

Sobre *Lidio* y el legado vibrante de Víctor Jara.

Manuel Contreras Vázquez. Compositor, PhD.

Resumen

La composición “Lidio”, para guitarras y accesorios (2020), se inspira en la figura de Víctor Jara y el impacto de su muerte violenta en la vida del Chile actual. A través de un repaso por los aspectos más relevantes del proceso creativo de esta pieza, este artículo reflexiona sobre cómo la creación musical contemporánea enfrenta temas no resueltos que aquejan a la historia de los pueblos latinoamericanos, levantando una propuesta que involucra un ejercicio de traducción entre las dimensiones sonora, histórica, literaria y teatral, considerando la agresión como el acto central que informa la pieza, integrando la noción de ruina y la construcción de lugares sonoros que se suceden ante el auditor como una manifestación de imágenes estimuladas por el último poema escrito por Víctor, justo antes de morir en manos de los militares que tomaron el poder en Chile en 1973.

Palabras clave: Conmemoración Golpe de Estado, Víctor Jara, composición contemporánea, ruinas, traducciones, dramaturgia tímbrica.

Abstract

The composition “Lidio” for guitars and accessories (2020) is inspired by the figure of Víctor Jara and the impact of his violent death on the life of contemporary Chile. Through a review of the most relevant aspects of the creative process of this piece, this article reflects on how contemporary musical creation faces unresolved issues that plague the history of Latin American peoples, raising a proposal that involves an exercise of translation between the sonic, historical, literary and theatrical dimensions, considering aggression as the central act that informs the piece, integrating the notion of ruin and the construction of sound places that occur before the listener as a manifestation of images stimulated by the last poem written by Víctor, just before he died at the hands of the military who took power in Chile in 1973.

Keywords: Coup d'état commemoration, Víctor Jara, contemporary composition, ruins, translations, timbric dramaturgy.

La partitura de la obra se encuentra disponible en Universal Edition, Viena:

<https://www.universaledition.com/Werke/Lidio/P0207062>

La grabación completa de la obra estará disponible desde principios del año 2005 en el CD Tarió, publicado por la casa discográfica KAIROS, Viena. <https://www.kairos-music.com/>

Introducción

“Imagínense lo que pasará en este país en el momento en que digamos sí, eso pasó... ahora que reconocemos que eso pasó, hagamos algo para darle término a esto, un término legítimo que consiste en enterrar nuestros muertos o aceptar que no existen los cadáveres y por lo tanto poder hacer una ceremonia que... limpie el espacio psíquico y nos devuelva el espíritu de mutuo respeto en el cual no estamos” (Villagrán, 2018).

El biólogo, Doctor, y Premio Nacional de Ciencias Humberto Maturana (n. 1928 – 2021) reflexionaba así a principios de este siglo sobre qué debía hacer la sociedad Chilena para avanzar con respecto a los sucesos que asolaron Chile en 1973. Este escrito aportará una reflexión sobre el actual contexto en que se cumplen cincuenta años del Golpe de Estado, uno de los eventos más más determinantes de nuestra historia nacional reciente. Los siguientes párrafos indagan en cómo uno de sus protagonistas impacta en la vida de quienes estamos después, ya sea moviéndonos a recordar, a rendir un homenaje, o a gatillar una respuesta actual con los utensilios de nuestro dominio musical, que en mi caso se articuló con la siguiente pregunta: ¿Qué ocurre cuando la creación musical opera más allá de sus materiales y reglas netamente acústicas, para aludir a algo que está fuera de ella misma como fenómeno físico y cultural?

Contexto e historial de la obra

Este proyecto de investigación y creación se desarrolló entre los años 2019 y 2020, a caballo entre el estallido social Chileno de fines de 2019 y el inicio de la Pandemia de Coronavirus en marzo de 2020, y

dio como resultado la composición de “Lidio”, obra para dos guitarras encargada por el Festival Mixtur, de Barcelona, y financiada por del Fondo de Fomento de la Música Nacional de Chile. Las restricciones sanitarias aplazaron el estreno de la pieza, inicialmente fijado en abril, para ser programada, en una increíble coincidencia, el 11 de Septiembre de 2020 - al cumplirse cuarenta y siete años del Golpe de Estado Chileno - en la Fabra i Coats de Barcelona, España. Sus intérpretes fueron el dúo de guitarras conformado por los franceses Estelle Lallement y Filipe Marques, quienes han vuelto a presentar “Lidio” en el Festival de Música Contemporánea de Córdoba, siempre en España, el 16 de Marzo de 2023. En 2025, el mismo dúo ejecutará la obra en le Regard du Cygne, en París, así como en la Casa degli Artisti de Milán. En 2022, “Lidio” fue finalista de los premios Pulsar en la categoría de mejor artista de música clásica y de concierto de Chile.

Victor Jara

Víctor Lidio Jara Martínez (n. 1932), el icónico cantautor popular y director de teatro chileno, militante de la Unidad Popular de Salvador Allende, acompañante de Luigi Nono en su viaje por el Chile obrero de finales de los '60, fue brutalmente asesinado por la dictadura de Pinochet el 16 de septiembre de 1973 en el estadio Chile (rebautizado años después como “Victor Jara”), luego de recibir 44 impactos de bala e indecibles tormentos que deformaron sus manos y su rostro. Cuarenta y seis años más tarde, en la convulsión social que se desataba en el país en 2019, la figura de Víctor formaba parte de un caleidoscopio de personajes históricos, artistas populares, hombres de ciencia, así como elementos de las Primeras Naciones, vertido a las calles en forma de cánticos, consignas, pancartas, murales, performances multitudinarias y otras expresiones espontáneas en donde el furioso despertar de la sociedad Chilena parecía encontrar una suerte de vía de expresión y resistencia a las tensiones sociales, culturales y económicas generadas durante las últimas décadas. El foco de mis reflexiones preliminares era el por qué la figura de Víctor se había vuelto una suerte de mascarón de proa de los chilenos en el estallido social del 2019. Esa presencia podría entenderse así como una agencia, como una capacidad de mutar, de instalarse en nuevos contextos y territorios, asumiendo nuevas funciones e implicancias, ya sea sociales y políticas – como en

el estallido – o de tipo ritual o ceremonial, como se explora en “Lidio”. En ambos casos, la presencia de Víctor se confirmaba latente, vibrante, resonante, y proyectada en múltiples direcciones y formas.

Una de las primeras proyecciones que surgió al iniciar esta composición musical provino del mismo nombre, o más bien, del segundo nombre de Víctor Lidio Jara Martínez. La palabra lidio denomina una escala musical de siete tonos de Fa a Fa o de Do a Do, brindando una idea inicial de elementos armónicos de la obra, los cuales no se escuchan – no es una pieza en modo Lidio – sino que señalan algunas zonas de la guitarra en la que se dan eventos, así como algunos pedales y pequeños giros melódicos, deformados y enriquecidos con una tímbrica que los hace poco conducibles a este origen modal. Además, lidio es la conjugación de la primera persona singular del verbo lidiar (yo *lidio*) y que etimológicamente se define como luchar, pelear, oponerse, afrontar, tratar, poder con algo o alguien (Benwing, 2024).

Confinamiento y primeras exploraciones sonoras

La composición de “Lidio” se dio mayormente encerrado en casa – dado el confinamiento impuesto por la pandemia – y sin más equipamiento que dos guitarras y algunos accesorios. Imaginar una música en esta situación acrecentó una tendencia en mi práctica compositiva reciente, en la cual abordé la imaginación tímbrica desde una condición de precariedad que intenta llegar a una expresión irreducible, de máxima economía, ya sea en los materiales como en su tratamiento. El encierro acrecentó mi convicción de que en esas condiciones se agudizan los sentidos para experimentar en profundidad con lo que hay disponible. Los accesorios como lápices, bottleneck (un tubito de vidrio o metal comúnmente utilizado en performances guitarrísticas de blues), arcos de violín, reglas y lápices, eran esos elementos disponibles, delimitando mis opciones y llevándome a resultados sonoros impuros, llenos de rugosidades, asperezas, distorsiones, y con un comportamiento errático, difícil de controlar. Esto configuraría una paleta tímbrica que, más que una serie de notas, ritmos, acordes, rasgueos, melodías o permutaciones, navega a través de un conjunto de descartes sonoros, de escombros acústicos o, para encuadrar este proyecto en un contexto estético más amplio, de *ruinas*, manifestadas en el uso de arco de violín en diferentes partes de la cuerda (cerca de la cejuela, en el puente, o en los trastes), trémolos con el arco, glissandos de armónicos, uso del bottleneck

más allá del final de los trastes (sobre la buca), así como en dejar las cuerdas vibrar y rozarlas con una regla de plástico o metálica para producir interferencias. Estas técnicas se daban mejor al colocar las guitarras tendidas horizontalmente, a modo de salterio y evocando las técnicas slack-key o de los intérpretes de blues.

A) Traducciones entre lo musical y lo no musical

La pregunta inicial de este artículo comienza a responderse al establecer que, en grandes términos, lo que sucede cuando la música alude a algo no musical es una *traducción*. Históricamente, los compositores han utilizado materiales y elementos del pasado para proponer sus reinterpretaciones en nuevas obras (Cádiz, 2023). Los resultados de estos planteamientos son traducciones que van desde reconstrucciones estilísticamente cercanas a sus modelos históricos hasta propuestas de vanguardia que realizan notables contrastes entre sus resultados sonoros y los elementos que inspiraron tales propuestas. La traducción ha sido utilizada en muchas culturas involucrando otros lenguajes y campos como una práctica epistemológica que desencadena contaminaciones mutuas (Rapparini, 2020, p. 114). Además, las traducciones son intrínsecamente interdisciplinarias, pues al incorporar asuntos, textos, gestos, movimientos u otros elementos no estrictamente sonoros, se generan transformaciones en un fenómeno intermedial donde se combinan métodos y lenguajes (Masgrau-Juanola & Kunde, 2018, p. 622) que orientan la organización y tratamiento de los recursos desde, en este caso, el dominio de la composición.

B) Ruinas

En “Lidio”, las traducciones y las condiciones de encierro ya descritas generaron una paleta tímbrica en línea con el concepto de ruinas sonoras que emergen de fragmentos de textos, e imaginaciones, casi como fotografías, de Víctor Jara, su muerte y su presencia en el Chile actual. En otras palabras, las traducciones hacia las técnicas compositivas e instrumentales recontextualizan los elementos que las generaron en un proceso de desgaste -como en la joyería- en donde algunos aspectos de aquellos elementos permanecen, mientras que otros desaparecen. En un caso o en el otro, los materiales obtenidos y su tratamiento aparecen como deformados, fragmentados, encajados o sobrepuestos, ante lo cual tiene sentido decir, que dichos

materiales se tratan como si fuesen ruinas, fragmentos de una realidad anterior, desgastada por la acción de la traducción.

“La ruina es la historia de una caída, un hundimiento, un derrumbe. Nos remite a la transformación de un cuerpo enhiesto a otro, deteriorado, derruido e imperfecto, marcado por la imagen de lo ausente. La noción de ruina va ligada a la idea del fragmento; de la pérdida de una totalidad y un origen: son los restos de algo que no volverá a ser más que en su reconstrucción ilusoria y mimética, subsidiaria del modelo original”. (Márquez et al, 2019, p. 113).

Definir como ruinas a la paleta tímbrica de Lidio se emparenta con otros compositores que han trabajado, desde otras perspectivas, con materiales sonoros semejantes, haciendo alusión explícita, o no, a la idea de ruinas. Ejemplos de ello pueden encontrarse en la música del alemán Helmuth Lachenmann (n. 1935), del chileno Pablo Galaz (n. 1983), o del italiano Fausto Romitelli (n. 1963 -2004). Este último definió su propia música como una realidad alejada de una idea de pulcritud y realización formal:

“Una materia que se expande para forjar las características físicas y perceptivas: grana, espesa, porosidad, luminosidad, densidad, elasticidad, por tanto escultura sonora, síntesis instrumental, anamorfosis, transformación de la morfología espectral, deriva constante hacia densidades insostenibles, distorsión, interferencia (...) Y una importancia cada vez mayor dada a los sonidos de derivación no académica, al sonido sucio y violento”. (Sardo, 2021, mi traducción).

El asunto de “Lidio” y el poema “Somos cinco mil”

“Lidio” se plantea frente a la herencia de Víctor Jara a partir de su cautiverio y asesinato. No es difícil pensar que, durante sus últimos días y ante la inminencia de su muerte, Víctor experimentó un profundo sufrimiento y frustración, no sólo por su suerte y la de otros prisioneros que compartieron su encierro y pesares, sino que por el fracaso del gobierno de Salvador Allende y el proyecto de la Unidad Popular. En efecto, fue en esas horas cuando escribió en un trozo de papel “Somos Cinco Mil”, un poema que lograría salir del Estadio Chile en los bolsillos de otros prisioneros. Este hecho casi legendario, reforzaría mi

intención de pensar “Lidio”, como un elemento que se filtra para escapar de sus predadores, resurgiendo en un modo sutil y frágil como ese papel que salió del cautiverio. El poema no está inserto en la partitura, ni es declamado o citado por parte de los músicos. Sus versos develan imágenes de desesperanza, miedo, incertidumbre, cansancio y dolor, que encajarían con la mencionada paleta tímbrica de sonidos distorsionados e inestables que comenzarán a agruparse y a densificarse a través de la multiplicación y la repetición de elementos. El siguiente extracto da una idea del tipo de imagen que la pieza traducirá a una dimensión sonora:

¡Canto qué mal me sales
cuando tengo que cantar espanto!
Espanto como el que vivo
como el que muero, espanto.
De verme entre tanto y tantos
momentos del infinito
en que el silencio y el grito
son las metas de este canto.
Lo que veo nunca vi,
lo que he sentido y lo que siento
hará brotar el momento...”

(Fundación Víctor Jara, 2019, p. 21)

Los lugares sonoros y el enfoque Cartográfico de “Lidio”

A medida que avanza la lectura de “Somos cinco mil”, sus imágenes van sucediéndose como si se tratase de un lento recorrido. En la pieza, esta noción de visitar lugares como alusiones a los eventos del golpe y el sentir del autor del poema, sugerían que la música se organizase como una sucesión de lugares *sonoros* (concibo los lugares sonoros como realidades acústicas habitadas y recorridas por el oyente a través de los

recorridos propuestos en mis obras), en los que se desplegasen diversos eventos de la paleta tímbrica. El auditor oiría la obra como pasando a través de estos lugares con diversos cambios de velocidad, pausas y miradas hacia atrás - de allí la inclusión de diversos cambios de tempo en la pieza – siguiendo un hilo conductor dado por un elemento que prevalece en la obra: un pedal producido por los arcos frotados sobre las cuerdas. A medida que la audición avanza, la acumulación de información acústica va llenando la percepción de quien recorre estos lugares sonoros, produciéndose una creciente tensión que tendría diversos puntos de descarga, hasta un momento final de disolución. Parte de este proceso se registraría en los esquemas gráficos con los que se desarrolló la obra, y que obedecen a un enfoque compositivo que definí como *Cartográfico*¹, y que puede resumirse como un esquema de pensamiento compuesto por apuntes, gráficos, dibujos, diagramas, fotos, maquetas, dioramas y manuscritos musicales. Dichos elementos construyen una cartografía para navegar por todo el proyecto o una parte considerable de él, usando pocas herramientas y limitando las decisiones gracias a una visión de conjunto que ofrece este mapa, el cual no será abandonado cuando la escritura de la obra avanza, sino que será consultado, tal y como los mapas se consultan y ajustan durante toda la navegación. Mis cartografías influyen diferentes aspectos: el manuscrito (suelo usar grandes hojas para conectar zonas alejadas de mis obras), los elementos interdisciplinarios (tocando dimensiones visuales, literarias, o espaciales), la forma (construyendo la mencionada idea de un recorrido del auditor por medio de lugares sonoros), así como la construcción de una dramaturgia tímbrica que esté directamente conectada con el tema o problemática del proyecto y sus fuentes, elementos biográficos o consideraciones históricas.

En “Lidio”, mi enfoque cartográfico tomó la traducción del asunto abordado como un *acto* que estuviese en la base de los últimos días de Víctor y su poema: consideré que ese acto es la *agresión sufrida*, y que la navegación propuesta al oyente se haría modelando agresiones tímbricas: sonidos lacerados, desgarrados, interrumpidos, y tozudamente repetidos. La Figura 1 muestra el esquema preliminar que definí este recorrido o concatenación de los eventos, considerando una duración inicial de siete minutos. Los recuadros

¹ Un breve video que acompaña mi tesis Doctoral contiene ejemplos de este enfoque y se encuentra disponible aquí: <https://youtu.be/OUIfGkaYLG4?feature=shared>

indican los lugares sonoros y dan instrucciones generales sobre técnicas como percusiones (transformados en gestos del bottleneck), interferencias, armónicos o toques de arco sobre las cuerdas. Los recuadros del gráfico se suceden a través del elemento conductor: el pedal de arco frotado. Las letras mayúsculas en la parte inferior del gráfico delimitan subsecciones reflejadas en marcas de ensayo de la partitura. La cartografía se completa con otros esquemas sobre duraciones y técnicas extendidas, tal como muestra la figura 2.

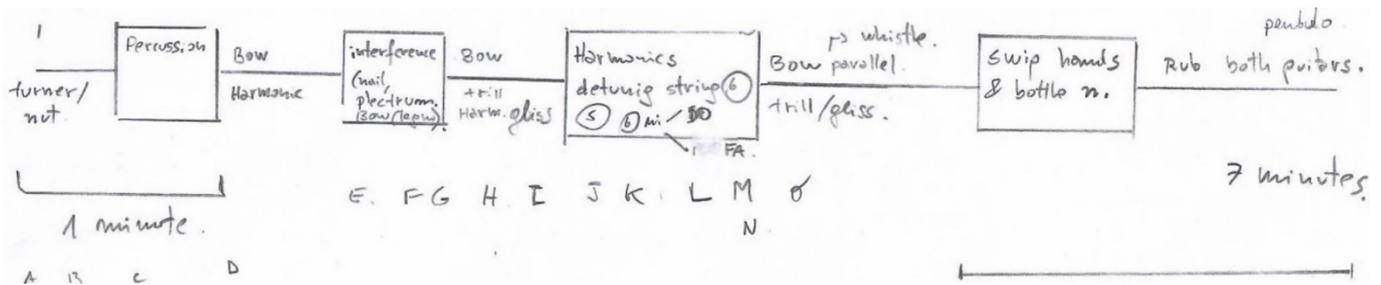


Figura 1. "Lidio". Vista parcial de la cartografía con un esquema general de los lugares sonoros que van sucediéndose en la obra.

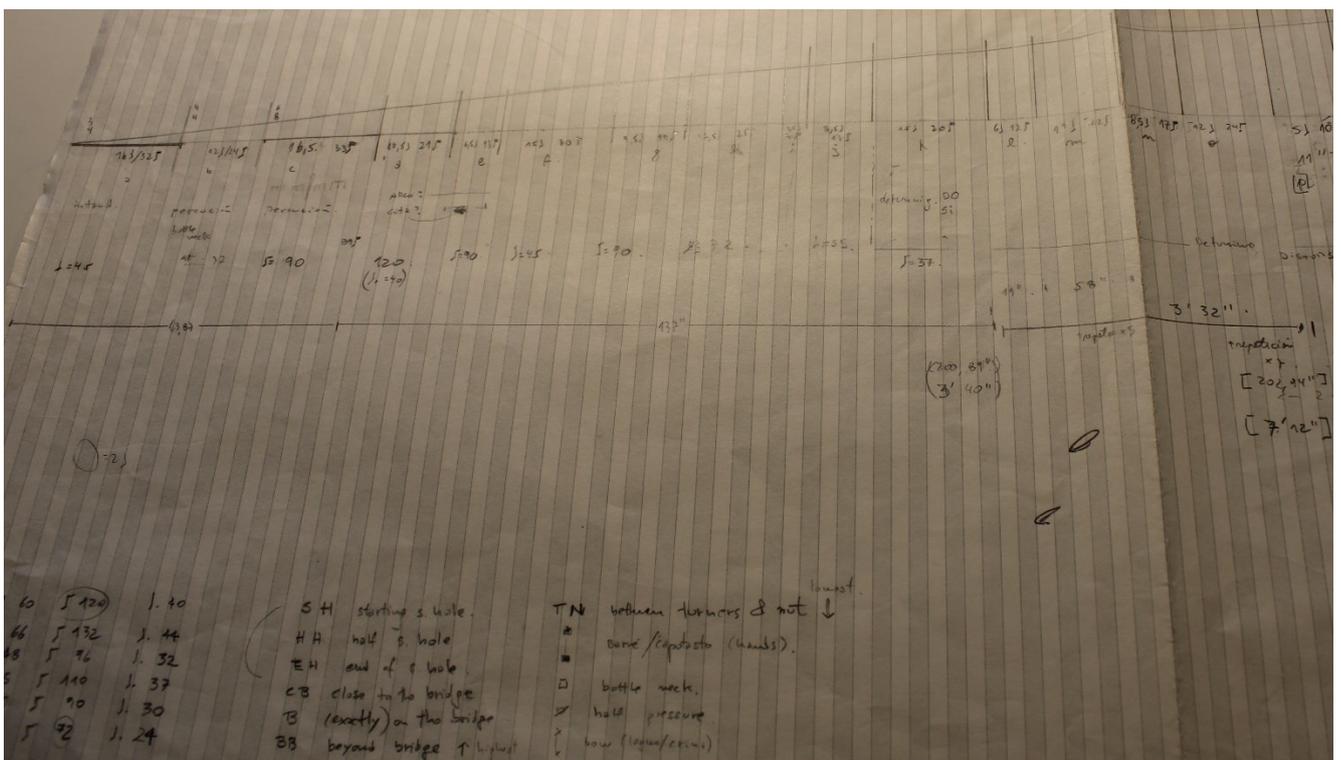


Figura 2. "Lidio". Uno de los esquemas de la cartografía en el que se visualizan los lugares sonoros con sus duraciones, los cambios de metrónomo y diversas zonas de acción en la guitarra, en un contexto de acumulación de información sonora.

Forma

Esta organización en base a la idea de recorrer lugares sonoros que hablan de agresión, orientándose por medio de un mapa o cartografía, dará pie a la división de “Lidio” en tres zonas generales en donde la paleta tímbrica va evolucionando. La figura 3 es un fragmento de la primera zona (páginas 6 - 8 de la partitura). En ella se construye el acto de agresión de un elemento sutil que emerge a duras penas entre intensos frotos del arco sobre las cuerdas. Los sutiles elementos son percusiones con el bottleneck, más allá del final de la tastiera, sobre la buca.

The image shows a musical score for two guitars, labeled 'Guit 1' and 'Guit 2'. The score is in 7/8 time and is divided into two systems. The first system (Guit 1) has a right-hand part (R.H.) with a treble clef and a left-hand part (L.H.) with a bass clef. The R.H. part starts with a triplet of eighth notes marked *ff*, followed by a section marked *mp* with a 'Bottle neck' instruction and a diagram showing a box labeled 'CB' moving to 'HH'. The L.H. part has a 'Barré with finger' instruction at the XII fret. The second system (Guit 2) also has R.H. and L.H. parts. The R.H. part has a treble clef and features a section marked *ff* with a 'Bottle neck' instruction, followed by a section marked *mp*, then a section marked *mf* with a 'Bottle neck' instruction, and finally a section marked *ff* with a 'Bottle neck' instruction. The L.H. part has a bass clef and features a 'Barré with finger' instruction at the XIII fret. Below the second system, there is a 4/4 time signature and a 'Bottle neck' instruction. The score is marked with a 'B' in a box at the top center.

Figura 3. “Lidio”. Sonido distorsionado interactuando con gestos de bottleneck realizando pequeños giros melódicos alrededor del compás 6. Con permiso de Universal Edition, Viena, 2023.

La segunda zona (páginas 8-11 de la partitura) presenta una articulación de eventos más rica y efervescente, en concordancia con el lento proceso de acumulación que sigue la pieza. Los gestos con el bottleneck de la primera sección se transforman aquí en armónicos – punteados o combinados con glissandi – para explorar otra perspectiva del acto de agresión. Tal como demuestra la figura 4, en esta sección central aparecen interferencias tímbricas entre armónicos y sonidos ásperos que aumentan su densidad con dos recursos: 1)

una regla de plástico en contacto con las cuerdas vibrantes, y 2) técnicas de arco (combinadas con dedos de la mano derecha) y trémolos de arco. Esta última técnica requiere un movimiento paralelo al diapasón, parecido al efecto spazzolato en los instrumentos de cuerda.

The image shows a musical score for two guitars, labeled 'Guit 1' and 'Guit 2'. The score is divided into two systems. The first system is marked with a tempo of ♩ = 90 and a key signature of one flat (B-flat). It features a complex rhythmic pattern with dynamic markings of *pp*, *ff*, *pp*, *mf*, and *f*. The second system is marked with a tempo of ♩ = 45 and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It includes techniques such as 'Pluck L.v.', 'Trem. parallel to strings', 'Gloss', and 'Interference by gently touching the same plucked string with a small plastic ruler.' The score also includes various performance instructions like '21', 'XIII', '6', '8', '5', '4', 'EH', and 'CB'. The notation includes treble and bass clefs, stems, beams, and various ornaments and effects.

Figura 4. “Lidio”. Las interferencias y armónicos caracterizan la segunda zona de la pieza. Con permiso de Universal Edition, Viena, 2023.

La figura 5 muestra la tercera zona (páginas 11 a 13 de la partitura), en donde el constante frotar del arco sobre las cuerdas incorpora glisandi microtonales por la acción de desafinar a través de las clavijas. El proceso de acumulación acústica se da por medio de compases repetidos para enfatizar la resonancia del arco y aumentar la variedad y calidad de colores y parciales armónicas que emergen con cada fricción sobre las cuerdas. Junto con acumular tensión, la repetición funciona como una forma de liquidar esta región de la obra y de *vaciar el espacio acústico* – para parafrasear a Maturana – ya saturado en ese punto, tocando una dimensión dramática en que un sonido vibrante y resonante traduce la idea de respuesta ante la presión, en concordancia con el asunto general de la pieza.

The image shows a musical score for two guitars, labeled 'Guit 1' and 'Guit 2'.
Guit 1:
 - **R.H. (Right Hand):** Starts with a 'Crini' section marked 'x7' and '41'. A note value of $\text{♩} = 45$ is indicated. The instruction 'Continuous bowing with right hand Do not separate bow from the strings' is written above. The section ends with a dashed line.
 - **L.H. (Left Hand):** Features a glissando marked 'Glissando by adjusting/detuning pins with left hand' and a circled '6'. Dynamics include *mf* and *p*.
 - **Staff Markings:** '5 8' and '6 8' are written vertically on the left side.
Guit 2:
 - **R.H. (Right Hand):** Features a 'Crini XII' section marked 'x7' and '8'. Dynamics include *p*, *mf*, and *p*.
 - **L.H. (Left Hand):** Features a section marked 'L.v.' and '8'. Dynamics include *p*, *f*, *p*, and *f*.
 - **Staff Markings:** '5 6' and '6 8' are written vertically on the left side. The instruction 'Alternance between two strings' is written below the staff.

Figura 5. “Lidio”. Compases repetidos y glissandos en la tercera zona de “Lidio”. Con permiso de Universal Edition, Viena, 2023.

Darmaturgia y ruinas preservadas

El esbozo formal de la obra, y en particular de la tercera zona, permite introducir aquí el aspecto dramático de “Lidio”, el cual se basa en la premisa de que las ruinas sonoras son también de tipo escénico, coreográfico y espacial. El mismo Víctor fue un músico y también un hombre de teatro, lo cual reforzó mi convicción de que una música que navegase a través de su último poema y su presencia en nuestros días, debía abordarse considerando lo teatral. La concepción de mis lugares sonoros en donde ocurren *actos*, ya sean físicos, políticos, individuales, colectivos, o rituales, reforzaba esta intención hacia la escena, mientras que el trabajo musical por imágenes sugeridas por el texto “Somos Cinco Mil”, daba elementos concretos para pensar en una dramaturgia sonora.

El último poema de Víctor es una meditación sobre el fin de una era a través de la fuerza de las armas. Mi aproximación a esto considera las ruinas instrumentales como una manifestación de cosas rotas, desplegadas en la obra como destrucciones acústicas que quedan resonando en el espacio de la performance. Siendo traducciones de un elemento no musical, llamo a esto una *ruina preservada*, que pasa directamente desde su origen extra musical a la partitura. La petición de dejar las guitarras en posición horizontal sobre las mesas es una ruina preservada. Tal disposición de los instrumentos tiene una doble función. En primer lugar, facilitar la ejecución con arcos y objetos. En segundo lugar, proviene de la imagen de los cientos de cadáveres encontrados en el Estadio Chile, el campo de concentración donde murió Víctor Jara, y en donde cuyo cuerpo yacía junto a decenas de víctimas (Díaz, 2019). Esta evocación de un testimonio directo de personas implicadas en los sucesos históricos que atañen a la muerte de Víctor, toma en la performance un componente simbólico ritual, casi funerario.

En sus últimos pasajes, y tal como se muestra en la figura 6, la partitura pide a los intérpretes que se pongan de pie, levantando sus guitarras y haciéndolas oscilar para cambiar la proyección del sonido, haciendo que cada frote de arco sobre las cuerdas aparezca al oyente con un efecto wa-wa. Esta es otra ruina preservada y sus orígenes son dos. Por un lado, refigura una despedida de un cantautor con su público. Por otro lado, el frotar repetido de los arcos mientras las guitarras ya han sido levantadas de sus mesas, son una encarnación tímbrica de cómo algo etéreo se alza y viaja por el aire para proyectarse a otros lugares. Es una manifestación acústica que recoge los sonidos visitados por el oyente, cambiando su eje de orientación y su comportamiento en el espacio de la performance, haciéndolo trascender, traspasar, desde el contexto plano de la mesa en el que había operado hasta entonces, hasta la verticalidad de los músicos en pie, simbolizando aquí la agencia del legado de un hombre que traspasa épocas, formas, orientaciones y medios.

Conclusiones: limpiar el espacio psíquico y operar desde el Sur Global.

Esta pieza recoge el llamado del profesor Maturana para hacer *algo* que limpie el espacio psíquico dañado por el golpe de estado y la dictadura militar. La respuesta de “Lidio” es desde lo sonoro, integrando además al teatro y la literatura, dos compañeros de la propia práctica del Víctor Jara histórico. La pieza emerge

como una navegación a través de ruinas, algunas como traducciones sonoras del último poema que escribió en cautiverio, y creadas con elementos sencillos en el encierro pandémico. Otras ruinas *preservadas* no son traducciones, sino que insertos casi como encajes de joyería en los lugares sonoros que albergan el acto de la agresión y la laceración.



Figura 6. “Lidio”. Ejecución de los últimos pasajes de la obra en el Festival de Música Contemporánea de Córdoba, España, marzo de 2023. Duo Lallement – Marques. Foto: Manuel Contreras Vázquez.

Esta obra surgió en un contexto artístico internacional y de experimentación musical de vanguardia, mientras yo terminaba el segundo año de mi doctorado en Inglaterra y cuando ya llevaba casi 13 años viviendo en Italia, lejos del Chile natal. Se trataba de un momento en que yo iba poniendo en fila las actualizaciones técnicas y estéticas que había absorbido en Europa hasta ese momento, junto a una cada vez más atenta mirada hacia Chile y sus asuntos. Como muchos otros artistas, intenté operar con mis herramientas creativas y de investigación con elementos simples, para enfrentar un asunto de tanta importancia en nuestros contextos, pasados y recientes, buscando una manera personal de asumir una suerte de rol social de la creación, que en estas coordenadas de lejanía de Chile pasa inevitablemente por el tema de la identidad. Estas cuestiones, tan propias de quienes provenimos desde las periferias del mundo, unen

a “Lidio” no sólo con el Chile que reflexiona y conmemora un legado siempre vigente, sino con el pensamiento y práctica artística desde un encuadre mucho más amplio, que ha venido definiéndose en un contexto espacio temporal de ‘Sur Global’:

“El Sur es, en efecto, un lugar tan inaprensible como inconstruible. No es el espacio de contra hegemonía al poder nórdico-occidental (noratlántico, francés, estadounidense y romano católico), un nuevo hogar y un nuevo Estado; sino el espacio de un tránsito reflexivo, entre la casa perdida y el Estado fallido, y entre la causa perdida y el poder desempleado. El Sur es un espacio donde examinamos las relaciones entre nosotros y con el poder, en el entendido de que el cosmopolitismo no es más que un reconocimiento de la relatividad de las identidades. Este espacio identitario es aquel que permite gozar de la desorientación, en lugar de apelar a una comunidad sustancial y revigorizada. El Sur es una manera de inscribirse ni adentro ni afuera. Que un ahí radicalmente anti identitario pueda debatirse en esta historia que es el museo de arte contemporáneo (que, valga anotar, es el sitio donde ustedes se albergan también en su deriva de París a ninguna parte) no es para nada secundario. Hay condiciones que definen al arte contemporáneo como instigador de estos debates. Uno de los nombres del Sur es ‘Nepantla’, la hermosa palabra nahua para el lugar «en medio». (Medina, 2015, p. 116)

BIBLIOGRAFÍA

Cádiz, R. (2023). *Iterum Revocare, 2023*, para violín y dos violas s da gamba (notas al programa). Rodrigo F. Cádiz. <https://rodrigocadiz.com/music/> Abril 2024

Contreras Vázquez, M. (2023). *Lidio*. Universal Edition.

_____ (2023, Septiembre 12). On my cartgraphic approach 12092023 [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=OUIfGkaYLg4> Julio 2024

Díaz, E. (2019, October 29). *Víctor Jara N° 2547* [Video]. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Chile. <https://youtu.be/mqtWeN06AiM> Nov 2024.

Dyer, M. (2020). Musical Ruins: a practice-based approach to explore ruin as an aspect of musical borrowing [PhD Thesis, Royal Northern College of Music, Manchester Metropolitan University]. <https://e-space.mmu.ac.uk/629029/> Julio 2024

Fundación Víctor Jara (2019). *Del Estadio Chile al Estadio Víctor Jara. Un sitio de memoria para la cultura popular. Cuaderno Pedagógico*. Fundación Víctor Jara. <https://fundacionvictorjara.org/descargas-gratuitas/> Dic 2024

Lidio (2024). En Benwing. *Wiktionary, the free dictionary*. <https://doi.org/10.1093/OED/1105180721> Nov 2024

Masgrau-Juanola M. y Kunde K. (2018). La intermedialidad: un enfoque básico para abordar fenómenos comunicativos complejos en las aulas. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(3), 621-637. <https://doi.org/10.5209/ARIS.59812> Abr 2024

Márquez, F., Bustamante, J., & Pinochet, C. (2019). Antropología de las Ruinas. Desestabilización y fragmento. *CUHSO Cultura-Hombre-Sociedad*, 29(2), 109-124. https://www.scielo.cl/pdf/cuhso/v29n2/0719-2789-cuhso-2019_cuhso_03_a04.pdf Jul 2024

Medina, C. (2015) Curando desde el Sur: una comedia en cuatro actos. *Errata, Geopolíticas del arte contemporáneo*, 14, 108 – 122 <https://revistaerrata.gov.co/contenido/curando-desde-el-sur-una-comedia-en-cuatro-actos> Dic 2024

Rapparini, R. (2020). The merry-go-round of the muses. Interview with Sebastián Irarrázaval. *FAMagazine*, (54), 114-122. <https://doi.org/10.12838/fam/issn2039-0491/n54-2020> Abr 2024

Sardo, F. (2021). *Fausto Romitelli, ritratto di compositore*. Il tascabile.
<https://www.iltascabile.com/linguaggi/fausto-romitelli-compositore/> Jul 2024

Villagrán, F (2018, Julio 13). Off the Record - Humberto Maturana [Entrevista en video]. Sebastián Quezada. <https://youtu.be/PlvI5mWuWdE?feature=shared&t=1748> Nov 2018