

Finalmente, cabe mencionar las visitas de guitarristas chilenos a Venezuela. Entre ellos figuran Albor Maruenda en 1945 (nacido en Argentina de padres españoles y radicado en Chile, primer profesor de guitarra en la actual Facultad de Artes de la Universidad de Chile), Arturo González (radicado en Barquisimeto desde 1975), Oscar Ohlsen, Juan Mouras y Luis Orlandini. Se encuentran mencionados todos los chilenos premiados en el Concurso Alirio Díaz en sus diversas ediciones, en particular los primeros premios de los años 1994, 1996 y 1998 y su influencia sobre la quinta generación de guitarristas venezolanos: “En términos generales (*la quinta generación*) coincide con una camada de guitarristas muy pujante en Latinoamérica, entre cuyas escuelas se destaca particularmente la chilena, con guitarristas como Romilio Orellana (1970), José Antonio Escobar (1972) y Carlos Pérez (1976), formados por Ernesto Quezada...”.

Complementan el trabajo de Alejandro Bruzual, referencias bibliográficas, una discografía guitarrística venezolana, una cronología básica de la guitarra en Venezuela y un índice onomástico. De este modo el libro se constituye en un completo aporte de gran valor para la literatura histórica de la guitarra en América Latina.

Carlos Pérez González
Facultad de Artes,
Universidad de Chile, Chile
carlosantonioperez@gmail.com

Elizabeth Subercaseaux. *La música para Clara*. Santiago: Sudamericana, 2014, 399 pp.

Cuando era estudiante del Departamento de Música de la Universidad de Chile a mediados de los años setenta, comenzó a circular el rumor de que unos descendientes de Robert y Clara Schumann vivían en Chile. La sorpresa que tamaña noticia despertó en nosotros fue múltiple y por varias razones. La primera era saber que los Schumann tenían descendientes, pues aparte de los Bach o de los Wagner, los libros de historia de la música de aquel entonces no daban muchas señales del destino familiar de los grandes compositores. Era como si su estatus de cumbres del arte los eximiera de la humana necesidad de engendrar descendencia. Eran únicos y con su obra bastaba.

La segunda sorpresa fue saber que los descendientes de los Schumann vivían en Chile. ¿Qué harían en estas lejanas tierras? ¿Cómo y cuándo habían llegado a parar acá? Esta segunda sorpresa se aclaraba en parte con la tercera: ¡Eran chilenos! Claro, eso lo explicaba todo, pero generaba una cuarta sorpresa y final: los Schumann tienen descendientes que viven entre nosotros y son chilenos. Qué gran noticia para un joven estudiante de un Departamento de Música en una época con tan pocas noticias positivas.

Creo que a partir de entonces comenzamos a estudiar la obra de Robert Schumann con más ahínco y hasta con cierto orgullo nacional. En especial en la cátedra de Análisis de la Composición del maestro Cirilo Vila, quien tenía la música de Mozart, Beethoven y Schumann como obras de cabecera. Robert Schumann resultaba especialmente didáctico para entender la coherencia interna de la forma musical, en especial al estudiar sus obras breves para piano, perfectos mundos en miniatura donde la armonía se entrelazaba finamente con el contrapunto y todo parecía derivarse de todo.

Naturalmente, obras como *Carnaval* op. 9 también resultaban cruciales, pues no solo podíamos aplicar a una obra de mayores dimensiones lo aprendido en las miniaturas del *Álbum para la juventud*, sino porque éramos iniciados en las personalidades múltiples del artista que se expresan en sus distintas partes, personalidades que a veces eran dos y otras veces tres. Es así como aprendíamos que la música no era solo sobre corcheas y acordes alterados, sino también sobre asuntos humanos.

Esos mismos asuntos habían llevado a que los textos de historia de la música se publicaran bajo la norma de que los grandes creadores de la historia eran siempre hombres. La mujer aparecía como un mero complemento a la genialidad masculina que iluminaba la senda de la historia del arte. Es por eso que poco o nada supimos de Clara. Quizás había alguna entre nosotros, pero no la notábamos.

Sin embargo, al promediar los años ochenta, y ya convertidos en jóvenes profesionales, comenzamos a ver con sorpresa que empezaban a aparecer mujeres compositoras en la historia de la música.

Desde Hildegard von Bingen del siglo XII hasta Sofía Gubaidúlina del siglo XX, con Clara Wieck de Schumann al medio. Es que los estudios de género llegaban a la musicología y las compositoras comenzaban a ser “descubiertas” como nunca antes.

A la musicología le empezaba a interesar el problema de género en la construcción del canon musical. También empezaba a considerar la música como una práctica discursiva de género, abordando desde la encarnación mitológica de la música en una mujer o musa, hasta la reacción masculinizante del modernismo riguroso ante la histeria y sentimentalismo romántico y popular. A la musicología también le comenzaron a interesar las estrategias discursivas de las mujeres músicas, por medio de las cuales han debido sobreponerse a los obstáculos que enfrentan para participar plenamente del campo de la música. Un libro como *La música para Clara* de Elizabeth Subercaseaux aborda varios de estos aspectos y llega a un terreno muy bien abonado para entenderlo, apreciarlo y sobre todo, disfrutarlo.

Clara Wieck de Schumann (1819-1896), si bien no fue reconocida en su tiempo como compositora, es considerada la más grande pianista del siglo XIX. Su grandeza fue forjada por la capacidad de sacar adelante una carrera como solista desde su condición de mujer y madre de ocho hijos, en una época en que estaban muy limitadas las posibilidades de desarrollo profesional para el género femenino. Si bien al comienzo ella realizaba sus giras de concierto por Europa acompañada de su padre y luego de su marido, durante muchos años lo tuvo que hacer sola, enfrentando grandes dificultades, pero ganándose el corazón de su público. Por sobre todo, Clara contribuyó a difundir la música de los clásicos, construyendo, junto a Liszt, el concepto de repertorio, basado en obras canónicas de músicos del pasado. De Bach a Schumann, pasando por Mozart, Schubert y Beethoven, Clara Wieck ensanchó la cultura musical de rusos, ingleses, alemanes y franceses durante gran parte del siglo XIX.

Pero ¿qué nos ofrece el mundo femenino a la hora de adentrarnos en los secretos de la música? Mucho se discute al respecto. Sin embargo nada o casi nada se ha podido decir. Incluso algunas mujeres compositoras han llegado a negar la posibilidad de escribir música desde su condición de mujer, alegando hacer simplemente música. A pesar de todo, solo una palabra parece rondar ante la pregunta de lo que nos ofrece el mundo femenino a la hora de entrar en los secretos de la música. La intimidad.

No hay nada más íntimo que el proceso creativo. Tanto al componer como al interpretar música. Es justamente desde la intimidad de su condición de mujer y de miembro de la familia, desde donde Elizabeth Subercaseaux –tataranieta chilena de los Schumann– mejor puede descender esos velos. Ella parece transitar por las casas y habitaciones de los Schumann con la libertad de un pariente. Lee sus cartas y diarios de vida como un legado familiar que también le pertenecen. Escucha las historias familiares narradas por su madre, quien vivió un tiempo con su abuela Elise, la tercera hija de los Schumann. Es así como la escritora va corriendo esos velos en forma paulatina, ofreciéndonos respuestas que pueden ir desde la descripción de una silenciosa mirada de complicidad hasta el aparente desorden que rodea el acto creativo.

También nos devela la intimidad de la relación de Clara con Brahms, junto a la rectitud y claridad de ella para llevar dicha relación por el camino que consideraba adecuado dada las circunstancias, a pesar de haber sobrevivido a su marido por 40 años y que el propio Brahms permaneciera soltero. A esto agrega sus conversaciones sobre otros músicos, especialmente sobre Wagner, del que ambos se expresaban muy mal, tanto de su persona como de su música. Aunque las opiniones de los músicos sobre sus colegas siempre generan cierta sospecha, pues muchas veces sus críticas no son más que formas de reafirmar la particularidad de lo que ellos mismos hacen.

La novela nos entrega detallados antecedentes del mundo cultural alemán del siglo diecinueve en su conjunto. Las relaciones literarias y musicales del padre de Robert Schumann nos remontan al *Sturm und Drang*, la «época del talento forzado», en palabras de Goethe, cuando en el alma de cada joven artista se anidaba un vivo deseo de dar a conocer su «genio». La novela también nos hace recorrer Europa bajo el tópico del viaje, tan importante en el siglo XIX, como única posibilidad de ver y escuchar aquello que no era del lugar propio.

Esta es una novela escrita a cuatro manos, como un gran dúo entre Robert y Clara. Dúos que ellos también hacían a distancia, tocando la misma pieza a la misma hora en lugares diferentes y que recientes investigaciones buscan resaltar como experimentos de telepatía de la pareja. En el gran dúo que propone esta novela escrita en primera persona, se van alternando la voz del uno y del otro, haciéndonos pasar constantemente del presente al recuerdo, del futuro al pasado. Ese

procedimiento literario parece el más adecuado cuando se trata de vidas de personalidades conocidas, donde la sorpresa son los detalles y el modo de encadenar los hechos más que el desenlace de los acontecimientos.

El dúo de Clara y Robert contiene también las voces de muchos de quienes formaron parte de sus vidas y hasta de aquellos con quienes soñaron. Además están las cartas, cruciales en la comunicación humana hasta hace muy poco tiempo, y los diarios de vida, escritos por ambos tanto en forma conjunta como separada. Estas son las fuentes más íntimas a las que un investigador puede acceder. Para escribir esta doble biografía novelada, la autora investigó durante seis años, sumando a la consulta de fuentes, la lectura de unos cuarenta libros sobre el tema y visitando varias veces las ciudades alemanas donde habían estado los Schumann. Además tomó clases de piano para intentar comprender a los músicos desde la intimidad de su propia práctica artística.

Como musicólogo intento leer el libro como fuente. Me imagino que estoy leyendo a Schumann y a Clara. La infinidad de detalles de la vida cultural y musical alemana y europea de mediados del siglo XIX aportados por la autora no hacen más que convencerme que efectivamente son ellos los que nos están hablando. Es que la literatura les otorga vida a las fuentes, completa los detalles que hacen falta para imaginar cómo pudieron haber sucedido las cosas. De este modo Elizabeth Subercaseaux termina de vestir los acontecimientos, les entrega aire y luz, permitiéndonos habitar ese mundo pasado como si fuera nuestro propio presente.

Esta es una novela apasionante, de esas que uno lee sabiendo el desenlace pero deseando íntimamente que todo cambie de manera repentina, que todo mejore, que los amantes se encuentren, que sean comprendidos en vida y alcancen a recibir todo el reconocimiento y cariño que tuvieron después de su partida.

Juan Pablo González Rodríguez
Instituto de Música
Universidad Alberto Hurtado
jugonzal@uahurtado.cl

José Manuel Izquierdo König. *El gran órgano de la Catedral de Santiago de Chile. Música y modernidad en una ciudad republicana (1840-1860)*. Santiago: Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013, 239 pp.

La obra de Izquierdo está estructurada en ocho capítulos, un epílogo y apéndices que incluyen la transcripción de la obra *Victimae paschali*, para solistas, coro y órgano, de José Bernardo Alzedo. El trabajo incluye una bibliografía de 60 títulos.

Los capítulos están referidos a las siguientes temáticas: La Iglesia Católica y su música en Chile a comienzos del siglo XIX; la presencia de Henry Lanza y las complejas vinculaciones entre música religiosa y teatral; la aparición del compositor José Bernardo Alzedo; las razones que justificaron la adquisición del gran órgano Flight para la Catedral Metropolitana; la construcción del instrumento en Inglaterra; las características técnicas del órgano; el nuevo órgano como elemento que influyó en la reorganización del panorama musical más allá de su función litúrgica; el auge y la decadencia del instrumento.

A través del detallado análisis de estos aspectos, al apelar permanentemente al correlato histórico-político republicano, Izquierdo demuestra que la instalación del instrumento en la Catedral significó algo muy superior a un mero epifenómeno ornamental para el embellecimiento del culto. Como ocurre con toda obra de arte orgánica y fiel a su propia ley, también la irrupción de un instrumento puede ser metáfora de un tiempo histórico concreto y contener en sí un cúmulo de posiciones estéticas encontradas, discusiones en torno al concepto mismo de lo que debe entenderse por música religiosa, y muy humanas pugnas que revelan las grandezas y debilidades de los protagonistas religiosos y laicos que construyeron la historia.