

Rafael Díaz S. *Cultura originaria y música chilena de arte. Hacia un imaginario de identidad*. Santiago: Amapola Editores, 399 pp. Incluye CD con 14 ejemplos musicales.

El texto de Rafael Díaz es –no quepa duda– un estudio juicioso, extenso y detallado, que procura comprender la formación del imaginario musical de “lo originario” en la música de arte chilena, desde 1940 hasta hoy o, mejor, hasta la actualidad sobremoderna (2008). La selección colecta un conjunto considerable de 15 compositores, y el cuerpo para el análisis son las obras en las que específicamente recurrieron a diversos elementos sonoros de ese imaginario. La empresa, cumplida en siete extensos capítulos, más las respectivas introducción, conclusiones, bibliografía, anexos y CD complementario, como es de suponer, entrega más que bastante información.

La disección analítica de este no tan cándido tema es ordenada a modo de genealogía, e iniciada por la selección de elementos sonoros originarios presentes en la música de arte y que para el autor son los paradigmas que construyen “un molde de representación que pretende dar cuenta de la identidad musical” de las culturas originarias, lo que ocupa el capítulo 2, luego del de introducción. Este modelo es lo que Díaz, mediante la transcripción y el análisis morfológico de las melodías, condensa como el imaginario musical de lo originario (p. 11). Es una operación que incorpora lo sonoro para solo el ámbito estético/compositivo/investigativo no indígena, realizada sobre el “fenómeno sincrético de la música de los pueblos originarios de Chile”. Al describir la invención de tal modelo, el autor reconstruye ocho momentos del periplo histórico del indigenismo, delimitados por las biografías de algunos compositores icónicos que tocaron el motivo indígena en sus composiciones, y por la aparición en distintos momentos de las diferentes músicas de los pueblos indígenas en la música de arte.

Consecuentemente, el examen propuesto por Díaz prosigue en el tercer capítulo “Etnotextos”, dedicado a la descripción de las manifestaciones musicales de los pueblos indígenas y de la religiosidad popular, de las que se sirven los compositores indigenistas. Acá el esfuerzo se dirige a una reconstrucción-descripción etnomusicológica de lo que Díaz denomina performáticas musicales (las situaciones en las que acontece la música de los pueblos indígenas), en las que se inspiran los compositores indigenistas, las que cumplen una función religiosa que las hace no susceptibles de cambios por “líneas estéticas en el tiempo provenientes del mundo exógeno a su núcleo cultural”. El análisis es ordenado por el criterio geográfico y considera no tanto la puesta en acto de estas músicas, sino los rasgos musicales que se pueden extraer de diferentes ámbitos de lo sonoro (incluida el habla) realizados en ocasiones rituales-religiosas o cotidianas.

De este modo, el autor presenta la performática musical a) atacameña; b) de la religiosidad popular del centro-norte (dividido en área andina, y atacameña nuevamente); c) de Rapa Nui, a partir de los cantos más antiguos y considerados más genuinamente originario-indígena “propia-mente Rapanui”, de acuerdo con la clasificación de Ramón Campbell del repertorio según periodos cronológicos y cuyos matices de “ser aborígen” son delimitados por la influencia de la música tahitiana y la moderna; d) la performática mapuche, de una música que no es música, de un fenómeno que no es nombrado ni pensado como música en el sentido occidental, pero en la que hay cantos e instrumentos, cuyos usos y lenguajes propios son, no obstante, susceptibles de ser aislados con el arsenal analítico occidental; e) la escasamente documentada performática musical de los pueblos originarios de Tierra del Fuego, que es analizada a partir de las descripciones etnográficas tanto del habla como del canto en la vida cotidiana del pueblo *kawesqar* y de un canto recolectado por el mismo autor en 1992, que le permiten extraer como características de estas performáticas la desaparición de un soporte instrumental actual, pero la persistencia de ciertos rasgos asociados a la fonética que inciden en la métrica y rítmica de las melodías. Con la ayuda de tres transcripciones de temas recolectados por él mismo, Díaz plantea que estos rasgos son comunes también con la preceptiva estilística *selk'nam*, que extrae de ellas.

Finaliza este capítulo con los comentarios sobre el soporte perdido de las músicas fueginas. La reconstrucción de esta música le permite al autor afirmar la probabilidad de que estas culturas poseyeran un sistema armónico, pues conocieron las flautas –de hueso– con las cuales hacer una línea melódica que acompañase el canto, y por consiguiente de un “sistema espectral”. A esto agrega que posiblemente el sistema escalar que rige el canto fueguino sea herencia de ese posible “sistema espectral ausente” (p. 101). ¿Pero por qué preocuparse de establecer la posibilidad de un espectro armónico

vertical? Porque, como propone más adelante, es ahí justamente donde encuentra validez la operación de “inserción del canto monódico fueguino en superestructuras polifónicas de raíz occidental”. Esto se considera como el único recurso posible para otorgar sustento armónico. La conformación de un “poliestilismo” se produce por sustitución del contexto armónico originario perteneciente al del sistema espectral indígena supuesto. Igualmente, afirma Díaz, que debido a la existencia de “suficientes idiófonos con los que acompañarse”, no hay duda que entre los fueguinos existió además polirritmia.

En seguida, Díaz se dedica a definir esos rasgos musicales emparentados con los “etnotextos” descritos anteriormente, y que ahora propone como una idiomática indigenista. Para tal efecto, deambula entre la descripción formal y la reflexión musicológica, para explicar el uso y la función estética de esos rasgos musicales, entre ellos propone los siguientes: una modalidad originaria, la afinación y el atemperamiento, el *cluster* como textura y articulación de sintaxis, los patrones onomatopéyicos, la flexibilidad de la escritura gráfica y proporcional, la intercalación de unidades que definen el estilo (estilemas) en estructuras autorreferentes y una (alegada) gestualidad neutra que tiene funcionalidad identitaria. El propósito es demostrar empíricamente la existencia de ese “estilo indigenista” –entrecomillado también por Díaz (p. 20)– concebido como un “corpus de leyes, reglas y estrategias que establecen un marco ético y estético delimitado”, pero que es presentado casi exclusivamente a partir de ejemplos de obras de Eduardo Cáceres y de algunas transcripciones de músicas indígenas.

Con el quinto capítulo de este libro, “Preceptiva estilística de la academia chilena indigenista”, se inaugura una segunda parte del estudio, dedicada a la descripción y análisis formal de las obras de los compositores que vendrían a dar forma a esta “academia chilena indigenista”. En concreto, el capítulo es una mirada al lugar que ocupa “lo indígena” en la sintaxis musical de las obras con motivo o tema indígena. Aunque no llega a establecerse un catálogo de estilemas o de los preceptos que conformarían este estilo-idiomática, se hace en este extenso capítulo el examen de las estrategias de sintaxis usadas en esas obras y enmarcadas en los estilos individuales de sus autores: Carlos Isamitt, Roberto Falabella, Sergio Ortega, Santiago Vera Rivera, Fernando Carrasco, Jorge Springinsfeld, Rolando Cori, Gabriel Matthey, Eduardo Cáceres, Boris Alvarado, el mismo Rafael Díaz, Carlos Zamora y Félix Cárdenas.

Transitando de lo general a lo específico, el capítulo 6 titulado sencillamente “Análisis” presenta la apuesta metodológica de Díaz, para comprobar su hipótesis de que el indigenismo es un repertorio “autónomo y cohesionado” porque aglutina una serie de condiciones susceptibles de ser “sistematizadas y organizadas en un estilo” (p. 20). En una primera parte el autor nos presenta una discusión breve a propósito del análisis semiológico como el instrumento más apropiado para analizar este repertorio, porque es una “efectiva arma para adentrarnos en paratextos musicales cuya sintáctica no responde a una preceptiva de codificación universal” (p. 243). Díaz describe su apuesta por el análisis semiológico según el método propuesto por Ruwet y por Bent para descifrar “las reglas sintácticas que gobiernan la actividad melódica de una obra musical”. No se adentra en la descripción de los pasos, las decisiones y los criterios con los que procede en su disección de los sintagmas y la postulación de los paradigmas. En una segunda parte presenta el método analítico propiamente tal, donde se pretende “auscultar las operaciones estructurales profundas” de este repertorio mediante el análisis neoschenkeriano. En su apuesta por el significado de lo formal en sus propios términos, estructurales y sintácticos, el autor aplicará consecuentemente entre las partes tres a diez de este capítulo dos operaciones analíticas –la semiológica y la neoschenkeriana, aunque las categorías y sus variables son disímiles en cada operación–: a la *Evocación huilliche* N° 1 de Carlos Isamitt, a los *Estudios emocionales* de Roberto Falabella, a *Xekayawun mawida mew* de Eduardo Cáceres y a *Rito* de Félix Cárdenas.

Pasadas las cien páginas de la disección de características estructurales y unidades musicales mínimas y más características del indigenismo chileno representado por estas cuatro obras, en el capítulo 7 “Analizando el análisis: el *espectro* indígena en la escritura chilena”, se nos proponen algunas conclusiones previas sobre el análisis realizado, que son “estrictamente musicales” y “siempre en servicio de la música” (p. 343). Es así que el análisis le permite recalcar los vínculos entre los sintagmas indigenistas y “su raíz identitaria”; el uso de una temporalidad “lisa” o sin pulso por parte de estos músicos indigenistas chilenos, a la manera de la música ritual de los pueblos originarios; la similitud de las estructuras profundas indigenistas con los “recursos compositivos de los pueblos originarios” (p. 344); el uso de sintagmas que están filiados profundamente con la música indígena a la que aluden estos compositores ya no como citas, sino como unidades de valor identitario. Por el contrario, continúa Díaz, hay un distanciamiento del indigenismo musical en el ordenamiento espacio-temporal tipo espejo de la obra, como condición *a priori* del compositor para “imponer la simetría al arco total de su discurso”. Al respecto, surge la pregunta de si no será esta impresión un efecto del

método neoschenkeriano. También señala el autor que la modalidad idiomática de la música indigenista, proviene de las posibilidades naturales de los instrumentos indígenas, lo que es especialmente notorio en el caso de la “trompeta natural” (pp. 91 y 347), la trutruka. Finalmente, en cuanto a los soportes armónicos del indigenismo, anota el uso frecuente de sistemas escalares heterogéneos y patrones armónicos “de distinta raíz cultural” y un tránsito de “la influencia occidental de influencia descendente (sic) desde Isamitt a Falabella, desaparece casi del todo en Cáceres, y reaparece fundida en el ecléctico neindigenismo del siglo XXI” (p. 351). No señala aquí que también mutan los rasgos de ese Occidente que influye en los creadores. Al final, debemos colegir, que este soporte armónico es el *espectro indígena*.

La exposición del trasegar de este estilo culmina con un último capítulo que, en coherencia con el plan diacrónico que rige el estudio, aborda las obras más recientes de los compositores filiados a este estilo por Díaz y entre los que se incluye. Se trata del análisis descriptivo –ya ni semiótico ni neoschenkeriano– en los tiempos del advenimiento de la diversidad cultural, las artes mediales, la emergencia de nuevos escenarios-espacios de puesta en acto de esta música, en fin, una serie de conceptos atractivos, sobre la presencia de la temática indígena en obras sonoras, escénicas y audiovisuales. La descripción de las obras y la asociación de sus características con la actualidad sobremoderna tanto de los pueblos indígenas como de la música de arte (tal vez sería mejor como arte?), culmina con la aparición de “el arte musical indígena, hecho por el indígena” (p. 374), que hace uso de las nuevas técnicas, recursos (la instalación audiovisual, la performance, el arte *web*, la intervención del espacio público) y discursos del arte contemporáneo. En este acápite, escrito en un momento y de acuerdo con un plan diferente al resto de la obra, podemos encontrar como asunto transversal la preocupación por el lugar real y figurado, no solo de la música sino que de “el arte indigenista en Chile”; o sea, tanto del espacio ocupado para su realización como el sitio que ocupa en el arte en general en el país. En el primero se trata de un no lugar físico: el espacio público urbano y la calle como “terreno a-simbólico” (p. 357) que reemplaza a la pampa araucana (*sic.*) y a la meseta altioplánica como lugar ritual. En el segundo nos encontramos con la paradoja de ser un estilo artístico desarrollado en el seno de la vanguardia, entre el nacionalismo musical y la música contemporánea, pero que no es vanguardista, ya que por su carácter minoritario se encuentra en un lugar “contravanguardista y anacrónico” (p. 374) y en el intergénero, o sea en el “no lugar” metafórico del tránsito entre ni contemporáneo ni tradicional (p. 355).

El capítulo final de la argumentación, “Conclusiones”, sintetiza los puntos claves tocados a lo largo del trabajo, pero también ideas y reflexiones nuevas que atañen al propósito de cristalizar la existencia de un estilo transvanguardista indigenista, y también sobre la situación de los pueblos indígenas en un Chile sobremoderno. Primero, presenta la idea de una genuina línea de transmisión entre los compositores distanciados generacionalmente, pero convocados a la búsqueda de un imaginario y de una raíz como referente originario por el mismo motivo que el etnolingüista en su intento por “rescatar una ‘voz’ de un pueblo que se extingue”. No obstante, en aquella búsqueda –cuya dominante es el recurso a lo mapuche– la música académica se transforma para ser “la más paradójica de las vanguardias, la vanguardia de lo originario, una especie de transvanguardia que supera los vaivenes de posturas estéticas transitorias” (p. 377). La otra gran conclusión a la que arriba Díaz es que la música indigenista desafía la atracción gravitatoria de los núcleos referenciales de la música contemporánea, pues está más cerca de la música indígena que de las vanguardias europeas. No obstante, también escapa de las culturas originarias. En el primer caso porque no es encasillable en ninguna forma docta establecida en los últimos 50 años, además de que lo contemporáneo se ha asociado a la idea de progreso y en este caso se trata de una disgresión de la música académica, “una música en des-progreso”. Y estando inserta en una tendencia musical posmoderna desafiante de los cánones europeos que el género hereda de la limitante fáctica de la virtual desaparición de su referente sonoro –indígena–. Esto obliga al compositor a “buscar el modo de plasmar su propuesta renovadora con los medios más intuitivos y originales posibles” (p. 381).

Sopesar los aportes de este estudio, en principio, depende de la situación de la producción previa acerca del objeto de estudio propuesto por Díaz. Y allí podemos destacar la profusa bibliografía a que recurre el autor para complementar los datos presentados, aun cuando para aquellas interpretaciones y teorías más audaces no se consideren otros estudios que le sean solidarios. Esa abundancia bibliográfica se caracteriza, aún, por explorar profundamente lo dicho en áreas y disciplinas que han tocado de manera tangencial y más centralmente el tema propuesto en *Cultura originaria y música chilena de arte*. De allí también se puede establecer como un gran aporte de este libro, el inaugurar la producción

monográfica de largo aliento sobre los compositores que han tratado con/acerca de sonoridades de las culturas musicales de los pueblos indígenas que han habitado el territorio chileno.

Continuando con las contribuciones de este estudio, el buen número de transcripciones de temas indígenas que allí se nos ofrece (sin olvidar las consideraciones sobre la mediación de un transcriptor que en este caso es muy riguroso técnica y teóricamente) será un paso obligado para cualquier otro estudio que precise de un catálogo de lo que proponemos acá llamar “ideas sonoras”, tanto de las culturas indígenas como de “los nunca bien ponderados” compositores de la música de arte. Si ambas manifestaciones son poco difundidas en el medio local, habrá que celebrar junto con lo dicho anteriormente, que al libro le acompañe un CD con catorce obras del indigenismo propuesto, una música y una práctica que aparece, desgraciadamente, periférica.

Uno podría objetarle a Díaz, como etnomusicólogo, o llamarle la atención sobre lo necesario o útil que puede ser para la definición de un indigenismo en la música de arte chilena, el conocer los modos de recepción de estas obras en el público en general, y más aún por parte de miembros de las culturas allí representadas. La escasa ejecución de estas obras, por supuesto, es el impedimento que excusa la objeción. Pero al menos algún paso pudo haberse dado en ese sentido –quizá por lo menos con la confección de un catálogo de tales ejecuciones–, de donde uno pudiera hacerse una idea de la realización de estos “textos”, los lugares en que se han vuelto reales estos recursos musicales, y el estatus de los otros niveles significativos –ya no solo identitarios– de este posible “inter-género indigenista académico” (p. 16), más allá –o al otro lado– de la partitura y lo sonoro. Además, si el imaginario es un conjunto de “preconceptos aceptados tácitamente por una sociedad” (p. 11), entonces es válida la pregunta por quienes hacen tal aceptación y si su escucha –o el uso por el artista– supone *per se* alguna aceptación dada, a una escala social cualquiera.

Al dar ese paso entraríamos a esos otros niveles del análisis semiótico que tienen relación –en este caso– con las concepciones (estereotipos, disputas, negaciones, esencialismos) sobre “lo indígena” entre los chilenos –algunos de ellos se otean en la episteme de Díaz–. La carencia de un análisis de este tipo surge tanto por el protagonismo dado a las formas de lo sonoro en su elección metodológica (análisis neoschekeriano y semiótico), pero sobre todo porque la preocupación capital de esta investigación es satisfacer la intuición de una corriente o una escuela estética que se quisiera unida por un hilo y, también, dotar de argumentación a su práctica artística. Todo esto, antes que comprender cómo es que ese referente sonoro es identitario y en –o para– quiénes.

La primera concepción oculta de la episteme de Díaz se desglosa de la adjetivación del indigenismo como “una música en des-progreso”. Si bien la idea es tomada de “el precepto de Darmstadt” y como con anterioridad había sostenido Díaz¹ se refiere principalmente a la ponderación de este estilo a partir de su lugar dentro de la escritura académica, acá la idea también se posa sobre la música misma que sirve de referente a los compositores indigenistas. Pero este precepto es interpretado para hacernos entender que esta música (por su escritura) está más relacionada con músicas rezagadas de la vanguardia artística contemporánea, como las músicas populares urbanas o el “folclor de material indígena (la folclorización de la música aborigen)”. Además funciona sobre la base de un musema (de una idea musical) que produce las “complicidades identitarias”, un mensaje de valor semiótico unificado(!), que es re-interpretación de sonidos “alguna vez enraizados”, en “virtual desaparición” (pp. 355, 380-381) y con un campo de acción “cada vez más reducido” (p. 21). Situaciones, estas últimas, de las que no nos brinda prueba contundente o de contraste, y que más bien parecen basadas en el solo dato de la presencia de indígenas en la ciudad, o de las presiones de la economía y la sociedad globalizadora homogenizante, frente a –todavía se permite afirmar– “las culturas originarias de Chile, como toda cultura originaria en el mundo, permanecen ajenas e indiferentes, [...] pues nada tiene que ver con ellas” (p. 381).

Todavía, en ese mismo sentido –en realidad son tres puntos: progreso, paradigma de extinción de los pueblos indígenas y una concepción lineal de la historia–, podemos examinar la hipótesis lanzada sobre el espectro armónico desaparecido en la música de los pueblos fueguinos, desatada de la posible

¹ 2009. “El no lugar de la música indigenista en Chile: hacia una etnomusicología de la soledad”, *Aisthesis*, N° 45 (julio, 2009). Santiago: Pontificia Universidad Católica, Instituto de Estética, pp. 181-204. Gran parte de este artículo conforma la primera parte del segundo capítulo, y del capítulo 8, dedicado a las obras más recientes de temática indigenista. Ya que el artículo no está en la bibliografía del libro, lo he citado acá.

existencia de flautas de hueso. La filosofía de la historia de la música tras esta aseveración podría implicar que la presencia de instrumentos melódicos es un paso previo en la evolución de la música “primitiva” hasta finalmente alcanzar el estado superior de la armonización contrapuntística, o de las “superestructuras armónicas” que finalmente son reveladas a esta música por el compositor-Prometeo. Pero podríamos no escudriñar tan ideológicamente lo implicado en esta idea, por un momento, y solo preguntarnos: ¿si las flautas existieron y si fueron tan importantes para la conformación de las melodías cantadas y para el sistema musical fueguino, como argumenta Díaz, por qué desaparecieron? No se trata solo de la resistencia del material con que se hicieron, más bien, de la mantención de los conocimientos asociados a ese instrumento, a su uso importante, a su elaboración, a su relación con el canto, y a las ideas y concepciones de la música que de ellas se desprenden. Visto así, este asunto no solo viene a servir al paradigma de imposibilidad de futuro de lo indígena, también abre la puerta a la otra concepción problemática sobre las músicas indígenas.

Esta incumbe a la idea de imposibilidad de existencia de una “teoría” en las músicas indígenas (sea, no occidentales, de un “no arte”), que es otra forma de acuñar la noción de simplicidad musical de estos pueblos. Un ejemplo puede encontrarse en la propuesta de Díaz de definir la temporalidad del indigenismo como “lisa”, sin pulso, “a la manera de la música ritual de los pueblos originarios”. Otro cuando asimila procesos y entes musicales de esas culturas a categorías externas a ellas, como por ejemplo el “creador de sangre indígena” o las “técnicas compositivas aborígenes” (p. 359). Pero a estas alturas ya queda claro para el lector que este libro no es sobre la música de los pueblos originarios chilenos—entonces, una inversión en el título del libro habría sido más adecuado para guiar al lector. Tal vez por ello no deberían escandalizarnos las omisiones y la insuficiente exhaustividad de algunas consideraciones sobre ellas, como también sucede en el capítulo dedicado a describirlas tanto en su forma como en su *performance* y el acoplarlas a la idea de que son para el compositor (y el investigador) que se acerca al motivo indigenista como “etnotextos”. La “operación textualizadora” implica precisamente que para el indigenista estas músicas pueden ser reducidas en todo parámetro a las mismas categorías del arte musical occidental, y que por lo tanto le pueden ser útiles del mismo modo como un diccionario de otra lengua le serviría a un escritor vanguardista que quisiera hacer literatura “políglota”. De allí que Díaz encuentre la validez del análisis neoschenkeriano-semiótico-formal, y la notación musical contemporánea como el arma poderosísima a la cual recurrir, o que, por ejemplo, no advierta las connotaciones epistemológicas de hablar del Riu pascuense como una especie de *Sprechgesang* (p. 79).

La disección analítica, la equiparación y comprensión del fenómeno sonoro fuera de la cultura que lo genera, para ingresar al “etnocatálogo” del artista-compositor, lo despoja de esas otras maneras de ser pensado, invisibiliza los términos y las ideas propias a las culturas que hacen esa música. Por otro lado, el no encontrar esos términos e ideas, no quiere decir que no exista una teoría, o una sintaxis delimitada culturalmente en las músicas indígenas (p. 257). Tampoco puede suponerse que, al no existir una teoría explícita y al aplicar el análisis semiológico mediante la metodología neoschenkeriana se acceda a una “porción importante de la etnoteoría (o corpus consensual de leyes de una sociedad)” (p. 246), pues no hay aquí una sociedad involucrada en el análisis de una teoría que se distingue desde lo *etic*. Quizá si las músicas que son hechas para ordenar el mundo, manejar las energías vitales, sincronizar a los individuos con sus entornos y marcar sus situaciones en la sociedad, no tienen orden ni concierto, tal vez sea por eso que el mundo se nos presente caótico. Pero en realidad, aunque no lo veamos, la machi, los yatiris, y los alféreces saben cómo mover lo que mueven y sus efectos—saben cómo funciona su “música”.

La ilusión de simplicidad que se nos aparece tan fácilmente a los “occidentales” cuando hablamos de las músicas de los pueblos indígenas con los que convivimos—ayer, hoy y mañana—, quizá tenga más que ver con la obstinación de observar estas músicas igual a como estamos acostumbrados a vivir/analizar/entender/ la(s) nuestra(s), donde la mayoría de las veces son las piezas musicales, o incluso sus partículas—unidades schenkerianas—, en suma, el tiempo breve, el objeto y la duración de la atención. Pero no es esto un salvoconducto metodológico para el etnocentrismo y el esencialismo implícito en este tipo de juicios y explicaciones. Que se manifiestan en ideas como que el canto en las culturas indígenas depende de las posibilidades de los instrumentos, como sucede con la “trompeta natural”—como si no mediaran operaciones culturales y “humanas” en el instrumento—, o incluso en la idea de que solo puede existir una relación mimética entre canto e instrumento, donde uno es el modelo a seguir por el otro (p. 101). Esto a pesar de que ya hace tiempo se han señalado los yerros epistemológicos y las implicaciones que tienen socialmente, y su parentesco con argumentaciones

ad hoc a intereses fácticos en situaciones históricas concretas y las desgracias que han justificado los esencialismos y exotismos detrás de este tipo de explicaciones y procedimientos.

Ya en el título encontramos la última concepción problemática subyacente: la tendencia de encapsular todo aquello no occidental en una misma categoría, que está, por ejemplo, en el uso de la categoría “Performática musical *atacameña*”. Esta ha sido bastante cuestionada en la antropología por agrupar la diversidad de culturas del norte del país y ser –en estricto rigor– para *diaguitas* y *kunza* –por lo menos–, lo que “araucano” para los *mapuche*, así se utilice resolviendo geográficamente la clasificación. El título de esta obra está justamente elegido, pues anticipa las peripecias de este investigador por entender y convencernos de la existencia de un “estilo indigenista”, “género indigenista”, “academia musical indigenista”, “arte musical indígena” (la adjetivación múltiple del objeto de estudio a lo largo de la obra puede deberse a propósitos “estético-poéticos”, pero acarrea su atomización conceptual), fundado en “un” imaginario de identidad. No obstante ¿puede este llegar a ser tal, en un transcurso de tiempo tan vasto y variable como el que ha escogido? Es inevitable no plantear la misma pregunta también sobre la multiplicidad cultural de lo(s) otro(s) imaginado(s). ¿Puede todavía hablarse de un “repertorio autónomo” indigenista en la música de arte chilena, incluso a pesar del hecho de que se han estudiado piezas aisladas y no en el conjunto de la obra de sus compositores? Pero la pregunta más importante que deja este estudio todavía por responder es en/para quienes es identitario el tratamiento estético hecho desde la música de arte a “lo indígena” –sin mencionar las preguntas acerca de los propósitos y porqués de hacerlo–. Al contrario de lo que sostiene Rafael Díaz, no se trata en este caso de “cómo habla el indígena a través del Otro, del chileno” (p. 21), sino, más bien, cómo unos chilenos hablan como indígenas. Pero la respuesta, por otra parte, queda fuera de una etnomusicología preocupada más bien por el código.

*Antonio Tobón Restrepo.
Historiador y musicólogo.
antonio.tobon@gmail.com*