinete flauta como

(ostinato) (ostinato) (ostinato)

cl. ob. cor.

a) 3 melos: en el clarinete, la flauta y los cornos acompañados de *ostinato*.

Los *ostinatos* son similares en las duraciones, pero distintos en la altura e interválica. Breves intervenciones de la percusión realzan estos pasajes.

b) melodía en el flautín, el clarinete píccolo y la trompeta además del acorde final.

b) flautín / cl. picc / trompeta red. acorde final

Esta breve melodía descansa en un acorde La-Do-Mi-Sol, de lo que se desprende que su eje melódico-armónico podría ser La o Do. Dicha melodía contiene rasgos de la melodía de fanfarria que se instala al final del Estudio III. Esta melodía se interrumpe para dar paso al coral que presentan las cuerdas en pp y sordina (ver ejemplo 4).

Ejemplo 4:

c) melodía de coral en violines

c) cuerdas

A este coral se suma una melodía de los cuernos, la que es bastante más extensa que las melodías anteriores (ver ejemplo 5).

Ejemplo 5:

d) melodía de cuernos

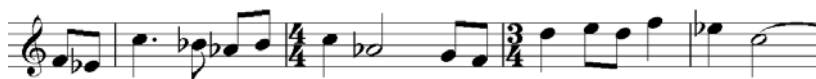
Tanto los motivos, melos, melodías pequeñas o más extensas forman parte de una especie de búsqueda que el compositor lleva a cabo en la construcción de su música para –por fin– alcanzar la melodía que se ajuste a su necesidad. El músico invita al oyente a este juego para que siga el curso de su gestación. Así, esta obra resulta ser una improvisación en torno a la creación melódica, lo que le imprime un carácter fresco –porque siempre se “está haciendo”– y original en cuanto a su construcción.

La siguiente melodía tiene las características de una melodía tonal por su clara morfología dividida en dos estilemas, uno el antecedente y el otro su consecuente. Sin embargo el compositor elude su claridad en un solo eje tonal. El salto de 6ª mayor de inicio y en un gesto ársico, tanto en el antecedente como en el consecuente, se encuentra a menudo como gesto de inicio melódico de la tonada tradicional chilena (ver ejemplo 6).

Ejemplo 6:

e) melodía de clarinetes y trompetas

e) clarinetes y trompetas

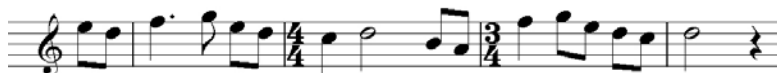


Además, esta melodía nos conecta de súbito con uno de los cantos de comparsas danzantes que rinden homenaje a la Virgen en la fiesta de La Tirana. Sin duda que con ella se llega al encuentro de lo que el compositor “buscaba”. Un sutil ostinato en las cuerdas acompaña este encuentro. Inmediatamente, flautas, oboe y celesta, al unísono cantan la melodía variada, la que es interrumpida por estapidos de *tutti* y de silencios absolutos (ver ejemplo 7).

Ejemplo 7:

f) melodía variada

f) fl / ob / cel.



Luego de un amplio momento de esbozos rítmico-melódicos de una textura más delgada que permite apreciar el engranaje tímbrico, nuevamente emerge, desde el clarinete, la melodía de la sexta mayor variada, destacada dentro del juego rítmico. Los materiales están tratados aquí con un peculiar humor, que se aprecia en la soltura y sencillez con que son trabajados. Este pasaje sigue a otro en el que la textura se amplía, junto a la instalación de ostinatos en crescendo que provocan una atmósfera de tensión y expectación que se trunca por un gran silencio absoluto.

Nuevamente con claridad se prepara la aparición del canto esperado. Esta vez la flauta canta el antecedente –variado– y el consecuente el corno inglés también variado. Luego lo cantan los clarinetes y trompetas armonizado como un coral.

Una vez más el silencio total barre con lo sucedido y se prepara –en acelerando– la primera gran fanfarria en *tutti* en un momento de gran jolgorio y movimiento. El silencio la interrumpe para escucharse suavemente en la viola sola el consecuente del canto que lo repiten los violines en sordina, mientras que clarinetes y cornos susurran una melodía-coral.

La segunda y última fanfarria es un gran *tutti* que interrumpe su energía rítmica para presentar dentro de la complejidad de su textura, pequeños motivos

melódicos en diferentes instrumentos. Esto anuncia el canto de fanfarria en trompetas, cornos y trombones al unísono (ver ejemplo 8).

Ejemplo 8:

g) melodía de fanfarria



Es una melodía asimétrica con un antecedente breve y un extenso consecuente. Su fisonomía diatónica permite ser armonizada dentro de la jerarquía tonal-mayor de Do, o bien en la jerarquía modal con eje en La. La fanfarria interrumpe su danza para dar paso al *tutti* orquestal que canta otra melodía que recuerda por última vez la melodía de fanfarria, a modo de canto de coda, la que está claramente construida según la escala de Do (ver ejemplo 9).

Ejemplo 9:

h) melodía de coda.

h) melodía de coda



El primer Estudio provoca en el auditor un estado de emoción expectante por la avasalladora música con la que se ve envuelto. Su sonoridad recuerda las grandes concentraciones sonoras que enmarcan las fiestas sacro-paganas que conservan muchas comunidades nortinas. El gran *tutti* en fortísimo al que se llega en el clímax de los acontecimientos, sumerge al oyente en un movimiento ondulante que de pronto se interrumpe por la primera gran pausa que entra en escena para dar paso al segundo Estudio.

El Estudio II, a diferencia del primero, invita al auditor a un juego de búsqueda melódica. Pequeños trazos de gestos de inicio de melodías van de un instrumento a otro, interrumpidos por la intervención rítmica o por los silencios. El canto final transporta al oyente a lugares lejanos y diferentes. Parece un choque de culturas musicales de Oriente y Occidente, conjugadas en un canto llano con su andar tranquilo y por su suave relieve.

Debido a sus dimensiones el Estudio III es el más complejo y el que reúne la mayor cantidad de momentos contrastantes. Fanfarrias, marchas, corales, ostinatos, solos melódicos, solos rítmicos, *tutti* melódicos, *tutti* rítmicos, acelerandos,

ritardandos, grandes sonoridades, silencios absolutos, momentos de jolgorio o de introspección, todos en un equilibrado claro-oscuro, no alcanzan la saturación. Así, en un movimiento dialéctico dentro del juego de los opuestos, el devenir de los acontecimientos mantiene su atención e interés en el oyente.

En síntesis, el ritmo es el motor principal de la obra y el silencio es el gran rector de este motor. Del engranaje rítmico emergen las melodías, apoyadas por una armonía llana debido a que las melodías, en su fisonomía completa son diatónicas y todas tienen un eje que puede ser La o Do. En definitiva las melodías son tres. La primera, en el Estudio II, tiene una sonoridad que resulta de la fusión de diversas culturas, todas ellas en su estado más puro, que alude al canto llano de la cristiandad medieval europea; al canto de las melodías de las culturas originales precolombinas de las zonas montañosas de América del Sur y a la pentafonía propia de estas culturas como también a las del oriente asiático (ver ejemplo 2b del Estudio II). La segunda melodía proviene de uno de los cantos de carnaval de La Tirana y se convierte en personaje relevante del Estudio III (ver ejemplo 6e del Estudio III). También es reconocible la melodía de la última fanfarria con una coda melódica final (ver ejemplos 8 y 9 del Estudio III). Estas tres melodías tienen como un elemento en común sus ejes melódico-armónicos; el ámbito estrecho; la estructura interválica más bien gradual que evita el semitono y que da preferencia a los sonidos jerárquicos en tiempos fuertes; un arco melódico claro, que parte de un sonido-finalis, avanza hacia la repercusa para volver a su reposo final en el sonido-eje. La configuración rítmica es sencilla, y se atiene a los patrones rítmicos tradicionales nucleados en torno a la secuencia de un valor breve seguido de dos más largos.

Esta obra pertenece al período más prolífero y de madurez de toda la trayectoria creativa de Falabella⁶⁴, en que el compositor explora particularmente y con mayor dedicación el color tímbrico tanto a solo, como en pequeñas agrupaciones y en la gran orquesta. Luis Merino además destaca como otra característica de su obra musical y de teatro, en particular la perteneciente a este período, la vena dramática y poética junto al humor “humano y lacerante” como este musicólogo lo define⁶⁵, el que también está presente en diversos pasajes de la obra que se comenta.

En sus *Estudios emocionales* para orquesta se percibe la necesidad del compositor de alimentar su imaginario poético –o dicho en palabras de Gustavo Becerra– sus “planes argumentales”⁶⁶, con el imaginario de la tradición musical de su pueblo para alcanzar una comunicación más fluida con el auditor. Según afirma Rafael Díaz⁶⁷, Falabella en esta obra subvierte, disloca y recrea melodías, ritmos y ambientes sonoros propios de la música tradicional y del folclore nacional para construir sus *Estudios emocionales* para orquesta. Según el crítico musical de la época, Daniel Quiroga, Falabella en esta obra “dirige su innegable impulso creador” hacia un

⁶⁴ Merino 1973: 62.

⁶⁵ Merino 1973: 65.

⁶⁶ Becerra 1965: 32.

⁶⁷ Díaz 2009: 45.

experimentalismo de notable potencia⁶⁸, cuyo lenguaje “desprecia toda referencia directa al auditorio”, sin perjuicio de lo cual el público captó y distinguió esta obra. Para Quiroga, Falabella es un músico que “dará que hablar en un futuro cercano”⁶⁹.

Roberto Falabella estudió la dodecafonía y el serialismo con Gustavo Becerra a partir del año 1952. Según testimonios de sus escritos, familia y amistades, las conversaciones con Fré Focke contribuyeron a ampliar su visión acerca de estas nuevas sonoridades que ofrecía la vanguardia musical de la época procedente de la Europa occidental. Por intermedio de ambos maestros, el músico conoció el lenguaje serial de Schoenberg y sus discípulos Webern y Berg. Particularmente Webern ejerce sobre él una especial atracción respecto de cómo organiza y articula la arquitectura de su discurso sonoro. Además de los rasgos morfológicos, los *Estudios emocionales* para orquesta presentan rasgos tímbricos, presencia del silencio absoluto y otros elementos que se encuentran a menudo en la obra de Webern. No obstante, el contexto en que estos elementos están tratados en la obra de Falabella difiere del tratamiento que de ellos hace Webern, por lo que no es posible establecer una relación directa entre ambos compositores.

El tempo flexible con sus *accelerando-ritardando*, con cambios de pulso, con métrica heterogénea y con su correspondiente dinámica; la melodía de timbre con intervenciones escuetas y precisas; los solos y *tutti* rítmicos; los sorpresivos y extensos silencios; la concepción morfológica que ordena el total sonoro (micropiezas), no son elementos estéticos originales de Falabella, puesto que están trabajados profusamente en las obras de Webern. No obstante, la manera como Falabella los conduce y el destino que les depara en su imaginario, es original y propio. En este sentido, Falabella logra crear un lenguaje nuevo y diferente ocupando estéticas tanto de la tradición chileno-latinoamericana como la europea junto con hacer una feliz mixtura de ellas.

Se podría afirmar que el tratamiento motivico o melos que hace Falabella en sus *Estudios emocionales* para orquesta, está pensado según la técnica de los policordios complementarios⁷⁰. De ser así, en esta obra existiría una afinidad con los recursos técnicos de la artesanía serial-dodecafónica.

III. 2. Sonata para violín y piano de Roberto Falabella

De las 60 obras que comprenden el catálogo de Roberto Falabella, quince de ellas están construidas de acuerdo con la técnica serial-dodecafónica⁷¹. La primera de estas obras data de 1952 y corresponde a la música que compuso para la pantomima original de Alejandro Jodorowsky, *El viejo, el amor y la muerte*. La última obra construida con dicha técnica es *Estudios emocionales* para piano (Segundo cuaderno), compuesta en 1957, un año antes de su muerte. Entre los años 1952 y 1957 el músico concentra su atención en la exploración de nuevas estéticas surgidas del

⁶⁸ Varas y González 2005: 232.

⁶⁹ Varas y González 2005: 233.

⁷⁰ Acerca de los policordios complementarios ver nota 63 *supra*.

⁷¹ Cf. Merino 1973: 57-58, *passim*; Herrera 2003a: 122.

dodecafonismo. El año 1954 compone cuatro obras dodecafónicas para cámara entre las cuales se cuenta su *Sonata* para violín y piano. Esta obra tuvo su estreno en el Teatro Municipal de Santiago con la actuación del violinista Alberto Dourthé y el pianista Fré Focke, el 24 de noviembre de 1954, el mismo año de su creación.

¿Cuáles son las motivaciones que llevan a Falabella a explorar una técnica que supuestamente interviene y disloca el natural cauce que lo conecta con la tradición musical chileno-latinoamericana? Una razón importante es que Gustavo Becerra fue profesor de composición de Roberto Falabella y uno de los jóvenes maestros de composición de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, en esos años, que se destacó por ser uno de los primeros (o el primero) en abrir en su cátedra las puertas a la exploración poética en torno a las nuevas tendencias estéticas de la llamada vanguardia musical. Esta actitud proviene de la convicción en Becerra del fracaso de los resultados pedagógicos en la enseñanza musical que caía en la consuetudinaria falacia de transportar primero al alumno a las “oscuridades remotas del pasado” para comprender su presente. “Valga esto para la técnica de la composición, que debería empezar por el mundo racional sonoro del alumno para luego reconocer la actualidad, lanzándose finalmente en la dirección de sus orígenes”⁷².

Para Gustavo Becerra, el principio serial es una de las tantas formas de organización de los sonidos que al menos, en la cultura musical occidental, se conoce desde la época del motete isorrítmico y que ha estado en condiciones de ser tratado de acuerdo a la historia de los individuos que la recogen. Con esto quiere decir que no surge de pronto y de la nada, sino que es producto de una evolución dentro de esta cultura musical. Para el compositor joven es una posibilidad más en la organización sonora, que le permite descubrir nuevos colores e imágenes para sus narrativas⁷³. De ahí la influencia del compositor Becerra en la necesidad de Falabella por explorar la dodecafonía. Así lo expresa él mismo en su artículo escrito en 1958; no obstante aclara, “la dodecafonía no es la última etapa de la evolución musical, ni aún, la más elevada para que, en un afán purista, se excluyan todas las conquistas anteriores”⁷⁴.

Otra motivación es aquella que responde al espíritu inquieto del artista que necesita de la experimentación para dar curso a su imaginario. Las propuestas nuevas, en especial las que propenden a introducir cambios sustanciales en el lenguaje tradicional de todo arte, resultan altamente sugerentes para el artista que busca nuevos canales expresivos. Esto sucede particularmente cuando el artista vive con intensidad su espacio y tiempo sociocultural y quiere, a través de su arte, comunicarse con sus coetáneos. De acuerdo con las investigaciones en torno a la vanguardia que vivió la academia musical en Chile entre las décadas de 1950 y 1973, se advierte la primacía de la postura ideológica marxista o filomarxista en los músicos que la cultivaron⁷⁵. De modo que el arte como herramienta pedagógica,

⁷² Cita de Becerra 1958: 11-12, que figura en Herrera 2003a: 111.

⁷³ Herrera 2003a: 111.

⁷⁴ Falabella 1958: 91.

⁷⁵ Herrera 2013: 247.

en concordancia con esta ética, debe estar en sintonía con la realidad que vive el creador tanto como el receptor. Expresarse con un lenguaje propio del momento para que la sociedad entienda el mensaje, es un objetivo importante para el artista, por cuanto el arte es un reflejo de la “inmediatez territorial” de los grupos humanos⁷⁶. Construir un arte identificado con su época, implica que el artista esté inmerso en su época y cercano a su gente. Es el educador por excelencia⁷⁷ y el arte se construye sobre la base de una identidad social⁷⁸. Además, al ser el artista un “cronista de su época” debe narrar su relato con las estéticas que le depara su presente⁷⁹.

El lenguaje propuesto por la vanguardia musical de los 60 disloca la relación con las sonoridades tradicionales provenientes de los siglos anteriores (XVIII-XIX), lo que produce un *shock* en el auditor y una esquizofrenia entre este y el creador. No obstante, la ética de los compositores formados en la academia, no les permiten desatender la necesidad de explorar lo nuevo. En Chile, músicos nacidos en la década de 1920 construyen su imaginario ocupando diversas técnicas y procedimientos, tanto aquellas conectadas con las sonoridades vinculadas con el romanticismo de fines del siglo XIX, las propias de comienzos del siglo XX y las provenientes de la Nueva Escuela de Viena, junto con mostrar una producción que se destaca por su eclecticismo y heterogeneidad⁸⁰. En tanto los compositores de la generación de los 30, en su mayoría, definen su estética de acuerdo con las técnicas y procedimientos que se materializan a fines de la primera mitad del siglo XX.

Junto a la figura de Gustavo Becerra como profesor que enseñó la didáctica del serialismo-dodecafónico a los músicos chilenos de las generaciones de 1920-1930, se destaca también la personalidad de Fré Focke, músico holandés que llega al país en 1947. Como compositor, intérprete y pedagogo realizó en el corto período de diez años que estuvo en Chile una labor importante tendiente a renovar los vínculos de la música con la creación, la didáctica y con su rol histórico-social. La postura ético-poética de Focke se sustenta en que la esencia del arte radica en su íntima relación con el contexto histórico-socio-económico de los grupos humanos⁸¹. De modo que ambos músicos-pedagogos, en una sintonía ético-ideológica nutren en Falabella sus necesidades artísticas e intelectuales de conocimiento, entendimiento y conexión con su contemporaneidad. Entre los manuscritos dejados por Roberto Falabella se conserva un escrito del compositor Fernando

⁷⁶ Castillo Fadic 1998: 15.

⁷⁷ Es necesario hacer la diferencia entre el arte pedagógico pensado por los teóricos soviéticos del arte o del nazismo del Tercer Reich y el arte pedagógico en Falabella. Entre los primeros es un arte impuesto a los artistas desde las cúpulas de poder como una herramienta de propaganda política. En Falabella es un arte que enseña a valorar la riqueza cultural de la tradición como fuente de inspiración poética.

⁷⁸ Falabella, “Cuaderno empastado”.

⁷⁹ Este es el pensamiento de muchos compositores de la vanguardia de los 60, como por ejemplo Eduardo Maturana (cf. Herrera 2003a: 60-61).

⁸⁰ Eduardo Maturana se puede mencionar entre los pocos compositores nacidos en la década de 1920 que explora solo las técnicas de la llamada “nueva música” (Herrera 2003a: 60-61 y Herrera 2003b: 11).

⁸¹ Herrera 2003a: 169-178.

García (amigo, discípulo de Becerra y condiscípulo de Falabella) que resulta ser un valioso testimonio de lo dicho:

“...a fines del 52, Gustavo Becerra pudo ofrecer un curso abierto de serialismo dodecafónico en el recinto del viejo conservatorio y muy especialmente a su genial discípulo Roberto Falabella.

A fines del 57 se fue imponiendo, con sostenido fuego, una verdadera vanguardia musical y liberadora; la cual alimentó, a su vez, una nueva eclosión creadora en los años 60, representada principalmente por los discípulos de Becerra, en el ámbito de[...] llamado ‘Taller de los 44’”⁸².

Una última cuestión, quizás la más importante por cuanto pone en crisis la pregunta inicial, es en rigor que la técnica serial-dodecafónica no interviene ni disloca el natural cauce que conecta la sensibilidad de compositores como Falabella, Becerra, García, Ortega y otros con la tradición musical chileno-latinoamericana. Por lo contrario, ellos descubren que, paradójicamente, la música de las culturas originarias, fuente seductora para el imaginario de sus obras construida con esta técnica, conserva en su relato la frescura y crudeza que le es propia. Ellos logran “conciliar lo étnico con la modernidad”⁸³. Además logran conciliar la cultura musical tradicional con la cultura musical de la academia. Compositores con esta perspectiva creen recuperar “la perdida función visceral y mágica de la música, [...]”, una de las características más importantes de la nueva música latinoamericana”⁸⁴.

Bajo esta mirada, se entiende que esta vanguardia chilena

“encontró sus fuentes de renovación no sólo en la vanguardia europea de aquel entonces, sino también –y es esto un interesante fenómeno en el cual sería necesario profundizar– no olvidemos que en estos años aparece la sin par Violeta Parra; como así mismo, en una desprejuiciada y muy saludable valoración de la música popular urbana, la ‘mesomúsica’ como la designaba Becerra en su cátedra de composición, siguiendo al musicólogo argentino Carlos Vega...”⁸⁵.

La percepción que tienen los compositores de esta época acerca de las estéticas contemporáneas alejadas del tonalismo, es que les permite la recuperación de lo mágico y visceral en la música, lo que contribuye a una identidad más definida con los espacios culturales del continente. Así, el nacionalismo musical y el indigenismo-mágico musical se enfrentan como dos estéticas con raíces y propuestas diferentes. La primera, último eslabón del tonalismo, es considerada en la primera década de la segunda mitad del siglo XX como una estética obsoleta, burguesa y local. Es una estética que pertenece a una etapa de búsqueda de una identidad que no logra capturar la verdadera sustancia de lo propio, quedando atrapada en una suerte de “criollismo”. Lo latinoamericano se define desde lo

⁸² Fernando García llama a este momento: “El efecto Focke”. En Falabella, “Cuaderno empastado”.

⁸³ Díaz 2009: 47.

⁸⁴ Etkin: 285.

⁸⁵ Fernando García lo denomina “El efecto Focke”: En Falabella, “Cuaderno empastado”.

européico y muestra un rostro que no corresponde a su realidad, ya que deja fuera a la cultura musical autóctona. En música, es tomar las melodías construidas dentro de un orden escalístico que no se aparta totalmente de la tonalidad, extrayendo los ritmos representativos de una región. Estos elementos musicales representan la hibridación cultural de lo europeo y lo nativo: el criollo⁸⁶, los que son vestidos con ropaje de estéticas ya superadas en su tierra de origen: impresionismo, neoclasicismo musicales entre otros. Con esto, solo se logra emular las propuestas de la música de fines del siglo XIX europeo en otro continente y en otra época, sin un aporte original.

Sin embargo no se puede desconocer que este nacionalismo musical cultivado en Latinoamérica durante la primera mitad del siglo XX, fue el primer intento poético de búsqueda y afianzamiento de una identidad cultural en el continente. Al mismo tiempo dicho nacionalismo condujo naturalmente hacia el cauce del universalismo en el que se forjará una estética moderna y más auténtica como es el indigenismo mágico. Ginastera representa esta evolución desde sus obras de fines de la primera mitad del siglo XX: *Panambí o Estancia*, hacia su *Cantata para la América Mágica* de 1961. El indigenismo proviene de una estética ecuménica, con técnicas y procedimientos que, si bien son oriundos de Europa Central, están alejados de la tonalidad y tienen la virtud de adaptarse a los giros melódicos y ritmos ancestrales cuya organización escalística y métrica no guardan ninguna relación con procedimientos de la tradicional estética europea. Roberto Falabella exploró este mundo sonoro ancestral, subvirtiéndolo, dislocándolo y por último recreándolo con los recursos que la serie dodecafónica completa y su atomización le proporcionaban para la construcción de sus obras.

Análisis de la Sonata para violín y piano

La forma de esta obra es una sonata no pensada en el paradigma de la sonata clásico-romántica, sino que se acerca a la concepción de sonata propuesta por Liszt en su *Sonata en si menor*. Es decir, un solo movimiento organizado en partes contrastantes en tempo, dinámica y carácter, los cuales evocan los tres movimientos convencionales de la sonata clásica: primer movimiento allegro, segundo movimiento andante y tercer movimiento allegro. Esta concepción formal sintetiza en un solo movimiento al total de la obra, en lo que se denomina género sonata, por cuanto cada una de estas partes representa tanto a las zonas temáticas y de desarrollo propias del plan sonata en el primer movimiento, como a las partes del total del género sonata. De este modo, la estructura formal de la *Sonata* de Falabella, es la siguiente:

⁸⁶ Alejo Carpentier se refiere al “criollo” como “el elemento vital para el entendimiento de nuestra América, de esta América, madre América, América mestiza, que es nuestro continente” en “Un camino de medio siglo”, conferencia dictada en la Universidad Central de Venezuela el 20 de mayo, 1975, p. 103 (Carpentier 1981: 87-111).

- **Exposición del tema I:** compás 1 al 20. Tempo Allegro (primer movimiento del género sonata).
- *Puente y transición al tema 2:* compás 21 al 41. Tempo Allegro (primer movimiento del género sonata).
- **Exposición del tema II:** compás 42 al 63. Tempo Andante cantabile (segundo movimiento del género sonata).
- *Desarrollo:* compás 64 al 135. Tempo Allegro subito (tercer movimiento del género sonata).
- *Recapitulación de temas I y II:* alzar del compás 136 al 177. Tempo Allegro subito (tercer movimiento del género sonata).

De acuerdo con su estructura, los temas se ordenan siguiendo el procedimiento del serialismo de las alturas. La serie 1 corresponde al tema I y la serie 2 corresponde al tema II. La serie 2 es la inversión directa de la serie 1 con un eje central en el tritono Sol-Do# (ver ejemplo 10).

Ejemplo 10:

a)

Serie 1 en tema I (compás 1-20).

En una textura de monodia acompañada, el violín canta el tema I cuatro veces. Se guarda un orden estricto en la presentación de las alturas de la serie, pero se varían las duraciones. El piano hace un tratamiento vertical de la serie si bien interviene con un breve contracanto al violín en ciertos pasajes. La única licencia en el tratamiento de la dodecafonía se produce con la repetición de algunos de sus sonidos. De este modo la serie se desenvuelve rítmicamente y se transforma en una amplia y dúctil melodía (ver ejemplo 11).

Ejemplo 11:

The image displays a musical score for three systems, labeled b). Each system consists of a Violin (Vln.) part and a Piano (Pno.) part. The first system begins at measure 42, the second at 47, and the third at 53. The Piano part is the primary melodic line, with the Violin part providing harmonic support and melodic counterpoint. The score includes various musical notations such as dynamics (cresc., mp, f, mf, ff), articulation (acc., sempre dolce, con fantasia), and performance instructions (accelerando). The Piano part features complex rhythmic patterns and polyrhythms, while the Violin part has more fluid, melodic lines.

Serie 2 en tema II (compás 42-59).

En una textura más compleja, el piano solo canta el tema II presentando la serie 2 en la mano derecha. La mano izquierda se ordena de acuerdo con la serie I. Al alzar del compás 47 se une el violín al canto del piano. Se reconoce en su melodía la serie I, pero en valores de duración diferente. Por la complejidad de su relieve debido a la textura y a la polimetría que se produce por la superposición de voces, este tema tiene un carácter dramático e intenso que contrasta con el del primer tema.

Las zonas no temáticas como puentes, transiciones y desarrollo de esta *Sonata* se construyen tanto con la serie completa directa o invertida como también parecida en pequeños fragmentos o policordios complementarios. La fragmentación o atomización de la serie de doce sonidos, en hexacordios o células menores, es un procedimiento reconocido en el estilo de Webern y Bartók. Ambos músicos por separado exploran más allá de lo que Schoenberg diseñó para el tratamiento serial de las alturas. Incorporaron esta otra manera de trabajar la serie dividida con el fin de generar posibilidades más fecundas, constructivas y estructurales al servicio de las ideas musicales. Los compositores chilenos vanguardistas se vieron particularmente estimulados por mezclar ambos procedimientos en una misma

obra: trabajar la serie completa con sus múltiples variantes junto a su atomización. Esto se aprecia especialmente en los maestros Focke, Becerra y en sus discípulos⁸⁷. El procedimiento de dividir la serie en policordios complementarios o “paletas sonoras”, como los denominó el compositor chileno Juan Lemann⁸⁸, permite un manejo más dúctil del sistema de los doce sonidos, especialmente cuando se quiere insistir en el sentido de algún gesto musical implícito en la serie. En la parcelación de la serie, el intervalo es el que cobra relevancia por sobre el orden de los sonidos. En definitiva, “la técnica de los policordios se puede considerar como un juego de oposición; por otra parte, en un canon serial se produce al instante un policordio complementario”⁸⁹.

En su *Sonata* para violín y piano Roberto Falabella trabaja los policordios complementarios como pequeñas células rítmico-melódicas, cuyas interválicas proceden de la serie madre (ver ejemplo 12).

Ejemplo 12:

c)

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) for measures 35-40. The Violin part starts at measure 35 with a forte (ff) dynamic and features a series of eighth notes with various accents. The Piano part is highly rhythmic, consisting of dense patterns of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *ff* is present at the beginning of the piano part. In measure 39, there is a tempo and articulation instruction: *sempre rali e dolcificandi poco a poco*. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

Compases 35-40.

Pasaje final de la transición que conduce al tema II. Presenta una fisonomía de mayor agitación rítmica por la incorporación de duraciones más breves que la animan. Los sonidos en tanto están organizados con la serie completa o bien capturan un fragmento de ella el que, al mismo tiempo, se somete a un proceso de repetición y atomización.

c2) También en el puente que conduce al Allegro subito (compás 61 a 63) el despliegue del violín está construido con estas células derivadas de la serie-madre (ver ejemplo 13).

⁸⁷ Herrera 2003a: 187.

⁸⁸ Juan Lemann fue discípulo de Gustavo Becerra entre los años 1958 y 1960. Entre sus obras compuestas con procedimientos seriales dodecafónicos están las del año 1962: *Variaciones* para piano y el *Cuarteto* para flautín, dos flautas y clavecín, además de *Tres variables* para piano escrita en 1978 (Herrera 2003^a, el catálogo de Juan Lemann en Anexo I, sin número de páginas).

⁸⁹ Herrera 2003a: 116.

Ejemplo 13:

c2)

Vln. *p dolce cresc.*

Pno. *p dolce cresc.*

El *Allegro subito* es la parte más extensa de la obra, en la que la narrativa alcanza el punto de mayor tensión dramática, ya que todos los roles se definen y se concertan.

Desde el compás 64 al 71 se observa una primera zona de desarrollo estructurada con fragmentos de la serie tanto en el piano como violín, cada uno repitiendo un modelo con energía rítmica diferente (ver ejemplo 14).

Ejemplo 14:

d)

Vln. *V*

Pno.

Una segunda zona de desarrollo se observa a partir del compás 72, cuando el piano inicia un ostinato con un patrón métrico de valores breves-largos, largos-breves y fraccionamientos en pulso binario que recuerdan los ritmos de las cofradías de bailes del norte del país (ver ejemplo 15). El violín se suma a este jolgorio rítmico, hasta el compás 91, cuando desaparece el *ostinato* en el piano.

Ejemplo 15:

72
Vln.
Pno.
p subito
cresc poco a poco

En el compás 100, el piano retoma el ostinato y sobre este, el violín prepara el canto de una melodía que se despliega hasta el compás 112 (ver ejemplo 16). Esta es una zona temática dado su perfil melódico. Recogiendo la tradición de la sonata clásica se podría considerar como tema de desarrollo porque está instalada en medio de la sección del desarrollo y porque su canto es nuevo, aun cuando está estructurado con la serie original.

Ejemplo 16:

f) Tema de desarrollo.

100
Vln.
Pno.
mp dolce
lea.
p misterioso
endulzando
sempre misterioso
107
Vln.
Pno.
f
mf ma sempre dolce
f non stacc.

Terminado el canto en el violín, al que se ha sumado el piano en su cadencia final, este retoma el ostinato seco. Un extenso pasaje, que va creciendo en intensidad dramática, prepara la recapitulación de los acontecimientos.

La recapitulación es una gran zona temática en la que el violín canta el tema I sobre el ostinato en el piano. En el compás 137 el piano en la mano derecha evoca el tema II sin interrumpir el ostinato. Ambos instrumentos dialogan sobre el ostinato, esta vez en tresillo de negras, lo que provoca un estado de inestabilidad en la métrica, junto con aumentar la efervescencia dramática (ver ejemplo 17).

Ejemplo 17

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) in Example 17, spanning measures 136 to 177. The score is divided into three systems. The first system (measures 136-141) features the Violin playing a melodic line starting with a *mf* dynamic, and the Piano playing a complex accompaniment with a *dolce sempre cresc.* marking. The second system (measures 142-148) shows the Violin with a *mf* dynamic and the Piano with a *mp* dynamic, both marked *p dolce*. The third system (measures 149-177) features the Violin with a *mp cant* dynamic and the Piano with a *pp* dynamic, both marked *morendo*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Desde el compás 156-177 se desenvuelve una gran cascada que precipita el final de la obra contenido por el trino en el violín. Sin embargo el piano anula esta contención y conduce a una máxima tensión a causa de un ostinato persistente, que conduce a una detención súbita en *fff* (ver ejemplo 18).

Ejemplo 18:

h)

136

Vln.

Pno.

p misterioso

f sempre cresc.

non les cresc.

165

Vln.

Pno.

mf cresc.

f sempre cresc.

sffz

sffz

sffz

172

Vln.

Pno.

sffz

sffz

sffz

ff

cresc.

sffz

sffz

fff

A modo de síntesis, la *Sonata* para violín y piano de Roberto Falabella es una obra que pertenece al mundo introspectivo del compositor. Queda de manifiesto en ella la economía de medios y la conducción ponderada de los instrumentos, vale decir, no existe un abuso del virtuosismo. Ambos instrumentos juegan un papel protagónico, el violín en lo melódico y el piano en un plano más rítmico-percutido, lo que equilibra adecuadamente esta simbiosis. El manejo de la técnica serial-dodecafónica es claro y sencillo. Una serie es trabajada completa, de manera directa. Su inversión es manejada en especial en las partes temáticas, y es fragmentada en pequeñas células en las partes donde prima el acontecer rítmico. Se interrumpe el movimiento estricto de la serie en aquellos pasajes en los que el compositor repite sonidos, con el propósito de insistir sobre algún hecho u objeto musical.

IV. CONCLUSIONES

Hemos intentado recrear un relato musicológico de Roberto Falabella. Para ello se han dimensionado sus vínculos con la cultura musical chilena junto a su condición de artista genuino de su época. Los objetivos que han orientado este trabajo han sido planteados a modo de interrogantes que suspenden los aspectos

claves para la construcción del relato. Así, fue necesario cuestionar el compromiso sociohistórico del compositor y su proyección en el medio, junto con revisar cómo se articula y manifiesta en su obra su ética y estética. Estos dos objetivos ayudaron también a responder, a modo de ejemplo, cuestiones relacionadas con las narrativas que movilizan tanto su mundo interior como las que forja de acuerdo con los vínculos que establece con el mundo que lo circunda. La fuente principal que nos permitió reconstruir la personalidad del compositor fue la valiosa documentación manuscrita a “voz alzada” que conserva la familia de Roberto Falabella y a la cual tuvimos acceso. Muchos de estos documentos han permanecido por largos años inéditos, de modo que al momento de rescatarlos para la elaboración de este escrito contribuimos a complementar lo que ya se ha señalado respecto de la personalidad y del legado de este compositor.

El análisis de dos de sus obras musicales nos ha guiado en el reconocimiento de la estrecha unión que se establece entre la ética y la estética del compositor. En tanto sus lecturas personales como objeto de análisis, junto a las reflexiones escritas y a las conversaciones con sus amigos y discípulos, nos han proporcionado valiosas luces para comprender su postura ideológica y política además de la proyección de estas en su imaginario poético. El ciclo iniciado en el mundo interno de Roberto Falabella, en su intelecto, en sus emociones, luego en su historia pasada y presente y en la de los espacios y circuitos culturales que lo conmueven, rematan en su artesanía y se materializan en su obra.

Las dos composiciones que fueron objeto de un estudio detenido reflejan la consistencia de ello, si bien ambas muestran lenguajes aparentemente disímiles. En los *Estudios emocionales* para orquesta acude a lo vernáculo para dar vida a la obra. Al sumergirnos en sus sonoridades, reconocemos estilemas propios de la zona del norte atacameño, los cuales son sometidos a un juego de variaciones inmerso en un mundo sonoro que alude a las fuerzas naturales y sobrenaturales que rigen los destinos de las culturas ancestrales. En su *Sonata* para violín y piano, la coherencia se observa al comprobar la utilización de la técnica serial-dodecafónica, propia de su época, en la organización de las estructuras musicales. Estos dos postulados mueven el motor de su imaginario: el recurso a lo vernáculo y al lenguaje actual para la construcción del relato musical y como elementos *sine qua non* de comunicación y cercanía con su público.

El resultado arquitectónico y sonoro es novedoso y original sin que el compositor se lo proponga como un fin en sí mismo. En el caso de los *Estudios emocionales* para orquesta, la presencia de los *ostinatos*, la fuerza rítmica y el efecto dramático de los silencios absolutos provocan afectos de expectación en el discurso total y sorpresa en el auditor. La *Sonata* para violín y piano está elaborada con un sentido de abstracción, cuyo relato fluye sin evidencias objetivas o materiales. No obstante la dialéctica entre pasajes de amplitud melódica y los de impulso rítmico, sitúa al auditor en el devenir propio de la energía humana. Esta construcción narrativa denota otro rasgo de la personalidad de Falabella: su consistente capacidad humana que lo hizo vivir intensamente tanto el dolor como la alegría de la humanidad.

En este contexto, el compositor Juan Orrego Salas⁹⁰ reconoce que “el impulso que encauzó toda la obra de este magnífico compositor fue una libertad conmovedora por su arranque dramático y vital por su dinamismo rítmico”. Para el musicólogo J. P. González⁹¹, Falabella “aparece como un compositor que supera la aparente contradicción entre identidad local y vanguardia”. Supo imprimirle a esa vanguardia un sabor local gracias a la mixtura de esta con raíces de la música de las culturas originales del norte del país⁹².

Las lecturas que estimularon su mundo interior nos demuestran el profundo compromiso que el compositor tiene con el país y América. La historia de la humanidad le interesa, pero siempre en concomitancia con Chile y Latinoamérica. Así se explican y reconocen los rasgos identitarios chileno-latinoamericanos dentro de la inmensa y compleja red de identidades particulares que nos rodean. Desde este frágil terreno de la identidad cultural, y en su condición de creador, exhortó a los jóvenes compositores nacionales a dejar de lado como el único surtidor del imaginario a lo que procede de la cultura hegemónica e investigar y conectarse con la tradición o folclore musical regional o ir a las raíces de lo vernáculo. Allí existe una riqueza virgen en ideas y sugerencias para crear una música que esté más cerca de nuestra idiosincrasia.

Roberto Falabella es un artista cuya visión del arte y su rol en la sociedad es también propia de la época que le tocó vivir. En un sentido amplio, él es un artista moderno. Para Falabella, como para la gran mayoría de los compositores que estuvieron entonces en la vanguardia, el arte deja de ser solo un objeto de placer estético. Es además y muy fuertemente, un medio de comunicación social y el artista es un servidor social que, a través de su obra educa y construye identidades colectivas y subjetivas. Es un “cronista de época”, que narra la historia pasada y presente de su gente y su obra es una “crónica de época” a través de relatos sonoros de la historia de los pueblos; es decir, su arte es también fuente de conocimiento. En este contexto, y por extensión del compromiso social y de testimonio de época que adquiere, la música se involucra con las ideologías políticas. El movimiento vanguardista le asigna a la música una impronta profundamente ideológico-política.

Los compositores que estuvieron comprometidos entonces con la vanguardia musical captaron esto y lo llevaron a cabo. Los líderes de este movimiento fueron Fré Focke y Gustavo Becerra. En torno a ellos se aglutinó la generación de entonces jóvenes músicos, compositores e intérpretes de la época: Roberto Falabella, Sergio Ortega, Fernando García, Luis Advis, Miguel Aguilar, León Schidlowsky, Leni Alexander, Tomás Lefever, Ida Vivado, Celso Garrido-Lecca, Hanns Stein y Agustín Cullell, entre muchos otros. Ellos eran alumnos de las cátedras de composición o interpretación de la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales, pero que abordaron los estudios de la vanguardia fuera de las aulas de la academia. Los jóvenes

⁹⁰ Varas y González 2005: 241.

⁹¹ González 2005: 199; González 2013: 203-204.

⁹² Véase además, Díaz y González 2011: 93-95, donde se analizan los *Estudios emocionales* para orquesta de Falabella, a la luz de su postura ético-estética que surge de lo más profundo de su experiencia de vida.

compositores se vieron además estimulados por la música tradicional y popular de Chile y Latinoamérica, al establecerse una estrecha relación e intercambio de experiencias musicales entre el cultor popular y el músico de la academia.

V. BIBLIOGRAFÍA

BECERRA SCHMIDT, GUSTAVO

1958 "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente", *RMCh*, XII/58 (marzo-abril), pp. 9-18. En www.revistamusicalchilena.uchile.cl

1965 "Roberto Falabella, el hombre y su obra". *RMCh*, XIX/91 (enero-marzo), pp. 28-36. En www.revistamusicalchilena.uchile.cl

CÁMARA, ENRIQUE

2003 *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

CARPENTIER, ALEJO

1981 *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo (y otros ensayos)*. México: Siglo Veintiuno Editores.

CASSARETTO, DELIA

2009 "Roberto Falabella: un músico y ser humano excepcional", *RMCh*, LXIII/211 (enero-junio), pp. 36-53. En www.revistamusicalchilena.uchile.cl

CASTILLO FADIC, GABRIEL

1998 "Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano", *RMCh*, LII/190 (julio-diciembre), pp. 15-35. En www.revistamusicalchilena.uchile.cl

CLARO VALDÉS, SAMUEL Y JORGE URRUTIA BLONDEL

1973 *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe.

COLLIER, SIMON Y WILLIAM F. SATER

1999 *Historia de Chile (1808-1994)*. Traducción de Milena Grass. Madrid: Cambridge University Press.

CORREA, SOFÍA ET AL.

2001 *Historia del siglo XX chileno*. Santiago: Sudamericana.

DÍAZ SILVA, RAFAEL

2009 "Estudios Emocionales, de Roberto Falabella: La (trans)vanguardia de la tradición", *Neuma. Revista de Música y Docencia*. Año 2, pp. 44-79. Universidad de Talca: Escuela de Música.

DÍAZ RAFAEL Y JUAN PABLO GONZÁLEZ

2011 *Cantus Firmus. Mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX*. Santiago: Amapola.

ETKIN, MARIANO

1985 "Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina", en *Musicología en Latinoamérica*. Zoila Gómez (editora). Ciudad de La Habana: Editorial Arte y Literatura, pp. 282-287.

FALABELLA CORREA, ROBERTO

- 1954 *Sonata* para violín y piano. Partitura. Santiago: Universidad de Chile, Edición heliográfica del Instituto de Extensión Musical.
- 1957 *Estudios Emocionales* para orquesta. Partitura. Santiago: Universidad de Chile, Edición heliográfica del Instituto de Extensión Musical.
- 1958 “Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile, II”, *RMCh*, XII/58 (marzo-abril, pp. 77-93. En www.revistamusicalchilena.uchile.cl
- s/f “Cuadernos “amarillo”, “crema”, “empastado”, “fucsia”, “rojo”, “verde”, mss.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR

- 2008 *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

GARRETÓN, MANUEL ANTONIO (COORDINADOR)

- 2003 *El espacio cultural latinoamericano. Bases para una política cultural de integración*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, JUAN PABLO

- 2005 “Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960”, *Aisthesis*, N° 38, pp. 193-213. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética.
- 2013 *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.

HABERMAS, JÜRGEN

- 2000 *La constelación posnacional. Ensayos políticos*. Barcelona: Paidós.

HERRERA ORTEGA, SILVIA

- 1985 *El serialismo dodecafónico en Chile*. Tesis de grado para optar a la Licenciatura en Musicología. Profesor guía, Dr. Luis Merino Montero. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- 2003a *El serialismo dodecafónico en Chile*. Versión revisada del texto anterior. No editado.
- 2003b “Eduardo Maturana. Un compositor del siglo XX”, *RMCh*, LVII/199 (enero-junio), pp. 7-38. En www.revistamusicalchilena.uchile.cl
- 2013 “Reflexiones acerca de la ética y estética en la relación música-política en las vanguardias musicales entre 1960 y 1973 en Chile”, *Anales del Instituto de Chile*, volumen XXXII: *Perspectivas sobre la música en Chile*, pp. 237-251.

LARRAÍN, JORGE

- 2001 *Identidad chilena*. Santiago: Editorial LOM.

MERINO MONTERO, LUIS

- 1973 “Roberto Falabella Correa (1926-1958): El hombre, el artista y su compromiso”. *RMCh*, XXVII/121-122 (enero-junio), pp. 45-112. En www.revistamusicalchilena.uchile.cl
- 1980 “Los Festivales de Música Chilena. Génesis, propósitos y trascendencia”, *RMCh*, XXXIV/149-150 (enero-junio), pp. 80-105. En www.revistamusicalchilena.uchile.cl

PELINSKI, RAMÓN

- 2000 *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.

REVISTA MUSICAL CHILENA – CRÓNICA.

En www.revistamusicalchilena.uchile.cl

- 1946 *RMCh*, II/13 (julio-agosto), pp. 29-30.
1946 *RMCh*, II/14 (septiembre), p. 36.
1947 *RMCh*, III/20-21 (mayo-junio), pp. 42-45.
1947 *RMCh*, III/22-23 (julio-agosto) , pp. 67-68.
1947 *RMCh*, III/25-26 (octubre-noviembre), pp. 57-58.
1947 *RMCh*, III/27 (diciembre), p. 47.

SALAS VIU, VICENTE

- 1951 *La creación musical en Chile. 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

SALAZAR, GABRIEL Y JULIO PINTO

- 1999 *Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento*. Santiago: Editorial LOM.

TODOROV, SVETAN

- 2007 *La conquista de América. El problema del otro*. Traducción de Flora Botton Burlá. México: Siglo Veintiuno Editores.

VARAS, JOSÉ MIGUEL Y JUAN PABLO GONZÁLEZ

- 2005 *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Santiago: Cuadernos Bicentenario.

VILA, PABLO

- 1996 "Identidades narrativas y musicales. Una primera propuesta para entender sus relaciones", *TRANS: Revista Transcultural de Música (Transcultural Music Review)*, número 2, pp. 1-20.