

DE LA MUSICA Y LOS MUSICOS CHILENOS

GASTON SOUBLETTE

Si se observa el panorama general de la música chilena se percibe una constante que pone en evidencia una misma problemática a través del tiempo. Considerando a los compositores que comenzaron a hacer esta música llamada “docta” en Chile, es decir, la gente que parte en la generación que corresponde a 1880, lo que va de Próspero Bisquertt (que resultó ser el más antiguo) hasta Acario Cotapos, en ese período se advierte un fenómeno interesante con sus aspectos positivos y negativos, quiero decir, una gran heterogeneidad. Esa es la constante a que me refería, y que se ha seguido dando después hasta nuestros días. Si uno ve lo que es la obra de Enrique Soro, Alfonso Leng, Pedro Humberto Allende, Acario Cotapos, tal vez encuentre elementos comunes, pero por sobre eso lo que se percibe son diferencias grandes, que a lo mejor constituyen una característica de la cultura chilena misma. Sobre este particular recuerdo una discusión que se produjo en una de las reuniones de la Agrupación Anacrusa sobre esto de la identidad cultural de Chile; recuerdo que una musicóloga formada en Chile, Denise Sargent, dijo en esa ocasión con mucha inteligencia y candor: “Si nuestra identidad fuese el no tener ninguna...” Una manera de decir que por lo demás supone la presencia de algo muy difícil de definir si nos comparamos con otros países de Latinoamérica. Quizás la cosa no es tan simple como eso, pero es en apariencia lo que se percibe en el panorama de la música al menos.

Esta heterogeneidad se ha seguido dando después, como antes dije. Ha habido cambios estilísticos, pero siempre se ha dado esta como coexistencia pacífica de muy distintas tendencias. En ese sentido se trata de una constante. Eso se explica naturalmente por la forma como se ha venido desarrollando nuestra vida musical a base de influencias casi siempre venidas de Europa. Esto comienza a fines del siglo pasado, cuando la gran influencia que de hecho recibían nuestros músicos era la de la ópera italiana. Y así, desde los albores de nuestra vida musical nosotros configuramos algo semejante a un espejo medio deformado y retrasado de la música europea, con lo bueno y lo malo que eso implica. Lo negativo en esto vendría a situarse en el desconocimiento por parte de nuestros compositores “cultos” de la música que en Chile se hacía tradicionalmente y que, por así decirlo, estaba todos los días en la calle. Hablo de un cierto menosprecio de lo propio, con honrosas excepciones como Pedro Humberto Allende y Carlos Isamitt. Pero en general, la mayoría, tácita o explícitamente, manifestó ese menosprecio por la música popular y folklórica, aquella que quedaba al margen de la enseñanza del Conservatorio. A diferencia de otros países latinoamericanos, donde esta música que estaba en la calle era tan fuerte que no pudo ser marginada; una presencia tan vigorosa que derribó muchos muros. Lo que había en Chile como música popular y folklórica tal vez no tuvo el vigor que se advierte en otras tra-

Este texto corresponde a una entrevista realizada al compositor chileno Cirilo Vila, la que incluía un amplio cuestionario, suprimido en esta publicación, con miras a constituir una especie de gran disertación del entrevistado sin subtítulos ni interrupciones, lo cual se aviene con el lenguaje coloquial empleado en ella.

diciones del continente, y por eso no pudo superar la barrera que separa lo vernáculo de la influencia foránea. Siempre uno se pregunta si las cosas pudieron ser de otro modo, pero en este caso me asalta la sospecha de que quizás no pudieron darse de otra manera entre nosotros.

Ahora bien, en el momento en que nace en Chile la creación y práctica de la música llamada "docta", en la generación siguiente a Soro y Bisquertt, se produce como una reacción de rechazo del lirismo italiano, por la necesidad de ponerse al día en otras tendencias de creación musical provenientes algunas del impresionismo francés, del expresionismo germano y de la avanzada de los músicos rusos encabezados por Stravinsky. Y así otra vez, por esa necesidad de ponerse al día, las influencias foráneas se incorporan inorgánicamente para llenar toda una carencia nuestra en relación a Europa, continente que siguió una evolución ininterrumpida, a la que nosotros debimos incorporarnos en un breve tiempo, lo cual pudo ser beneficioso, pero que, para decirlo en jerga más popular, nos produjo como una especie de "empacho" musical o algo así, porque toda esta información debía llegarnos inevitablemente como un fenómeno que debía producirse así, de golpe. Y esa misma asimilación acelerada de la influencia foránea provoca lo que uno puede observar siempre en lo que ha sido la trayectoria de nuestra música, eso de estar siempre poniéndose al día, por lo que siempre aparecemos los músicos chilenos acogiendo nuevas propuestas que normalmente nos llegan de Europa, con el inconveniente de que eso ocurre sin que haya habido el tiempo necesario para decantar lo anterior. Hay casos excepcionales de afinidad constante con una sola tendencia, pero si uno compara lo nuestro con lo que es el modelo europeo, yo diría que siempre por algún lado suele asomar, salvo excepciones, lo que yo llamaría una insuficiencia del oficio, porque, de hecho, el oficio en esas situaciones no llega a madurar ni a ponerse en condiciones de asimilar tanta cosa. Yo percibo eso como algo constante en el que-hacer musical chileno.

Entre las excepciones yo citaré a don Enrique Soro, compositor altamente meritorio. Yo creo que fue un músico de oficio

bien sólido en lo que él hizo; sin embargo, su actitud permanente durante toda su vida de artista fue la de quien está siempre aprendiendo una lección, aunque figura entre los chilenos que mejor la aprendieron. Por ejemplo, cuando él hace un plan de sonata, a pesar de su gran capacidad de invención melódica, siempre en la sección llamada "puente" (que une el primero y el segundo tema), siempre recurre a una sola receta, por así llamarla, a diferencia de la gran diversidad de soluciones que para este problema se halla en la música clásica. Soro tenía una receta aprendida en Europa, aunque en lo global de su aprendizaje, se puede decir que adquirió un oficio bastante sólido, como antes se dijo. Otro tanto podría yo decir de Pedro Humberto Allende. Más tarde, en lo que se refiere a la influencia del neoclasicismo, Juan Orrego ha demostrado poseer un oficio lo suficientemente desarrollado como para dar en esa línea muy buenos resultados, a diferencia de otros, que no voy a nombrar para no herir susceptibilidades. Pero yo diría que en su postura, que no podemos considerar en absoluto de vanguardia, él, en cuanto al manejo de un oficio, lo hizo muy bien, esté uno de acuerdo o no con su propuesta estética.

Cuando llega a Chile el serialismo dodecafónico como la última novedad, ocurre lo mismo. Ya esta tendencia había madurado ampliamente en Europa, y por esos tiempos se estaba entrando allá en otras tendencias, justo en el momento en que los músicos y el público de Chile recién comenzaban a habitar su oído a la sonoridad de lo atonal. Naturalmente que, en materia de oficio, una puesta al día tan rápida de los compositores nacionales no produjo en este campo la maestría que hubiese sido de desear, por lo que las comparaciones con lo hecho en Europa nos resultan desfavorables.

Frente a esta interesante tendencia de la Escuela de Viena, cabe considerar que hay músicos chilenos que, con bastante éxito, se propusieron claramente crear una música de otro tipo, como puede ser el caso de Roberto Falabella y del mismo Acario Cotapos, que en Europa tuvo sobradamente la experiencia de esa música. En el caso de Cotapos, se trata de un compositor autodidacta que,

con todo, llegó a manejar el arte de la orquestación con notable acierto en algunas obras.

De paso, la figura de Cotapos me lleva a una reflexión comparativa entre la música y la literatura. Se dice que en la música de este país nunca se ha producido una figura de la envergadura de Neruda o de la Mistral. Pero entre todos me parece que Cotapos, al menos, por una condición de extraordinaria imaginación, pero limitada por un oficio insuficiente como para plasmar en obras cabales ese inmenso caudal creativo, se da como posibilidad una aproximación a lo que han sido nuestras grandes figuras literarias. Ciertamente la comparación no le habría sido desfavorable si su dominio del oficio hubiese estado a la altura de su talento.

Ahora, tratando de ordenarnos en esto del aporte foráneo, después de la influencia de la lírica italiana viene otra que globalmente yo llamaría germánica. No sé si en otros países de América Latina se haya manifestado una influencia semejante como se dio en Chile. Es muy explicable, por otra parte. Si el objetivo era superar la influencia de la ópera italiana, la otra alternativa era volcarse hacia la música instrumental, la música de concierto, y en ese campo los modelos de la música germana desde Bach son insuperables. Todo esto comienza con la creación de la Sociedad Bach a fines de la década del veinte, y el cultivo en gran escala de los clásicos y románticos alemanes hasta Wagner.

Recurriendo a la anécdota, y como para ilustrar este cambio de tendencia en la música chilena, se cuenta que en una célebre sesión de la Sociedad Bach, a manera de rito, se quemó la partitura de la ópera "La Traviata" de Verdi. Basado en esta anécdota, como símbolo, se me ocurre que este viraje fue algo exagerado, y en eso veo yo una explicación del porqué en Chile no se ha creado una ópera nacional, porque es obvio que desde ese viraje antilírico, por así llamarlo, comenzó a descuidarse la actividad lírica en este país, lo cual trajo inevitablemente como consecuencia que no haya habido entre nosotros compositores que se interesaran en componer óperas. Así, esa exclusión creó ciertamente entonces esta laguna de no tener ópera nacional en cuanto creación musical de nuestros compositores.

En segundo lugar, y volviendo a esto de

las influencias foráneas, yo destacaría también junto a la influencia de la música germánica la de la música francesa, especialmente en lo que se refiere al impresionismo de Debussy y Ravel, y junto a ella también una más débil, pero patente, influencia de la música española. Hay un momento en que la influencia de los compositores franceses antes mencionados y otros posteriores se dejó sentir en la música de Jorge Urrutía y de Alfonso Letelier, pero siempre en un segundo rango frente a la influencia germana. Esta influencia germana, que en la actividad de conciertos fue siempre predominante en nuestros compositores de la generación siguiente a Soro, se deja sentir en una afición bastante notoria de Domingo Santa Cruz, por ejemplo, por el dramatismo wagneriano, el cual directamente influenció obras suyas tales como sus "Preludios Dramáticos". Y entre los contemporáneos alemanes de la primera mitad del siglo XX destaco a Hindemith, cuya influencia se deja sentir también en los ya mencionados, y muy especialmente en las obras de Alfonso Letelier.

La entrada en gran escala del serialismo dodecafónico a Chile se produce con la llegada del compositor holandés Free Focke, discípulo de Anton Webern y de Pfeiffer. En lo personal, yo me siento muy vinculado a esa tendencia, porque en ella yo he realizado toda mi formación y mi experiencia como compositor, pero debo reconocer que en Chile lo que se impuso fue claramente la tendencia neoclásica, frente a la cual los músicos de avanzada se han sentido en un no disimulado antagonismo. Este antagonismo existía también en Europa, pues allá la proliferación de tendencias diversas no daba por resultado precisamente una coexistencia pacífica entre, por ejemplo, la atonalidad que irrumpía fuertemente, y el neoclasicismo en que el sistema tonal era reeditado.

Claro que cuando hablamos de neoclasicismo entendemos que éste puede ser de muchas y muy variadas procedencias. En este sentido se constata que entre todos los neoclasicismos existentes en Europa, el que se impuso en Chile fue el de procedencia germánica, tendencia en la cual se destaca Paul Hindemith. Ahora bien, si consideramos paralelamente a los compositores de otros

países, concluiremos también que figuras como la de Ravel, por ejemplo, pueden ser situadas en el campo neoclásico, como es el caso también de los soviéticos. Los franceses posteriores a Ravel también han influido a nuestros compositores neoclásicos, pero en menor medida.

En lo personal, recuerdo que durante un tiempo me sentí fuertemente atraído hacia la música de piano de Ravel, en mi condición de alumno de piano, más aun que a la música pianística de Debussy (pese a que después he cambiado esta preferencia), aunque de todos modos la influencia que se imponía en mí era la de la música germánica.

Por ahí podríamos explicar también lo que ocurrió con Juan Orrego. Parece haber en Orrego una cierta presencia de lo latino, por una predilección suya por la música hispánica, lo cual alivianó en él la extrema seriedad de la influencia germánica. En su manera de hacer, en lo que se refiere a modelos formales, la influencia germánica se dejaba sentir, pero había en él una afinidad con el mundo hispánico, lo que también se percibe en Santa Cruz y en Letelier, pero en Juan Orrego yo percibo afinidades más fácilmente detectables, por ejemplo con Manuel de Falla.

En lo que se refiere a los rusos, quiero decir Stravinsky y Prokofiev, la influencia existe, pero es más débil. Lo curioso es que de ellos, especialmente del primero, no se ha tomado como modelo su aporte innovador de principios de siglo, sino más bien sus etapas posteriores, justamente aquellas que permiten clasificarlo como un neoclásico.

Para los que nos interesamos en el serialismo dodecafónico, la influencia en Chile de esta escuela fue mirada por muchos como altamente renovadora, aunque cabe señalar que acentuó en nuestro ambiente la impronta germánica. A esto se suma el hecho de que el arte de estos maestros de la Escuela de Viena, que ya venían trabajando desde mucho antes, y que hasta la Segunda Guerra Mundial no habían pasado de ser ilustres desconocidos, se presentó en Chile como la última palabra de la avanzada musical. Un acontecimiento, por cierto, muy positivo, que involucraba el descubrimiento de todo un mundo. En lo personal, yo recuerdo el auge de este movimiento en el Chile de los años 50 y 60 como una propuesta novedosa

que a uno lo representaba mejor como persona joven, tanto más si ya se había dado en Europa el fenómeno de la difusión en gran escala de las obras compuestas conforme a esta tendencia que todos, mal que mal, tuvieron que enfrentar de algún modo como un desafío.

Sin duda, el impacto que produjo en Chile la llegada del maestro Free Focke fue más grande en los jóvenes que en los compositores ya consagrados. Recuerdo que mi primer contacto con esa música ocurrió en 1952, a raíz de un ciclo de charlas que dio Gustavo Becerra sobre el serialismo dodecafónico en el Conservatorio. No estaba contemplado esto como un curso regular, sino como una actividad de extensión un tanto excepcional. Así, Becerra cumplió el rol de puente. El había sido formado en el Conservatorio en todo lo tradicional y lo novedoso que pudiera haber hasta ese momento, pero también estimó él que era necesario vincularse a esta nueva tendencia a través del grupo que se formó en torno a Free Focke. No se puede decir cabalmente que Gustavo Becerra se afilió al serialismo dodecafónico, aunque sí hizo su propio uso de los elementos de esa tendencia. En este sentido se puede constatar que su Primera Sinfonía y su Cuarteto No. 3 son obras en las que se incorpora el serialismo como método de composición.

Yo diría que el ciclo de charlas antes mencionado, es como el primer acontecimiento en que se trató este tema en el ambiente del Conservatorio. Entre los compositores consagrados de entonces recuerdo que sólo Jorge Urrutia estaba presente, aunque él no siguió esa tendencia. Con todo, su asistencia a esas charlas es una prueba de su característica apertura y amplitud de juicio.

Así, los años cincuenta llegan a ser, en un grupo de músicos más bien jóvenes, años de intensa producción musical en esta línea. Entre esos jóvenes músicos se puede citar a Juan Adolfo Allende (que muy pronto se ausentó de Chile definitivamente), Leni Alexander, Tomás Lefever, Miguel Aguilar, León Schidlowsky, etc. No recuerdo quiénes eran o no eran alumnos de Focke o quienes simplemente estaban vinculados a su grupo, porque también gravitaban en torno al maestro músicos que después siguieron otras tendencias, tales como José Vicente Asuar,

Celso Garrido-Lecca, Eduardo Maturana y Roberto Falabella. En suma, lo más representativo de la generación joven recibió la influencia de este compositor holandés, generándose así, en torno a él, un ambiente muy creativo y atrayente, al que después se fueron incorporando otros compositores más jóvenes, aquellos que después trabajaron bajo la dirección de Gustavo Becerra, cuando en los años 60 él llegó a ser profesor de composición. Un buen número de personas, de los cuales se destacaron posteriormente, en la década del sesenta, Fernando García, Sergio Ortega, Enrique Rivera, Gabriel Brncic.

Se puede decir que en los años 60 Gustavo Becerra pasó a ser el más importante profesor de composición que había en Chile, quien además aglutinó a toda esta gente nueva. Ese fue el mérito de la función que él desempeñó entonces en el ambiente musical chileno, a lo que debemos agregar también otro mérito, el de haber reivindicado la importancia de esa música llamada popular, la que él denominaba "mesomúsica", siguiendo la terminología empleada por el músico Carlos Vega. No sé si esto se debió a la influencia de algunos de sus propios alumnos a quienes les inquietaba este tipo de música, como fue el caso de Luis Advis y Sergio Ortega, quien en una de sus clases de composición con Becerra apareció con un vals peruano para contrabajo y piano. Así, en torno a Becerra se gestó esta vinculación antes no conocida entre lo docto y lo popular en la música chilena. Y si bien en muchos de esos alumnos podía detectarse un trasfondo político en su interés por la música popular, en Becerra obedecía a una postura independiente de la política, como la de quien no puede menos que darse cuenta de que esa música está ahí, que es un fenómeno real y vivo, y también como un compositor que se abre a una concepción funcional de la actividad musical, lo que hasta entonces parecía de poca importancia, como el componer música para el cine por ejemplo, o para el teatro, etc. Todo ese tipo de actividades que en adelante podían ser consideradas también como ocupaciones artísticas perfectamente dignas y honorables. De este modo, a la actividad renovadora que venía de la enseñanza de Focke, se sumó toda esta labor realizada por Becerra, en la que se destaca el aporte de lo

popular.

Recapitulando lo dicho sobre la actividad musical orientada por el serialismo dodecafónico, se puede decir que se compusieron obras bastante significativas, aparte de las que el mismo Free Focke compuso, algunas de muy buen nivel que, a modo de homenaje y agradecimiento, podrían ser incluidas en algún concierto sinfónico. Entre esas obras que se orientaron por esa tendencia cito aquí las dos primeras Sinfonías de Gustavo Becerra, la Primera Sinfonía de Roberto Falabella. Obras de León Schidlowsky, en algunas de las cuales me tocó participar, como fue el caso de su "Caupolicán", con el intento de aglutinar este serialismo venido de Europa con elementos de música primitiva tomados de la tradición indígena. También el "Tríptico" de este compositor. En música de cámara recuerdo algunos de los Cuartetos de Gustavo Becerra. Destaco particularmente el tercero, llamado "Del Viejo Mundo", por haberlo compuesto en Europa y justamente por haber introducido en su composición el serialismo dodecafónico. Un gran logro en este sentido fue también su Cuarteto No 6.

En general se puede decir que la mayoría de la música que se hizo entonces en el campo del serialismo, era música de cámara. Las muchas composiciones de este género que se dieron a conocer entonces, de Leni Alexander, Eduardo Maturana, Tomás Lefever, Miguel Aguilar y el mismo Becerra, son un ejemplo de esta intensa actividad de composición para conjuntos de cámara. Por otra parte, cabe señalar que ésta parece ser una tendencia de toda la música chilena.

En lo que se refiere a las influencias foráneas podría decirse que por aquellos tiempos se hizo sentir también la influencia de Bela Bartok, particularmente interesante por el aporte de elementos folklóricos muy enriquecedores, sobre todo en lo que concierne al ritmo. Para algunos fue muy importante quizás el Bela Bartok de los últimos tiempos, que había llegado a ser también algo así como un neoclásico. Sea como fue, todos los jóvenes compositores de mi generación no dejamos de sentir por aquellos tiempos una inclinación por el arte de Bartok, porque encontrábamos en él algo que lo aproximaba a nuestra cultura tradicional por su raíz folklórica. Así, las condiciones esta-

ban dadas para una afinidad con nuestros intereses musicales. A algunos nos atrajo ese aspecto, justamente por lo innovador, a otros el formalismo clásico de su última época, un Bartok más sereno, como lo fue el Bartok del Concierto para Orquesta, del Divertimento para Cuerdas y del último Cuarteto. En general se puede decir que la influencia de Bartok fue importante para todos nosotros, porque Bartok, con mano maestra, logró sintetizar el aporte colorístico de Debussy, la rítmica de Stravinsky y el rigor interválico de Schoenberg. Así entiendo yo el legado de este compositor. Recuerdo que a este propósito, mi maestro, aquel con quien yo estudié en París, Max Deutsch, discípulo directo de Schoenberg, siempre decía que la única figura que él encontraba parangonable con la de Schoenberg, que para él era lo máximo, la única obra donde él hallaba ese rigor y esa perfección que él admiraba en la obra de Schoenberg, y esa proyección hacia lo nuevo, era la obra de Bartok. Con eso dejaba afuera a Stravinsky, por antagonismos que aún estaban frescos y que no es el caso analizar aquí.

En lo que se refiere a los compositores consagrados, ellos continuaban escribiendo música según la tendencia tradicional, al margen de esta irrupción de lo nuevo, y con gran entusiasmo. Por ejemplo, Alfonso Letelier, en los Festivales de Música Chilena de 1954, estrenó fragmentos de un gran oratorio dramático llamado "Tobías y Sara". También data de esos tiempos la Suite para Orquesta llamada "Aculeo". De Acario Cotapos se puede citar de esa época el Poema Sinfónico "Imaginación de mi País". En 1960 Cotapos ganó el Premio Nacional de Arte, y por eso en los Festivales de Música Chilena de ese año se incluyó en el programa la Sinfonía Preliminar de su drama "El Pájaro Burlón". Yo asistí a ese concierto con Miguel Aguilar, y al término de la función estuvimos de acuerdo en que, de todo lo escuchado, lo más novedoso como creación musical era esta obra de Acario Cotapos, siendo que él era el más viejo de los participantes en el Festival. Esto me confirma a mí la sospecha que tengo de que Cotapos pudo llegar a ser el Neruda de la música chilena. De la misma época data una revolucionaria obra de Cotapos con recitante sobre el dra-

ma histórico de Balmaceda, obra sinfónica bastante osada sobre texto del autor. En lo que se refiere a Domingo Santa Cruz, debo decir que por aquellos tiempos, es decir, comienzos del gobierno de Carlos Ibáñez, él se ausentó de Chile, de manera que la información sobre su obra no es tan clara en ese período. Recuerdo que en la primera mitad de los años 60 había terminado su tercer Cuarteto de cuerdas. Una obra que todos recordamos, porque nos impactó en ella un reiterado uso de los "glissandi". En seguida hubo una obra con inclusión de la voz humana que era interesante, lo que de paso me permite introducir aquí una reflexión en el sentido de que en la obra de la mayoría de los compositores chilenos, el uso de la voz humana ha dado siempre muy buen resultado. Eso pone de manifiesto una afinidad de ellos con música que no es precisamente la que podemos llamar pura, absoluta o substantiva como la llaman otros, sino "música-texto" con el uso de la voz. Esto ha permitido, a mi entender, los mejores logros de la música de Santa Cruz y Letelier. Da la impresión de que el uso de la voz y el apoyo de un texto les ha permitido a estos músicos elaborar más fluidamente el discurso musical, si se compara estas obras con las de música puramente instrumental realizadas por ellos. Por eso, sin duda, todos estaremos de acuerdo en que lo más logrado en la obra de Letelier son sus "Sonetos de la Muerte", también sus Canciones sobre textos de Stefan George, obras que yo juzgaría como aportes verdaderamente importantes.

Pero volviendo a las tendencias de avanzada yo diría que los años 60 fueron de gran actividad creadora, en los cuales la figura eje de la música en Chile llegó a ser Gustavo Becerra, el maestro que aglutinó y encauzó a la gente de la nueva generación, vale decir Fernando García, Enrique Rivera, Gabriel Brncic, Miguel Letelier. Cabe señalar, sin embargo, que influyó en este auge la formación que muchos de ellos recibieron en el Instituto "Di Tella" de Buenos Aires (Rivera, Letelier, Brncic), lo que les permitió un contacto muy al día con la música que nos llegaba de Europa. Los cursos de música los dirigía Ginastera (porque la institución cubría también la enseñanza de otras ramas del arte). Allí se invitaba a los grandes de Euro-

pa, entre ellos a Messiaen, y gente de ese nivel. Y esta riqueza de creatividad que se daba en Chile corría a parejas con una riqueza igual en la actividad de conciertos y recitales, donde se empezaron a estrenar obras realmente novedosas, al par que se fue formando un público capaz de apreciar la música contemporánea.

En aquellos años 60, junto a los Festivales de Música Chilena, que de por sí constituían un buen estímulo (competitivo) para la creación musical en Chile, se instituyó el concurso abierto permanente y no competitivo que se llamó "Premio por Obra", vale decir, una cierta suma de dinero que recibía el compositor cuya obra era aprobada por una comisión examinadora de partituras.

En los años 60 Juan Orrego Salas decide radicarse en Estados Unidos, donde continuó trabajando con gran productividad, al punto que, según me parece, alcanzó el Opus 100, con obras de real envergadura. En los años 60 Alfonso Letelier compuso sus "Preludios Vegetales" para orquesta y los dos ciclos de Canciones en alemán sobre textos de Stefan George ya mencionados, para mezzosoprano y conjunto de cámara, obras en las que ensayó las técnicas del serialismo dodecafónico. Por aquellos tiempos también Letelier ganó el Premio Nacional de Arte. Es preciso aclarar sí que, a pesar de la gran afinidad que Letelier sentía por todo lo germánico, hasta esa etapa de su vida no había incursionado en el serialismo dodecafónico, lo cual hizo finalmente a mediados de los años 60. Según él mismo me confesó en París, donde nos encontramos a raíz de ganar él el Premio Nacional de Arte, este sistema de composición le había resultado finalmente muy cómodo, como que, lejos de ser lo que él había creído, lo había hecho sentirse muy a sus anchas. De esa época datan también sus tres Preludios para piano, obras de gran ejecución que constituyen un aporte significativo a la literatura pianística chilena. La última obra grande compuesta por él, sobre texto realizado por él mismo, data de los años 80 y su tema se refiere a la evolución del hombre. De los años ochenta recuerdo también una Sonata para violoncello y piano de Domingo Santa Cruz, estrenada con motivo de cumplir el autor sus ochenta años de edad, y que ejecuté yo con Jorge Román. Es la última

obra terminada que le conocemos.

En lo que se refiere a las obras compuestas en los años 60 por los discípulos de Focke y los de Becerra, se distinguen composiciones bastante importantes tales como "La Ausencia de Miguel Hernández", para voz y conjunto de cámara, de Enrique Rivera, una composición de mucha calidad. Destaco también un Sexteto de Sergio Ortega y algunas composiciones sinfónicas de Tomás Lefever. Claro está que en lo global se advierte en muchos casos la tendencia inevitable de ir incorporando lo que llega de Europa. En el caso de Schidlowsky, por ejemplo, aparece como uno de los primeros en registrar aquí en Chile la influencia de Penderecky. Porque en Europa, después del auge del serialismo dodecafónico que a todos afectó, comenzaron a pasar otras cosas y surgió como una alternativa, entre otras, la música aleatoria. Junto a esta tendencia, mencionaré yo también lo que se llama el teatro musical, la música concreta y la música electrónica. Tendencias que suscitaban muchas discusiones, pero era lo que nos estaba llegando. Becerra y Maturana incursionaron también en lo aleatorio; Después eso se fue generalizando, lo que abrió muchos horizontes y contribuyó a desencadenar la rica creatividad de esas décadas.

A eso se agrega la gran cantidad de conjuntos musicales cuyos integrantes se interesaban por cultivar la avanzada musical, lo que constituía un estímulo para la composición en gran escala. Entre estos conjuntos cabe mencionar antes que nada a las dos orquestas, especialmente la Sinfónica, porque la Filarmónica se había formado muy recientemente (1955). La Sinfónica tenía en esos tiempos un muy buen nivel, reconocido por todos los directores e intérpretes extranjeros. Había además en Santiago y en todo Chile muy buenos coros, cantantes e intérpretes instrumentales que cultivaban la música de vanguardia, por lo que no faltaban las ocasiones de escucharla, en Santiago a lo menos. En el Conservatorio había también una orquesta, básicamente de cuerdas, a la que, según las necesidades, se incorporaban otros instrumentos. Por aquellos tiempos la dirigía Agustín Culléll. El repertorio de esta orquesta incluía también música de avanzada. Se recuerda por ejemplo el estreno en Santiago

de la Sinfonía en dos Movimientos de Anton Webern. También en los años sesenta se formó la Orquesta de Cámara de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Debe recordarse también la intensa labor realizada desde entonces por Juan Pablo Izquierdo, que incidía bastante en la música de avanzada por inclinación personal. Cabe recordar a este respecto también la labor realizada por tantos directores extranjeros a quienes les interesaba dar a conocer la música de vanguardia, entre los que se recuerda a André Vandernoot. También Volker Wengenheim, que empezó a venir a Chile desde los años sesenta precisamente. A este respecto recuerdo ciertos incidentes a que dio lugar la presentación ante nuestro público de ciertas obras hasta entonces desconocidas en Chile, como las "Variaciones para Orquesta" de Schoenberg, que provocó en la sala una escandalera fenomenal. Los pro y los contra se manifestaron violentamente y de viva voz en esa ocasión, en el teatro Astor. El estreno del Opus 24 de Anton Webern para nueve instrumentos solistas, en el que yo participé, provocó también un cierto clamor en el público, pero a pesar de eso, la obra fue ejecutada por segunda vez ahí mismo. Ese concierto lo dirigió Theodor Fuchs. Y eso le produjo una gran contrariedad al crítico de "El Mercurio" de entonces, que era Juan Orrego justamente, músico muy contrario a la tendencia del serialismo dodecafónico. Recordando su comentario de ese memorable concierto, dijo que en vano él había tratado de seguir esa sucesión de sonidos, sin poder descubrir algún fragmento de música hilvanada por algo más que una teoría, a pesar de sus "bravos defensores"... Por lo demás, toda esa actividad era una muestra de la vitalidad que animaba entonces a la música chilena.

Como antes dije, la Orquesta Sinfónica de Chile se hallaba entonces en un pie excelente. Recuerdo al respecto la maravillosa versión de "La Consagración de la Primavera" de Stravinsky que realizó en el teatro Astor Antal Dorati. Recuerdo también que con anterioridad hizo con la sinfónica el "Concierto para Orquesta" y "El Mandarín Maravilloso", por lo que se puede decir que fue él quien nos dio a conocer a Bartok. Recuerdo que en el ensayo general dijo: "Si

esto sale así en el estreno, puedo decir que sería la mejor versión de esta obra en Sudamérica". Un testimonio interesante en este sentido es el del director Roberto Abbado, quien, al escuchar las grabaciones que la Sinfónica hizo en esos años, preferentemente de música chilena (obras como el poema sinfónico "Alsino" de Alfonso Leng) quedó sorprendido por el nivel del conjunto, sobre todo del de las cuerdas. En el ambiente musical aún se recuerda a ciertos destacados atriles de esa orquesta, como el percusionista Jorge Canelo. Algunos directores sostenían que Canelo era el mejor músico de la orquesta, y uno de los mejores percusionistas con que habían tenido la ocasión de trabajar. Era un timbalista fenomenal. En el grupo de los violoncellos se destacaba Sienkiewicz. Entre las maderas recuerdo a ese gran músico que fue Hans Löwe, oboísta, cornista inglés y cellista excelente como su esposa doña Inés Lobos. Recuerdo también al excelente fagotista Bergman, al violista Zoltan Fischer y al concertino Enrique Iniesta.

Se puede decir que esta riqueza de la vida musical chilena se mantuvo durante todos los años 60, hasta el advenimiento de la dictadura militar, que intervino e interrumpió la vida cultural del país. Provocó una serie de situaciones muy negativas en todo lo que es el campo de la cultura, por las múltiples limitaciones que aparecieron con la censura y el exilio de personas, con efectos altamente destructores.

Con todo, yo me atrevería a decir que no está del todo aclarado que esos efectos haya que atribuirlos sólo a la dictadura, porque cabe preguntarse si no había ya en Chile una crisis en gestación que habría de alterar todo ese ambiente anterior. De ser así, la dictadura no habría hecho más que ahondar y acelerar la crisis. Por de pronto, la dictadura, con su sistema económico aplicado a todos los ámbitos de la vida de la nación, y al ocupar los puestos claves del gobierno cultural del país, introdujo muy violentamente la concepción de las instituciones culturales como empresas que se autofinancian, y la cultura misma como un gran negocio que se rige por las leyes del mercado, de modo que la actividad cultural viene a justificarse sólo si da garantías de éxito comer-

cial. Fue así como la vanguardia musical, por la que las autoridades musicales anteriores habían mostrado tanto interés, fue siendo excluida para atender sólo al repertorio más tradicional, cuya aceptación por parte del público está, por así decirlo, asegurada.

Pero lo que sugerí más arriba sobre las verdaderas causas de este cambio, ahora paso a afirmarlo. No es efectivo que la sola dictadura lo produjo, aunque sí le cupo mucha responsabilidad en ello, pues fuera de Chile, y específicamente en Europa, este cambio ya se venía produciendo. Y justamente en los años 60, en la evolución musical europea, marcan un límite por haberse llegado entonces a las etapas finales del serialismo después de Webern, con lo que se llamó el serialismo integral, el cual llevó a la música a un alto grado de intelectualismo. Eso fue justamente lo que provocó un desfase inevitable con el público. Las propuestas musicales que siguieron fueron igualmente radicales y extremas. Por ejemplo, la música aleatoria, fenómeno que vincula nuestra tradición con la tradición oriental y con una cantidad de otros fenómenos del acontecer cultural general. Fue inevitable entonces que junto a estas tendencias extremas se generara la tendencia opuesta, vale decir, la que busca un lenguaje musical que permita una llegada más directa y fácil al público. Por eso ya en la Europa de los años 60 se observa un tradicionalismo extremo en los repertorios de conciertos y recitales, porque eso es lo que da garantías a la industria musical. Porque la música de avanzada era justamente una aventura, y la aventura como tal comporta muchos riesgos que la empresa no está dispuesta a correr. Pero, si bien en Europa esa música de vanguardia se siguió haciendo en ambientes de difusión más restringidos, en Chile eso no fue posible, justamente porque la orientación de la dictadura confirmaba la tendencia economicista de la empresa cultural y la llevaba al extremo. A esto me refería antes cuando dije que quizás no se pueda atribuir todo esto a la dictadura.

Con todo, yo diría que estas anomalías comienzan a tener un principio de solución cuando se nombra Director Titular de la Orquesta Filarmónica a Juan Pablo Izquierdo, quien, muy vinculado a la música contemporánea, comienza a incluirla en los

programas de dicha formación orquestal, aunque haya sido en un nivel mínimo, lo cual también hizo Abbado.

La acción de la Agrupación Musical Anacrusa también ha influido en la reprogramación de esta música durante los cinco últimos años de la dictadura, y por el resultado de los eventos organizados por esa Agrupación, se entiende que el interés por esa música sigue presente, sobre todo entre los jóvenes.

En Francia, que es el caso que yo más conozco por haber pasado muchos años allá, la actividad musical de vanguardia, excluida de la vida musical ordinaria de conciertos y recitales, se concentró en agrupaciones de difusión restringida tales como el famoso *Domeine Musical*, que comenzó a funcionar en el teatro Odeon, y que por los años 50 dirigía Jean-Louis Barrault. Después se trasladó al edificio de la Radiotelevisión de París. Por analogía, podría decirse que la Agrupación Anacrusa en Chile ha cumplido el rol del *Domeine Musical* de París. Esa agrupación a la que pertenezco en calidad de miembro fundador, aunque fue la iniciativa de gente más joven entre los compositores, los intérpretes y los musicólogos, comenzó como un grupo de reflexión destinado a estudiar toda la problemática de la música contemporánea en Chile. Y el primer problema que surgió en este examen fue naturalmente el de la nula difusión que esta música tenía en nuestro ambiente, por lo que tuvimos que asumir muy luego un rol empresarial para llenar esa gran laguna de nuestra vida musical. Esto fue posible gracias al apoyo que nos brindó el Goethe Institut, que facilitó su local y aportó los gastos de organización, lo que ayudó grandemente a mantener viva la actividad de la nueva música.

En lo que respecta a la Asociación de Compositores, a la cual confieso que no pertenezco, no puede decirse que durante los diecisiete años de la dictadura haya tenido una presencia relevante, como la ha tenido en estos últimos años la Agrupación Anacrusa.

Un hecho muy negativo de la dictadura en lo que a vida musical se refiere fue la supresión del Instituto de Extensión Musical y de la ley que lo reglamentaba y financiaba, porque en verdad no se trató de un mero

cambio de denominaciones o de giro, sino de algo que afectó a la base material misma que permitía su existencia y funcionamiento. Sin embargo, de los balances que hemos hecho de toda esta complicada situación, resulta posteriormente que la Facultad creó algunas instancias que permitieron una cierta actividad musical en el sentido que nos interesa, pero en forma muy esporádica, cosas como algunos concursos de composición. En 1979 se trató de revivir los tradicionales Festivales de Música Chilena, pero esa fue una experiencia primera y última en el gobierno anterior, y aunque llegaron a organizarse dos conciertos con obras de músicos chilenos, el desarrollo de este Festival no se ajustó al criterio con que se organizaban los Festivales de otros tiempos, vale decir, con participación activa del público como jurado por así decirlo, con derecho a voto sobre la calidad de las obras presentadas. La experiencia se agotó ahí. La Decana de entonces era Herminia Raccagni, y fue ella quien tuvo la iniciativa de correr los riesgos de esta aventura en un contexto muy poco favorable a ese tipo de experiencias. Por eso me atrevo a decir que en esta materia lo más continuo, válido y efectivo es lo que Anacrusa ha realizado en estos últimos años, sobre todo en el dominio de la música de cámara, pero sobre todo tratando de romper la situación de aislamiento en que nosotros nos encontrábamos cultural y musicalmente. Esto comenzó con una iniciativa de Eduardo Cáceres, quien, después de haber pasado un tiempo en Alemania, volvió con el proyecto de hacer algo por levantar el ambiente musical chileno, que durante los años de la dictadura había caído en una completa postración. Fue él quien convocó a las primeras reuniones, que fueron bastante concurridas al comienzo, por la gran cantidad de gente que anhelaba un cambio en ese sentido. Después el grupo se estructuró en base a la gente que estaba dispuesta a asumir roles directivos. Como la mayoría era gente joven, yo me sentí muy complacido y honrado de que ellos me invitaran. En esas primeras reuniones no se trató tanto de enjuiciar la nefasta influencia de la dictadura en la vida musical chilena, sino también de formular una autocrítica en el sentido de la responsabilidad que nos cabía en lo hecho o no hecho en

el campo musical.

El primer "encuentro" tuvo lugar en octubre de 1985, y en él se presentaron sólo obras de compositores chilenos. La idea era que la muestra fuera lo más reciente posible, obras compuestas entre los años 1980 y 1985. También se decidió prescindir de todo criterio selectivo con el objeto de acoger todas las obras que aspiraran a integrar esa muestra. Al término del encuentro, y en base a la muestra, se proyectó hacer una revisión crítica de lo presentado. Debo confesar sí que esta revisión crítica no llegó nunca a realizarse, porque la actividad de organización nos absorbió por entero. De manera que los miembros de Anacrusa pudieron darse por satisfechos de haber organizado al menos el encuentro, lo que ya era bastante.

La muestra dejó en evidencia naturalmente el problema central al que me referí al comienzo de esta entrevista, quiero decir, la situación dependiente por la que nuestra música nunca deja en alguna medida de ser un espejo, un tanto desfasado, de lo que se hace en Europa, aunque fue preciso reconocer que en los años ochenta este desfase se había reducido considerablemente. Con esto se quiere dar a entender que los chilenos estaríamos muy próximos ya a ponernos al día respecto a la avanzada musical europea y norteamericana.

En todo caso, aunque el balance, como se proyectó, no se haya realizado, cada uno de nosotros se formó una idea de lo que estaba pasando con la música en Chile en la década del 80. Los músicos consagrados seguían haciendo su música según la tendencia que los había caracterizado por muchos años, sin que uno pudiera reprocharles el no constituir en la hora presente un aporte innovador. Los más jóvenes, adictos a las nuevas tendencias foráneas, y según su peculiar modo de concebir la música, seguían, o el extremo rigor heredado del serialismo dodecafónico, o empleaban los procedimientos de la última vanguardia, o seguían la tendencia "retro". Me refiero a los neo... algo. Neoclasicismo, neorromanticismo, etc. Porque con tantas rupturas, el lenguaje musical tonal, y aun el más vinculado a la tradición, reaparece, y eso es representativo, como fenómeno, de la problemática global de la música de nuestro tiempo, que después del

serialismo dodecafónico terminó llevando todo al extremo.

Porque era inevitable, ¿no es cierto?, que algunos compositores, frente a este gran divorcio que se generó entre la música contemporánea y el público, buscaran caminos que los condujeran a un lenguaje musical que al auditor de conciertos y recitales le resultara accesible. De ahí lo "retro". Es así como el mismo Penderecky ha llegado a ser ahora algo así como un neorromántico.

Si uno se pone mal pensado podría llegar a la conclusión de que todo ese intento por lograr una mejor llegada al público obedece también al puro y simple deseo de ser reconocido a cualquier precio, por una parte, y por otra, a la necesidad de que la actividad musical sea rentable. Con todo, yo, pensando bien, creo que hay en esas tendencias algo rescatable.

Si bien la nueva música fue excluida de la actividad normal de conciertos y recitales, en el dominio de la creación personal y privada nuestros compositores siguieron haciéndola y, aun más, se puede decir que hasta el número de compositores aumentó. Esto me lleva a pensar que en esta problemática hay más enigmas que resolver que lo que parece a primera vista.

Algunos, erradamente me parece, interpretan la tendencia "retro", en composición y extensión, como una innecesaria vuelta a la tonalidad, dado que se supone que el oído humano no estaba hecho para la disonancia o tensión armónica como sonoridad normal del discurso musical. Esto me parece que no corresponde a la realidad de lo que en los hechos ha acontecido en la evolución mundial de la música hoy. Porque cuando apareció la música aleatoria como una experiencia liberadora, esa liberación no se buscó respecto de la atonalidad del serialismo integral, sino del simple hecho de sentir que el extremo rigor en los procedimientos de composición tenía que cesar para dejar paso a una libre capacidad de improvisación, lo que supone la adopción implícita o explícita de una nueva actitud frente a la música, lo cual, repito, no incidió en el problema de la disonancia versus consonancia. Yo no aceptaría entonces la explicación de que el oído humano no estaba hecho para la disonancia, porque a pesar de las tendencias "neo" y

"retro", la disonancia sigue usándose y, en un sistema de referencias homogéneas que, conforme a sus propias leyes, viene a constituir finalmente una consonancia a la cual el oído termina por adaptarse. A eso habría que agregar nuevas concepciones sobre el ritmo y el tiempo, porque hasta aquí hemos hablado sólo de relación interválica, o sea de armonía. Es preciso considerar ahora los cambios que se han generado en los otros elementos del lenguaje musical. Nuevas maneras de redactar la música, y eso sí que puede llegar a ser lo más desconcertante para el público. Quiero decir, que la nueva sintaxis, con su nueva manera de desarrollar el discurso musical, con interrupciones, rupturas y quiebres, fenómenos arrítmicos y temporales, puede constituir un desafío para el oído humano mucho más fuerte que la pura disonancia armónica, y desencadenar el fenómeno "neo" y el fenómeno "retro" como reacciones.

En relación a esto cabe señalar que la tendencia neorromántica obedece claramente a la necesidad de volver a privilegiar la melodía. Ahí podemos hallar una explicación más aceptable, en cuanto el auditor escucha y sigue claramente una secuencia melódica que su oído puede absorber sin dificultad. Sobre este particular cabe también señalar que Schoenberg y su discípulo Alban Berg eran músicos muy melódicos. Es en Webern donde se produce el quiebre, pues en su música no se percibe la "ilación melódica" que tanto echaba de menos Juan Orrego en su crítica antes mencionada. A partir de este compositor comienza la nueva sintaxis, al punto que los más rigurosos compositores del nuevo lenguaje musical parecieran haber llegado a considerar la melodía como un verdadero pecado mortal. Y es por ese abandono de lo melódico, elemento que en el concepto de todos es como la esencia de toda música, que pudiera hallarse la explicación del porqué de esta tendencia "retro", específicamente la neorromántica.

Ahora bien, el privilegiar nuevamente la melodía lleva también insensiblemente a una reedición de la expresión romántica en el uso de la armonía, y también a la reivindicación de la ópera. Me refiero a la composición de óperas, no sólo a la programación de temporadas líricas. Entre los compositores que

siguen esa línea está Sergio Ortega, que ya ha estrenado varias óperas en Europa. En Alemania se destaca actualmente el compositor Wolfgang Rihm en esa misma línea. Se trata, creo yo, de una vocación especial, como también lo es la de compositores que, alejados del melodismo tradicional, como es el caso de los chilenos Andrés Alcalde y Alejandro Guarello, practican un manejo sonoro de alto rigor, lo que da por resultado una música que no es discernible en términos melódicos. La obra de estos compositores, por lo demás, es una muestra casi clandestina, diría yo, de la música chilena de avanzada practicada durante la dictadura, cuando la creatividad de nuestros músicos parecía estar totalmente sofocada.

A los dos mencionados agregaría yo también a Eduardo Cáceres, Rolando Cori y Gabriel Mattei. Y al mencionarlos digo que se trata cabalmente de compositores, gente que compone autónomamente, no alumnos que todavía están formándose. Gente que ya se formó en los años 60. Hay otros que se han formado después, en los cuales se advierte una gran inquietud creativa. En cuanto a los mencionados, se puede decir que su lenguaje es riguroso y de mucha responsabilidad. Quiero decir con esto que, a diferencia de la música aleatoria, donde el intérprete es responsable de una buena parte de las notas que se oyen, en sus partituras ellos son responsables de todo lo que se oye, y en el sentido más absoluto. En el caso de Guarello y Alcalde, se trata de compositores de mucho oficio, el cual poseen en un grado que hasta hoy no se había dado en la formación de nuestros músicos. Porque ellos iniciaron sus estudios en una época en que la información sobre la avanzada musical europea, recibida en las décadas anteriores, se había decantado. A ellos les tocó vivir en un momento en que todo aquello estaba mejor absorbido. Así, el oficio de compositor llegó a estar mejor cimentado, porque las técnicas llegaron a ser mejor conocidas. Los compositores de las décadas anteriores, por esto mismo, se hallaban ante un cúmulo de influencias e informaciones que entonces no tenían cómo asimilar correctamente. Por eso, a pesar del talento de algunos, siempre se descubrían lagunas en lo que al oficio se refiere. Hay casos excepcionales como el de

Juan Orrego y el de Gustavo Becerra. Pero en la gente formada durante las últimas décadas, cuyos estudios y prácticas han ocurrido, por así decirlo, en secreto, se observa un mayor dominio del oficio, porque hoy, más que en esas décadas, se sabe ya cómo preparar bien a un compositor.

Algo parecido a lo que ocurre en el dominio de los instrumentos musicales. Cuando apareció Franz Liszt tocando el piano, por ejemplo, fue un prodigio insuperable, porque hasta entonces nunca nadie había tocado el piano como él. Y de hecho se dice que nunca ha habido, ni aun hoy, un pianista de su envergadura. Eso indudablemente no es efectivo, porque después se han perfeccionado las técnicas y hay muchos pianistas que han sido formados sistemáticamente para tocar como Liszt, y aun mejor que él. Hoy se sabe cabalmente cómo formar a un pianista. Otro tanto digo sobre la formación de los compositores en Chile. Lo que antes era excepcional entre nosotros, hoy ha llegado a normalizarse. Es un signo bien alentador para el futuro de la música en este país.

Pero volviendo a lo que veníamos diciendo sobre la Agrupación Anacrusa, valdría la pena recordar más a lo vivo y en detalle todo lo concerniente a su funcionamiento. En este sentido debo distinguir entre las reuniones ordinarias de reflexión y diálogo y los encuentros con presentación de un programa de obras ejecutadas en un concierto. Las reuniones de reflexión eran una vez al mes. Y fue en esas reuniones que surgió la iniciativa de organizar los encuentros antes mencionados, que tuvieron lugar los años 1985, 1987 y 1989. Como antes dije, en el primero se presentaron sólo obras de compositores chilenos. En el segundo se amplió el espectro, invitando a compositores de Argentina, Uruguay y Paraguay. En el tercero la apertura fue mayor, y se invitó a compositores de toda Latinoamérica, hasta México.

Con esta amplia muestra de la música latinoamericana, y agregando todo lo que conozco de la actual música europea y norteamericana, me resulta ahora bien difícil llegar a una visión unitaria de las actuales tendencias de la música. Habría que remontarse al origen de esta situación a partir de Webern para apreciar cómo se ha llegado a

producir. En esos tiempos se podía distinguir claramente dos campos. Por una parte estaban los más reaccionarios, los neoclásicos, algo como el "retro" de su época, lo cual representaban muy bien Hindemith y Prokofiev, y el mismo Stravinsky (en su segunda época). En el otro campo estaba la vanguardia posterior a Webern, en la que se sitúan Boulez, Nono, Berio, Maderna, Stockhausen y otros que siguieron adelante con la experiencia serialista y otras. Había entonces una vanguardia fácil de reconocer, y todo lo que estaba fuera de ese ámbito pasaba a ser "retro". Hasta ahí, diría yo, la cosa era muy clara en los años 60. Ahora bien, en el seno de la misma vanguardia muy pronto se decantaron dos tendencias encabezadas por las figuras de Webern y Messiaen. El primero corresponde al serialismo dodecafónico llevado al extremo. El segundo, que para nada es un serialista dodecafónico, propone sin embargo la serialización de otros elementos tales como el ritmo, valores de intensidad, color, etc., y estos aportes son los que recoge la vanguardia antes mencionada y que constituyen eso que se llama el serialismo integral. Es decir, por una parte la serialización de la interválica en la Escuela de Viena, y por otra la serialización de los demás elementos del lenguaje musical, que constituye la propuesta de Messiaen. Es esto lo que llevó a la composición musical a un extremo rigor intelectual, y por eso mismo a un alejamiento considerable del público, que se sintió desconcertado ante una música cuyo sentido le resultaba inaccesible. Y tanto fue el rigor sistemático de estos procedimientos de composición, que a veces se llegó a situaciones absurdas que hubo que reconocer poniendo en práctica una sana autocritica, pues los absurdos se daban en términos reales; por ejemplo, el caso de una trompeta a la cual, en la serialización de los timbres, le tocaba dar un Do grave, que materialmente no puede dar, de lo que resultaba un graznido inaceptable. Después vino la tendencia aleatoria, de raíz oriental, con toda una teorización, tendencia en la que se distingue el norteamericano John Cage, de lo que derivará después la "Minimal Music"

Con estos antecedentes, e incluyendo en ellos las tendencias "retro", yo definiría el mundo musical actual como una gran convi-

vencia pacífica de las tendencias más dispares, en un ambiente sin prejuicios, donde todo es posible y válido. Tal es el mundo musical postmodernista, palabra que justifica la máxima disparidad de posturas y propuestas, ya sea para ser "retro" o para avanzar hacia otras etapas de evolución aún inéditas.

Con un criterio dialéctico siempre se puede distinguir en la historia del arte una postura romántica y una clásica, entendiendo la postura romántica en sentido genérico, como la dinámica de una permanente vanguardia de cambio, cuya presencia termina por estabilizarse y generar a la larga un nuevo clasicismo. En este sentido, la vanguardia que representó Webern constituye un mundo sonoro de una normativa tan claramente delineada, que hoy corresponde a una postura clásica, porque el mismo rigor de su normativa produce una nueva homogeneidad y una nueva serenidad.

Dentro de todas estas perspectivas, las obras creadas por los compositores chilenos antes mencionados, especialmente las de Alcalde y Gurello, están en la línea que continúa hoy la tendencia inaugurada por el serialismo integral. Parece que ellos abominan de todo resabio de la melodía, como puede ser el procedimiento del canto acompañado. Ellos han excluido todo elemento que pueda ser considerado como extramusical, por ejemplo un texto recitado o cantado; vale decir, lo de ellos es música "absoluta", puramente instrumental, con patrones propios. Esa es la postura de ellos.

Un dato interesante sobre la trayectoria de estos músicos es que algunos han llegado a la música docta y a la postura que hoy tienen, desde la música popular, y ésta puede ser la razón de por qué sus obras, a pesar de lo especulativo de sus procedimientos de composición, transparentan una "musicalidad" que atempera ese rigor.

Formalmente estas obras de la vanguardia musical chilena, al renunciar a la sintaxis tradicional, se presentan como procesos abiertos, vale decir, sin repeticiones ni reexposiciones ni variaciones; procesos que llegan naturalmente a un punto de agotamiento. En la música de Andrés Alcalde eso es muy claro. Al escucharla uno va percibiendo instancias que son muy homogéneas. Por el rigor podría decirse que es música clásica, pero

que quede en claro que nada tiene de neoclásica. Yo la veo esa música próxima a la postura del compositor francés Pierre Boulez, en el sentido de que toda nueva música debe basarse no sólo en nuevas sonoridades (intervalos, combinaciones), sino que debe construirse de acuerdo a una nueva sintaxis. Estos procesos abiertos antes mencionados parece que procuran reproducir la secuencia de los procesos de la vida misma, por lo que no debieran parecer tan inaccesibles al público.

Desde el punto de vista instrumental, estos nuevos compositores chilenos hacen música generalmente para grupos reducidos de instrumentos, aunque a veces hacen música orquestal. Ha habido encargos para orquesta. Juan Pablo Izquierdo le encargó una obra a Alejandro Guarello para trío de cámara y orquesta, obra que él bautizó con el extraño nombre de "Giro". Después compuso otra obra para orquesta que le encargó Abbado, y que él llamó "Intrelación", estrenada en 1988. Son obras cuya duración fluctúa entre los quince y los veinte minutos. Guarello había compuesto antes una obra para orquesta llamada "Sinfonietta", que le fue encargada por los festivales de Frutillar. Juan Pablo Izquierdo le encargó una segunda obra orquestal a Andrés Alcalde, la cual llevaba el curioso nombre de "Fuji", pero que no pudo dirigir por el conflicto aquél que terminó con su alejamiento del cargo de Director Titular de la Orquesta Filarmónica.

Pero en 1987 Max Valdés la estrenó en el Teatro Municipal en una de sus temporadas. El año pasado Lothar Königs presentó otra obra de Andrés Alcalde, pero para conjunto instrumental más reducido.

No puedo terminar esta disertación, que ya está saliendo bastante larga, sin decir algunas palabras sobre los músicos chilenos de la generación anterior que se exiliaron durante la dictadura. Sobre ellos debo decir que, a pesar de la desmedrada situación en que quedaron, rápidamente se fueron incorporando a la vida musical de los países en que se radicaron, y con bastante éxito. Hoy, Gustavo Becerra es un compositor muy apreciado en Alemania. Ha seguido componiendo con gran entusiasmo, y sus obras se difunden y se graban. Gabriel Brncic fue nombrado director del Centro Electroacústico de Barcelona, y sus obras, algunas de ellas premiadas, se conocen y aprecian. Sergio Ortega ha llegado a ser director de un conservatorio en Francia, y ha seguido componiendo con éxito hasta óperas, como antes se dijo. Fernando García ha estado en Cuba, donde actualmente hay un movimiento musical de vanguardia interesante. Ha compuesto bastante y participado activamente en la vida musical de ese país y de otros países latinoamericanos.

Sumando todo esto a lo ya dicho sobre la nueva generación de músicos nacionales, se puede decir que se ha hecho mucha obra, y en muchos casos bastante significativa.