

para un dúo no habitual: clarinete y violonchelo.

No es poca materia valiosa en un solo festival con obras exclusivamente de cámara de compositores de música culta de un único país.

*Corián Aharonián*

## *El XIII Festival de Música Chilena: algunos comentarios y reflexiones*

La reedición de los Festivales de Música Chilena, que tuvo lugar en enero último, y la amable invitación de sus organizadores, nos permitieron participar en vivo de un evento cuya historia prestigiosa conocíamos a través, sobre todo, de artículos de la *Revista Musical Chilena*. En su lectura, recorriamos con admiración una saga que no se produjo, en esos niveles organizativos, de continuidad, convocatoria y trascendencia, en nuestro país, Argentina. Entendimos nuestro lugar como observadores o analistas de lo que se produjo en este renacimiento como el de quien debe ejercitar una doble mirada, o mejor dicho una mirada bifocal: capaz, por una parte, en un "plano general", de reconocer situaciones y problemáticas comunes a la producción musical culta de nuestros países, que comparten similares vicisitudes histórico culturales, sin sacrificar, por otra, las particularidades que hacen a la individualidad de los hechos y los procesos, reveladas sólo por un "primer plano". Nos pareció igualmente importante extender este enfoque a otros ejes, centrando, por ejemplo, la atención en el acontecimiento individual, pero sin perder de vista su posición en la serie, sus antecedentes y, especialmente, su proyección, en la cual no podemos sino acompañar solidariamente los deseos y los esfuerzos de quienes encararon, con resultados sobresalientes, el desafío de poner nuevamente en marcha estos encuentros.

Releyendo algunos capítulos de la historia de los Festivales<sup>1</sup>, comprobamos que algunas de las situaciones que observamos han dado ya lugar a numerosas reflexiones en distintos momentos. Estas líneas pretenden entonces reconsiderar la vigencia de esas problemáticas, así como las que se suman en los nuevos escenarios artísticos y culturales de este tiempo.

### *Reglamento y convocatoria*

Pero vayamos a cuestiones puntuales que se presentan a partir de la convocatoria. En su artículo 8, la misma establece las funciones del Jurado de Admisión,

<sup>1</sup> En particular el exhaustivo trabajo del Dr. Luis Merino, «Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia», en *Revista Musical Chilena*, XXXIV/149-150 (enero-junio, 1980), pp. 80-105.

constituido, impecablemente por representantes de distintos sectores involucrados, el que “resolverá cuáles obras tienen los méritos y condiciones para figurar en los programas del Festival, considerando sólo aspectos técnico-musicales”<sup>2</sup>, sin mayores precisiones sobre ellos. Cabe preguntarse si las mismas se refieren al respeto de las plantillas instrumentales establecidas, la corrección mínima de la escritura instrumental, las dificultades de ejecución, las posibilidades tecnológicas disponibles para las piezas electroacústicas, o si intervienen otros parámetros de evaluación para elegir, como en este caso, 34 obras de un conjunto de 81, el mayor en la historia de los festivales<sup>3</sup>. Sería quizás interesante, necesario y hasta formativo explicitar en el reglamento, hasta donde ello sea posible, los criterios que presiden este arduo e imprescindible trabajo de selección previa, ya que, a nuestro juicio, los aspectos técnicos musicales están inseparablemente ligados a los conceptuales y estilísticos, y, en consecuencia, al problema del valor.

Esta edición del Festival presentó novedades con respecto a las anteriores en lo que hace a los medios y dispositivos admitidos. Por un lado no se contó ya con la posibilidad de ejecutar obras sinfónicas, situación que se repite lamentablemente en la vida musical de nuestros países; por otro, se incorporó la categoría de obras electroacústicas, para cinta sola o con hasta dos ejecutantes. Las piezas instrumentales podían incluir un máximo de seis intérpretes, según formato establecido con precisión, excepto en lo que hace a la percusión, terreno siempre desbordante a la hora de establecer sus límites. Una apreciación general sobre los medios admitidos revela algunas exclusiones que no dejan de ser significativas: la de instrumentales provenientes de otras áreas y prácticas relativamente “descentradas” de la tradición académica –músicas populares, “étnicas”, etc.–, y la multimediática, que comprende aquellas manifestaciones en que los dispositivos puestos en juego desbordan la economía estrictamente sonora. Es posible que el medio musical, que conocemos sólo fragmentariamente, no requiera de estas aperturas. Es probable asimismo que el enorme esfuerzo de reactivación del encuentro haya exigido una restricción en este sentido. Pero puede darse también que se trate de un núcleo conceptual proveniente de la constitución misma del campo de la música culta, que se reproduce con un cierto automatismo y bloquea otras propuestas más abarcativas.

Ante la posibilidad de que ejecutantes de valía toquen sus obras, es comprensible que la mayor parte de los compositores en actividad, habitualmente excluidos de la vida musical “normal”, opte por presentar obras instrumentales en el Festival, ya que las electroacústicas –sobre todo “puras”– no requieren de esa instancia interpretativa que paraliza a menudo la comunicación de la producción contemporánea. Esto explicaría por qué hubo tan pocas obras en esta categoría –sólo dos–, sobre todo teniendo en cuenta que varios de los compositores cuyas piezas instrumentales fueron seleccionadas utilizan con frecuencia estos medios. La excelente decisión de abrir un espacio para la creación

<sup>2</sup>Reglamento, p. 3.

<sup>3</sup>Según lo que deducimos de la información proporcionada en el artículo citado de Luis Merino.

electroacústica se potenciaría si se acompañara con un soporte reglamentario que favorezca, mediante algún mecanismo a estudiar, la presentación de obras electroacústicas.

En otro sentido, resultaría de gran utilidad requerir a los compositores participantes al menos su fecha de nacimiento y la de composición de la obra presentada, e incluir estos datos en los programas. Es cierto que conocer la edad de los compositores puede influir en el juicio sobre su obra, y que éste puede ser perjudicial, en una primera apreciación, para los más jóvenes, pero no es menos cierto que el juicio no puede establecerse en el vacío: la valoración ape-la invariablemente al contexto. Así, en lo que se refiere a las edades, la obra de un autor de veinte años puede presentar algunos problemas técnicos solucionables con el trabajo y la experiencia, y los mismos problemas resultarían menos admisibles en un compositor avezado. Logros formales y expresivos relativamente modestos pueden ser indicios de una personalidad musical promisoría, merecedora de estímulo en un joven, y no en un creador experimentado. En relación con las fechas de composición, una obra escrita hace tiempo puede presentar respuestas avanzadas a las preguntas técnicas y conceptuales de su momento y ya no en el actual, si bien el compositor, al aceptar ponerla a disposición del público, apuesta a la vigencia de la misma, o asume la responsabilidad del eventual desfasaje. Estas consideraciones provienen del hecho de que, al habernos procurado los datos antes citados, comprobamos que las edades de los compositores participantes cubren una franja que va, si nuestros cálculos son ciertos, de los 24 a los 79 años, y que se escucharon obras compuestas con más de treinta años de diferencia –entre 1965 y 1997–. Nuestra apreciación del hecho musical no puede prescindir de esta información. De lo anterior surgiría la siguiente cuestión: si el objetivo central del Festival es “incentivar la creación musical chilena”<sup>4</sup>, ¿se privilegiará la puesta en contacto de los públicos con las obras no estrenadas, al margen de cualquier criterio cronológico, o el estímulo a la producción de obras nuevas?

### *Votaciones*

Este aspecto tan identificatorio del Festival ha suscitado nuestro interés y curiosidad, al observar su funcionamiento como instancia problemática de articulación entre el meritorio propósito de “crear un público comprometido con la música chilena, que expresara su opinión a través de un cauce democrático, y que de manera creciente desarrollara una actitud crítica hacia la música nacional”<sup>5</sup> y el carácter “no esencialmente competitivo”<sup>6</sup> del encuentro, que otorga sin embargo distintas categorías de premios.

Los resultados de las votaciones, se sabe, suelen ilustrar más sobre el estado de la conciencia –musical, en nuestro caso– de los votantes –oyentes–, de sus

<sup>4</sup>Reglamento, p. 1.

<sup>5</sup>Merino, Luis, art. cit., p. 83.

<sup>6</sup>Reglamento, art. 1, p. 1.

archivos valorativos personales y grupales, de sus horizontes de expectativa, que sobre la calidad intrínseca –si tal cosa existiera y fuese, además, accesible al conocimiento y al lenguaje– de los hechos –obras– sometidos a votación. Pero sin internarnos en semejante pesimismo gnoseológico, repasemos algunos aspectos referidos concretamente a las votaciones en esta oportunidad. Uno de ellos es el de la cantidad de votantes. Si tenemos en cuenta los números históricos –981 votantes en 1948, 737 en 1950, 1.500 en 1952, 802 en 1954<sup>7</sup>– y los comparamos con los de quienes aceptaron participar como tales en esta edición –un promedio aproximado de 50<sup>8</sup>–, concluiremos en que el problema mayor es lo minúsculo de la muestra, cuyos resultados aparecen demasiado permeables a las afinidades grupales, pertenencias generacionales y posicionamientos en el campo, que no desaparecen, pero se diluyen y relativizan en los volúmenes mayores. Por otro lado, llama la atención la desproporción entre la cantidad de público asistente –que fue creciendo a medida que avanzaba el Festival, hasta colmar la capacidad de la Sala Isidora Zegers– y la de votantes. Cabe pues preguntarse si tal nivel de abstención obedece a un desacuerdo con el método de consulta, a la falta de compromiso con lo escuchado –en el sentido en que se hablaba antes–, a la autoexclusión –en especial en el público general– por no considerarse en condiciones de emitir juicios ante una producción nueva, u otras causas que ignoramos, pero que no parecería ocioso intentar dilucidar como parte del balance general.

En cuanto a los resultados en sí, sorprende la notable aproximación entre los puntajes otorgados a cada obra por el público general y el público especializado. Podemos plantear, a partir de ello algunas hipótesis: que el primero sea más calificado de lo que se supone, y se adjudique a sí mismo menor competencia en el momento de decidir en qué categoría de votantes interviene, o que ambos formen parte de un campo cultural considerablemente homogéneo en sus criterios valorativos, o bien que los factores antes señalados sobre las conductas de los votantes influyan más que las evaluaciones técnicas específicas. Como quiera que fuere, se podría pensar, empírica o prejuiciosamente, que, como comportamiento global, el público general tiene conductas más conservadoras. Sin embargo, algunas de las obras aparentemente más difíciles, o cuyo lenguaje plantea exigencias ciertas a la audición, obtienen más puntaje en el público general que en el especializado, como ocurre, por ejemplo, con *Quid est veritas?* de Jorge Martínez –4,7 y 3,4 puntos, respectivamente–, con *Sillons*, de Marco Antonio Pérez –5,1 y 4,8–, o con *Estudiantinas* de Gabriel Matthey –6,0 y 4,3–. Es probable que en el público especializado actúe con mayor rigor el poder normativo de las tradiciones académicas, y en el general, tal vez proveniente de otras franjas del campo cultural, o de otros segmentos del consumo musical, la expectativa más vanguardista que se proyecta desde esas otras experiencias. Mencionemos también las muy significativas diferencias en las evaluaciones de los especialistas sobre una misma obra: a *Tu recuerdo Víctor*, de Willem

<sup>7</sup>Merino, Luis, art. cit., p. 83.

<sup>8</sup>Según las actas oficiales labradas luego de cada concierto.

Dragstra, un votante de este grupo le otorgó 0 y otro 10; la pieza citada de Marcos Pérez mereció un 2 y un 10. El análisis de este criterio errático que exhibe el conjunto de votos especializados, así como las comparaciones establecidas entre ambos sectores de votantes, nos llevaría a una sociología del público que escapa a nuestras capacidades y a los límites de estas líneas, por lo que queda sólo bosquejado como interrogante.

¿Qué significa en realidad, en el contexto tanto del Festival como de la vida musical de nuestros países, que una obra sea premiada? Es muy difícil que la obra se integre a los repertorios normales de quienes la estrenaron, los que, a veces a su pesar, deben adecuar sus programas a las exigencias de los circuitos de la música culta, entre las cuales nunca figura la de incluir obras contemporáneas, y menos aun locales. En un primer nivel de análisis, las distinciones dejan simplemente constancia de las obras que más gustaron a los asistentes a los conciertos. Sin embargo, dada la trascendencia del evento, de las personalidades musicales que convocó y convoca, de las obras premiadas en su rica historia, las distinciones operan, en los más jóvenes, como una instancia de legitimación que va configurando lentamente las jerarquías y definiendo las ocupaciones de los espacios institucionales. Adquieren, además, una proyección diferente, porque se constituyen en modelos de lo que las audiencias aprueban, y cumplen así una función canónica.

Una pregunta que se formuló en los numerosos y enriquecedores encuentros que rodearon las actividades del festival fue la de la conveniencia o no de integrar a un único conjunto, los trabajos de los estudiantes de composición con los nombres consagrados. Estimamos que, si bien poner codo a codo las obras de un compositor novel y las de figuras históricas fundamentales puede parecer arriesgado, permite sin embargo un mapeo interesante de la actualidad musical, instaura un diálogo generacional que es necesario restablecer en nuestros países, y representa una apuesta al futuro que forma parte de las tradiciones más arraigadas de los Festivales: por ejemplo, en 1950, se premió la obra de un joven de 25 años llamado Gustavo Becerra...<sup>9</sup>

De todas formas, no podemos soslayar el hecho de que la votación del público transpone un procedimiento democrático a un terreno donde las cosas lo resisten encarnizadamente: el de los valores estéticos<sup>10</sup>. Si esto es así, ¿cuáles serían entonces los límites de la democracia en estos arrabales del consumo planificado? Privados de ella en nuestras concretas historias recientes, ¿no dramatizaremos y extrapolaremos excesivamente nuestras convicciones democráticas, obsesionados como estamos por su fragilidad o su ausencia en las realidades cotidianas? ¿No sería más pertinente, en todo caso, dejar que las obras suenen y desligarlas de la obligación del sufragio?

<sup>9</sup>Cf. Merino, Luis, art. cit.

<sup>10</sup>Sobre este problema, enfocado desde otros ángulos, puede leerse el texto de la conferencia de Beatriz Sarto dictada precisamente en la Universidad de Chile y publicada en Santiago: «Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa», en *Revista de Crítica Cultural*, 15, nov. 1997, pp. 32-38.

### Las obras

Una de las características salientes del conjunto de 34 obras presentadas en este Festival fue su notable heterogeneidad. Si bien es posible constatar fidelidades generacionales a determinadas técnicas y concepciones musicales, la ordenada sucesión histórica de estilos se quiebra rápidamente. Esto resulta muy evidente, en especial, en numerosos compositores jóvenes que trabajan al margen de cualquier preocupación evolutiva. Coincidimos con Sergio Ortega<sup>11</sup> en saludar las ventajas de la multiplicidad que sacude las obligaciones de escuela de las sucesivas academias, modernistas o no. También con las expresiones de Cirilo Vila, Gustavo Becerra y Orrego-Salas<sup>12</sup>, quienes acuerdan en el hecho de que la calidad no depende de los recursos y procedimientos puestos en juego. A pesar de ello, como nadie puede despegarse de sus pre-judicios, conviene al menos explicitarlos: quien esto escribe adjudica un valor significativo a las opciones por una sensibilidad sonora y musical contemporánea, atentas al estado del material y al debate conceptual de la actualidad en la que se inscriben las prácticas artísticas e intelectuales, en particular en los casos de los nuevos creadores. Desde este punto de vista, la mayor parte de la producción escuchada aparece sumamente cauta en su relación con los lenguajes contemporáneos y con los riesgos que suscita la exploración de los márgenes de las convenciones de escritura.

Resulta obviamente imposible reseñar todas las obras escuchadas. Lo que sigue es un breve comentario, ordenado casi azarosamente, de las que nos parecieron, desde distintas perspectivas, particularmente representativas, dejando constancia de la relatividad del juicio emitido a partir sólo de una o dos audiciones de un repertorio que merece un estudio más detenido. Las *Canciones de hogar* (1986-87), para voz, guitarra y cuarteto de cuerdas, de Celso Garrido-Lecca, sobre poemas de César Vallejo, constituyeron un momento singular de los recitales. En un lenguaje refinado y esencial, el compositor consigue un fluir musical hondamente conmovedor, de una emocionalidad a la vez intensa y contenida, velada y lírica, apoyada en la superlativa y arriesgada conjunción de un comportamiento instrumental predominantemente cromático con las inflexiones diatónicas de la voz, tratada con sumo respeto por la comprensibilidad de los textos. En su *Partita* op. 100 (1988), para saxofón alto, violín, violonchelo y piano, acreedora de la Distinción de Honor, Juan Orrego-Salas despliega su maestría en la escritura camarística, desarrollando sus ideas en los marcos de formas sólidas que no excluyen la apelación a la complicidad del oyente en el reconocimiento de citas —no textuales— de obras célebres (el color armónico y el diseño melódico ondulante que recuerdan al *Bolero* de Ravel en el segundo movimiento), y logrando momentos de notable virtuosismo

<sup>11</sup>Entrevista en Radio Beethoven, 16 de enero de 1998.

<sup>12</sup>Propósitos expresados en distintas publicaciones, reproducidos en González, Juan Pablo, «Universalism-Identity-Composing. Towards a Collective Poetics of Contemporary Chilean Composers», en *World New Music Magazine*, 7, 1997, pp. 70-80: 74-75.

compositivo, como en el "Adagio penseroso". En *Arte poética*, para canto, clarinete, corno, violín y violonchelo, de Miguel Aguilar, el programático texto de Vicente Huidobro da lugar a una construcción sólida, estructurada a partir de una interválica atonal angulosa y fragmentada. La música de *Retrospecciones*, de Fernando García, un trío para canto, saxofón alto y piano, sobre textos también de Huidobro, asume, sin propósito ilustrativo alguno, la atmósfera sugerida por los poemas elegidos, y explora registros que van de la sutileza y levedad del segundo a la descarga feroz del tercero, del sonido largo y la austeridad del primero a la desolación del último, en una calculada sucesión de densidades y silencios de gran eficacia expresiva. Escrita para viola y un narrador que lee un texto de Eduardo Galeano, *Tacuabé* (1992), de Sergio Ortega, revela la persistencia del autor en una concepción de lo musical que no le teme a las fuertes y explícitas marcas referenciales. Aquí, los intérpretes alternan sus apariciones, sin superponerse, generando una trayectoria discontinua en la que la viola, en una gestualidad interna tensa y concentrada, exigente y sin concesiones, sugiere, en los armónicos finales, convergencias con el texto. Las *Estudiantinas* para saxofón alto de Gabriel Matthey, parte de una serie de obras compuestas en función de proveer a los instrumentistas de materiales que los familiaricen con las técnicas contemporáneas, sobrepasan ampliamente el propósito didáctico inicial, y constituyen un conjunto contundente de piezas rigurosas, despojadas, maduras. Tanto *Sillons* (1997), de Marco Antonio Pérez, para clarinete y violonchelo, como *Quid est veritas?* (1983), para piano, de Jorge Martínez (1953), revelan escuchas y reflexiones en sintonía con algunas de las preocupaciones compositivas contemporáneas: la primera, concisa y con marcado énfasis en la materialidad del sonido —modulaciones tímbricas, multifónicas— y en su capacidad generadora de la forma; la segunda, en acordes plaqué de ardua uniformidad rítmica, en recorridos armónicos con distintos grados de tensión regulados por la decisión del intérprete en el ordenamiento de los módulos, resoluciones paradójicas o "virtuales", producidas por los armónicos mediante el juego de pedales. *Cuarterola*, de Alejandro Guarello, exhibe una arquitectura formal coherente, en la cual se vierten pasajes ornamentales sincrónicos de rítmica irregular, intervenciones del piano sin resonancia por la acción sobre el acordado y cadencias solistas.

Si sólo nos fuera permitido mencionar tres intérpretes de los numerosos —57— y muy calificados que actuaron en el festival, coincidiríamos sin duda con muchos de los asistentes si destacásemos la refinada musicalidad y la inmensa inteligencia concertante de Cirilo Vila, la fascinante entrega virtuosística de Miguel Villafruela, y la emoción tan expuesta de Magdalena Matthey, cuya interpretación, alejada de los estereotipos estilísticos y de emisión de la canción de cámara tradicional, resultó de indudable efectividad en la obra de Celso Garrido-Lecca.

### *Saludando al XIV*

Unas pocas líneas finales para poner de relieve la impecable organización del acontecimiento en todos sus niveles, desde lo gerencial a la producción ejecutiva de cada concierto; desde la programación a la infraestructura técnica y las relaciones institucionales, todo ello llevado a cabo en medio y a pesar de una apoyatura mediática –salvo unas pocas y valiosas excepciones– prácticamente inexistente. En nuestras realidades latinoamericanas, donde la lógica del mercado arroja cada vez con mayor fuerza la producción cultural a la marginalidad y al desamparo, importa destacar el apoyo del FONDART, e insistir en que es función idelegable del Estado la de proteger las minorías culturales. La continuidad de los Festivales constituirá sin duda una instancia sustantiva en un proyecto de crecimiento de la vida musical que los actores sociales privilegian en su agenda<sup>13</sup>, y que no podemos sino acompañar fraternalmente desde aquí al lado.

*Omar Corrado*

## *Las encuestas del Festival*

### *1. Introducción*

El XIII Festival de Música Chilena se realizó lo más fiel posible a su idea original, a excepción de que en esta ocasión se convocó –por razones prácticas y presupuestarias– sólo a la música de cámara. El objetivo de ello fue poner a prueba las “reglas del juego” que se usaron en los años '60 y observar en la práctica qué aspectos siguen vigentes y cuáles es necesario modificar. Han pasado casi 30 años desde 1969, cuando se hizo el último Festival y está claro que su reglamento deberá actualizarse para las próximas oportunidades en base a la experiencia adquirida en esta reciente reedición, realizada entre los días 12 y 20 de enero de 1998, teniendo especialmente en consideración el nuevo contexto en que se encuentra la actividad musical chilena.

Sin duda que uno de los aspectos más controvertidos del Festival fueron las encuestas. En el caso de los compositores hubo al menos cuatro posiciones al respecto: a) considerar absurdo ser evaluados, como si se tratase de una tienda deportiva, y optar lisa y llanamente por no participar; b) ser indiferente a las encuestas, por considerarlas irrelevantes al lado del largo proceso que normalmente tarda en asimilarse esta música; c) subestimar las encuestas valorando mucho más el hecho de tener la posibilidad de estrenar y escuchar música

<sup>13</sup>Cf. García, Fernando, «El compositor en el medio chileno», en *Agenda de la música chilena para el próximo siglo*, Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 1996, pp. 42-45.