

RESUMEN

Este trabajo propone un marco interpretativo para configurar la relación entre música y política, a través de la cantata La Fragua de Sergio Ortega. La lectura del contexto literario de la obra nos sugiere tres formas de reconocer la trama política: crónica, ideología e historia, las que dialogan -para la realización del análisis poético-musical (palabras y sonidos)- con tres ejes conceptuales recogidos de la lingüística y sociología: narrativa, sentido, tendencia, y los tres niveles del análisis musical semiológico: poético, neutro, estético. Con estos materiales se analizan fragmentos de esta obra, explorando el mundo afectivo que la genera y la fuerza que la anima en la construcción de identidades subjetivas y colectivas en su entorno histórico-socio-cultural.

Palabras claves: música-política, narrativa, sentido, tendencia.

ABSTRACT

This paper proposes an interpretive framework to shape the relationship between music and politics, through the cantata La Fragua by Sergio Ortega. The reading of the literary context of the work suggests three ways to recognize the political plot: Chronic, ideology and history, which dialogue, -for the realization of poetic-musical analysis (words and sounds)- with three conceptual set of linguistics and sociology: narrative, sense, trend, and three levels of semiotic musical analysis: poetic, neutral. aesthetic. With these materials are analyzed fragments of this work, exploring the emotional world that generates it and the force that encourages the construction of subjective and collective identities in their environment, socio-cultural history.

Keywords: music-politics, narrative, sense, trend.

UNA APROXIMACIÓN A LA RELACIÓN MÚSICA-POLÍTICA A TRAVÉS DE LA CANTATA *LA FRAGUA* DEL COMPOSITOR SERGIO ORTEGA (1938-2003)

*Silvia Herrera Ortega**

INTRODUCCIÓN

El estudio música-política goza de gran interés no sólo para la musicología sino también para otras disciplinas humanistas por los alcances que tiene como objeto cultural.² Particularmente la musicología actual se ha visto estimulada y enriquecida en su metodología de trabajo al abordar el estudio de la música comprometida políticamente. Ello implica, entre otras cosas, interpretar el objeto musical desde su espacio cultural, y/o explicar la fuerza de su narrativa para dimensionar el peso identitario en el colectivo. Los estudios musicológicos que hemos realizado refrendan la importancia que ha ejercido y ejerce la política en la música, vehículo artístico-cultural significativo y de compromiso con las identidades sociales, tanto subjetivas como colectivas. Es notable su vulnerabilidad y/o receptividad ante cualquier suceso que afecte la vida de una sociedad. Debido a esto, la música, y en especial la música popular, que está vinculada más estrechamente con los actores rurales y urbanos, es fuente de interés para el estudio de los pueblos desde una perspectiva musicológico-sociológica, antropológica y/o histórica. Dicha realidad saca al musicólogo de una actitud sedentaria y lo invita a transitar por esas disciplinas humanistas que le ayudan a alcanzar una visión más amplia del hecho musical en estudio. La inter o transdisciplinariedad transforma a la comunidad de investigadores en nómadas que viajan constantemente desde una óptica disciplinaria a otra, negociando con sus diferentes métodos de trabajo. De este modo, y en el caso específico de la investigación musical, el estudio se enriquece por cuanto se puede abordar el tema de las identidades sociales a través, por ejemplo, de la música, y en particular de la música que tiene una connotación política definida.

* Correo electrónico: silvia.bemol@gmail.com. Artículo recibido el 7-1-2011 y aprobado por el Comité Editorial el 1-3-2011.

² Este trabajo forma parte de la investigación sobre la canción política en Sergio Ortega y la construcción de identidades narrativas, actualmente en curso. Forma parte, además, de la ponencia "La cantata *La Fragua* del compositor Sergio Ortega: Una relación paradigmática de música y palabra con compromiso político", expuesto en la Séptima Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación. La Ópera: Palabra y Música. 20, 21 y 22 de octubre de 2010. Subsidio FOCYT RC 2010-143. Convocado por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Pontificia Universidad Católica Argentina (sin publicación).

La investigación sobre música comprometida que hemos realizado hasta el momento, reconoce, por una parte, que las obras musicales con contenido político son generalmente consideradas “crónicas de época”, relatos sonoros de la historia de los pueblos, y los compositores son “cronistas de época”. Esto lo encontramos en compositores chilenos como Eduardo Maturana³, Fernando García⁴ y el propio Sergio Ortega (Documentos manuscritos), cuyas obras relatan hechos vividos por el pueblo chileno⁵. Por otra parte, tanto las ideologías como la política –como resultante objetiva de decisiones o acontecimientos socio-culturales- son una fuente de inspiración constante, en particular para compositores que pertenecen a sociedades que viven bajo la influencia persistente de procesos de colonización ya sean políticos, económicos o culturales. Es el caso de los países latinoamericanos en general y en particular en Chile durante el siglo XX, especialmente en la segunda mitad, donde la canción política ha tenido un rol socio-cultural e histórico de envergadura.

I. SERGIO ORTEGA Y LA CANTATA LA FRAGUA

Los compositores que representan la vanguardia musical chilena de la década de 1960, se ven algunos de ellos comprometidos con partidos políticos de la izquierda marxista o bien, simpatizando con esta ideología; tal es el caso de Sergio Ortega que ingresa al Partido Comunista a fines de 1958. Como discípulo de Gustavo Becerra, uno de los compositores-pedagogo más influyente de su época, recoge una visión renovada de la didáctica de la composición y el reconocimiento del arte como un lenguaje de comunicación social: herramienta pedagógica y de sensibilidad social. Para Ortega, la música se concibe sólo como una expresión estética de mensaje político-ideológico progresista; de acuerdo a esto, su imaginario poético está encauzado desde una ética marxista. Escribe diversas obras en un lenguaje vanguardista, donde se manifiesta su compromiso político. No obstante su interés por una comunicación profunda y directa con la sociedad, permite que una parte importante de su producción musical la oriente hacia la canción popular comprometida social y políticamente. Este rasgo lo destaca como paradigma del creador que hace de su arte una herramienta de lucha, un medio de comunicación social. En efecto, Sergio Ortega es el representante máximo de la denominada “canción política” en Chile (nombre que él mismo acuñara para este tipo de canción). Entre 1970-73, período de máxima congestión político-social en el país, el compositor escribe canciones destinadas a destacar acontecimientos político-sociales importantes como por ejemplo, estimular la campaña presidencial de Salvador Allende (*Venceremos*, 1970), denunciar el boicot de la derecha contra el gobierno de la Unidad Popular (*El pueblo unido jamás será vencido*, 1973) y/o rendir homenaje a los 50 años del Partido Comunista de Chile con la creación de su cantata *La Fragua* (1971). Posterior al año 1973, Sergio Ortega se ve obligado a abandonar el país. Desde el exilio mantiene su postura ideológica y su ligazón con el Partido Comunista de Chile, proscrito en el país. Sus canciones estarán destinadas a boicotear la dictadura militar aglutinando

³ Herrera (2003). “Eduardo Maturana. Un compositor del siglo XX”. *Revista Musical Chilena*, LVII, 199, (enero-junio), pp. 7-38.

⁴ Conversación con el compositor chileno Fernando García, 2006.

⁵ Precisamente, Ortega define esta cantata como “canto para chilenos” y “crónicas populares”, como se verá más adelante.

fuerzas entre los miles de chilenos exiliados y denunciando los atropellos a los derechos humanos provocados por la dictadura militar. Ortega muere en Pantin (París) en 2003. El contexto literario de la mayoría de sus canciones políticas y su cantata *La Fragua* son de su autoría, lo que refrenda la fuerza del motor ideológico que las mueve. No sólo los sonidos le bastan para dar cuenta de su acción comprometedora sino que apela también a las palabras. No obstante, un número importante de estas canciones, musicalizan poemas de Pablo Neruda, Efraín Barquero, Marcos Ana, entre otros poetas.

¿Desde qué perspectiva podemos explicarnos la elección del género cantata en Sergio Ortega, como medio de expresión del relato histórico-socio-político? Una primera es que la cantata es una forma musical expansiva que da cabida a una narración de grandes dimensiones. Una segunda mirada es que la cantata chileno-latinoamericana⁶ es una hibridación entre estéticas europeas y locales, lo que la hace poseedora de un lenguaje familiar en estas sociedades. Está construida por una secuencia de canciones a solo, dúos o coro, encadenadas por recitativos “secos” o “acompañados” y/o interludios instrumentales. De este modo, la conformación estructural de la cantata la convierte en un vehículo propicio para aquellos compositores que quieren destacar en sus obras la vida de los pueblos y su gente en un lenguaje donde los procedimientos y técnicas musicales se confunden entre lo que aporta la academia y lo que viene de la música popular y popular con raíz folklórica.

La canción, género poético-musical que posee una atrayente ductilidad formal, se convierte en el núcleo central de la cantata. Para dimensionar el complejo cantata, se requiere, previamente, revisar las cualidades de la canción; género vocal e instrumental donde se produce la unión indisoluble entre texto y música; es decir, palabra y sonido, lo que la hace una forma poética por excelencia⁷: un texto poético-musical. Importante es detenerse en el término *texto* por cuanto nos sitúa en estos dos campos del lenguaje: el de las palabras y el de los sonidos. Walter Benjamin⁸ reconoce el origen de la palabra “texto” del latín *tejido*; Roland Barthes⁹ concordando con Benjamin, agrega, “el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido –esa textura– el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones

⁶ La cantata es un género musical que tiene su origen en la antigua cantata profana italiana del siglo XVII, la que, después de un largo silencio, fue re-descubierto por los neoclásicos de principios del siglo XX, en Europa. En Chile, compositores como Luis Advis, Cirilo Vila, Sergio Ortega y otros compositores han recurrido a este género para narrar la historia y/o hazañas de figuras nacionales. Véase González, Juan Pablo, et al (2009). **Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1973**. Santiago: Ediciones UC, pp. 302-308.

⁷ Sin ahondar en la historia de la canción occidental, es pertinente, recordar, por ejemplo, las formas himnódicas de la monodía sacra y/o las formas “fixes” de la monodía profana como prototipos de canción unitaria, binaria, ternaria, con uno o dos estribillos, todas, primeros eslabones de una infinita cadena de este género desarrollado con distintos nombres a lo largo de la historia de la música occidental. Uno de los aspectos relevantes de la canción europea occidental es ser el punto de partida de la evolución de la música sacra y profana. En su versión profana, además de referirse en sus textos a temas amorosos y religiosos en todas sus variantes, adquirió desde sus inicios en la Edad Media europea, un rol político-social, al incorporar en sus versos relatos sobre las Cruzadas, guerras entre señores feudales o monarcas, sátiras políticas y otros argumentos relacionados con la historia social-local de los pueblos. Estas canciones eran llevadas de un lugar a otro por los juglares cumpliendo así el papel de cronistas de época. Esta tradición ha traspasado los siglos y podríamos decir que en estos primeros exponentes de este tipo de canción subyacen las raíces de lo que en la actualidad reconocemos como canción política y/o de compromiso social.

⁸ Benjamin, Walter (1980). **Una imagen de Proust** [1929] (Trad. Jesús Aguirre). Madrid: Taurus, p.2

⁹ Barthes, Roland (1996). **El placer del texto** (trad. Nicolás Rosa). México: Siglo XXI, p. 104.

constructivas de su tela”. Recogiendo esta sugerencia, sostenemos que la canción se construye *tejiendo* palabras y sonidos, las palabras organizadas en versos ordenan el poema; los sonidos organizados en frases o períodos definen su forma. La textura de la canción está hecha por el tejido de estos dos lenguajes, dos contextos que conforman el texto.

El compositor Ortega reconoce en el género cantata, el marco preciso para organizar los materiales literarios y musicales comprometidos en una obra como *La Fragua*. En uno de sus manuscritos, expresa,

la maravillosa experiencia de Luis Advis y la *Cantata Santa María*, abrió un campo extraordinariamente rico para la canción política chilena, señalando, como él lo ha afirmado, la validez de la forma tradicional de la cantata. Con el mismo Advis escribimos –una vez más, guiados por las circunstancias políticas vividas, y ante una petición concreta- el “Canto al Programa” (de la UP), sobre poemas elaborados por un joven poeta, Julio Rojas, 12 canciones, 6 cada uno, que mostraban 12 aspectos del programa de gobierno que se proponía realizar la UP, que acababa de comenzar su período. Difícil tarea la de narrar el futuro, pero fue cumplida en un excelente período de trabajo con el conjunto Inti-Illimani, que posteriormente lo cantó innumerables veces. Luego Luis Advis compuso en ese mismo género ‘Canto para una Semilla’, para solista mujer (Isabel Parra), actriz y el Inti-Illimani, sobre una selección de las Décimas de Violeta Parra (Doc.8)¹⁰.

Sergio Ortega compone *La Fragua*, para el conjunto *Quilapayún*, con la participación de un recitante, coro masculino y orquesta de cámara. La instrumentación general es: flauta, oboe, clarinete, corno, fagot, percusión, cuerdas, el continuo a cargo del contrabajo y guitarra. Está estructurada en doce canciones intercaladas por doce recitativos y solos instrumentales¹¹. La trama de la cantata relata la historia del movimiento obrero y campesino chileno (reconociendo entre estos al aborigen) y teniendo como figura principal a Luis Emilio Recabarren¹² Compuesta en 1971 en homenaje a los 50 años del PC de Chile. El compositor explica:

¹⁰ La investigadora tuvo acceso al archivo personal del compositor en Pantin (Paris) 2005, por gentileza de su viuda e hijos y gracias al enlace que hicieron previamente Fernando García y Anamaria Miranda. Los manuscritos revisados fueron ordenados numéricamente a medida que iban apareciendo. Algunos, los menos, presentan título, ninguno fecha de elaboración. Algunos explicitan su destino, es decir, el motivo del escrito. Fueron reconocidos 15 documentos: el Doc. 3 escrito a máquina, el Doc.4 es el único que se tiene constancia de ser publicado (1984) “Sobre el compromiso”, Gómez, Zoila (ed.). **Musicología en Latinoamérica**. La Habana: Arte y Literatura, pp.335-341; los demás son manuscritos e inéditos y todos ellos escritos en exilio. En el curso del trabajo se indicarán, como cita bibliográfica como por ejemplo: Doc.1 o Doc.8. Para la elaboración de esta parte del trabajo son importantes estos manuscritos donde abunda tanto la reflexión en torno a la canción política de su autoría como la de compromiso social en Chile, su origen y su evolución; estructura musical y relación con el texto.

¹¹ Varias de las canciones de la cantata han sido separadas de su contexto original, adquiriendo vida propia al ser interpretadas como piezas independientes.

¹² Recabarren es el fundador del Partido Comunista Chileno, líder de los obreros y mineros de principios del siglo XX. Luchó por la educación y la dignidad del obrero. Fundó escuelas, periódicos y teatros populares, convencido que a través de la cultura y el arte el trabajador puede lograr libertad y justicia sociales.

Las canciones [que conforman la cantata], son de raíz folklórica o popular, y el papel de la orquesta de cámara es muy concreto y nada artificial; es mostrar la presencia de la herencia cultural [nacional], a través del uso de texturas propias de la música de cámara. (Hay momentos en que es fácil determinar en que género se está). De estilos muy variados en *la Fragua*, se alternan canciones de diversos colores y formas, con recitativos acompañados [algunos] de música de percusión escrita en sistema aleatorio (Doc.8).

La cantata *La Fragua* (como también la canción política del compositor), es una música para usarse, ya que cumple la función de aglutinante histórico-ideológico colectivo, de ahí que resulta ser un interesante objeto de estudio musicológico-interdisciplinario. A través de ella se puede recrear una época determinada y visualizar, por ejemplo, el motor socio-político que la anima. Para alcanzar esa dimensión de aglutinante histórico-ideológico colectivo en esta obra, se proponen los siguientes objetivos:

- a) Reconocer cómo se encadena la narrativa política con la musical; es decir, el nivel de profundidad del relato político en la obra y cómo éste se relaciona con su entorno. Las lecturas que nos ofrece la trama literaria de la obra nos sugieren caminos para explicarnos esta simbiosis y sus repercusiones.
- b) Interpretar el sentido y tendencia de su narrativa -como texto poético-musical- para visualizar el alcance en la construcción de identidades histórico-sociales subjetivas y colectivas. Lo que el relato dice (sentido) y lo que el relato provoca (tendencia) nos acercan a reconocer el grado de representatividad que tenga la obra en su entorno.

Para obtener un provechoso resultado de los objetivos que ordenan esta propuesta, el primer paso es posesionarnos del concepto de narrativa y sus dos ejes de enunciado: sentido y tendencia definiéndolos según nuestra perspectiva musicológica, los que nos servirán de herramienta de análisis, primero para la narrativa literaria y luego para la musical de la cantata *La Fragua*.

II. NARRATIVA: SENTIDO Y TENDENCIA

La cantata *La Fragua*, como objeto musical, plantea diversas interrogantes que invitan a explorar sus cualidades como fenómeno socio-cultural. Una primera cuestión es cómo esta música hace que el individuo y/o colectivo se identifique con ella y cree identidades. Si los individuos aceptan la oferta identitaria que le ofrece el objeto musical, ¿cómo se explica esto: a qué se debe? Para responder a esto es necesario trascender lo musical e incluso lo musicológico para adentrarnos en la lingüística y en la sociología. Es decir, abordar el objeto musical más allá de sus problemáticas estructurales y estético-estilísticas; requiere analizarlo en conjunto con el espacio cultural al cual pertenece; comprenderlo “como hecho cultural total”¹³. Traer al terreno musicológico los conceptos de narratividad, sentido y tendencia, -los que han sido observados desde un enfoque lingüístico y otro sociológico- ha permitido explicar estas interrogantes.

Los conceptos de *narrativa*, *sentido* y *tendencia* han sido trabajados por W. Benjamin¹⁴ y T. Todorov¹⁵ en el terreno lingüístico. Tszvetan Todorov reconoce la *narración* como el modo de presentación de la crónica y la historia; es su canal de enunciado. Concuere con Walter Benjamin en que la narración se mueve en dos órdenes: uno el *sentido*, es decir, el conflicto –o afecto, emoción- que ofrece el texto, y el otro, la *tendencia*, el conflicto resuelto –o efecto- en su contexto social¹⁶. Apropiándonos de los conceptos sentido y tendencia para interpretar las cualidades narrativas de *La Fragua*, los podemos entender de la siguiente manera: el sentido como el tejido motivico de la narrativa; el sentido refleja la postura ético-ideológica del creador, plantea el problema en la trama, y, la tendencia es cómo esa narrativa llega a su entorno, cómo la interpreta y/o la hace suya el colectivo social. El sentido es la narración propiamente tal y la tendencia es la provocación que produce ésta en el colectivo. El creador negocia con ambos ejes narrativos en su obra, en tanto el receptor sólo manipula la tendencia, la acepta o la rechaza.

Los estudios realizados por Pablo Vila¹⁷, Jerome Bruner¹⁸ y los etnomusicólogos Ramón Pelinski¹⁹ y Enrique Cámara²⁰, sobre análisis de objetos musicales y/o literarios y su enraizamiento socio-cultural desde la perspectiva de la narrativa, también ha sido de provecho para nuestra propuesta. La lectura que ellos hacen de este concepto nos ayuda en la necesidad de clarificar la fuerza o debilidad del constructo identitario que realiza un objeto musical en su entorno. Cámara sostiene que las narrativas “son construcciones culturales discursivas con las que la gente arma y reajusta su identidad en las diferentes circunstancias de su vida y en interacción con las construcciones hegemónicas”²¹. En tanto para Bruner la narrativa es constructora de realidades, interpreta estas realidades, de modo que puede influir en nuestra visión de mundo; la ficción la puede convertir en realidad. Al respecto dice: “mediante la narrativa construimos, reconstruimos, en cierto sentido hasta reinventamos, nuestro ayer y nuestro mañana. La memoria y la imaginación se funden en este proceso”²². Ambos autores, en algún momento, ponen énfasis en un rasgo de la narrativa: poner en entredicho lo canónico con lo posible. Esta comprensión del concepto narrativa se pone al servicio, en este caso, del análisis tanto literario como del musical de la cantata *La Fragua* para comprender los lazos que la unen con su entorno. En este contexto, concordamos con la feliz determinación de Pablo Vila de estudiar la música popular a través de la teoría de la narratividad, ya que “la

¹³ Molino, Jean (s/f). *El hecho musical y la semiología de la música*. Este autor habla de la música como hecho simbólico. Así, lo entendemos como un hecho cultural total por formar parte de la cosmovisión de una cultura.

¹⁴ Benjamin, Walter (1975). **El autor como productor** [1934] (Trad. Jesús Aguirre). Madrid: Taurus, p. 2; y también en (1991) **El narrador** [1936] (Trad. Roberto Blatt). Madrid: Taurus.

¹⁵ Todorov, Tszvetan (1974). “Las categorías del relato literario”. **Análisis estructural del relato**. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

¹⁶ Todorov, “Las categorías...”, p.191.

¹⁷ Vila, Pablo (1996). “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. *Trans (Transcultural Music Review)* 2, <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>.

¹⁸ Bruner, Jerome (2003). **La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida** (Trad. Luciano Padilla López). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

¹⁹ Pelinski, Ramón (2000). **Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango**. Madrid: Akal.

²⁰ Cámara, Enrique (2003). **Etnomusicología**. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales

²¹ Cámara (2003). **Etnomusicología**, p. 279.

²² Bruner (2003). **La fábrica de historias...**, p. 130.

identidad social se basa en una continua lucha discursiva acerca del sentido que define a las relaciones sociales y posiciones en una sociedad y tiempo determinados”²³. La lectura de la narrativa será a la luz del sentido y tendencia, los dos ejes que reconocemos en el tránsito, desde el sujeto creador, hacia el individuo o colectivo a través del objeto musical. Este complejo engranaje de relaciones es el que permite la construcción de identidades en un grupo histórico-cultural y socialmente organizado.

En el siguiente cuadro pretendemos presentar resumidamente cómo se conjugan estos conceptos en la compleja red de relaciones entre creador-objeto creado-colectivo.

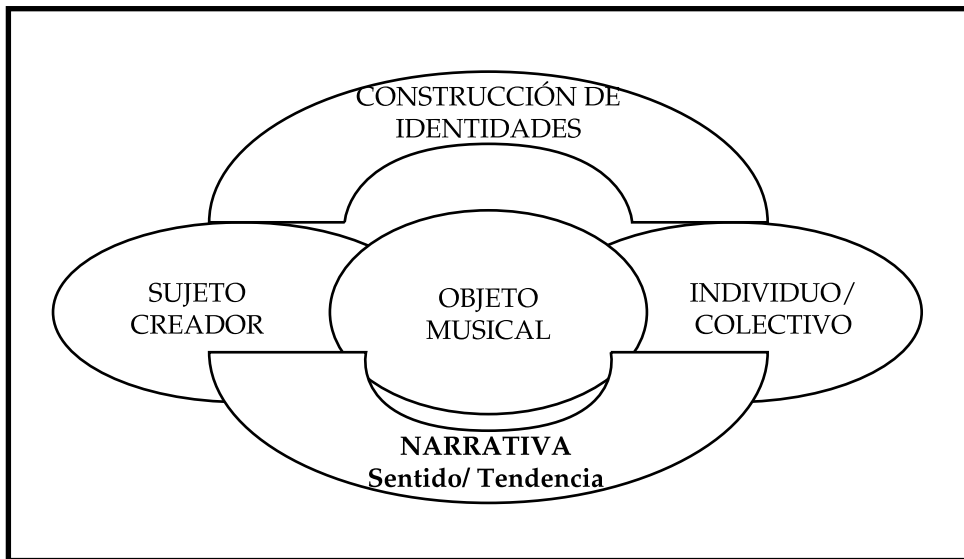


Figura 1

Con la comprensión de estos conceptos y los alcances que ellos nos proporcionan, intentaremos a continuación abordar el primer objetivo que nos guía hacia el reconocimiento de cómo se encadena la narrativa política con la musical y en qué nivel de profundidad.

III. LA POLÍTICA EN EL CONTEXTO POÉTICO-LITERARIO DE LA FRAGUA

La relación música-política en una composición es una tarea compleja tanto para compositores como para el estudioso que la aborda. El compositor está acostumbrado a fundir los sonidos con otros elementos extramusicales, es una práctica que ha realizado desde siempre; sin embargo al fundirla con cualquier “otro” no musical, debe procurar el equilibrio entre sus componentes. En el caso de la política, su preocupación apunta a

²³ Vila (1996). “Identidades narrativas...”, p. 8.

la intención de cómo integrarla a lo musical; cómo hacerla presente.

La presencia de la política en música tiene diversas maneras de manifestarse: a través de un texto que relata un hecho político, a través del nombre de la obra, sin la intervención de un texto; o bien, sin ninguna alusión de idea política: aquí, el reconocimiento del autor como artista comprometido o la explicación que él da de la obra, es el canal de información que el receptor tiene para saber si esa obra porta un mensaje político.

Julio Estrada en su análisis sobre la obra política de Silvestre Revueltas²⁴ propone tres niveles de profundidad en la intención política en una obra musical.

- a) El *gesto político* expresado en una idea política que puede cambiar de intención sin afectar la música. En este caso no es necesaria la presencia de texto. Generalmente se expresa en el epígrafe que acompaña a la obra o en el título de ella.
- b) El *mensaje ideológico* donde se intenta crear conciencia de valores ético-político sociales. En este caso la presencia del texto es importante o bien el drama escénico si no hay texto.
- c) La *música de acción política* donde la música cumple la función específica de servir a la contingencia político-partidista. El “por” –la música- subordinada al “para” –la política-²⁵. En este caso el texto es de suma importancia.

En estos niveles propuestos por Estrada, se observa la presencia de la política en la música que va de un grado de menor a mayor significancia. Dicha propuesta nos ha dado luces para la elaboración de una tipología que nos oriente hacia la calidad de la participación de la política en *La Fragua*; de acuerdo a esto y basados en la lectura de su trama, reconocemos tres cualidades o modos de presentación. Así, hemos sometido su relato político a un análisis desde la perspectiva de tres modos de narrativa detectados, que en cierta medida se condicen con los niveles de Estrada, ellos son:

Crónica, con dos variantes:

- a) de índole contingente y
- b) de relato histórico.

Ideología, con dos variantes:

- a) de reflexión ideológica
- b) de acción política.

Historia

La narrativa literario-política de ideología marxista se presenta en todas estas vertientes, es su eje rector fundamental, el que se expresa de distintas maneras, unas más poéticas que otras, más descarnadas y directas.

²⁴ Estrada, Julio (s/f). “La obra de Silvestre Revueltas”. www.prodigyweb.net.mx/ejulio/revupoli.htm.

²⁵ Estrada (s/f). “La obra de...”, p. 2.

Crónica

La crónica es el género literario ligado al periodismo, es una forma intermedia entre la historia, la narración y la épica. Es una forma de historia en el sentido de contar experiencias humanas con veracidad. A diferencia de ésta, la crónica no explica ni trata de demostrar los hechos, sólo los expone. Los cronistas son quienes narran objetiva y escuetamente un hecho real y verificable. En la crónica –al igual que en la historia, como toda narración- la memoria es un factor esencial que mantiene viva la identidad de las sociedades.

a) **La crónica de índole contingente** es la que reconocemos en la narración de un hecho coyuntural, de actual vigencia para el momento en que fue compuesta la canción: especie de “noticia de última hora”. Las canciones que pertenecen a esta categoría, son las que están más cerca del rol del periódico. Corresponden al nivel de “música de acción política” propuesto por Estrada. La cantata *La Fragua* es una crónica ya que en ella se narra la historia no oficial del país, tomando como protagonista principal al obrero, el minero y el aborígen. Se relata el pasado de sus vidas. Si la contingencia es lo actual, sólo la última parte (Recitativo 12 y Canción 12) se podría considerar una crónica de índole contingente, por cuanto el último relato se sitúa en el año 1971 cuando fue compuesta la obra. Debido a la extensión y las partes que componen esta obra, reconocemos en ella otros tipos de narrativa. Al respecto, el autor expresa,

por ser una obra bastante dialéctica: lejos de ser una loa al Gobierno Popular (que por lo demás se lo merecía y bastante), es, en su fragmento final, “las tareas de la patria” una enumeración de ellas que termina ser la canción final: “El puño del pueblo”, que se levantará para construir y para castigar a quienes se atraviesen en el camino del pueblo hacia su liberación definitiva²⁶

b) **La crónica como narración de hechos históricos**, la reconocemos en aquellos hechos verídicos que el cronista recuerda poéticamente en diversos momentos de *La Fragua*; en ellos, no se cumple en su relato las exigencias de fidelidad como ocurrieron realmente los hechos. Aquí, está presente la política como “gesto”, según la idea de Estrada. Por ejemplo, la parte 1 (Recitativo 1- Canción 1), a modo de introducción al poema, es la propuesta de hacer una historia nueva de un pueblo que valora lo suyo: su tierra y su identidad cultural. El cronista (recitante) se propone crear conciencia entre los suyos como gestor de su propia historia. La riqueza de la tierra y la fortaleza del pueblo, fundidos en un todo, están en condiciones de llevarlo a cabo. Una historia hecha por los habitantes y su tierra, distinta de la historia oficial. En este argumento se percibe una actitud optimista en el relator que es una característica de la estética literaria del realismo- socialista. Tomemos, por ejemplo, algunos fragmentos del recitado:

²⁶ Ortega, Sergio (s/f). Documento 8 (manuscrito inédito).

Recitado N°3:

Desde el fondo de los años/ La clase obrera chilena ha madurado con sangre./
Desde el fondo de los años nos llegan de Marga-Marga,/ Viejo lavadero de oro, con
indios explotados y patrones españoles,/ noticias de un movimiento./ “Primera
huelga chilena”, ¡cómo saber si eso es cierto!

Recitado N°4:

Y en Lota,/ La combativa, la clase obrera levanta un bastión de ideología.

Recitado N°8

¿Qué nos dejaste Valdivia?/ ¿Qué heredamos?/ ¿Tu zarpazo de tigre embravecido?/
¿Tu alarido final?/ ¿O la estructura agraria?/ ¿y el campo?

En la canción (N°4) *Marcha de los mineros del carbón*, el sentido de la narrativa es denunciar la vida miserable que vive el minero de las minas del carbón, advirtiendo dos situaciones: los sufrimientos y muerte del minero por el mal trato, planteada en las estrofas; en tanto en el estribillo, hay una tendencia a exhortar a este obrero y a su compañera, tomar la bandera de lucha contra esta situación de muerte.

Parte del texto dice:

Bajo una bandera de llanto y de piedra/ mueren los mineros sacando carbón/ Bajo
una bandera de llanto y de piedra/ la espalda doblada, hijos del dolor. II: Tu vida
se apaga entre rocas y piedras,/ tus días son negros sin viento y sin sol./ tu pica es
la fosa, mortaja y morada,/ tu vida la entregas sacando carbón./ Estribillo: No es
la vida lo que arriesgaremos/si nos llega el momento de luchar,/ solo el hambre y
el frío perderemos/ si nos toca la vida entregar.

En *Niño Araucano* (Canción 7), se narra la relación entre el araucano, (la cultura dominada) y el español, (la cultura dominante). Las estrofas 1, 2, 3 y 4 hablan del niño sometido. Las estrofas 5 y 6, tratan del indígena que, habiendo aprendido de su amo a luchar, entiende que debe matar para su emancipación. La estrofa 7 narra cómo el araucano, amparado en su cosmovisión y con la fuerza que le dan sus ancestros, personificados en Lautaro, está listo para actuar. Esta estrofa está a cargo del relator, que con voz vibrante explica el inevitable y dramático desenlace de esta relación.

Recitante, libremente:

Gran araucano/ que tomas del roble,/ del puma, del mar, de la tierra, / el deseo
de la libertad,/ ¡Lautaro te llamas!

Estrofa 1:

Niño araucano/ que cuidas el sueño del conquistador,/ aprende a soñar/ aprende
a cuidar./ Niño araucano/ que ajustas la cincha del conquistador/ aprende a
mirar,/ aprende a callar./ Niño araucano/ que limpias la lanza/ del conquistador,
/ aprende a limpiar,/ aprende a pensar.

Estrofa 5:

Buen araucano/ que has visto la vida/ del conquistador,/ aprende a luchar, habrá que pelear.

Ideología

La ideología es un concepto que descansa en el mundo de las ideas. Las ideologías interpretan o expresan una realidad particular, de ahí que no son objetivas ni científicamente comprobables. Son relativas a un espacio y tiempo histórico-social determinado y están comprometidas con el devenir histórico de un grupo humano. La ideología es el conjunto de ideas llevadas a la acción políticamente. Hay entre ambas una relación de significante y de significado. La política, por ser la materialización de las ideologías, es su significante; en tanto las ideologías son su significado ya que en ellas están comprendidos los conceptos y las ideas. La política está en la acción del cotidiano individual y colectivo; son los modelos de vida adoptados socialmente y que tienden a permanecer o perdurar en el tiempo; está en las expresiones culturales de un grupo. Las ideologías son el motor que mueven y estimulan la política de estos modelos; por lo tanto, ambos componentes intervienen y comprometen el destino humano en sus coordenadas históricas.

- a) de **reflexión ideológica**, nos acerca a la categoría de mensaje ideológico de Estrada. El sentido de la trama de esta naturaleza acentúa lo ético, la cosmovisión cultural de los pueblos, los valores humanos. Son las reflexiones que hace el recitante (narrador) cuando advierte la pérdida de la libertad o dignidad a causa del abuso de poder; la represión o persecución del que piensa diferente al *statu-quo*; la miseria, hambruna y muerte que padece el minero, el desprecio hacia el indígena y la privación de sus tierras y cultura. En síntesis, la indigna sumisión del explotado por el explotador. La puesta en escena de estos hechos, tiende a crear conciencia de la situación de menoscabo del pueblo ante sus legisladores. En un estilo recitativo, el compositor exhorta, en esta cantata, a la unión y organización del obrero para revertir estos hechos.
- b) de **acción política**, donde esos mismos valores que engrandecen a los pueblos son llevados a cabo, puestos a la acción. *La Fragua* ofrece un interesante ejemplo: *El puño del pueblo* (Canción 12). Esta es la última canción de la cantata y junto al recitativo, son los únicos momentos en que el relato se sitúa en el presente que vive el compositor y el país: el triunfo de la Unidad Popular y el inicio de una sociedad socialista. Esta canción tiene la misión de dirigirse a todo el pueblo con conciencia de clase, al que está dispuesto a levantarse para enfrentar al que lo oprime. Es una canción de gran fuerza de acción, una herramienta política potente; motor colectivo que mueve y remece. Por su arquitectura rítmica y formal, se acerca a la canción-marcha.

Parte de estrofas y estribillo dice:

Abriendo el camino/ que Chile se ha forjado// el puño del pueblo se levantará//
Y aquel que ha explotado/ trabajo del obrero//el puño del pueblo lo castigará.//
II: De pie los obreros,/ de pie los campesinos//El puño del pueblo se levantará.//
Y aquellos que intenten cerrarnos el camino//el puño del pueblo los castigará.//

Estribillo:

El puño del pueblo,/ el puño de la patria,//con fuerza gigante// se levantará//

Este tipo de composiciones fueron compuestas para ser coreadas por el pueblo en situaciones de efectiva acción política como la convocatoria de la campaña presidencial de Salvador Allende y en apoyo a su gobierno. Insistiendo en que esta es una música de consumo rápido por su función, y debido a su misión de aglutinar las fuerzas de una clase social y mantener viva la memoria histórica-ideológica del colectivo, asiste en el creador la necesidad de construir una música sencilla en su arquitectura y eficaz en su mensaje. A juicio de Patricio Manns, las marchas de Sergio Ortega, están en el límite de la canción panfletaria y la canción reflexiva²⁷. Sin embargo, la construcción musical de las marchas en Ortega y en particular ésta, *El puño del pueblo*, tienen un tratamiento que enriquece la forma tradicional y esto no entra en la categoría de lo panfletario que es simplificar la música. El texto podría ser considerado contingente por la necesidad de ser directo y accesible a un grupo masivo. Metro, tempo, ritmo y carácter están en total sintonía con el mensaje narrado, de modo que esta canción-marcha es flexible a cualquier auditor: a las grandes masas que es donde Ortega desea que esta música llegue.

Historia

La historia llevada al mundo de la poesía se ve también liberada de la veracidad, ya que es una dramatización de lo real, cuyo relato, en gran medida, se apoya en la metáfora u otras herramientas literarias. En este contexto, se reconoce la historia por el nombramiento de personajes que han sido actores en la vida del país. De ellos, se relata de manera poética alguna acción que los identifica y los hace merecedores de formar parte de la memoria nacional. Es el caso, por ejemplo de la canción *Lautaro y Valdivia* (Canción 8) de *La Fragua*, donde se enfrentan dos seres que encarnan culturas opuestas y rivales.

Parte del poema dice:

En el valle tronó/ el cañón del invasor./ Cien jinetes irán/ en galope arrollador./
Todo Arauco arrasó/ fuego del conquistador./ Recitado I: Muerte aquí, tajo allá,/
cien aldeas quemará./ Fuego aquí, lanza allá,/ cien cabezas cortará./ II: Todo el
sur convirtió/ en cenizas y dolor/ En ataque brutal/ mil cadáveres dejó.

²⁷ Conversación con el cantautor Patricio Manns, 2009

En síntesis, el análisis del relato literario de *La Fragua*, nos permite reconocer primero, tres modelos de narrativas con sus matices, y segundo, observar la función (sentido) del relato político y evaluar la recepción (tendencia) que tiene en su entorno.

Para atender el objetivo que pretende interpretar la narrativa tanto literaria como musical en *La Fragua*, y sus implicancias en la construcción de identidades histórico-sociales subjetivas y colectivas, hemos conjugado los conceptos de sentido y tendencia con los conceptos recogidos desde el análisis semiológico. Del resultado de este último análisis, nos acercaremos además a las estructuras de contenido, forma y estilo de las canciones seleccionadas de esta obra. Así, la pretensión de observar en su totalidad la cantata, nos resulta posible.

IV. ANÁLISIS MUSICAL SEMIOLÓGICO

El análisis de la estructura musical de *La Fragua* está basado en el método de análisis musical tripartito semiológico propuesto por J.J.Nattiez y Jean Molino²⁸, que toma en cuenta los niveles *poiético*, *aestésico* y *neutro* del objeto musical para su estudio. Lo *poiético* dice relación con la creación, el pensamiento del compositor, su postura ético-estética, el porqué de las técnicas y procedimientos ocupados en la construcción, entre otras incursiones. Lo *neutro* aborda el análisis de forma y contenido. Es el análisis puramente musical basado en la partitura o audición concentrada de la composición. Lo *aestésico* es la interpretación de la obra desde el receptor, cómo llega ésta al oyente o escucha; es decir, considera y se vincula con la experiencia estética del colectivo.

La propuesta metodológica, es aplicada a las cuatro canciones que ya han sido presentadas a propósito del análisis del contexto poético-literario: *Marcha de los mineros del carbón* y *Niño Araucano* (crónica como narración de hechos históricos), *El puño del pueblo* (ideología de acción política) y *Lautaro y Valdivia* (narrativa histórica). El análisis de las estructuras musicales (nivel neutro) está acompañado de ejemplos extraídos de la partitura de la obra²⁹. Este análisis ha sido hecho, por una parte, atendiendo a los aportes tanto de las estéticas musicales que proceden de la metrópoli como las de raigambre local, con el propósito de dimensionar la narrativa de sus sonoridades y el efecto en su entorno. Por otra parte, atendiendo al *pathos* musical que va en estricta sintonía con el *pathos* literario-político; de modo que tanto el sentido como la tendencia de la narrativa literaria quedan conjugadas con la narrativa de lo musical. En cuanto al nivel poiético, ha quedado claro desde el inicio del trabajo que el motor que estimuló al compositor en la creación de esta obra fue rendir homenaje al 50 Aniversario de Partido Comunista de Chile, con esta información, queda en evidencia la ética que orienta la obra: su ideología política que está en absoluta unión con la estética de la obra. Desde esta visión poiética, se explica también el sentido y la tendencia que el compositor ha sellado en la obra:

²⁸ Nattiez, Jean-Jaques (1994). "La comparación de los análisis desde el punto de vista semiológico (A propósito del tema de la sinfonía en sol menor K.550. de Mozart)", (Trad. Laura Ceriotto). *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M.* Mendoza: Instituto de Musicología Carlos Vega; y Molino (s/f). *El hecho musical...*

²⁹ La partitura pertenece al archivo de propiedad de la familia del compositor y fue facilitada a la investigadora; partitura original, manuscrita por el propio compositor.

desde el podio de la ideología marxista, revisar la historia del “pueblo” y exhortarlo a “su liberación”. En cuanto a la mirada desde el auditor, terreno de mayor subjetividad que los anteriores, su aceptación o rechazo, depende en el caso puntual de *La Fragua*, participar o no del credo político implícito en su narrativa literaria; y estar o no en sintonía con las estéticas musicales propias de la tradición popular y folklórica chilena presentes en su narrativa musical.

He aquí el análisis de cuatro canciones de *La Fragua*.

1.- Marcha de los mineros del carbón

Del análisis musical en su nivel neutro, en esta canción, se reconoce la forma y contenido de organización binaria con estribillo. El movimiento que anima esta marcha está dispuesto en un ritmo homogéneo. La estrofa es de carácter marcadamente marcial por la regularidad de su patrón rítmico tanto en la melodía como en el bajo, además de su inicio tético. El estribillo de inicio anacrúsico y de patrón rítmico más heterogéneo que la estrofa, le da un carácter más suelto, menos marcial.

La línea melódica en las estrofas es diatónica, se mueve en el antecedente en un ámbito de quinta: de fa a do por grados conjuntos. En el consecuente se amplía hasta el fa superior, se destaca un salto ascendente de quinta lo que le da un *pathos* dramático rompiendo la tranquilidad del movimiento melódico siguiendo el *pathos* del texto. La melodía del estribillo se desplaza por grados conjuntos y su ámbito que no excede la octava. La armonía de las estrofas se centra en la tonalidad de fa menor y con pasajes modulantes por intercambio modal, en tanto el estribillo, en la tonalidad de fa mayor presenta un movimiento armónico tranquilo. Las puntuaciones finales denotan un estilo cadencial propio de la construcción clásica: II6/5 - I4/6 - V7 - I.

El moto de la marcha es rápido en las estrofas y levemente menos rápida en el estribillo, lo que le infiere un carácter marcato a la primera y más cantáble al segundo.

Canción N°4 Marcha de los Mineros del Carbón.

Fl. ob.
Cmo
Sst
Voces
Percus.
Cuerdas
Caj.

Bajona ban de ra de lian toy de pie dra

Fl. ob.
Cmo
Sst
Voces
Percus.
Cuerdas
Caj.

mueren los mi-ne-ros sa can do car bon Bajona ban de ra de lian toy de

(10)

The image shows a handwritten musical score for a symphony orchestra and a vocal soloist. The score is divided into two main sections. The left section lists the instruments: Cl (Clarinet), Corno (Horn), Sgt. (Saxophone), Voces. (Voices), Tambor (Drum), Cuerdas (Strings), and Uti. (Woodwinds). The right section is a vocal soloist part, marked "Fianción: El:" and includes the lyrics: "nos la ni da lo que mis da de la pa nia". The score is written on multiple staves, with a large vertical line separating the two sections. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte).

Handwritten musical score for "Marcha de los mineros del carbón" by Sergio Ortega. The score includes staves for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Voice (Voz), Trombone (Tbn), Percussion (Perc), and Bass (Cb). The lyrics are: "re mos he ga bi nos Com pa lle ga del mo men to de la cha ra solo el há mi se vel ra do to ne mos que pe le ar ne mos que pe le ar".

Ejemplo 1: Sergio Ortega, *Marcha de los mineros del carbón*, *La Fragua*.

2.- Niño Araucano

Niño Araucano es una canción monotemática con un tratamiento más bien modal que tonal. En la introducción instrumental se presentan el ritmo de 6/8, el tono del canto y una síntesis melódica breve; todos estos elementos están presentes a lo largo de la canción. El rasgueo de la guitarra en ritmo de 6/8, acerca esta canción a la tradicional tonada monotemática chilena campesina. Se percibe la influencia del canto mapuche por la presencia de la escala pentáfona para la construcción melódica, el ostinato del bajo y la sonoridad de los instrumentos que evocan el kultrún y trutruca.

Canción de 7^{ta} Misión Americana

Coro

Fagot

Perc

ve.

Cb.

Bombo indígena.

Coro

Sgt

voce

Perc.

Cuerdas

Cb.

ni foa-rau-ca-no que cuidas el
Mim DoM Ni LAM
siempre así

Cuerdas Sordina

Cb. Sin Sordina

The image shows a handwritten musical score for the cantata 'Niño Araucano' by Sergio Ortega. The score is written on multiple staves. The top staff is for Flute (Fl) and Clarinet (Cl). The second staff is for Oboe (oboe). The third staff is for Violins (vols). The fourth staff is for Cuedes. The fifth staff is for Clarinet (Cl). The lyrics are in Spanish and are written below the vocal lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and markings in the score.

Ejemplo 2: Sergio Ortega, *Niño Araucano*, *La Fragua*.

El sentido que orienta la canción *Marcha para los mineros del carbón*, es narrar la vida de miseria y explotación del minero. La tendencia observada es situar la

narrativa en el contexto socio-cultural nacional y provocar en éste una reacción de compromiso. Esta canción fue interpretada en un concierto “progresista y de corte más bien experimental”, provocando expresiones de reconocimiento y enojo entre los que se sintieron identificados con la trama del poema y escándalo en los que desconocen la situación real del minero del carbón chileno³⁰. Para el receptor esta marcha es percibida claramente en tanto texto y música; el mensaje es directo y preciso. Hay una carga dramática que se va poco a poco instalando en las estrofas, lo que le da un carácter decidido y penetrante. El estribillo es más épico, siendo una especie de catarsis de la estrofa.

La canción *Niño araucano* plantea un problema histórico-socio-cultural que afecta no sólo al país sino a Latinoamérica desde la llegada del invasor europeo al continente; “es el descubrimiento que hace el *yo* del *otro*”, como expresa Todorov en su libro **La Conquista de América**³¹. La tendencia de la canción, es situar el problema en la conciencia colectiva de la sociedad chilena que no es permeable a la discriminación que se ha establecido desde siempre contra los pueblos originarios, avasallando sus culturas y esclavizando a sus habitantes. La música evoca el mundo simbólico mapuche con el pie métrico troqueo como insistente ostinato del tambor mapuche (kultrun) y el canto lastimero de los cornos que recuerdan la trutruca. La melodía que evita el semitono, avanza por grados conjuntos y salto de tercera menor, sitúa la música en el mundo sonoro pentatónico.

3.- *El puño del pueblo*

El puño del pueblo, canción de contenido y organización binaria: estrofas y estribillo presentan un contraste tonal-modal entre ambas partes. De carácter épico, enérgico y solemne. Los timbales y cornos inician la canción. El estribillo amplía el registro melódico respecto a la estrofa, y la intervención de los timbales en el cambio de tono menor a mayor produce clímax dramático. La coda final, elaborada con una textura polifónica-imitativa, produce un efecto dramático de final potente, con pedal de timbales. Hay entre cada estrofa, un breve interludio de toque de quintas de corno, realzando el texto: “Con fuerza gigante...” El estilo de esta canción es heterogéneo; mezcla de marcha-himno que, con ritmo de 12/8 llevado en dos en el canto y en cuatro (negra con punto) en bajo continuo, le infiere un moto rápido y agitado. El ritmo de 6/8 destacado en la guitarra evoca la sirilla chilota, acentuando el carácter galopante y agitado. Esta canción recoge un estilo que se enseño en algunas canciones de la época, entre las que se destaca, *El apareció* de Víctor Jara, por el ritmo galopante y la canción final de la *Cantata Santa María* de Luis Advis.

La interpretación es en coro armonizado en cuatro voces masculinas con conjunto instrumental: flauta, piccolo, oboe, clarinete, corno, fagot, guitarra, timbales, cuerdas y contrabajo en el rol del continuo. La instrumentación es refinada y la conducción de la narrativa hacia un clímax se logra equilibradamente entre música y

³⁰ Ortega, Sergio (s/f). Documento 8.

³¹ Todorov, Tzvetan (2007). **La Conquista de América**. México: Siglo XXI.

texto, con la intervención tímbrica (percusión y vientos), las voces del registro alto, la dinámica en crescendo, la melodía que camina hacia el registro más alto y culminando con un final de potente sonoridad reforzando la frase “con fuerza gigante se levantará”: cometido principal del “puño del pueblo”. Aquí radica, entonces, la síntesis climática de esta canción.

Ejemplo 3: Sergio Ortega, *El puño del pueblo*

Canción N.º 12 El Puño del Pueblo.

89

Flauto ob. cl.

Corno

Spt.

Voces

Guitarra

Tímbral

Cuerdas

Chó

a brton doel ca - mi - no que Chó te sea for

Bombo

Pisa

Pisa

Pisa

Flm.

voz

Cuerdas

Clb.

na-do el pu-ño del pue-blo se le van ta-

Pi
ob.
cl

Coro

voz

Cuerdas

Clb.

na el pu-ño del pue-blo se le - van ta

Ejemplo 3: Sergio Ortega, *El puño del pueblo*, *La Fragua*.

El sentido o significado de ella está en mostrar un pueblo oprimido, conquistado carente de libertad. El arma del pueblo en este caso es el puño en alto. Son mensajes dirigidos a un pueblo que pasa –de un estado de tener en sus manos el poder político– a otro, en que pierde este poder y debe crear nuevas armas para su libertad o recuperación. Tienen una fuerte connotación ético-social. Se acerca a la categoría de mensaje ideológico de Estrada. La tendencia o significante de esta canción, tanto desde una perspectiva poético-literaria como musical en su nivel estético, es de hacer de ella portadora de un mensaje de toma de conciencia social.

4.- Lautaro y Valdivia

Lautaro y Valdivia es formalmente una canción atípica, compuesta: A-B-A-C-D-A-B'; está cercana al lied schubertiano, (concebida como una canción con desarrollo, una especie de fusión con la sonata). La parte B es un recitado que contradice el carácter melódico de A, en tanto la textura de C-D contradice la de B. La armonía es bastante compleja. Con una armadura de si mayor o sol sostenido menor, (según partitura original), tonalidades que nunca llegan a constituirse debido a las constantes modulaciones. Todas las incursiones armónicas son difusas por la superposición de acordes, de melodías y por los extensos pedales y bajo cromático. El metro en 6/8, en tempo rápido es mantenido durante toda la canción con un patrón métrico regular, lo

que le confiere a la canción un pulso homogéneo. Los solos instrumentales tienen un papel relevante. Ofrece rasgos de marcha-himno. La instrumentación de esta canción es para flauta, piccolo, oboe, clarinete, corno fagot, timbales, bombo, tam-tam, cuerdas, contrabajo, voces masculinas.

Cancion No 8 Santoro y Valdivia.

Fl
Ob
Cn
Fgt
Voces
Timbal
Cuerdas
Cb

Fl
Ob
Cn
Fgt
Voces
Timbal
Cuerdas
Cb

10 15

Handwritten musical score for the first system of 'La Fragua'. The score includes staves for Fl. de Ce, Corneo, Fpt, Voces, Timbal, Cuerdas, and Clg. The vocal line features the lyrics: "To claf tam ca-rit so fue ar del conquis ta Des-decl mon ca-uo no fue ar del conquis ta". Above the vocal line, there are markings: "p Sub. tutti", "p tacet", and "p". The instrumental parts include various rhythmic patterns and dynamics.

Handwritten musical score for the second system of 'La Fragua'. The score includes staves for Fl. de Ce, Corneo, Spt, Voces, Timbal, Cuerdas, and Clg. A large bracketed section is labeled "cresc. tutti". The vocal line has some lyrics: "de la". The instrumental parts continue with complex rhythmic and melodic lines.

Ejemplo 4: Lautaro y Valdivia, La Fragua.

El sentido de la trama está en narrar los rasgos de dos hombres que han quedado registrados en la historia del país. Seres reales que dejan en la memoria de su pueblo las huellas de su paso. En *Lautaro y Valdivia* se narra el enfrentamiento de dos culturas distintas y en pugna, personificadas en estos dos seres; ambos cautivos en la memoria histórica del país, cada uno portando sus propios destinos que, al enfrentarse, los conduce a la muerte.

La tendencia es provocar en el auditor interés por conocer esta parte de la historia. La significancia de la trama la destaca como ejemplo de valor y su canto es un homenaje a esta condición. La misión es mostrar el valor y fortaleza de seres reales que se constituyen en modelos sociales. En “Lautaro y Valdivia”, la narración histórica sitúa al oyente en tres momentos cruciales del enfrentamiento de estos hombres. Uno, el escenario de desolación que deja el conquistador a su paso en tierra mapuche. Dos, el despertar del pueblo herido que se apresta a luchar. Tres, Lautaro se enfrenta en lucha a muerte contra Valdivia. La dramaturgia, instalada desde el inicio, va en crescendo hasta el final. Se escucha el canto muy pulsado, de carácter épico, guerrero. Música que mantiene al oyente atento debido a la forma como se encadenan los acontecimientos poético-musicales. La narración apunta hacia los recitados que son de plena acción dramática. La participación de timbales y corno le dan una fuerza notable a las partes. Con un sff de los timbales en pulso de 6/8 en corcheas, como pequeña introducción que precipita súbitamente al canto, le confiere una fuerza de atención notable al mensaje del texto. Todo el proceso narrativo es conducido por la música hacia el clímax que se concentra en C-D. Es una obra compleja formalmente y de calidad estética. La presencia de timbales y corno sitúan al auditor en el ambiente de la cultura mapuche por sus sonoridades cercanas a algunos instrumentos que le son propios. Las sonoridades ásperas producidas por las falsas relaciones entre lo melódico y lo armónico le confieren un sabor rústico y agreste al total, alejándola de la tradicional sonoridad estética occidental.

V. CONCLUSIONES

La construcción de esta obra, como la totalidad de sus canciones políticas, surgen de la convicción en Ortega que el “pueblo necesita expresar a través de la música sus anhelos, malestares, sus denuncias”.³²

En síntesis, del análisis realizado a cuatro de las canciones elegidas de la cantata *La Fragua*, hemos interpretado el contexto literario, de acuerdo a las categorías de, Crónica de relato histórico: *Marcha de los mineros del carbón, Niño araucano*. Ideología de acción política: *El puño del pueblo*. Historia: *Lautaro y Valdivia*.

No obstante se reconoce, en algunas de sus partes -ya sea del recitante o de canciones- el relato de la crónica contingente y la reflexión ideológica. Queda en

³² Ortega, Sergio (s/f). Documento 1 (manuscrito inédito).

evidencia la riqueza de la narrativa literaria de esta obra por la variedad de formas o modos en que se presenta.

De acuerdo al contexto musical, observamos en, *Marcha de los mineros del carbón*, estilo marcha y forma binaria con estribillo; se reconoce en ella rasgos de la canción del folklore musical criollo.

El puño del pueblo, estilo marcha-himno, forma binaria con estribillo; se reconoce en ella influencia del folklore musical de Chiloe.

Niño araucano, canción monotemática basada en la tradición musical mapuche.

Lautaro y Valdivia, canción cuaternaria, inspirada en la tradición musical mapuche.

Queda en evidencia la ductilidad del tratamiento morfo-sintáctico de la obra al aprovechar las diversas maneras de tratar la canción y su hilado con los recitativos; como también ambientar el relato de la palabra a través de los recursos tímbricos y las estructuras rítmico-melódicas.

Dos motores conducen la artesanía de la forma canción que aquí se proponen; uno, el contraste entre sus partes: estrofa y estribillo y dos, el ritmo de la dramaturgia propuesto desde la narratividad de sus contextos literario y musical. La sintaxis métrica en correlato con la periódica organiza la extensión de las frases cuyas melodías evolucionan de acuerdo a la trama. A veces se presentan como amplios arcos melódicos, con saltos que son compensados o bien pequeños motivos o estilemas que se convierten en semilla germinal de toda la canción. En tanto las armonías que sostienen el discurso melódico tratadas dentro del sistema tonal, surgen de la práctica clásico-romántica europea (en esto se comprueba la experiencia de la academia en el compositor). Sin embargo, el dominio que este músico tiene de estos lenguajes, le permite jugar con diferentes matices que proporciona la incorporación de pasajes modales, hexáfonos y/o pentatónicos, de acuerdo a la trama. El tratamiento del bajo armónico es especialmente novedoso en estas canciones. El músico hace uso de la técnica del “bajo continuo”, propio del barroco europeo y que consiste básicamente en dar movimiento al bajo como si fuera una melodía independiente. Con esto, se establece un contraste entre la melodía del canto y la “melodía del bajo”, enriqueciendo la textura y las funciones armónicas. Esta artesanía, la pone al servicio, por ejemplo, de las marchas, convirtiendo este estilo que se distingue por su regularidad y simetría formal, en una propuesta más dúctil. La estética cuidadosa de estas canciones las libera de lo vulgar y convencional, aun cuando hay una preocupación por ofrecer un producto accesible a un público sin conocimientos musicales. Ortega, en este contexto recoge y aplica el concepto de “estética de la sencillez” que proponen artistas del realismo socialista como Brecht en el teatro épico y Eisles en la música que interviene en este teatro.

En el universo de la palabra, el sentido que trasunta la narrativa de *La Fragua* es, plantear problemas políticos y sociales contingentes y/o históricos, destacar a personajes históricos que han convertido su figura en héroes nacionales, reflexionar sobre la vida

del trabajador minero, obrero y aborigen destacando su condición de explotado. En tanto la tendencia que el relato pretende es crear conciencia de compromiso social, fustigar la mente de los indiferentes, movilizar y unir política e ideológicamente a las clases sociales postergadas, al mismo tiempo, crear un ambiente esperanzador ante los eventos de postergación o derrota. En consideración a esto último, reconocemos en *La Fragua* una obra de arte realista -realismo socialista- en cuyos textos se recogen dos lecturas, se muestra el mal y se entrega el antídoto, por ejemplo: la explotación del obrero y su liberación. En este aspecto, es un arte esperanzador que ve un futuro optimista para la sociedad. Es además, un arte popular, donde el pueblo se presenta como actor y sujeto político; todo expresado en un lenguaje directo y reconocible como propio de las grandes masas, terreno donde el autor ha dirigido su mensaje.

En el universo de la tradición musical nacional, Sergio Ortega encontrará lo que él denomina el *tono de propaganda* adecuado para la construcción de la canción comprometida. En este encuentro se producirá la fusión música-política. ¿Y cuál es este tono de propaganda y cómo lo define? Sergio Ortega no explica en sus escritos a qué se refiere con *tono de propaganda*. Sin embargo, se puede inferir que éste subyace en los ritmos, melodías, timbres y armonías de la música que inicia su gestación tempranamente en la cultura musical del país, tanto en el campo como en la urbe. Estas estructuras son, interpretando a Ortega, los estilemas que alimentan de manera decisiva la canción comprometida que se identifica con el pueblo. Este *tono* o estilema tiene una misión ideológico-política: convocar una narrativa histórico-socio-cultural con un sentido ideológico y político definido en la izquierda marxista del país de su época y cuya tendencia es identificarse con los trabajadores, de esa época, que están en esta ideología. Esto revela un rasgo importante de la ética del compositor, cual es, crear la fusión música-política como vehículo de expresión colectiva: herramienta de lucha. Ortega considera que este primer eslabón de *tono de propaganda* se encuentra en el *Canto a la Pampa*³³, melodía perteneciente a una antigua habanera de origen español, cuyo texto amoroso fue reemplazado por otro con denuncia de injusticia social³⁴. Este hallazgo, -el tono en el plano de lo estético-, se convierte en el sustento de los contenidos y las formas musicales presentes en la cantata. Con este material musical el compositor lleva a cabo el proceso de subvertir, dislocar para recrear en su imaginario una música diferente. En tanto, -la *propaganda* en el plano ético-ideológico-político- contiene narrativas de la historia del pueblo, dirigidas al “pueblo”. Así, Ortega pretende producir un acercamiento eficaz entre él como creador y el colectivo, en un nivel reflexivo y práctico. Al respecto explica que su propósito es “mejorar la correlación de fuerzas a favor del pueblo”, y agrega: “yo me sumé a la lucha del pueblo por razones políticas y a la vez estéticas”³⁵. Esta declaración demuestra que para Ortega, lo estético está en íntima relación con lo ético, por tanto, hay una coherencia en su ser que se trasunta en su hacer; es un artista que piensa con su hacer. Esta postura asegura la creación de lazos identitarios entre el artista y el público.

³³ Ortega (s/f). Documento 1; y también en Varas, José Miguel, Juan Pablo González (2005). **En busca de la música chilena. Crónica y Antología de una historia sonora**. Santiago: Cuadernos Bicentenario. Presidencia de la República, p. 86.

³⁴ En esta canción se operó el mismo procedimiento conocido con el nombre de *contrafactum*, llevado a cabo por Lutero en la creación del repertorio musical litúrgico para su iglesia.

³⁵ Ortega (s/f). Documento 1.

La cantata *La Fragua* es un compendio de “cantos para chilenos” y/o “crónicas populares”. Es así como define esta obra el propio compositor, dejándolo expresado a modo de subtítulo en la portada de la partitura. En el transcurso del análisis que aquí se ha hecho de ella, esto queda comprobado. Es “cantos para chilenos” porque el contexto poético-musical está construido con los materiales propios de las sonoridades de la música tradicional y popular chilenas: el *tono*. Es “crónicas populares” porque el contexto poético-literario surge de la vida misma del pueblo chileno y de la visión que éste tiene de su historia: la *propaganda*. Como lo dice el cronista (recitante, narrador):

¡No hablemos de los próceres!, ¡nombrémoslos apenas!/ Hablemos de ti y de mí, de pueblo a pueblo./ Nuestra historia ha corrido como el metal de Chuqui en manos extranjeras./ ¡Hagámosla nuestra! ¡Digámoslo nosotros!/ Rodríguez, Galvarino, Lautaro, Recabarren, del pueblo vienen: /En el pueblo han inscrito sus acciones./ Hablemos de ti y de mí (Recitativo 1).

Es una obra que recoge y confirma una parte de la identidad socio-cultural y política del colectivo nacional. El narrador es el actor que surge del pueblo, es uno más de entre los obreros o mineros que han construido la narrativa y están escuchando su relato. Este hecho permite reconocer en esta obra rasgos que la acercan, casi hasta confundirla, con el “teatro periodístico”, cuya narrativa se basa en acontecimientos de la vida real de una sociedad, en aquello que conmueve a la clase obrera; es un relato que proviene del pueblo y su destino es para que sea consumido por el pueblo: “por” y “para” el pueblo. Como dice Boal³⁶, en este subgénero de teatro político, el “pueblo es agente creador, no sólo inspirador o consumidor”, por cuanto la prensa obrera que alimenta este teatro, es un “arma crítica en poder de un público masivo”, por el rol de denuncia social que tiene, -como también lo reconoce Walter Benjamin-, lo cual lo acerca a la canción política. Esta última es para el compositor comprometido, el equivalente del periódico para el escritor comprometido; ambos medios son un canal de acceso a un amplio espectro social con el cual se identifica³⁷.

La práctica de teatro jornal (categoría recogida de Boal)³⁸ la vivió el país en las zonas mineras del norte, en las primeras décadas del siglo XX, con el trabajo educativo que realizara Recabarren creando compañías de teatro como herramientas de cultura popular y de denuncia socio-política ante los abusos de poder. Recabarren tuvo como colaborador al poeta y músico Francisco Pezoa, quien compuso canciones y danzas para acompañar la trama en la puesta en escena. Los textos de las canciones eran inventados de acuerdo a la temática en acción: la protesta por las injusticias sociales, la llamada a la lucha contra el opresor, etc., algunas en tono festivo, otras melancólicas o agresivas³⁹. No cabe duda que el contexto poético-literario en conjunción con el contexto

³⁶ Boal, Augusto (1985). *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. México: Nueva Imagen, p. 46.

³⁷ Benjamin (1975). *El autor como...*, p. 5.

³⁸ El teatro jornal de Boal, nos sugiere, por sus cualidades, al teatro épico definido por Brecht y Benjamin.

³⁹ Esta práctica propiamente nacional, tiene su correlato con el trabajo realizado por el dramaturgo Brecht en colaboración con el músico Eisler, en la creación de un teatro comprometido socialmente. Ellos postulan por una puesta escénica con técnicas y procedimientos simples y con música inspirada en canciones tradicionales y populares alemanas. Ortega fue admirador del trabajo de estos artistas alemanes y reconoce en sus manuscritos (Documento1) la influencia de Eisler en muchas de sus canciones.

poético-musical le infiere un poder especial al rol comunicativo que tiene la música en la sociedad; es el puente de unión entre el creador y el colectivo, es el medio que le permite al poeta materializar su mensaje. En este aspecto, Ortega sigue el pensamiento marxista del músico Hans Eisler, quien sostiene que el realismo en música se evidencia en su plenitud con la presencia de la palabra⁴⁰. Gracias a esta dialéctica, el compositor puede cumplir su rol de *cronista de época*, postura que le da sentido y orientación a sus creaciones. Con la presencia de la voz en música, se objetiva lo subjetivo del fluir sonoro. Y, si la tonalidad, la pentatonía, las escalas modales y hexáfonas son los sistemas escalísticos más cercanos al hábito musical popular en las Américas, éstos serán los elementos musicales que el compositor negociará, en un “discreto hibridaje”, con los procedimientos venidos de la metrópoli, para construir esta obra cuyo destino es llegar a un grupo social que es el actor principal de su narrativa: el “pueblo chileno” entendido según la óptica de la izquierda marxista de la primera mitad del siglo XX y primera década de la segunda mitad del mismo siglo.

Quedan dos expresiones de arte popular que también se acercan a esta obra: la *literatura de cordel* y el *canto a lo poeta* en su versión a *lo humano*. El sentido y tendencia que plantea el contexto poético-literario de *La Fragua* es de la misma estirpe que el discurso de la prensa obrera, las décimas de la *literatura de cordel* y las décimas del *canto a lo humano*. Sus autores han surgido del pueblo, narran en un lenguaje familiar los abusos del poder hegemónico y exhortan al explotado a la organización de clase para vencer al explotador. En ellas, el sentido de la narrativa es presentar el problema socio-político que afecta al trabajador, y la tendencia de la narrativa, altamente subversiva, es levantar la “bandera de lucha” o poner “el puño en alto”; es decir, exhortar al pueblo a no dejarse explotar. También se reconoce en esta narrativa un grado, aunque subliminar de acción pedagógica, ya que, al advertir, crea conciencia, y estimula hacia la organización obrera y hacia un espíritu de superación por parte del obrero.

Este último alcance, de las posibles relaciones que se observan entre la cantata *La Fragua* y estas expresiones de arte popular, es un atrayente tema posterior de investigación. Del mismo modo, explorar los lazos que unen este tipo de obras musicales con el teatro épico propuesto por el dramaturgo alemán B. Brecht.⁴¹

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland (1996). **El placer del texto** (trad. Nicolás Rosa). México: Siglo XXI.

Benjamin, Walter (1975). **El autor como productor** [1934] (Trad. Jesús Aguirre). Madrid: Taurus.

⁴⁰ Eisler, Hanns (1990). **Escritos Teóricos. Materiales para una dialéctica en la música**. La Habana: Arte y Literatura, p. 436.

⁴¹ Un estudio posterior a este nos ha permitido reconocer, en estas obras consideradas “crónicas de época”, la virtud como fuente epistemológica para estudios humanistas.

- _____ (1991). **El narrador** [1936] (Trad. Roberto Blatt). Madrid: Taurus.
- _____ (1980). **Una imagen de Proust** [1929] (Trad. Jesús Aguirre). Madrid: Taurus.
- Boal, Augusto (1985). **Técnicas latinoamericanas de teatro popular**. México: Nueva Imagen.
- Bruner, Jerome (2003). **La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida** (Trad. Luciano Padilla López). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cámara, Enrique (2003). **Etnomusicología**. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Eisler, Hanns (1990). **Escritos Teóricos. Materiales para una dialéctica en la música**. La Habana: Arte y Literatura.
- Estrada, Julio (s/f). “La obra de Silvestre Revueltas”. www.prodigyweb.net.mx/ejulio/revupoli.htm
- González, Juan Pablo, Claudio Rolle (2005). **Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950**. Santiago: Ediciones UC.
- González, Juan Pablo, et al (2009). **Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1973**. Santiago: Ediciones UC.
- Herrera, Silvia (2003). “Eduardo Maturana. Un compositor del siglo XX”. *Revista Musical Chilena*, LVII, 199, (enero-junio), pp. 7-38.
- Molino, Jean (s/f). “El hecho musical y la semiología de la música” (fotocopia de artículo, sin datos).
- Nattiez, Jean-Jaques (1994). “La comparación de los análisis desde el punto de vista semiológico (A propósito del tema de la sinfonía en sol menor K.550. de Mozart)”, (Trad. Laura Ceriotta). **Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M.** Mendoza: Instituto de Musicología Carlos Vega.
- Ortega, Sergio (s/f). Documentos: 1-7-8 (manuscritos inéditos).
- _____ (1971). *La Fragua. Crónicas populares. Cantos para chilenos*. Partitura manuscrita. (Instituto de Extensión Musical. Fac. Ciencias y Artes Musicales, U.CH).
- Pelinski, Ramón (2000). **Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango**. Madrid: Akal.

Todorov, Tzvetan (1974). "Las categorías del relato literario". **Análisis estructural del relato**. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

_____ (2007). **La Conquista de América**. México: Siglo XXI.

Varas, José Miguel, Juan Pablo González (2005). **En busca de la música chilena. Crónica y Antología de una historia sonora**. Santiago: Cuadernos Bicentenario. Presidencia de la República.

Vila, Pablo (1996). "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". *Trans (Transcultural Music Review) 2*, <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>

Conversaciones con:
Fernando García (2006)
Patricio Manns (2009)