

## DOCUMENTOS

### *Eduardo Maturana, un músico olvidado*<sup>1</sup>

#### *Eduardo Maturana, a Forgotten Musician*

por

Graciela Paraskevaídís

Compositora e investigadora, Uruguay

magmauno@adinet.com.uy

*La historia de la música americana que comprende desde México hasta el Sur del continente, hay que escribirla aún. Casi todo lo consignado sobre el particular oscila entre un extremado chovinismo y el elogio mutuo entre colegas burocráticos, especie de ping-pong jugado con trampas hacia la posteridad.*

Juan Carlos Paz<sup>2</sup>

Eduardo Maturana (Valparaíso, 1920 -Toronto, 2003) es un compositor poco conocido fuera de fronteras. El texto se centra en tramos de su vida en Chile y en el exilio y dedica particular atención a sus *Diez micropiezas* compuestas para cuarteto de cuerdas entre 1951-1952 y al *Responso para el guerrillero* (Ernesto Che Guevara) de 1968. Al mismo tiempo, indaga sobre las causas del exilio y sus consecuencias sobre la creación musical.

**Palabras clave:** Maturana, dodecafonismo, micropiezas, dictadura, exilio, compromiso ideológico.

*Eduardo Maturana (Valparaíso, 1920-Toronto, 2003) is a Chilean composer not very well known abroad. This article is focused on periods of his life in Chile and during his subsequent exile. Particular attention is given to his Diez micropiezas (Ten Micropieces) written for string quartet between 1951 and 1952 and to the Responso para el guerrillero (Requiem for the Warrior) (Ernesto Che Guevara) composed in 1968. Besides the causes of the exile and its consequences for the process of artistic creation are examined.*

**Key words:** Maturana, twelvetone technique, micropieces, dictatorship, exile, ideological commitment.

En esta escamoteada e incompleta historia, también se inscriben las frecuentes migraciones de músicos latinoamericanos en la segunda mitad del siglo XX. Maturana es uno de estos ejemplos.

Habitualmente se ha vinculado el exilio con algún detonador político que suele hacerlo ineludible, pero a menudo existen también otras motivaciones. ¿Hay exilios voluntarios e involuntarios? ¿Cuál sería la línea divisoria entre uno y otro? ¿Solo la preservación de la

<sup>1</sup> Este trabajo es deudor de la valiosa colaboración prestada por Paloma Martín en la obtención de partituras y grabaciones de Maturana, en los archivos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y del generoso y rico intercambio epistolar con Silvia Herrera. A ambas musicólogas mi más cálido agradecimiento, que extendiendo a los entrañables amigos Fernando García y Hanns Stein.

<sup>2</sup> Paz 1972: 21.

integridad física? ¿Quizás también la integridad ética, moral, creadora, afectiva? ¿La supervivencia económica? ¿La mezcla en distintos porcentajes de cada una de ellas?

A más de diez años de su muerte, el chileno Eduardo Maturana es, fuera de su país, un total desconocido, destino que comparte sin duda con otros compositores latinoamericanos. Las razones son múltiples y no se detallarán aquí. En su caso el hecho está vinculado con un exilio político voluntario, es decir, no compulsivo por inminente riesgo de vida, con la elección de una ciudad (Panamá), poco frecuentada por artistas migrantes, y con un silencio creador en un destino posterior –y final– elegido por razones afectivas, en los confines del continente americano (Toronto, Canadá).

Por otra parte, la actividad creadora plantea en cualquier tipo de migración el desarraigo con el origen, la continuidad en un nuevo contexto o el silencio. El trasterrado (=exiliado) Maturana –con un número considerable de obras en su haber– optó por ir alejándose de la composición, por lo que su música permaneció ligada al Chile de las décadas de 1950, 1960 y 1970. Las escasas obras compuestas en Panamá en los primeros años de su exilio –iniciado en 1977– parecerían indicar que el Maturana creador sucumbió a la lejanía. En la nota necrológica escrita por Agustín Cullell, un amigo de toda la vida, este señala precisamente: “A partir de 1982 Eduardo Maturana no vuelve a componer”<sup>3</sup>.

¿Por qué Maturana no se exilió inmediatamente después del golpe de Pinochet (1973)? ¿Por qué eligió Ciudad de Panamá? Es determinante el testimonio de su compatriota y amigo Fernando García: “Eduardo Maturana se fue de la Orquesta Filarmónica por propia iniciativa. Un violinista panameño, radicado en Chile, cuyo padre tenía influencias en la Sinfónica de Panamá, lo convenció que se fuera a tocar allí. Como estaba aburrido con la dictadura de Pinochet se trasladó a Panamá y se integró a la Sinfónica”<sup>4</sup>. Y aclara luego “que la Orquesta Filarmónica, de la cual Eduardo Maturana era violista, no era una institución estatal, ni siquiera municipal. A poco andar de recién fundada la Orquesta Filarmónica se transformó en una Fundación privada, en la que los músicos tenían gran participación y de la cual Eduardo Maturana fue dirigente. La Orquesta Filarmónica no pertenecía al Estado”<sup>5</sup>.

El mismo Fernando García invita a recordar “cómo eran las asambleas públicas que se hacían en el Teatro [Municipal] en tiempos de la Unidad Popular”. Por ejemplo, “una en la que los más exaltados propusieron incendiar el Municipal por ser este reflejo de la clase explotadora. En tal oportunidad Eduardo Maturana intervino y a teatro lleno convenció a los anarcos que el Teatro Municipal era más que una institución representativa de la burguesía”<sup>6</sup>. ¿Pudo esta acción haberlo protegido de Pinochet?

Por otro lado, Maturana fue reincorporado –simbólicamente– como miembro directivo de la Asociación Nacional de Compositores de Chile en 1976 (de la que había sido alejado en 1973). Tal vez pudo sobrevivir un tiempo dando clases o como copista, y resistir esos primeros años de dictadura, a pesar de su posicionamiento ideológico, pues, como recuerda Fernando García, Maturana “estaba afiliado al Partido Socialista pero era un bolchevique de pensamiento. Terminó siendo miembro del Partido Comunista de Canadá”<sup>7</sup>.

Más allá de las dificultades económicas, se sitúan las aún más complejas de enfrentar: ¿cómo sobrellevar la opresión cotidiana de las muertes y desapariciones, del páramo artístico y cultural, del no horizonte? Hay quienes bajo estas circunstancias han podido convertir el acto creador en un redoblado desafío de resistencia y supervivencia existencial.

<sup>3</sup> Cullell 2003: 133-134.

<sup>4</sup> Fernando García: comunicación electrónica, 10 de abril de 2013.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Fernando García: entrevista personal, Santiago de Chile, 17 de enero de 2013.

El tenor Hanns Stein, también amigo del compositor e intérprete de varias de sus obras, no duda en afirmar que “era un ultra”<sup>8</sup>, “muy radical”<sup>9</sup>. Este cantante había participado en el estreno de *Por la justicia y la paz* (1965), dos canciones escritas para él por Maturana con textos de Paul Eluard y un acápite en el que consta: “A la memoria de los caídos en la guerra de Vietnam”. Por otra parte, la primera canción está dedicada a Fernando García y la segunda a León Schidlowsky.

Desde el exilio, Maturana le envía a Stein –a su vez en el exilio alemán– copia de la partitura de dos canciones para voz y piano sobre textos de James Joyce (*Alone y Ecce puer*), fechadas en 1970, con esta dedicatoria en la última página: “Para Hanns Stein, mi querido hermano, vivo siempre en el recuerdo más nítido de mis días sin gloria y con mis amores tan distantes. Espero te gusten, eso espero. Algo poseen estas cosas mías que tú has logrado comprender tanto como yo mismo. Eso te agranda y, por esa misma razón, yo me empequeñezco. Te lo agradezco sinceramente. Desde Ciudad de Panamá, el 16 de noviembre de 1977. Con un abrazo apretado, muy largo”.

Como se dijo, Maturana se incorporó en Panamá como violista a la Orquesta Sinfónica Nacional y –como apunta Silvia Herrera– “como docente de viola y composición con financiamiento de la OEA”<sup>10</sup>. En 1978 se sumó a la fundación de la Sociedad de Compositores de Panamá integrando su directiva.

La última obra consignada en el detallado catálogo confeccionado por la mencionada estudiosa<sup>11</sup> es efectivamente de 1982. De esto se deduce que el ímpetu creativo que lo había caracterizado previamente reapareció sin mucha fuerza en 1976 con dos obras compuestas en Chile de las que solo una de ellas se estrenó en el Instituto Goethe de Santiago, y cinco obras más entre 1979 y 1982, de las que únicamente dos fueron estrenadas.

Por razones familiares, Maturana se trasladó en 1993 a Canadá, donde murió en 2003, sin nunca haber regresado a Chile. Tal vez no estuvo en sus planes volver. Agustín Cullerl aventura una respuesta: “Eduardo tenía el firme convencimiento de haber ingresado a ese punto de no retorno que marca inexorablemente una imposible vuelta atrás. Me decía, mis únicas opciones son quedarme aquí o trasladarme con mi gente a Toronto, Canadá, donde se encuentran nuestros hijos Brunilda y Leonardo”<sup>12</sup>. ¿Fue entonces la decisión de un no retorno el escollo más gravitante de su silenciamiento?

Persisten las incógnitas, aunque es evidente que el voluntario exilio produjo un quiebre significativo en la continuidad creadora. El caso Maturana también muestra que su elección primera no fue usual, ya que los exilios de artistas e intelectuales de esos años se dirigieron en su gran mayoría a países nortños económicamente solventes y artísticamente atractivos, buscando de este modo asegurar tanto la supervivencia material como la continuidad de la vida creadora.

## AMÉRICA LATINA EN LA ENCRUCIJADA DE LAS VANGUARDIAS EUROPEAS

Nacido en Valparaíso, Chile, en 1920, Maturana fue compositor, violista, poeta, ensayista, fotógrafo, copista y, primordialmente, un activista cultural. Siendo estudiante del Conservatorio cofundó en 1941 la revista *Pauta*, en cuyo primer número publicó un artículo sobre Edgar Varèse. Señaló con inteligencia y sensibilidad la relevancia innovadora de este

<sup>8</sup> Hanns Stein: comunicación electrónica, 30 de noviembre de 2012.

<sup>9</sup> Hanns Stein: entrevista personal, Santiago de Chile, 19 de enero de 2013.

<sup>10</sup> Herrera 2003: 33.

<sup>11</sup> Herrera 2003: 34-38.

<sup>12</sup> Cullerl 2003: 133.

pionero “para el cual todo sonido será música, que descubre sonoridades inmensas en la fricción y la percusión y crea masas sonoras con una energía y vitalidad que envuelve los sentidos”. Y cierra: “El auditor experimenta al principio la novedad, luego la atracción por lo bello de la obra y por último vislumbra un universo nuevo, fantástico y... ¿por qué no decirlo? el mundo mejor del futuro”<sup>13</sup>.

En 1944 se alejó del Conservatorio pero continuó estudios de composición con Pedro Humberto Allende, quien ya lo había tenido allí como alumno. Simultáneamente se desempeñó como instrumentista y docente de viola, y como copista. Entre 1946 y 1950 integró como violista el grupo Euphonia. En 1950 fundó junto al compositor y pianista holandés Fré Focke (1910-1989), radicado en Chile desde 1947, y al compositor y flautista austriaco Esteban Eitler (1913-1960), la agrupación Tonus, un nucleamiento de jóvenes creadores e intérpretes que, al igual que el Grupo Música Viva fundado y liderado en Brasil por Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) y la Agrupación Nueva Música, creada y orientada en Argentina por Juan Carlos Paz (1897-1972), llevó adelante una sostenida difusión de obras de las vanguardias musicales del siglo XX. Maturana participó activamente en Tonus durante seis años.

En un breve texto evocando recuerdos de las décadas de 1940 y 1950, Maturana señala que “el Conservatorio era un hervidero”, y que con Focke departimos agradables momentos de amistad y camaradería profesional”, para cerrar con estas palabras: “Pero la década toca a su fin. Euphonia muere por inanición, quizás por incuria. El maestro Focke se ha relacionado con lo que dio en llamarse pomposamente oficialismo, aunque él sabrá conservar su independencia. (...) Pero se supone que el maestro está ajeno a todo partidismo, y así lo hace saber en una entrevista”<sup>14</sup>.

Por su lado, el compositor, teórico y docente chileno Gustavo Becerra (1925-2010) describe la década de 1950 con estas palabras: “En este ambiente bullente había, sin embargo, algunas deficiencias en la presentación de la música contemporánea posterior al expresionismo, aunque sin faltar precursores, entre los cuales me acuerdo de dos, para mí especialmente importantes. El primero de ellos, Carlos Isamitt, y el último, el insobornable compositor y violista Eduardo Maturana, de quien conocí obras seriales antes de la llegada de Fré Focke”<sup>15</sup>.

En efecto, y como consigna Silvia Herrera<sup>16</sup>, “a partir de su obra para piano *Aforística* de 1947, el total de su producción está organizado de acuerdo a los parámetros dodecafónicos. En la gran mayoría es un dodecafonismo estricto. En algunas obras, se trata de un dodecafonismo parcial y con elementos aleatorios”. Según la referencia de Roberto Escobar, fue Nicolás Slonimsky, director, compositor y difusor de la música contemporánea, quien en su visita a Chile puso a Maturana al corriente de la técnica dodecafónica<sup>17</sup>.

Roberto Falabella (1926-1958), otro protagonista de la creación musical chilena, señala: “Eduardo Maturana tiene el mérito de haber sido, junto con Gustavo Becerra, uno de los primeros en practicar la dodecafonía en Chile. A mi juicio, Maturana es el músico que practica más severamente la autocrítica, razón de su escasa producción. Maturana siempre presenta obras muy bien construidas y con un contenido emocional muy sintético,

<sup>13</sup> Maturana 1941: 7-9.

<sup>14</sup> Maturana 1997: 48-49.

<sup>15</sup> Becerra 1997: 45.

<sup>16</sup> Herrera 2003: 11.

<sup>17</sup> Escobar 1971: 141.

como las Micropiezas para cuarteto de cuerdas, obra que, sin caer en el esquematismo, es un modelo de sobriedad expresiva donde cada nota desempeña un papel importante”<sup>18</sup>.

Cabe aquí recordar brevemente que el dodecafonismo –en tanto técnica compositiva y en tanto estética resultante– fue introducido en América Latina en 1934 por el compositor, pianista y docente argentino Juan Carlos Paz, fundador en Buenos Aires de la Agrupación Nueva Música en 1944, quien lo practicó en forma ortodoxa hasta 1950. Las obras más significativas de esta etapa son la *Música 1946* para piano y el quinteto *Dédalus* (1950). Por otro lado, el compositor, flautista y director de orquesta alemán Hans-Joachim Koellreutter arribó en 1937 a Brasil huyendo del nazismo, y fundó el Grupo Música Viva en 1939, activo simultáneamente en Río de Janeiro y San Pablo. Los años de la Segunda Guerra Mundial y los inmediatos de la posguerra muestran que el dodecafonismo en América Latina se constituyó en una matriz que, si bien fue originariamente europea, sirvió para sacudir los rancios nacionalismos académicos en nuestro continente. Mediante la intensa actividad del Grupo Tonus, la Agrupación Nueva Música y el Grupo Música Viva se logró –más allá de las fronteras dodecafónicas– una puesta al día con las vanguardias de la primera mitad del siglo XX, como lo testimonian los numerosos programas de estas tres instituciones, que de ninguna manera actuaron dogmáticamente como mera sucursal de la segunda Escuela de Viena. Incluso, debe recordarse que son comparativamente pocos los compositores latinoamericanos quienes, como Paz, aplicaron el dodecafonismo en forma sistemática.

#### MATURANA Y SUS *DIEZ MICROPIEZAS PARA CUARTETO DE CUERDAS*

Según consta en un texto en la versión editada de la partitura por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, la obra fue compuesta entre 1951 y 1952 y estrenada en diciembre de este año en uno de los conciertos de Tonus<sup>19</sup>. En dicho texto –sin firma– además se lee: “El autor se plantea allí una difícil problemática: ¿es posible comprimir la forma, el material sonoro, frente a una discursiva clara[,] consciente, sin caer en el esquematismo característico a otras obras de esta índole? Maturana utiliza una elaboración dodecafónica libre, partiendo de una serie que trata de acuerdo a principios fundamentales expresivos. Experimental en la forma, la obra crea [un] contenido lírico-dramático en [el] que reactualiza una técnica contrapuntística e instrumental que responde a los propósitos estéticos planteados”.

Desde la abstracción y brevedad anunciadas en el título hasta la priorización de lo expresivo –“solemne, como un coral” de la pieza V, pasando por el gesto “alegre y jocoso” de la VII y el “lento” lírico de la IX–, Maturana maneja lo esencial de cada elemento elegido y lo despoja de innecesaria retórica. Logra incorporar el silencio y el timbre a las casi aforísticas estructuras y neutralizar la eventual mecanicidad de los doce sonidos –aquí un medio y no un fin–, buscando una expresividad altamente concentrada.

El “coral” de la V micropieza requiere para cada uno de los músicos una ejecución “senza vibrato, sin acentos”. Utiliza solamente valores de blanca, negra y corchea (además de una sola negra con punto en el tercer compás y una blanca con punto en el compás final), además de los silencios respectivos, dentro de una dinámica que se mueve entre *p*, *mf*, *fy ff* (en este punto ya “con mucho vibrato”). Las corcheas actúan casi siempre imitativamente

<sup>18</sup> Falabella 1958: 91.

<sup>19</sup> Esta obra se presentó luego en Montevideo el 7 de marzo de 1966 en el marco del II Festival Latinoamericano de Música organizado por el SODRE. Fue interpretada por el Cuarteto Santiago en un programa en el que también se tocaron cuartetos de cuerdas de los chilenos Juan Orrego Salas y Gustavo Becerra.

en apretados diseños melódicos de ondulantes ascensos y descensos, enmarcados por la casi verticalidad de negras y blancas. Las cuatro detenciones con calderones en los quince compases, todos de cuatro negras que dura la pieza, ayudan a que esta parezca fluctuar con libertad en un espacio sonoro que abarca desde el Do grave del chelo hasta el Mi bemol en tercera línea adicional del primer violín.

La pieza VII, en cambio, es la más lúdica y movida –“alegre y jocoso”– con la particularidad de indicar *pizz* de principio a fin de los 19 compases de dos negras cada uno, y ser consecuentemente rítmica en su articulación de valores breves en torno a corcheas con punto y agrupamientos de cuatro semicorcheas, con dinámica acentuada alrededor del *f*.

La lenta pieza IX –17 compases con cambios en cada uno de ellos de la unidad corchea (7/8, 6/8, 5/8, 4/8, 3/8 y 2/8)– se destaca particularmente por el acertado uso de armónicos naturales alternados en los cuatro instrumentos, junto a modificaciones tímbricas de sordina y *pizz*.

Además cabe señalar dos puntos referidos respectivamente a la técnica y a la estructura: a) la aplicación dodecafónica carece de protagonismo, y b) el autor desecha el modelo formal neoclásico bajo el que a menudo se cobijara el protododecafonismo de corte schoenberguiano, y opta por las microformas expresionistas de los vieneses previas al establecimiento de la ortodoxia dodecafónica (Schoenberg opus 19, Webern opus 9, 10 y 11). Al mismo tiempo, establece vínculos formales y expresivos con las *Diez piezas dodecafónicas* (1936) de Juan Carlos Paz y las *Dos piezas* para violín y piano (1947) del brasileño César Guerra-Peixe (1914-1993). Sin embargo, no parece haber habido mayor conocimiento o intercambio entre los integrantes de Tonus (Focke y sus alumnos, y los intérpretes participantes como Maturana) y los de la Agrupación Nueva Música o el Grupo Música Viva, como sí los hubo entre Paz y Koellreutter y las agrupaciones que ellos orientaban.

#### RESPONSO PARA EL GUERRILLERO (COMANDANTE CHE GUEVARA)

A partir de su asesinato, Ernesto Guevara ha sido tema de varias obras. Menciono en primer lugar *Y entonces comprendió* (1969/70) del italiano Luigi Nono (1924-1990), para seis voces femeninas, coro de cámara y cinta magnética pregrabada, dedicada “A Ernesto Che Guevara y a todos los compañeros de las Sierras Maestras del mundo”, con textos del dedicatario y del luego cuestionado poeta cubano Carlos Franqui. Y, del mismo Nono, la “acción escénica en dos tiempos” *Al gran sole carico d’amore* (1972/74) con textos compilados por el compositor, cuyo breve *Preludio* lleva como lema esta cita del Che: “La belleza no está reñida con la revolución”<sup>20</sup>.

Añado algunas obras más también desde Europa: *Che* (1968) del sueco Sten Hanson (1936), una *text-sound composition*, característica de esos años en las realizaciones electroacústicas de varios compositores suecos; *Ombre* [Schatten] (alla memoria di Che Guevara) (1968) del italiano Giacomo Manzoni (1932), a base de textos fonéticos; *Reconstructie* (1969), una “moralidad política”, en la forma de un teatro musical de realización colectiva de los compositores holandeses Louis Andriessen (1939), Reinbert de Leeuw (1938), Misha Mengelberg (1935), Peter Schat (1935-2003) y Jan van Vlijmen (1935-2004), con libreto de Hugo Klaus y Harry Mulisch.

Desde los Estados Unidos de Norteamérica también llegan sonidos afines y solidarios: James Tenney (1934-2006), un pionero de la música por computadora, homenajea a Guevara con su pieza electroacústica *Fabric for Che* (1967).

<sup>20</sup> Guevara 1985: 224.

Desde el ámbito latinoamericano se oyen –entre otras obras– la cantata *Creador del hombre nuevo* (1969) del cubano Argeliers León (1918-1991); *Nancahuasú* (1970) para pequeña orquesta y recitador del peruano César Bolaños (1931-2012) con textos del *Diario del Che*; *Epitafio para un guerrillero* (1974) para coro mixto y percusión del también peruano, residente en México, Aurelio Tello (1951) con poema de Jesús López Pacheco; *¡Volveremos a las montañas!* (1968) para orquesta del chileno Gabriel Brnčić (1942) y el *Responso por el guerrillero muerto* (1968) para soprano y dos percusionistas, con texto propio, del también chileno Sergio Ortega (1938-2003), compuesta en el mismo año y casi con el mismo título que la obra de Maturana.

A partir de la década de 1960 varios compositores latinoamericanos han sentido la necesidad de abordar una música-testimonio, de documentar la realidad sociopolítica cotidiana como modo de asumir su responsabilidad ante la Historia. Nombro aquí tres casos: el guatemalteco Joaquín Orellana (1930) con su *Humanofonía* (1971), la colombiana Jacqueline Nova (1935-1975) con su *Creación de la tierra* (1972) y el argentino Eduardo Bértola (1939-1996) con su *Tramos* (1975). La enumeración es extensa y no corresponde aquí. Esta épica testimonial cubre una amplia gama de asuntos: desde el rescate de lo indígena y africano y la presencia de lo mestizo, pasando por el paisaje sonoro sociocultural cotidiano hasta homenajes a figuras como Ernesto Guevara, Fidel Castro o Salvador Allende. Lo hace por medio de soportes tradicionales como la orquesta o relativamente nuevos en la década de 1960 como la electroacústica analógica, en ambos casos quebrando el concepto de la música autónoma o pura de ciertos paradigmas europeos.

Estos compositores se sienten interpelados por acontecimientos y sucesos de esos años que van modificando su visión del mundo: la Revolución Cubana, la gesta guevariana, los movimientos de liberación nacional y las luchas antiimperialistas y anticoloniales que sacudieron muchos rincones del Tercer Mundo, los enfrentamientos raciales en África y en los Estados Unidos de Norteamérica, la escalada de este país en Vietnam, los movimientos estudiantiles y feministas, la matanza de Tlatelolco, las interminables y cruentas dictaduras en Centroamérica, anticipo de las que luego van a instalarse concertadamente en todo el Cono Sur, y el llamado mayo de 1968 que tuvo epicentros importantes en Francia, Alemania y Holanda. Están además las repercusiones de ultramar, pero cuyos héroes y figuras de culto curiosamente no eran ni franceses ni alemanes ni holandeses, sino onomatopeyas periféricas del centralismo primermundista: Mao, Ho y Che.

A esta interpelación de la Historia, Maturana contesta: “Se trata más bien de ser un buen cronista, de estar presente en los acontecimientos históricos que te correspondió vivir, de dar cuenta de ellos debidamente, honradamente, decentemente. Asumir esta responsabilidad es un reto que implica desgarrarse de ataduras. Un buen cronista puede a veces resistir el paso del tiempo, si es que los hechos relatados poseían un algo que lo hiciera necesarios a las generaciones futuras. Como soy un cronista, mi compromiso afecta únicamente a todos los cortesanos. Tengo la libertad para decirle a los míos lo que siento por ellos: lo que yo mismo soy, uno igual a ellos, los míos son los dejados de la mano de Dios, los pobres de la tierra”<sup>21</sup>.

Este *Responso...* (1968) fue seleccionado por el jurado del XI Festival Bienal de Música Chilena integrado por Agustín Culllell en su calidad de director de estos festivales, Juan Lémann, en representación de la Junta del Instituto de Extensión Musical, Diana Pey, como representante de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Gustavo Becerra, por los compositores y José Vicente Asuar por la Asociación Nacional de Compositores<sup>22</sup>. Se

<sup>21</sup> Herrera 2003: 8.

<sup>22</sup> “XI Festivales de Música Chilena”, *RMCh*, XXII/104-105 (abril-diciembre, 1968), pp. 109-110.

estrenó en el Teatro Astor de Santiago el 2 de mayo de 1969 por la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por Agustín Cullell. En ese mismo marco tuvo lugar el estreno del mencionado *Responso por el guerrillero muerto* de Sergio Ortega. Curiosa coincidencia sobre la que tal vez cabría investigar.

A una plantilla de orquesta con dos flautas y un flautín, dos oboes y un corno inglés, dos clarinetes y un clarón, dos fagotes y un contrafagot, tres trompetas, cuatro cornos, tres trombones y una tuba, timbales, bombo, caja clara, tambor redoblante, dos tom-toms, platillo suspendido, gong, silbato, lata suspendida, vibráfono, arpa, guitarra eléctrica, batería de jazz y cuerda completa, se le agrega –eventualmente, aclara el compositor– una cinta magnética con parlamentos grabados. Este “eventualmente” haría suponer que la obra pudiera ejecutarse sin las interpolaciones de la cinta, yuxta o superpuestas a la música. Estas intervenciones suman catorce y contienen textos que componen a su vez un *collage* que entreteteje diversos mensajes que van desde provocadores anuncios publicitarios inventados por el compositor sobre anticonceptivos, LSD o napalm hasta citas de textos de Fidel Castro y del propio *Che*, haciendo que el escucha transite por alusiones que van de un extremo a otro del espectro de sentimientos trágicos, denunciatorios, irónicos, cínicos, o prontuariamente emotivos como las cartas de adiós. La ausencia total de la voz cantada ahuyenta cualquier peligro de caer en estereotipos de grandilocuencia operática.

Silvia Herrera transcribe un comentario de Maturana sobre el estreno del *Responso...*: “Es un póster destinado a mostrar al hombre y la sociedad de su tiempo. Debe haber impactado por la sencilla razón de que nunca fui tan insultado como en aquella oportunidad. (...) algunos connotados maestros que gritaban desahogados entre una turbamulta inquieta. Realmente un escándalo; me lanzaron papeles mimeografiados, me trataron de cobarde y otras maravillas; opinaba todo el mundo (...). Notable experiencia. La idea es enfrentar la pureza de un hombre en su tiempo histórico, con la corrompida sociedad de su tiempo”<sup>23</sup>.

Cabe señalar que la única grabación de que se dispone, la de su estreno, presenta algunas divergencias con la partitura depositada en el archivo de la Facultad de Artes consultada para este trabajo. Ninguna de estas divergencias altera en realidad la recepción o comprensión total de la obra, y pueden simplemente haber sido producto de ajustes o cambios surgidos durante los ensayos o de simples inexactitudes del momento.

La obra está concebida en un solo movimiento articulado en bloques señalizados por las catorce intervenciones del material pregrabado. Se genera una polifonía no dialógica entre texto y sonido, ambos en el mismo plano de relevancia y de protagonismo. La música no narra, no comenta, no describe, sino que juega con una permanente extra e intratextualidad.

De todos modos, sabido es que nunca ha bastado con incluir o musicalizar un texto de contenidos políticos ni aludir explícita o simbólicamente a gestas y epopeyas, lejanas o recientes, para garantizar el logro de una composición. No es suficiente celebrar u homenajear a personajes o figuras legendarias ni esgrimir pertenencias político-partidarias, aunque todo parta de irreprochables intenciones. Porque la utilización de un texto o la creación de un producto puramente instrumental o electroacústico pueden limitarse a la clonación de modelos o patrones convencionales de cualquier momento de la historia de la música, y no asumir el riesgo natural e inherente a toda creación que es el intentar fracturar y modificar los modelos de esa historia. Si, como en este caso, se celebra o conmemora un contramodelo para el sistema, la música que le esté dedicada debería contener rasgos que la aparten de modelos convencionales. Maturana sale airoso de este desafío.

<sup>23</sup> Herrera 2003: 24.

El *Responso...* es probablemente su obra más emblemática y la que mejor refleja el compromiso ideológico como motivación de su labor en tanto “cronista” de una época, bien sustentada por un rigor compositivo, imaginación y dominio técnico. Las obras que siguieron no parecen haber superado este nivel.

Sin corresponderse con la no muy comprensible alusión religiosa del título –aunque se oyen aquí y allá algunos instantes de evocación fúnebre sobre un ostinato de Re<sup>24</sup>–, el *Responso* incorpora:

- intervenciones únicas de las citas históricas,
- emotividad en esas citas tomadas de Guevara y Fidel Castro,
- símbolos antiimperialistas, antibélicos y anticonsumistas en los textos de ficción, contruidos a base de corrosivas y cínicas alusiones,
- reiteración de varios de los anuncios publicitarios o inserción de fragmentos de los mismos en otro orden y contexto,
- elaboración instrumental y tímbrica mediante un tratamiento contemporáneo de lo sinfónico, con inclusión de técnicas instrumentales de uso en el siglo XX (*clusters*, *glissandi*, grupos de cromatismos desfasados, mixturas tímbricas) y otros provenientes del jazz, además de la guitarra eléctrica, el silbato o la lata agitada,
- reiteración de algunos diseños rítmicos o melódicos o texturas en diferentes ámbitos expresivos, actuando como nexo reminiscente,
- estructura en bloques resultando de los contenidos, sin referencias a formas tradicionales o preexistentes y lejos de los modelos de las cantatas del realismo sociopopulista adoptadas a menudo como modelo por algunos compositores de la izquierda comunista,
- bloques de diferente duración, densidad, textura y direccionalidad expresiva, que evitan una discursividad lineal o previsible, en los que se interpolan –a distancias asimétricas y en sucesión no previsible– las voces interpelantes,
- comienzo y final relacionados y antiapoteósicos.

Tal vez hoy sea posible tranquilizar a Juan Carlos Paz en cuanto a que la historia de la música latinoamericana ha dejado de hacerle trampas a la posteridad y ha comenzado a escribirse a sí misma con el intento de asumir su papel histórico, más lejos de juegos anacrónicos y más cerca de su realidad circundante.

*Transcripción de los textos grabados en la cinta:*

01. Locutor:

*Queridos viejos: Otra vez siento bajo mis talones el costillar de Rocinante. Vuelvo al camino con mi adarga al brazo.*<sup>25</sup>

02. Locutor:

*No podemos eludir el llamado de la hora. Nos lo enseña Vietnam con su permanente lección de heroísmo, su trágica y cotidiana lección de lucha y de muerte para lograr la victoria final.*<sup>26</sup>

<sup>24</sup> En la historia de la música europeo-occidental, Re menor ha quedado asociado frecuentemente a la tristeza y al duelo –baste recordar el *Réquiem* de Mozart–, o a un ámbito profundo o trascendental –baste mencionar *El arte de la fuga* de J.S. Bach o la *Novena sinfónica* de Beethoven.

<sup>25</sup> Guevara 1967: 660.

<sup>26</sup> Guevara 1967: 650.

03. Voz masculina filtrada con acento estadounidense:

*America is wonderful, wonderful, wonderful, wonderful* (en decresc).

Locutor:

*Mate al hombre o el hombre lo matará a usted. Mátelo. Mátelo. Mátelo.*

04. Locutor:

*Nuestra sociedad está resguardada por la libre empresa. Ahorre para ella. Ahorre. El ahorro es pobreza, pero no importa. Luego voces no identificables.*

05. Locutora:

*Mi potro me da pastillas anticonceptivas. Consúmalas usted y disfrute de la vida. Mi potro. Él toma LSD.*

06. Locutor:

*Disfrute su alegría de vivir. Mate niños con napalm. Napalm.*

Se superpone la voz masculina anterior con acento estadounidense:

*America is wonderful.*

Locutor: *El mejor napalm.*

07. Locutor:

*Consuma ácido lisérgico. Abra las puertas de la cultura con LSD. Un tubo sicodélico lo espera. Consuma LSD.*

08. Locutor:

*Si a nosotros, los que en un pequeño punto del mapa del mundo cumplimos el deber que preconizamos y ponemos a disposición de la lucha este poco que nos es permitido dar, nuestras vidas, nuestro sacrificio, nos toca alguno de estos días lanzar el último suspiro sobre cualquier tierra, ya nuestra, regada con nuestra sangre, sépase que hemos medido el alcance de nuestros actos y que no nos consideramos nada más que elementos en el gran ejército del proletariado<sup>27</sup>.*

09. Locutora:

*Pastillas La Gloria. Para usted, señora, señorita.*

Voz masculina con acento estadounidense:

*Be happy, buy happy, be happy, buy happy, buy happy, buy happy.*

Locutora:

*Su felicidad merece pastillas anticonceptivas. Tómelas con entera confianza.*

10. Locutor:

*Alargue su vida. Mate un hombre.*

Locutora. *Señora, evite el derrumbe de esta sociedad. Mande sus hijos a la guerra.*

11. Locutor:

*Si alguna vez tienen que leer esta carta, será porque yo no esté entre ustedes. Casi no se acordarán de mí y los más chiquitos no recordarán nada. Su padre ha sido un hombre que actúa como piensa y seguro ha sido leal a sus convicciones. Crezcan como buenos revolucionarios. Estudien mucho para poder dominar la técnica que permite dominar la naturaleza. Acuérdense que la revolución es lo importante y que cada uno de nosotros –solo– no vale nada. Sobre todo sean siempre capaces de sentir en lo más hondo cualquier injusticia cometida contra cualquiera en cualquier parte del mundo. Es la cualidad*

<sup>27</sup> Guevara 1967: 650.

*más linda de un revolucionario. Hasta siempre, hijitos. Espero verlos todavía. Un beso grandote y un gran abrazo de Papá*<sup>28</sup>.

12. Locutor:

*Mate al hombre o el hombre lo matará a usted. Mátelo. Mátelo. Mátelo.*

Se superpone voz masculina anterior.

*Buy happy, buy happy...*

13. Voz filtrada (aparentemente la de Fidel Castro) casi ininteligible, de una transmisión con el parte del asesinato del Che y descripción del cadáver.

Locutor: *Si queremos un modelo de hombre que no pertenece a este tiempo sino al futuro, ¿de corazón digo que ese modelo sin una sola mancha en su conducta, sin una sola mancha en su actitud, sin una mancha en su actuación, ese modelo es el Che! Y cuando se hable de internacionalismo y se busque un ejemplo, ese ejemplo, por encima de cualquier otro, ¿es el ejemplo del Che!*<sup>29</sup> (Aplausos y vivas al Che).

[El texto oficial reza: “*Si queremos un modelo de hombre, un modelo de hombre que no pertenece a este tiempo, un modelo de hombre que pertenece al futuro, ¿de corazón digo que ese modelo sin una sola mancha en su conducta, sin una sola mancha en su actitud, sin una sola mancha en su actuación, ese modelo es el Che!*”]

*Y cuando se hable de internacionalista proletario, y cuando se busque un ejemplo de internacionalista proletario, ¿ese ejemplo, por encima de cualquier otro ejemplo, es el ejemplo del Che!*”]

14. Locutor:

*Libertador de América, hermano generoso de todos los desposeídos de la tierra.*

## BIBLIOGRAFÍA

(En los textos de capítulos y en los artículos se indica la paginación en que aparece el texto completo. En ciertos casos se señala además entre paréntesis la página correspondiente a la sección del escrito que es pertinente al trabajo).

BECERRA, GUSTAVO

1997 “Los años cincuenta en la música de vanguardia en Chile. Impresiones de un compositor, cuarenta años después, como homenaje tardío a Esteban Eitler”, *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 45-48.

CASTRO, FIDEL

1967 “Discurso en la velada solemne en memoria del Comandante Ernesto Che Guevara en la Plaza de la Revolución, el 18 de octubre de 1967”. En: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1967/esp/f181067e.html>

CULLELL, AGUSTÍN

2003 “In memoriam Eduardo Maturana (1920-2003)”, *RMCh*, LVII/200, pp. 133-134.

ESCOBAR, ROBERTO

1971 *Músicos sin pasado*. Santiago de Chile: Pomaire.

<sup>28</sup> Guevara 1970: 53.

<sup>29</sup> Castro 1967. En: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1967/esp/f181067e.html>

## FALABELLA, ROBERTO

1958 “Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile”, 2ª parte, *RMCh*, XII/58 (marzo-abril), pp. 77-93 (91).

## GUEVARA, ERNESTO

1967a “Carta de despedida a sus padres”, *Obra revolucionaria*. México: Era, pp. 653-665 (660).

1967b “Mensaje a la Tricontinental”, *Obra revolucionaria*. México: Era, pp. 640-650 (650).

1970 “Carta de despedida a sus hijos”, en Carlos María Gutiérrez. *Che Guevara*. Buenos Aires: CEDAL, pp. 29-53 (53).

1985 *Escritos y discursos*, 5. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, pp. 211-265 (224).

## HERRERA, SILVIA

2003 “Eduardo Maturana: un compositor del siglo XX”, *RMCh*, LVII/199 (enero-junio), pp. 7-38.

## MATURANA, EDUARDO

1941 “Edgar Varèse, músico de vanguardia”, *Pauta*, 1/1, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile: Centro de alumnos del Conservatorio Nacional de Música, pp. 7-9.

1997 “Veinte años en mis recuerdos”, *RMCh*, LI/187 (enero-junio), pp. 48-49.

## PARASKEVAÍDIS, GRACIELA

2008 “Algunas reflexiones sobre música y dictadura”, en *www.gp-magma.net*

## PAZ, JUAN CARLOS

1972 “Alturas, tensiones, ataques, intensidades”, *Memorias*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, p. 21.

## REVISTA MUSICAL CHILENA

1968 “XI Festivales de Música Chilena”, XXII/104-105 (abril-diciembre), pp. 109-110.

## RIESCO, CARLOS

1963 “Octavo Festival de Música Chilena”, *RMCh*, XVII/83 (enero-marzo), pp. 7-36.

*Otras fuentes de información*

– Entrevistas personales y comunicaciones por correo electrónico con Fernando García, Silvia Herrera y Hanns Stein.