

Francisco Moreira, la que evoca a destacados ensambles que han cultivado la música venezolana. Y no se puede dejar de hacer mención a la pieza N° 3, “Canto Negro” –música de Claudio Acevedo y letra de Nicolás Guillén–, una canción que evoca la cadenciosa música de raíz colombiana y que, mediante patrones rítmicos de naturaleza bailable, la interpretación de instrumentos característicos colombianos, y una letra muy rica en palabras y fonética afrolatina, resulta ser otro punto alto del fonograma.

Es importante señalar que en el fonograma figuran también obras vinculadas a expresiones propias de Brasil, Centroamérica, la región central chilena y la zona altiplánica. Un par de piezas se interpretan con instrumentos típicos de esta última región, como son el charango, las zampoñas y otros accesorios de percusión.

Es de esperar que este disco pueda ser ampliamente difundido. Es cierto que la música se interpreta de un modo particularmente prolijo gracias a todo el conocimiento que sus integrantes han adquirido en la academia. No obstante, no se pierde la esencia de la música popular, de modo que auditores de todo tipo pueden disfrutar de un disco ágil, entretenido, interesante, variado y en excelentes condiciones técnicas de sonido. Esperamos muy pronto conocer un segundo trabajo de Sexto Piso, pues agrupaciones de esta índole realizan un significativo aporte a la construcción permanente de una identidad cultural latinoamericana.

Winston Moya Cortés

Departamento de Música y Sonología
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
wmoya@uchile.cl

Esteban Correa Astudillo. CD. *Cantos Transversales*, obras solistas. Intérpretes: Sebastián Carrasco, guitarra; Alejandro Meléndez, corno; Simone Caiafa, tímboles; Paola Muñoz, flauta dulce; Isidro Rodríguez, violín; José Luis Urquieta, oboe. La Serena: Autoedición con apoyo del Departamento de Música de la Universidad de La Serena, 2015.

Uno de los problemas estéticos claves de la composición, desde que se instaló la idea del compositor como genio creativo a comienzos del siglo XIX, ha sido la idea de que hay que innovar y avanzar sobre otros, que el arte que intenta replicar ideas está necesariamente muerto antes de nacer. Hasta cierto punto, como ha planteado ya John Luther Adams, quizás habría que entender esta lógica del genio como propia de un modelo capitalista moderno de innovación tecnológica y, desde una perspectiva ecológica de la creatividad, preguntarse con sinceridad: ¿Hasta dónde se puede continuar con ese modelo? ¿Hasta dónde podemos llegar en un constante generar productos nuevos por romper con lo ya hecho, o proponer nuevos “productos” estéticos? Esta problemática, que me mantiene pensando hace años sobre la naturaleza de la composición actual, me ha vuelto con la escucha de muchas obras escritas en esta última década, en pleno siglo XXI. Se escucha, a veces, un esfuerzo por comunicar, incluso emocionalmente, sin necesariamente dar cuenta de un forzado movimiento por la “innovación”, por el uso de recursos o lenguajes que no se hayan hecho antes.

Escuchemos, a modo de ejemplo, un par de veces la obra que abre el nuevo disco de Esteban Correa, compositor radicado en La Serena que en los últimos años no sólo ha instalado una innovadora plataforma de debate y generación de nuevas músicas en esa ciudad, en compañía de otros, sino que también ha sorprendido con varias obras de cierto impacto e influencia en el medio nacional¹. *Retoñares*, la pieza que abre el disco, se instala frente al auditor, y al intérprete, debo decir, con una familiaridad aplastante, que quiebra de entrada nuestra expectativa sobre el instrumento: efectivamente, lo que escuchamos es una guitarra. Esto podría parecer nimio, pero iré desenhebrando el por

¹ Como fue (o es) el caso de su cantata *La pacificación de Chile*, donde los encuentros entre estilos y géneros no son una serie de clichés, sino de herramientas para la definición de un lenguaje íntimamente personal y con un sentido público a la vez.

qué me parece que no es así. *Retoñares* es una obra de armonías en seis cuerdas, de ritmos generados por rasgueos, de cambios de posición que tienen sentido estructural y formal, como el inesperado desliz de la mano que resulta en el minuto 7:50 a 8:04 de la pista. Las técnicas ampliadas, al igual que en todo el disco, tienen un uso sutil en la obra, marcado por el discurso mismo de manera orgánica, y por un esfuerzo porque la guitarra no pierda su identidad como instrumento. Esto me parece particularmente audible en la sección que comienza hacia el minuto 6 de la obra, marcada principalmente por arpeggios y una escala melódica que refuerza el sentido de “voz” que antes solo había estado anunciado.

Hay un gesto nostálgico en *Retoñares*—al que parece apuntar el título—, y un aura levemente tonal/modal, que se presenta aquí como una declaración, aunque no del todo evidente, o más bien propensa a sugestivas contradicciones. Romina de la Sotta, en su crítica del disco para *El Mercurio*² consideró que el mismo tenía “una sorprendente filiación romántica”, y sin duda este inicio da esa impresión, con una apertura tan directamente emocional. Sin embargo, creo que la misma cumple un rol claro como declaración que se aplica igualmente a las siguientes obras en el disco, y que tienen que ver con una búsqueda no desde esa máquina explorable, sino de un instrumento con una voz que tiene una historia. Esta idea, del instrumento como sujeto con identidad e historia, discutida y discutible o no, se repite como punto clave, a mi parecer, en la totalidad de las obras del disco que, hay que decirlo, fueron escritas en forma independiente a lo largo de casi una década. Todas ellas son obras para un instrumento solista, pero de diverso carácter. Hay una lógica del disco: en forma alternada, encontramos tres instrumentos con posibilidades de líneas múltiples pero limitadas (guitarra, timbal -a 4-, violín), y tres cuyo origen está marcado por su linealidad en voces singulares, como son el corno, la flauta dulce y el oboe. Inevitablemente, el auditor intentará comparar las obras con la serie de obras solistas de Luciano Berio. Casi como Brahms decía de Beethoven, es necesario preguntarse: ¿Es posible escribir obras para instrumento solo después de Berio? Las referencias a las *Sequenzas* del italiano parecen ser inevitables para quien busque expresarse en instrumentos solistas desde un lenguaje contemporáneo. Sin embargo, y sin buscar ni comparación ni contraste, para poder entender por qué es innecesario Berio para escuchar a Correa, valga el esfuerzo de hacer otro giro.

Hay un asunto práctico en escribir obras para instrumentos solos. Para los instrumentistas permiten un ejercicio profundo con su propia práctica, al borde de la meditación sobre el yo mismo, que está muchas veces ausente del trabajo musical colectivo, en especial para aquellos instrumentos que no tienen una disposición “polifónica” en su origen, como sí la tienen el piano o la guitarra. La confrontación entre *Sequenza* y *Cadenza* no es aquí menor, especialmente en un contexto histórico de la aparición del solista como fuerza visible en un escenario y creativamente reconocida. Las *Sequenzas* de Berio no nacieron como serie: la primera, para flauta, fue una propuesta de modo de escucha en “secuencia” y un atrevimiento, al menos para 1958³. Pero esa secuencia, originalmente una propuesta mayormente melódica, transformada en 1992, fue cambiando una y otra vez, con cada nuevo instrumento y una sensación de sorpresa: “¿Qué hará Berio ahora?”.

La serie cerró el 2002 (o 2004, según el punto de vista) con el trabajo para violonchelo/contrabajo, y la muerte del compositor el 2003. Muchos de los homenajes en periódicos a su obra partían de la pregunta clave que, se asume, instaló en la conciencia de intérpretes y compositores: “¿Cuáles son los límites de un instrumento?”. Para Berio, en parte, el fin compositivo de estos “solos” estaba, al mismo tiempo, en la exploración de esa pregunta, limitada técnicamente, y por la yuxtaposición de gestos provocados por las respuestas. El instrumento es un punto de partida muerto, sobre el cual se genera vida en la exploración *sui generis* sobre el mismo. Por tanto, la única manera de llegar más allá de Berio, en la lógica híper-moderna de la nueva música de la segunda mitad del siglo XX, sería hacer música para otros instrumentos, y explorar posibilidades aún más remotas de su técnica mecánica. Sin embargo, como se podría suponer este camino no tiene fin, ni demasiado sentido. La propuesta de Correa no es una antípoda a Berio, no funciona en opción binaria a las *sequenzas*, sino que se adentra en otro camino. Creo que las seis obras que entrega el disco siguen una posición similar,

² 26 diciembre de 2015.

³ Ver la introducción de David Osmond al volumen de Janet Haffyar, *Berio Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis* (New York: Ashgate Publishing, 2007), pp. 2-4.

manifestada—obviamente— por el título general de las mismas: *Cantos transversales*. Es la voz, es el canto, lo que permite la experiencia de la escucha. El canto no es una condición otorgada por la máquina, que es el centro del ejercicio de Berio y de buena parte de la música para solistas de la segunda mitad del siglo XX, donde incluso la voz humana puede ser convertida en máquina, aislada de su contexto emocional y expresivo. El canto se construye desde la condición humana misma, y no tiene sentido fuera de un ejercicio de conciencia doble: de aquel que canta, y de aquel que escucha a otro cantar.

El canto no solo es el signo de un “estoy aquí”, de una presencia humana, sino también de dar a conocer a otros que “estoy aquí” apunta al canto como presencia compartida, con uno mismo y con otros. Que hay una emocionalidad evidente en muchas piezas está claro. La más antigua, *Y de un brote otra plegaria* (2007), para flauta dulce, dedicada por el compositor a su padre y a Víctor Jara, instala directamente esa conexión emocional. Es, posiblemente, la más tradicional del grupo, menos evidentemente instalada en un lenguaje propio, y quizás demasiado anclada en una experimentación sobre las posibilidades del instrumento que no llegan más allá de la experiencia entre compositor e intérprete, y de un modelo formal algo anquilosado. Hay solo instantes en que la pieza parece ir hacia otros esfuerzos sonoros, como lo que ocurre entre el minuto 7:30 y 8, el que si bien está basado en material anterior, emprende un vuelo menos evidente.

Se agradece a Correa que nos permita explorar su trabajo a lo largo de un periodo amplio, como sus cambios internos en los modos de escritura. Entre *Y de un brote*, de 2007, y *La voz soterrada*, de 2011, ya hay un mundo de cambios. La idea de que el timbal pueda, o no, cantar, parece ser un punto clave detrás de la composición de esta última obra, según comenta el compositor, y esto se hace ahora audible de un modo que no ocurre en la obra de 2007. Hay una maduración en el trabajo de los materiales durante los seis minutos de la pieza, que se despliegan, me parece, en dos tramos irredimibles: el primero hasta el minuto 4:15, y luego lo que podríamos llamar una “coda”, hasta el final de la obra. Pareciera ser que lo único que ha quedado del proceso anterior en esta sección es la idea del sonido como vibración, y de la relación profunda que esa vibración pueda tener hacia afuera. En más de un sentido, es la obra más críptica de la serie, por lo que se reconoce la penetrante interpretación que logra Simone Caiafa, realmente sacando una voz desde lo bajo.

Creo que en *One-dimensional Chant* y *Exordio*, ambas de 2013, la lógica interna del disco, y de la serie creciente de voces instrumentales, se hace ya totalmente presente. En este sentido, llama la atención que se instalen tan separadas, como pistas 2 y 6, pero esto le da cierta coherencia interna a las otras obras. Permite escuchar el disco como totalidad, algo que el orden cronológico que me he permitido aquí quizás no dejaría. En *Exordio*, los aspectos políticos de quien habla, de quien tiene el poder de la voz, tienen particular sentido. Esto también ocurre en parte en *La pacificación de Chile* del mismo año y que, en muy distinto estilo, remece también las imposibilidades de la voz por sostener su poder, como es el caso de “Leyes”, la cuarta pista de aquella cantata. *One-dimensional Chant*, sin embargo, siendo más breve, creo que retoma y refuerza algunos de los aspectos más enérgicos de la estructura “vocal” del corno como instrumento. Incluso revela la naturaleza del uso del arpeggio en la escritura tradicional del instrumento. Aquí es esa lectura “tradicional”, por lo tanto, entendida como poder y deconstruida en un modo menos evidente, pero quizás por lo mismo incluso más efectivo que en *Exordio*.

La más reciente de las obras es *Que nunca calla*, de 2014, obra para violín solo que, tal como *Retóñares* que inicia el disco, tiene una directa conexión emocional y personal, explícita en la espera y el nacimiento de una hija. Personalmente, considero que es la más lograda de las composiciones de este trabajo. La naturaleza del violín como instrumento, y su voz personal—su capacidad de habla— no es ya desarmada ni desarticulada en favor de una escritura radical, ni tampoco aclimatada en el marco de su propia energía histórica, como la guitarra en *Retóñares*, sino que, en una serie de variaciones, presenta al intérprete problemas sucesivos, sin jamás desfasarse de su naturaleza interna. Correa, en su comentario a la obra, habla del uso de recursos “obsoletos”, pero es una obsolescencia “no programada”, que no está marcada por la secuencia misma de elementos en la pieza. En tal sentido, así como en los otros solos del disco, es finalmente la capacidad del intérprete de encontrar una voz más o menos explícita en su propio instrumento, y en la familiaridad con este, lo que le da sentido a estas obras.

El disco, finalmente, se instala no como una serie de piezas sueltas por un compositor, sino de interpretaciones vinculadas entre sí en un marco temporal atado por la naturaleza de esta unión que, además, tiene un empuje y sostén dado por su conversión en LP, lo que proporciona un cuerpo materializado a este ejercicio sobre la voz. Que un conjunto de obras de años diversos, por intérpretes

distintos, y con ciertos presupuestos divergentes logren una coherencia al ser escuchadas. La posibilidad del ejercicio de una composición no solamente anclada en las expectativas de innovar sobre lo ya planteado, dentro de lo que sería un modelo capitalista tardío de innovación insustentable de la música, por lo demás, es una esperanza que deja abierta esa pregunta. El camino de Correa, en un diálogo entre pares con intérpretes, sustentados en estos solos, y en una relación profunda con el instrumento como “persona”, en su sentido de tener voz, identidad e historia, hacen de esta colección de piezas de distinto tamaño y peso, un ejercicio interesante para el oyente, que puede entrar a dialogar con esos “cantos”. El canto, finalmente, no puede ser en sí mismo un producto, por su naturaleza ubicua, por su pertenencia humana. Quizás, en tal sentido, una ecología de la música contemporánea necesariamente tendrá que considerar qué podemos hacer con nuestras voces, como oyentes, autores, intérpretes, y donde estarían, entonces, los límites mismos de la composición. En este caso, el esfuerzo de generar un disco como lógica que unifica, queda desplazado, en su naturaleza como producto material y estético, por las posibilidades dadas por las mismas seis piezas, cristalizadas en la grabación, pero dispuestas igualmente como obras. ¿Es esto una contradicción? Puede ser, pero eso no impide reconocer este disco como uno de los objetos claves para entender qué está ocurriendo en la composición contemporánea de Chile en pleno siglo XXI.

José Manuel Izquierdo König
PhD © University of Cambridge
izquierdokonig@gmail.com

José Miguel Candela. *4 piezas acusmáticas por los Derechos Humanos*. Santiago: Universidad de Chile, Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, Pueblo Nuevo Netlabel, 2016 (pncd10).

En estos tiempos parece más que necesario iniciar esta reseña con una declaración de intereses. Con José Miguel Candela me une un largo compañerismo en la composición y en la promoción de la música electroacústica. Fuimos colegas de trabajo en la tristemente desaparecida escuela de música de la Universidad Arcis, participamos activamente en la creación y desarrollo de la Comunidad Electroacústica de Chile y hemos estado vinculados por una creciente y entrañable amistad. Tanto el compañerismo como la amistad se han nutrido de valores como la franqueza, el cariño y la delicadeza en cada uno de los intercambios que hemos tenido. Por ello, escribo este texto con placer y orgullo. Como se trata del trabajo de un amigo, intentaré en esta reseña continuar honrando los valores que nos han unido.

Hecha esta aclaración, me concentro en lo solicitado.

Tal vez a alguien podría sorprenderle la temática que aborda este disco: los Derechos Humanos. Sin embargo la creación relacionada con aspectos políticos y sociales no es nueva en Candela. Desde *Bajan gritando ellos* (2000) “dedicada al pueblo mapuche en su lucha por la recuperación de sus tierras y dignidad” hasta su anterior producción discográfica, el *Ciclo electroacústico Salvador Allende Gossens* (2009, pncd04) se advierte una constancia estética y política en Candela de visitar y visitar la historia social reciente de nuestro país. En el texto de presentación del CD, el propio Candela declara como la intención principal de este trabajo que “con (...) este CD-obra, intento realizar una pequeña contribución a la reflexión y desarrollo de una conciencia histórica en torno al tema de los derechos humanos”. De esto retengo no tan solo la intencionalidad política y social de este trabajo, sino también un desafío artístico sobre el cual me detendré más adelante.

Esta toma de posición se entronca con una tradición propia de la música electroacústica chilena, como un caso aparentemente particular en el paisaje electroacústico internacional. Ya a finales de la década de 1960 compositores como Gabriel Brnčić, con *Acuérdate, ha muerto...*, para oboe y violín procesados y electrónica sobre soporte, compuesta en 1967 o *Volveremos a las Montañas*, para electrónica sobre soporte en su primera versión, también de 1967, y Gustavo Becerra-Schmidt, con *Lenin* para recitante y electrónica sobre soporte, compuesta en 1970, inauguraban esta tradición. Si bien este enfoque social y político se encuentra en varios compositores chilenos de música de concierto de aquella época, en el caso de la música electroacústica se advierten algunas características distintivas. Mencionaré al