

BIBLIOGRAFÍA

CHANG, JEFF

2014 *Generación Hip-Hop: de la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Buenos Aires: Caja Negra.

HALLIDAY, ARIA S. y ASHLEY N. PAYNE

2020 "Introduction: Savage and savvy: Mapping contemporary hip hop feminism", *Journal of Hip Hop Studies*, VII/1, pp. 8-18.

RODRÍGUEZ VEGA, NELSON y ALMA CALDERÓN-LÓPEZ

2024 "Del hip-hop al feminismo comunitario: la experiencia del torneo de freestyle Suyai Free en Chile", *Sociedade e Cultura*, XXVIII, pp. 1-35.

Música latinoamericana para violín y viola. Dúo Gestos (Karol Dinamarca, violín; Pablo Salinas, viola). [Publicación digital]. Obras de Juan Orrego Salas, Julieta Casarin, Claudio Santoro, Ignacio Salvo, y Manuel Ponce. Fondo para Producción de Registro Fonográfico del Fondo de la Música del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2024.

1. Introducción.

El Dúo Gestos –integrado por Karol Dinamarca en el violín y Pablo Salinas en la viola, dos destacados músicos pertenecientes al cuerpo estable de la Orquesta Sinfónica Nacional de Chile– ha emprendido desde 2024 la misión de registrar los aportes de compositores insertos en el canon de la música latinoamericana para el atípico formato de dúo para violín y viola, así como también dos obras inéditas, escritas especialmente para el dúo con ocasión de esta grabación.

El trabajo contenido en este fonograma encuentra su valor en la divulgación de composiciones escritas para este formato, que, además de ser poco frecuente, ofrece una gama de posibilidades tímbricas, texturales, armónicas y melódicas que se entrelazan muy bien con el carácter melódico de ambos instrumentos. A continuación, desglosaremos cada pieza, conectando su contexto de producción con la interpretación de cada una, según quedó registrada en el fonograma, y veremos cómo el mundo compositivo se cruzó con el interpretativo en este caso.

La portada del álbum es obra de la dibujante Natalia Silva Perelman y presenta dos personajes basados en los integrantes del dúo. Su estilo combina la ilustración con el cubismo latinoamericano. El color plomizo se ha usado porque es muy frecuente en las pinturas del período entre guerras, sobre todo en autores como Pablo Picasso (1881-1973). En cuanto a los aspectos técnicos de la grabación, el ingeniero de sonido a cargo de este proyecto fue Felipe Leighton, quien además es docente en el Instituto Profesional Duoc UC.



Como dato anexo, el Dúo Gestos acompañó el lanzamiento del fonograma con *reels* subidos a su cuenta de Instagram, en los que las siguientes personas introdujeron a la audiencia en las siguientes obras del fonograma: Prof. Dr. Luis Merino, destacado musicólogo de la Universidad de Chile, comentó la *Sonata a dúo* de Juan Orrego Salas. Julieta Casarin habló acerca de su propia obra, *Gestos*, contenida en el fonograma¹. Hugo Muñoz, estudiante del Doctorado en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, detalló los pormenores del *Duo* de Claudio Santoro. Finalmente, Álvaro Gallegos, destacado periodista especializado en música, comentó la *Sonata en duo* de Manuel Ponce².

2. *Sonata a dúo, Op. 11 (Juan Orrego Salas 1945)* (pistas 1-3, 1. “Lento – Allegro” [5’59”]; 2. “Adagio cantabile” [4’04”]; 3. “Vivacissimo” [2’40”])

Obra temprana de Juan Orrego Salas (1919-2019), cuya concepción se remonta a 1945, cuando, para experimentar con lo vernáculo, el compositor utilizó una canción tradicional campesina de Chile llamada “La pastora”, contenida en el fonograma *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*, publicado a finales de 1944 y reeditado en CD en 2005³. Según comenta el destacado musicólogo chileno Luis Merino (1943) en el *reel* publicado en el perfil de Instagram del dúo, el uso de esta melodía por parte de Orrego Salas halla su explicación en el contexto de la institucionalidad musical de Chile en la década de 1940. Por medio de un Decreto del Rector de la Universidad de Chile, el 8 de abril de 1944 fue creado el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, cuyo primer director fue el destacado historiador chileno Eugenio Pereira Salas (1904-1979), figura íntimamente ligada a la música en Chile. En 1947, este organismo pasó a formar parte del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, cuyo director fue el destacado musicólogo español Vicente Salas Viu (1911-1967)⁴.

Respecto de la importancia del uso de elementos folclóricos en su creación musical, Merino destaca el momento en que el compositor se encontraba en Tanglewood, un núcleo naciente de la música de vanguardia en el mundo, ubicado en la bucólica campiña de Massachusetts, en Estados Unidos. Allí se encontró con el reconocido compositor argentino Alberto Ginastera (1916-1983), uno de los representantes, en aquella época, del denominado nacionalismo musical, fenómeno desarrollado en los países americanos a partir de la década de 1930 aproximadamente. El musicólogo estadounidense Gerald R. Benjamin nos recuerda que Orrego Salas viajó a Estados Unidos en 1945 para estudiar en la Universidad de Princeton con el reconocido compositor estadounidense Randall Thompson (1899-1984), y que la sonata para violín y viola que compuso al año siguiente, fue “la única ocasión en que [Orrego Salas] explotaría la vena folclórica” (Benjamin 2001: 232).

¹ Para esta crónica, se entrevistó a la compositora mediante vía remota, el martes 16 de septiembre de 2025.

² Todos los enlaces a los *reels* pueden encontrarse en el perfil de Instagram del Dúo Gestos. <https://www.instagram.com/duogestos> [acceso: 18 de diciembre de 2025].

³ Véase *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*. CD de audio, más librito. Santiago de Chile: Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2005.

⁴ Domingo Santa Cruz, “1. *El folclore a partir de 1942*” en “V. 31. Actividades musicales de la Facultad de Bellas Artes,” en “*Segunda Sección. Últimos períodos como Decano de la Facultad de Bellas Artes (1938 – 1948)*,” en “V. Vida musical institucionalizada. El divorcio de las artes (1941 – 1948),” en Santa Cruz 2008: 724.

Justamente, Merino comenta que, al conocer a Ginastera en Tanglewood, Orrego Salas se encontró enfrentado “a la idea prevaleciente en el medio norteamericano”, que consistía en “que solamente la senda Villa-Lobos o Chávez conducía al compositor latinoamericano a la verdadera originalidad”. Esta senda se articulaba en torno al uso de lo vernáculo en la música académica. Destaca Merino que, en el primer y el segundo movimiento, Orrego Salas desarrolla “melodías de tonada” que están “enmarcadas por una armonía rica en inflexiones cromáticas y en acordes de séptima” (Merino 1978: 37).

Esta sonata para violín y viola se inscribe en lo que Merino ha llamado el primer período del enfoque neoclásico, dentro de la producción de Juan Orrego Salas, que abarca desde 1942 hasta 1961. Esta etapa coincide con la época en que el compositor se encontraba perfeccionando sus estudios, repartidos entre Chile y Estados Unidos. Destaca Merino que, a partir de 1946, año de composición de la obra, Orrego Salas incursionaría exclusivamente en el terreno de la música orquestal (Merino 1978: 19). Esto puede conducirnos a pensar que esta obra puede tener rastros de una ambición musical muy grande por parte de Orrego Salas, y por eso es una pieza tan compleja en lo técnico, tanto composicional como instrumentalmente.

La melodía de “La pastora”, además de estar escrita en notas dentro de la partitura, está indicada siempre que va a aparecer por primera vez, o luego de un importante número de compases. Tomando en consideración lo que comenta Merino, de que Orrego Salas se vio, en cierta forma, obligado a incluir un elemento vernáculo en su composición, para estar más inserto en los círculos musicales y académicos de los años cuarenta, es probable que esta decisión de explicitar la presencia de esta melodía haya tenido su fundamento en ese punto.

Y esto último adquiere más fuerza si pensamos que Orrego Salas trabajó esa melodía únicamente en los primeros dos movimientos de la sonata, reservándose el tercero para desarrollar solo temas propios. Esto puede validarse con el pensamiento crítico de un compositor que, a pesar de cumplir con los cánones de su tiempo, aun así se toma la libertad de, una vez cumplidas sus obligaciones, dejar fluir su vena creativa de forma más autónoma y sin mayores pies forzados.

Lo que nos parece llamativo de todo esto es que el Dúo Gestos absorbe esta síntesis entre lo académico y lo vernáculo, así como esta suerte de tensión entre el deber y la exploración de la vena creativa más personal, pensando desde la perspectiva de Orrego Salas. Respecto de la tensión entre lo académico y lo vernáculo, encontramos en la interpretación del dúo una predominancia de lo primero –el formato y las circunstancias lo ruegan–, aunque nos parece que nunca se pierde el impulso de transferir ese bien cultural vernáculo, la canción “La pastora”, al contexto de un compositor chileno y culturalmente cosmopolita, como lo era Juan Orrego Salas.

3. *Sonate en Duo (Manuel Ponce 1939)* (pistas 7-9, 1. “Allegro, piuttosto moderato” [7’31”]; 2. “In tempo di Sarabanda – Andante” [6’06”]; 3. “Allegro” [3’48”])

Junto con Carlos Chávez (1899-1978) y Silvestre Revueltas (1899-1940), Manuel Ponce (1882-1948) se ha erigido en uno de los pilares fundamentales de la música de tradición escrita mexicana. El musicólogo Ricardo Miranda destaca la gran cantidad de estilos y géneros, que Ponce desarrolló a lo largo de su carrera, y sitúa a esta obra como una que emplea un lenguaje “casi atonal” (Miranda Pérez 2001). Esto dialoga con el uso de recursos que se contraponen a esta textura, como lo es un brevísimo episodio de pentafonía en el violín, en el inicio del

primer movimiento, titulado 'Allegro, piuttosto moderato'⁵, que se yuxtapone a esta sonoridad que Miranda aproxima a la atonalidad, y que Ponce da realce por medio de una síncope en el violín, mientras que la viola toca en *ostinato* una suerte de acompañamiento melódico.

Esto último es solo un detalle para ilustrar la esencia de este movimiento, que guarda relación con una notoria alternancia entre los pasajes muy rítmicos, incisivos y enérgicos, y las secciones más líricas, con una mayor predominancia de la melodía. Este carácter dual está muy bien logrado por el dúo, y hace que ese diálogo entre lo vigoroso y lo *cantabile* sea una de las claves para apreciar este primer movimiento. Por lo demás, pone en juego la naturaleza organológica de estos dos instrumentos de cuerda frotada, que son esencialmente melódicos, con momentos en los que deben desafiar las capacidades técnicas de sus propios instrumentos tocando, sobre todo, pasajes muy incisivos en el ritmo.

Esta dinámica de contrastes entre caracteres vigorosos y líricos podemos notarla tanto en la sección en la que la pieza se torna mucho más lenta como cuando retorna al inicio del movimiento, pasa de nuevo por la sección lenta, para luego retornar al *tempo primo*. Este movimiento, y sobre todo la sección lenta, recuerda fuertemente al compositor alemán Paul Hindemith (1895-1963), quien, a su vez, fue un notable violista y violinista y uno de los mayores exponentes del neoclasicismo musical durante la primera mitad del siglo XX. En la entrada dedicada a Manuel Ponce en el *Grove Music Online*, Ricardo Miranda, aunque indicativamente, hace referencia al neoclasicismo en ciertas obras del compositor mexicano Miranda Pérez (2001).

Justamente ese neoclasicismo se evidencia en este y en los otros dos movimientos, principalmente en la claridad estructural. El musicólogo británico Arnold Whittall (1935), en su entrada acerca del neoclasicismo musical, también publicada en el *Grove Music Online*, destaca la importancia de la forma y la estructura para quienes componen dentro de la tendencia neoclásica. Cada sección está bien delimitada, y hay permanentemente elementos de unidad en los movimientos. Este uso de la pentafonía, por medio de una síncope, se retoma en la sección final del primer movimiento, pero ya no pentatónicamente, sino que se conserva la síncope y el movimiento por grados conjuntos, o de terceras⁶. Esto también halla resonancia con lo que Whittall precisa: que, durante el neoclasicismo musical, no solamente la forma era esencial, sino también la identificación clara de procesos temáticos en la composición musical (Whittall 2001).

Esta claridad en la forma, y en el desarrollo de procesos temáticos está muy bien trabajada por el Dúo Gestos. Pero también es el caso de otros rasgos propios del neoclasicismo musical. Por ejemplo, en el segundo movimiento, titulado 'In tempo di Sarabanda. Andante espressivo', el hecho de que Ponce haya elegido a la sarabanda como la referencia del tempo también resuena con los postulados de Whittall, quien menciona que el neoclasicismo musical no es solamente una relectura del clasicismo de Haydn, Mozart y Beethoven durante el período entre guerras, sino también una relectura de toda la música anterior a 1800, aproximadamente, incluyendo el Barroco, el Renacimiento, y la Edad Media, con todos los trasvases posibles en cuanto a influencias (Whittall 2001). No se ha de olvidar que este es el único movimiento de la sonata que presenta explícitamente una tónica (armadura de Sol mayor) y, por tanto, refuerza esta relectura del pasado musical europeo.

⁵ Manuel Ponce, "Allegro, piuttosto moderato," en *Sonata a duo, para violín y viola* (París: Editions Maurice Senart, 1939), p. 2, cc. 3 y 4 antes del número de ensayo 2.

⁶ Ponce, *Sonata a duo, para violín y viola*, p. 5, c. 1 y 2 del número 11 de ensayo.

Justamente, el dúo capta muy bien ese espíritu sensual, casi erótico, que incluso la estilización de la sarabanda en el barroco refleja. La forma en que ambos intérpretes dialogan en esta danza lenta, como si se tratara de un cortejo, nos parece fascinante. Esto se debe a que los silencios que Ponce emplea están muy bien trabajados, y también a los momentos en que la viola o el violín deben destacar. Por lo demás, se nota una comprensión importante de la forma, que es muy compacta, desarrolla pocos temas, y, aun así, se evidencia un trabajo profundo en cada detalle, inserto en esta relectura de la sarabanda barroca.

En el caso del tercer movimiento, titulado 'Allegro', tenemos dos guiños inmediatos al pasado musical europeo. Primero, prácticamente todas las obras del romanticismo, hacia atrás, que no tienen un programa o una idea extramusical adosada terminan con una parte rápida. Y segundo, quizás el más llamativo, es que la textura empleada es una suerte de fuga, quizás el procedimiento musical más valorado por los círculos académicos de la composición europea, sobre todo hacia 1939.

Con un trasvase intenso de influencias, que van desde el academicismo de Hindemith hasta las inserciones en la música clásica el folclore europeo oriental por parte del compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945), el Dúo Gestos toma este movimiento con el rigor académico que la partitura denota, y también con la sabiduría necesaria para alternar esa seriedad institucional con los rasgos más ligados a la naturaleza y la cultura popular, propios del folclore que mencionamos, y de prácticamente cualquier folclore del mundo occidental. Tanto la incisión en el ritmo como los complejos pasajes texturales son transmitidos con mucha soltura, y una gran comprensión por el espíritu que seguramente quiso transmitir Ponce, espíritu ligado a un profundo conocimiento de las tradiciones musicales europeas, siempre presentando una lectura propia y original.

4. *Dúo para violino e viola* (Claudio Santoro 1982) (Pista 5, "Allegro deciso" [7'41"])

En una suerte de relectura del serialismo dodecafónico, Cláudio Santoro (1919-1989) escribió esta obra ya en el crepúsculo de su carrera y de su vida. El musicólogo francés Gerard Béhague (1937-2005) ha dividido la producción de Santoro en tres periodos composicionales; esta obra se inserta en el último, que va de 1960 hasta su muerte, en 1989, y se traduce como una suerte de relectura de las vanguardias, aquellas en las que él mismo se había adentrado en su primer periodo, que va aproximadamente desde 1939 hasta 1947. Entre estas vanguardias, se cuenta el serialismo dodecafónico (Béhague 2001).

El Dúo Gestos ha trabajado esta obra de forma rigurosa, sobre todo en lo que respecta al cuidado de la tensión entre la modernidad y la tradición. Efectivamente, al escuchar la versión que ellos hacen de esta obra de Santoro, los pasajes más consonantes dialogan permanentemente con los más disonantes, alternando la importancia de cada uno a lo largo de la pieza. Esto, además, halla resonancia con la importancia de la fácil identificación de los procesos temáticos en el neoclasicismo musical y, a su vez, lo pone en tensión, aportando al trasvase de influencias, estilos y tendencias.

Al respecto, nos parece relevante recordar que tanto el neoclasicismo musical como el serialismo dodecafónico convivieron desde sus inicios, tanto en Europa como en América, y que el primer desarrollador importante del serialismo dodecafónico, el compositor vienés Arnold Schoenberg (1874-1951), era un profundo conocedor de las formas del pasado. En su producción dodecafónica y en la de sus discípulos, Anton Webern (1883-1945) y Alban Berg (1885-1935), la relectura de las formas musicales anteriores a ellos era una constante

(Neighbour 2001). Al respecto, es importante recordar que el neoclasicismo musical también emplea “tonalidades extendidas, modalidad e incluso atonalidad” (Whittall 2001) en un conjunto textural trasvasado, que también halla resonancias con el serialismo dodecafónico, por lo menos desde una perspectiva meramente sonora.

Todo esto lo precisamos para recalcar esa tensión que existe entre tradición y modernidad, que Santoro dejó en abstracto, escrito en la partitura, y el Dúo Gestos lo ha encarnado en una interpretación sumamente dinámica, con un perfecto equilibrio entre las posibles rigideces inherentes al serialismo dodecafónico, y la familiaridad de las formas y procedimientos temáticos trabajados en el pasado musical europeo, que hallan resonancias en el neoclasicismo musical y otras tendencias también.

5. *In memoriam* para violín y viola (Ignacio Salvo 2023) (Pista 6, “Sehr feierlich und sehr langsam” [7'53"])

Con motivo de los 199 años del nacimiento del compositor austríaco Anton Bruckner (1824-1896), Ignacio Salvo, uno de los compositores jóvenes más activos de Chile, compuso esta obra. Se trata de una pieza de forma episódica, en la que se toman prestados fragmentos del ‘Adagio’ de la Séptima Sinfonía de Bruckner, y se insertan coherente y cohesionadamente dentro del tejido de violín y viola. Contrastando con la composición más académica y, por tanto, más ligada a lo vanguardista, y a una mirada hacia el futuro de la música, Ignacio Salvo compuso esta obra en 2023, justamente para no sentirse comprometido con ninguna tendencia, sino más bien para desarrollar las ideas que le gustaban, en el estilo, forma y lenguaje musical que él quisiera⁷.

Salvo, un profundo conocedor de la tradición musical alemana, sobre todo aquella que engloba el postromanticismo alemán –en especial la figura del compositor bohemio Gustav Mahler (1860-1911)–, eligió inspirarse en el ‘Adagio’ de esta sinfonía de Bruckner, compuesta en Viena entre septiembre de 1881 y septiembre de 1883, estrenada en Leipzig en diciembre de 1884 y dedicada al Rey Luis II de Baviera (1845-1886) (Hawkshaw y Jackson 2021). A Salvo le parece que en 2023 la música en Chile estaba en una especie de nebulosa, y los compositores románticos alemanes, como Bruckner y Richard Wagner (1813-1883) habían perdido cierta relevancia, por lo menos en Chile. En medio de esta crisis, escribió esta obra, en parte, para sopesar ese problema de la música alemana en el territorio chileno.

Salvo eligió el ‘Adagio’ porque, cuando comenzó a componer en esta época de su vida, empezó a fijarse en los movimientos lentos, a los que nunca había prestado atención, aun cuando le gustaban mucho las sinfonías de Bruckner. En una de esas sesiones, que se remontan al verano de 2023, este movimiento de Bruckner le causó una gran impresión, sobre todo en las intervenciones solemnes y trágicas de las tubas wagnerianas. Este y otros aspectos le hicieron entusiasmarse con la idea de escribir algo similar, citando directamente a Bruckner.

Para resolver el problema de la forma, que es bastante episódica, como suele ocurrir en los movimientos lentos de Bruckner, y en los poemas tonales del compositor alemán Richard Strauss (1864-1949), Salvo comenta que su música se basa mucho en la improvisación, en una suerte de “melodía infinita” de Wagner, o más bien, en un “desarrollo infinito”. Él siente que

⁷ Hugo Muñoz Vergara. Entrevista a Ignacio Salvo, vía remota. Santiago de Chile, viernes 19 de septiembre de 2025. De aquí en adelante, toda información que aluda a Ignacio Salvo ha sido obtenida de esta entrevista, a menos que se especifique lo contrario.

aprendió de Wagner, Bruckner y Mahler a componer música en este estilo y con procedimientos episódicos. Tiene la sensación de que ese tratamiento formal va muy de la mano con su concepción de la composición. Sin embargo, algo que pone en tensión esta influencia de Bruckner se devela cuando Salvo especifica que los desarrollos temáticos del compositor austriaco suelen ser muy tradicionales y que la música se repite mucho, lo cual, a su vez, es propio de los compositores inmediatamente poswagnerianos.

La interpretación del Dúo Gestos absorbe muy bien esta suerte de espíritu, que envuelve a esta obra de Salvo. Un ejemplo se da a mitad de la obra, cuando, luego de una preparación climática, violín y viola tocan al unísono, como una suerte de estallido del clímax. Salvo admite que hay una suerte de *borrowing* abstracto al compositor vienés Alban Berg, toda vez que de él sacó esta motivación dramática del unísono en algunas de sus obras, como el momento en que Wozzeck mata a Marie en la ópera *Wozzeck*, en la que el unísono de toda la orquesta representa la mayor tensión dentro del conflicto dramático. Al respecto, Salvo comenta que, al ser este un dúo de cuerdas frotadas, se juntaron en un momento climático, lo que desemboca en una fuerte liberación de tensiones, lo cual el dúo logra efectivamente. Por lo demás, Salvo afirma que las melodías de Berg han estado muy presentes en sus procesos creativos y en su música, principalmente porque le parece que es un autor que logra hacer melodías más o menos tonales a través de la atonalidad.

Bruckner fue un notable organista, y la influencia de este instrumento en la concepción, desarrollo y término de sus obras ha sido ampliamente estudiada. En muchos momentos de la obra, Salvo pareciera estar pensando en el órgano como sostén creativo, algo que nos confirmó en la entrevista con él. Comenta que cuando compuso la obra, había comprado un banco de sonidos, para utilizarlo en su computadora. Confirma que escuchó la obra transcrita para órgano con este banco de sonidos, y a partir de ahí empezó a desarrollarla. Dice Salvo que “Bruckner nunca abandonó el órgano, y me anclé de eso para inspirarme en la textura, y en el desarrollo temático”. Afirma que, vinculado con la forma episódica, empleó también lo modular, tanto en la fragmentación de la forma musical en varios capítulos de duración media como en la textura y en el funcionamiento del órgano.

6. *Gestos* (Julieta Casarin 2023) (Pista 4, “Dolor – Empatíamor – Unión fraterna” [3’02”])

Notable compositora argentina actual, Julieta Casarin (n. 1981), escribió esta obra por encargo expreso del Dúo Gestos, con muchas influencias trasvasadas unas a otras, resultando un producto que nos parece bastante interesante. En la entrevista con la compositora, le preguntamos si había influencia del tango y de la música folclórica campesina argentina, como la chacarera; esto último, por el uso persistente de la hemiola, mientras que la influencia del tango se nota en la armonía y en la conducción melódica de ciertos pasajes. Su respuesta fue que, al componer música, hay una parte estudiada, y otra consumida cultural y familiarmente⁸. Esto tiene mucho sentido, pensando en el fenómeno de la globalización y de la agilización de las tecnologías, fenómeno que se desarrolla desde la segunda mitad del siglo XX, hasta nuestros días.

⁸ Hugo Muñoz Vergara. Entrevista a Julieta Casarin, vía remota. Santiago de Chile - Córdoba, Argentina, martes 16 de septiembre de 2025. De aquí en adelante, toda información que aluda a Julieta Casarin ha sido obtenida de esta entrevista, a menos que se especifique lo contrario.

Al respecto, es importante agregar que Casarin afirma que el tango siempre formó parte de su hábitat auditivo y que, por ser argentina y haber hecho arreglos de tango, conoce bastante bien el género, y que lo mismo ocurre con la música folclórica campesina argentina. Señala que, a pesar de su formación académica desde los cinco años, siempre ha tenido mezcolanzas de otros estilos, y otras tendencias. Le preguntamos acerca de un aparente *borrowing* a un gesto cadencial del preludio al Acto III de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner, hacia el final del tercer movimiento, e insistió en lo inconsciente que puede llegar a ser el uso de material musical presente en otros repertorios y autores.

La obra se divide en tres secciones, tituladas ‘Dolor’, ‘Empatíamor’, y ‘Unión fraterna’. Los nombres de cada parte, dice Casarin, se deben a que decidió escribir una pieza musical que contara una suerte de historia de un vínculo. Agrega que la invención de la ‘Empatíamor’ fue porque ambas emociones se complementan, y se contrarrestan en la práctica. Nos parece que esa suerte de síntesis entre dos personas está lograda por el dúo, toda vez que la química instrumental y retórica es fluida y para nada dubitativa. Al ser este un formato muy íntimo, se presta perfectamente para establecer tensiones entre lo público y lo privado, algo que, nos parece, se plasma en esta interpretación del Dúo Gestos.

Hugo Muñoz Vergara

Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
hmmunoz1@uc.cl

BIBLIOGRAFÍA

BÉHAGUE, GERARD

2001 “Santorio, Cláudio”. *Grove Music Online*. <https://doi-org.pucdechile.idm.oclc.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24553>. [acceso: 18 de diciembre de 2025].

BENJAMIN, GERALD R.

2001 “Orrego-Salas, Juan Antonio”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (editor). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, vol. 8, pp. 232-235.

CASARIN, JULIETA

2023 *Gestos. Dúo de violín y viola* [partitura]. Edición personal de Julieta Casarin.

HAWKSHAW, PAUL y TIMOTHY L. JACKSON

2021 “Bruckner, (Joseph) Anton”, *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40030>. [acceso: 18 de diciembre de 2025].

MERINO, LUIS

1978 “Visión del compositor Juan Orrego Salas”, *Revista Musical Chilena*, XXXII/142-144 (abril – diciembre), pp. 5-105. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/608>. [acceso: 18 de diciembre de 2025].

MIRANDA PÉREZ, RICARDO

2001 “Ponce (Cuéllar), Manuel (María)”, *Grove Music Online*. <https://doi-org.pucdechile.idm.oclc.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22072>. [acceso: 18 de diciembre de 2025].

NEIGHBOUR, OLIVER W.

2001 “Schoenberg [Schönberg], Arnold (Franz Walter)”, *Grove Music Online*. [https://doi-org.pucdechile.idm.oclc.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25024](https://doi.org/pucdechile.idm.oclc.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25024). [acceso: 18 de diciembre de 2025].

ORREGO SALAS, JUAN

2024 *Sonata a Dúo, Op. 11, para violín y viola* [partitura]. Edición personal de Pablo Salinas.

PONCE, MANUEL

1939 *Sonata a duo, para violín y viola* [partitura]. París: Editions Maurice Senart.

SALVO, IGNACIO

2023 *In memoriam para violín y viola* [partitura]. Edición personal de Ignacio Salvo.

SANTA CRUZ, DOMINGO

2008 *Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Edición y revisión musicológica de Raquel Bustos. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

SANTORO, CLÁUDIO

s/f *Duo para Violino & Viola* [partitura]. Edition Savart.

WHITTALL, ARNOLD

2001 “Neo-classicism”, *Grove Music Online*. [https://doi-org.pucdechile.idm.oclc.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19723](https://doi.org/pucdechile.idm.oclc.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19723). [acceso: 18 de diciembre de 2025].

Del legado de Nino García. Obras de Nino García. Beatrice Berthold (piano), Katharina Paslawski (violoncello), Montserrat Prieto (violín), Kathya Galleguillos (clarinete) y Marisol García (violonchelo). [CD, vinilo y publicación digital] Aula Récorde, AR-025, 2024. Fondo para Producción de Registro Fonográfico del Fondo de la Música del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2023.

Escuchar este disco no solo significa escuchar a Nino García en su faceta de compositor de música docta, sino que también significa escuchar a los cuerpos que lo hicieron posible.

Las manos que descifraron manuscritos nunca editados, los oídos atentos que buscaron sentido en respiraciones no anotadas, y el tejido sonoro que cinco intérpretes fueron construyendo colectivamente hasta devolverle la voz a una música que permaneció durante décadas en silencio. Desde mi lugar como violonchelista e investigadora, la aproximación a este disco no

