

Interés especial despiertan sus páginas, a un nivel ya más técnico, toda vez que también permiten conocer diferentes muestras de partituras, en el plano de la música y creación misma, que dan cuenta de la diversidad de opciones que ofrece el serialismo dodecafónico. De hecho se puede observar a compositores que construyen y usan las series con gran libertad –dejando incluso espacios para la improvisación–, mientras hay otros que son estrictamente rigurosos, llegando a la síntesis de la micropieza o de un serialismo integral. La construcción de las series, su estructura interválica, sus formas de lecturas y relecturas, incluyendo la inversión, la retrogradación o la inversión de la retrogradación, son parte de las prácticas habituales del dodecafonismo, que cada compositor o compositora trabaja a su manera.

Claramente, la música dodecafónica despertó pasiones y dejó huellas profundas en nuestro país. Así se puede constatar en el libro, donde los diecisiete protagonistas se atrevieron a asumir una aventura que les ayudó a expandir su espíritu; a ser parte de la susodicha revolución musical, junto con generar resonancias en diferentes sectores de la sociedad. Por ello hoy se hace tan valiosa una publicación de esta naturaleza, que nos incita a mantener despiertas nuestras conciencias y vivos nuestros oídos, para estar siempre abiertos a las nuevas músicas que van aflorando, contribuyendo a ampliar nuestro mundo musical y cultural en general. Gracias a ello, la tradición adquiere mayor sentido y profundidad; mayor diversidad, poder y riqueza. La memoria aporta a la construcción de un mejor presente y un mejor futuro, más completos e integrales, no solo musicales.

Oportunidades de acceso a libros que profundizan en una época tan importante de la vida musical chilena –de tradición escrita en este caso– son demasiado pocas. Más todavía si se trata de una publicación bien diseñada y estructurada, rigurosa y documentada, dirigida tanto a personas especialistas como a amantes y curiosos de la música. En sus páginas, junto con fragmentos de partituras, con sus correspondientes series y análisis, según se ha dicho, incluye entrevistas de primera fuente, testimonios de época, ideas y pensamientos, además del catálogo de las obras de cada uno de los compositores. En este sentido, es bueno insistir, el libro se transforma en un referente fundamental, historiográfico, integral, de carácter documental, analítico y didáctico, indispensable para todas las instituciones donde se enseña música, útil tanto para profesores como para estudiantes, intérpretes, compositores, musicólogos e investigadores en general.

Su autora, finalmente, comprometida hasta las últimas palabras con su texto, en la contratapa del libro concluye diciendo: “El serialismo-dodecafónico se presenta al estudioso de la música como una artesanía, un juego dialéctico entre el rigor y la libertad poética, una mezcla entre magia y razón”.

Gabriel Matthey Correa
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
gmattheyc@hotmail.com

Patricia Díaz-Inostroza. *Clara Oyuela y el arte del cantar*. Santiago: Memoriarte Ediciones, 2017. 259 pp.

Este texto, publicado en 2017, corresponde a una investigación de carácter biográfico de una figura femenina trascendental en el desarrollo de la ópera y del canto en Chile, doña Clara Oyuela Supervielle. Fue escrito por la intérprete, compositora, musicóloga e investigadora, y doctora en Estudios Americanos, Patricia Díaz-Inostroza, cuyo trabajo investigativo se ha centrado en las músicas de resistencia y la poesía cantada, cristalizado en trabajos como *El Canto Nuevo chileno, un legado musical* (2007) o *Yo no canto por cantar. Cantares de resistencia en el cono sur: Brasil, Uruguay, Chile y Argentina, 1964-1988* (2016), entre otros textos.

La figura de la maestra Oyuela se nos presenta en todas sus dimensiones y facetas, desde los antecedentes familiares y el contexto sociopolítico de su Argentina natal, las distintas actividades artísticas realizadas por la artista en Argentina, Europa y Chile, hasta el trágico accidente doméstico que la llevó a su deceso.

Clara Oyuela y el arte de cantar está constituido por un prólogo que nos conduce hasta el mausoleo en el Cementerio de la Recoleta de Buenos Aires, donde se albergan las cenizas de la artista. Luego,



emulando a un drama musical, el libro se estructura en 7 *actos*, posteriormente un epílogo, discografía y grabaciones.

Es importante señalar que esta biografía incorpora otros intereses de la autora, como es la canción en sus más variadas expresiones, pues está “iluminada” con letras de canciones y poesía, las que generan un ambiente propicio que induce al lector hacia un estado de ánimo particular. Junto con este recurso, encontramos fotografías familiares y personales de la artista que refuerzan el contenido del texto.

El *Acto I: Los Oyuela más que una historia de familia*, nos remite a los antecedentes familiares de la artista. Es así como, siendo inmigrantes provenientes de España de la segunda mitad del siglo XVIII, se instalan en Buenos Aires en la cuenca del Río de la Plata. Generación tras generación, se evidencia un vínculo con figuras relevantes del contexto sociopolítico de la Argentina de aquel entonces, configurándose la genealogía de los Oyuela. Este *acto* termina con el matrimonio de los padres de Clara Inés Oyuela Supervielle.

En el *Acto II: Infancia al centro de Buenos Aires*, observamos el contexto sociopolítico de la capital trasandina de principios del siglo XX. La crisis económica y política de Argentina y la injusticia social son evidenciadas en una seguidilla de manifestaciones en contra de la oligarquía gobernante. En este acontecer social, la autora describe los primeros años de Clara Oyuela desde su nacimiento, quien recibe una formación depurada y estricta en todos los ámbitos –la música como parte de ellos–, recibiendo una instrucción del más alto nivel junto con sus hermanas. Clara estudia desde los 7 años en un colegio privado y en el ámbito musical es formada por profesores particulares de reconocido prestigio. La lengua francesa, su segunda lengua, era hablada con toda fluidez en su casa natal.

Aunque el texto no pretende hilvanar la biografía de la maestra Oyuela desde una mirada feminista, la autora repara en el lugar que ocupa la mujer dentro de la sociedad de la época, por ejemplo mediante la descripción de las consideraciones del padre de la artista en relación con la formación musical de las hermanas Oyuela. Este “solo ve en ellas su condición de mujeres que han de aportar a la sociedad como niñas de bien donde sus labores cotidianas han de estar enfocadas en la lectura, el estudio y en la práctica de la música clásica”. En consecuencia, Clara estudia durante 5 años guitarra clásica y, paralelamente, en el Conservatorio Argentino de Música Edmundo Pallemerts.

El *Acto III: Aprendizaje y maestros fundamentales*, se centra, con mayor profundidad, en la formación musical de Clara Oyuela en el conservatorio Pallemerts y en cómo su instrucción, experiencias y devenir van perfilando sus intereses artísticos. Se hace referencia a Las Americanitas, dúo conformado con su hermana María Elena y que tiene una corta vida, y al que Oyuela describe como una “anécdota de juventud”. Durante este período conoce a quienes llegarían a ser sus referentes más importantes, tanto en el ámbito de la educación del canto como en la interpretación musical, Ninon Vallin y Editha Fleischer. Instalada en Francia durante los años 30, participa del estreno de *La Mesa Verde* de Kurt Jooss, obra considerada un hito de la historia de la danza moderna occidental. En esta época conoce al brasileño Humberto Lanz, el que posteriormente, y de regreso a Buenos Aires, se convertiría en su primer marido. Sin embargo, el vínculo no tendrá mayor proyección.

En el *Acto IV: Clara Oyuela entra en escena*, se describe toda su actividad artística en torno al Teatro Colón, desde que hiciera su estreno en 1937, con el rol de Inés en *El trovador* de Giuseppe Verdi. Su profesionalismo y completa dedicación a la música la posicionan como una profesional de gran solidez y versatilidad, condición que le permite abordar un gran número de roles operísticos. Interpreta con la misma dedicación y compromiso, sin hacer diferencia entre roles principales y secundarios. Algunos de sus logros más importantes fueron la interpretación de *Pelléas y Mélisande* de Claude Debussy y luego, en el Buenos Aires del 47, el estreno de *Juana de Arco en la hoguera* de Arthur Honegger –considerado por el destacado musicólogo Kurt Pahlen como una de las versiones más bellas de la época–, reafirmando su ya exitosa carrera en las temporadas del Teatro Colón. La crítica local de aquel entonces fue siempre muy favorable para la destacada soprano. La autora de esta biografía profundiza en las dotes de la cantante de la siguiente manera: “Parte del éxito de Clara en el Colón no obedece a que posea una gran voz en tanto sonido, técnica o virtuosismo, aunque poseyendo todo eso, sino en otros atributos. Tanto las críticas como los testimonios de quienes la escucharon en vivo y le recuerdan, todos coinciden en su capacidad de emocionar, en la sensibilidad que se despliega de su ejecución” (pp. 112-113).

El *Acto V: Todo por amor*, nos introduce en el mundo más íntimo de la artista. Las vicisitudes de su vida personal. Experimentará un fallido intento amoroso, una gran decepción que será superada por medio de su intensa actividad artística. Luego conocerá al empresario chileno Mario Morel Garretón vinculado con intelectuales y artistas de la época, a quien conocerá en Argentina y con el que contraerá

matrimonio en 1948. Díaz-Inostroza comenta al respecto, “Si bien era la tercera vez que la vida le presentaba el amor y la pasión en contraste al sentimiento exacerbado y seductor del goce artístico, este parecía real y verdadero” (pp. 143-144). Producto de este gran amor, se traslada a Chile y continúa su infatigable compromiso con la música, aceptando la invitación de René Amengual para crear el curso de ópera en el Conservatorio Nacional de Música. No obstante aquello, sigue vinculada al Teatro Colón y participa en el rol principal en la reposición de *Juana de Arco en la hoguera*, entre otros roles. Su vida no ajena a lo trágico experimentará la pérdida de hijos que nunca verán la luz y en 1955, de manera completamente inesperada, muere el hombre que por un profundo amor la llevó a instalarse definitivamente en Chile, incluso desechando la invitación que le hiciera el afamado director orquestal, Erich Kleiber, para hacerse cargo de la Escuela de Ópera del coliseo porteño.

El *Acto VI: La voz y la maestra de canto*, comienza con ciertas consideraciones teóricas respecto de la voz y el sonido, haciendo referencia al semiólogo Ronald Barthes y al teórico Michel Chion que, a pesar de la importancia de lo señalado, no parece pertinente en un trabajo de carácter biográfico como este. Posteriormente se describe cómo las características interpretativas de Clara Oyuela, ya instalada en Chile, la posicionan como un profesional de alto nivel y carisma interpretativo, tanto en música de cámara como en su participación en las temporadas de óperas del Teatro Municipal de Santiago. Compositores o musicólogos como Juan Orrego Salas, Pablo Garrido, Vicente Salas Viu, la prensa local y algunas reseñas en la *Revista Musical Chilena* dan fe de ello.

Hacia fines de la década del cuarenta, Oyuela dirigirá el curso de ópera del Conservatorio Nacional, con una actividad importante en la puesta en escena de un repertorio operístico variado. Los alumnos de la maestra, gracias al manejo fluido del idioma francés y cercanía con la interpretación de la *chanson française* que ella poseía, ofrecen recitales relevando la música de Debussy y otros compositores. En la década siguiente, la artista continúa con sus actividades artísticas a nivel personal, su compromiso inalienable con la música la hacen merecedora de varios premios y reconocimientos nacionales. De este período es posible destacar su vínculo con Francisco Flores del Campo, con quien entabla amistad. A solicitud del compositor conoce e interviene en las canciones de la comedia musical *La Pérgola de las Flores*, previamente a su versión final.

Los años sesenta para Oyuela representan su paulatino retiro de los escenarios operísticos y se centra en la interpretación de música vocal de cámara. Instalada en la Universidad de Chile, se dedica particularmente a la docencia. Algunos de sus estudiantes, gracias a la rigurosa formación recibida, son capaces de proyectar carreras internacionales de importancia. Posteriormente, producto de la Reforma Universitaria, Clara Oyuela es desvinculada de la Universidad de Chile en 1971. Al año siguiente regresa a su Argentina natal. Instalada en Buenos Aires es invitada a Alemania donde dicta un curso durante varios meses acerca de la música vocal latinoamericana en la Musik Hochschule de Berlín Occidental. Regresa a Chile en 1974, aceptando la invitación que le hiciera doña Elena Weiss, quien había sido nombrada directora del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación¹, para hacerse cargo de las cátedras de Canto Superior y de Extensión de la Ópera. Su vínculo con la Universidad de Chile terminaría definitivamente en 1981 a sus 74 años.

El *Acto VIII: El Teatro Municipal de Santiago* relata el ingreso de Clara Oyuela como preparadora musical de los cantantes nacionales en lo que se denominó en primera instancia *Encuentro con la Ópera*, y que luego se llamaría *Ópera estelar*. Durante los 80 y 90, la maestra Oyuela se desempeña exitosamente y, producto de su vasta experiencia y conocimiento del género, facilita y mejora el desarrollo profesional de muchos de los cantantes que, luego de ser preparados por ella, se presentarían en la temporada de ópera del Teatro Municipal. Este último acto nos introduce en el método de enseñanza de la maestra con el que abordaba la formación de cantantes principiantes y profesionales, el manejo técnico de la voz, aspectos de orden interpretativo, la creación de personajes y el compromiso absoluto frente al arte musical. Parte de su visión se verá materializada en el libro *Técnica y arte del canto* que tendría su lanzamiento oficial en abril de 1997, en el Salón Dorado del Teatro Colón.

El *Epílogo*, da cuenta del accidente doméstico en que la maestra Oyuela se viera gravemente comprometida y que la condujo, al cabo de pocos días, a su muerte.

¹ Debe aclararse que Elena Weiss fue nombrada directora del Departamento de Música en la efímera sede Norte de la Facultad, situada en Avenida Santa María 596 (Providencia, Santiago), actualmente dependencia de la Facultad de Odontología de la Universidad de Chile (N. del E.).

El texto podrá despertar diversas opiniones en cuanto a sus particularidades, como puede ser cierto exceso de información contextual en el espacio de 250 páginas. Sin embargo, se constituye como una suerte de puente entre generaciones para quienes viven en el presente, en este caso, con la vida de un referente de la historia musical de nuestro país y del continente, lo que le otorga indudable valor y pertinencia musicológica.

Claudio Merino Castro
Departamento de Música, Facultad de Artes,
Universidad de Chile, Chile
cmerinoc@u.uchile.cl

Juan Pablo González. *(Des)encuentros en la Música Popular Chilena. 1970-1990*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017, 339 pp.

(Des)encuentros en la Música Popular Chilena se centra en el estudio de dos décadas de intensa actividad para la música popular chilena, durante las que nacieron o se proyectaron nacional e internacionalmente algunas de las bandas más representativas para la construcción del imaginario musical, la identidad y memoria del país. Por lo mismo, existe una gran producción bibliográfica de este período, una gran parte de ella de corte periodístico o testimonial. Juan Pablo González integra su propia memoria a las numerosas fuentes estudiadas, escribiendo en primera persona e incurriendo en reflexiones ensayísticas, complementando así investigación musical, reflexiones teóricas y metodológicas. Sin aspirar a construir una historia total del período, el autor se concentra en problemas puntuales y relevantes para el estudio de las interacciones entre música, historia y sociedad. El énfasis está en la perspectiva musicológica, por lo que la narrativa histórica dialoga a lo largo del libro con análisis de canciones. Estas son abordadas desde una perspectiva intertextual, entendiendo a la canción popular como un racimo de textos, donde lo musical dialoga con lo sonoro, performativo, literario, visual y discursivo.

El concepto de los (des)encuentros opera como hilo conductor. Durante las décadas de 1970 y 1980 la industria musical, los medios de comunicación, la oficialidad política, la oposición política y las propuestas no políticas de diversos grupos sociales interactuaron, generando coyunturas muchas veces contradictorias. Se trata de dos décadas complejas marcadas por la represión y el exilio, pero también por el fortalecimiento de culturas juveniles y espacios ciudadanos divergentes. Con el concepto de los (des)encuentros, el autor alude a las paradojas y resignificaciones que envuelven el surgimiento o desarrollo de géneros musicales diversos, donde alineamientos políticos se confunden con estrategias de la industria musical y de los medios de comunicación.

El capítulo I ofrece un panorama de la producción bibliográfica referente al período, considerando fuentes escritas dentro y fuera de la academia. El autor revisa los debates en torno al concepto de música chilena desde la década de 1960, resistiéndose a creer en una “música chilena instantánea, cuyo único requisito sea el carnet de identidad de quien la produce”. Al contrario, propone un concepto caracterizado por su espesor histórico, sus diálogos con la sociedad y con la tradición. Por lo mismo, el libro privilegia la música popular de autor (la música andina, la Nueva Canción Chilena, el Canto Nuevo, el rock, el nuevo pop chileno y la fusión) por sobre lenguajes musicales estandarizados internacionalmente. Los capítulos II y III se centran en la música andina. En un recorrido que comienza con los encuentros de Violeta Parra con músicos bolivianos y peruanos en París y termina con la compleja trayectoria de Illapu entre éxito televisivo y exilio, la música andina es presentada como una tendencia que se gesta en un espacio transnacional, donde la construcción de un imaginario sonoro andino se interrelaciona con las exigencias de la industria musical, generando diversas contradicciones entre censura y *boom* mediático, entre medios de comunicación masivos y escenarios minoritarios, sus presuntos valores nacionales y su cosmopolitismo. El capítulo IV se dedica a los inicios del rock en Chile, desde las primeras bandas de los *covers* hasta el desarrollo de proyectos de una sonoridad propia. El rock es abordado en sus interrelaciones con la sociedad chilena, vinculado progresivamente a una cultura juvenil divergente y contrahegemónica. El autor se refiere en detalle a la balada rock “La muerte de

