

Música y texto en la composición chilena de tradición escrita actual: una relación ecléctica

por
Cecilia Carrère Oettinger

¿Qué demonio empuja sin remedio al compositor hacia la "literatura"?
(Boulez 1981: 161)

1. EL USO DEL TEXTO EN LA MÚSICA CHILENA DE TRADICIÓN ESCRITA ENTRE 1930 Y 1970

Para abordar este tema, resulta muy útil partir del trabajo de Rodrigo Torres: *Presencia de Gabriela Mistral y Pablo Neruda en la música chilena*¹, por cuanto el autor deja instalada la necesidad de enfoques nuevos en los estudios acerca de la música latinoamericana y chilena del siglo XX. Cabe señalar que con un énfasis exagerado en la dicotomía nacionalismo vs. universalismo, de preferencia se han realizado estudios histórico-documentales y monografías sobre compositores, siendo urgente incorporar referencias más diversas para enriquecer la visión de la música chilena. Torres piensa que entre estas referencias están "la relación de la música con otras artes o con determinados movimientos culturales nacionales, y las motivaciones y concepciones estéticas, éticas, ideológicas de los compositores..."². Encontrar acercamientos nuevos y relevantes en relación a la música chilena es justamente el objetivo de su trabajo, el cual se centró en la reunión de la música con otras artes, reunión fundamental para la creación de un arte nacional global, "puesto que en la reunión más que en la dispersión es donde radica la posibilidad de síntesis"³. Específicamente, Torres encontró que la relación entre la música y la poesía en el caso chileno es la más fecunda: "La zona en que ambas se fusionan constituye uno de los repertorios más voluminosos e importantes de la producción musical docta nacional, expresivo de su evolución"⁴. A raíz de la diferencia entre ambas artes, el autor estima que ésta constituye una ventaja para la música, ya que "en el campo de la poesía, la música -arte más abstracto- encuentra una

¹Torres 1983.

²Torres 1983:1-2.

³Torres 1983:2.

⁴Torres 1983:2.

concreción más clara y 'objetiva'⁵. Este aspecto se suma al hecho de que la poesía ha sido la primera de las artes chilenas en proyectarse, tanto nacional como internacionalmente, siendo sin duda un gran aporte a la poesía de lengua castellana. Según Torres, las dos figuras que fueron la principal fuente poética para la música chilena de tradición escrita entre 1930-1970 son Gabriela Mistral y Pablo Neruda. La música basada en sus poemas son una ejemplificación de "las tendencias motrices prevalecientes en la creación musical de la época"⁶.

2. LA RELACIÓN MÚSICA-TEXTO EN LA MÚSICA EUROPEA DE TRADICIÓN ESCRITA DEL SIGLO XX

La revisión de los principios platónicos en relación a la primacía de la palabra por sobre la música ocurrida en el siglo XIX permitió un acercamiento a posibilidades nuevas en cuanto a la relación música y texto, hecho que se sumó al desarrollo de ambas artes en forma independiente. Por sólo nombrar algunos aspectos fundamentales que cambiaron el ámbito de las relaciones de música y texto, están, en el campo de la música, la disolución de la tonalidad y las nuevas técnicas compositivas, como el serialismo, la revisión del concepto mismo de música y del material sonoro, este último relacionado con el advenimiento de las tecnologías de grabación y la innovación de las técnicas vocales. En el campo de la literatura, hay una liberación en cuanto al discurso semántico narrativo y coherente, conducente a la exploración de nuevos terrenos, como el fonético en el caso de los dadaístas. Las décadas de 1950 y 1960 fueron testigos de una explosión de innovación en el campo del uso del texto en la música, tanto en la composición de obras claves como en la realización de textos que intentan dar cuenta de este fenómeno y entregar nuevas soluciones a la relación entre las dos artes.

2.1 *Cuatro opiniones acerca de la relación música y texto*

Ante la interrogante de cuál será la necesidad de un compositor de utilizar un texto, Pierre Boulez⁷ sugiere que las razones pueden estar entre el interés en el uso de la voz, necesitando un texto que la apoye, o bien la necesidad de utilizar la voz ante la motivación de un texto. Al musicalizar un texto, surge otra interrogante en relación a su tratamiento: si se quiere cantar, recitar, o hablar el texto. En cuanto a la opción del canto, se traslada la sonoridad propia del poema hablado a una sonoridad sobre intervalos y una rítmica que son distintas, descuartizándola según Boulez, para lo cual hay que entrar en las leyes propias de una convención. Para él, el contacto inicial entre la poesía y música ocurre a nivel de la descripción, pero más allá de este nivel, la música se posesiona del poema en cuanto a su forma, sintaxis, ritmo y sonoridad, y así se pasa de un lenguaje a otro. Según Boulez, la única posibilidad de encuentro es por medio de la estructura, ya que se puede revelar el poema al mismo tiempo que respetar su autonomía original.

⁵Torres 1983:2.

⁶Torres 1983:3.

⁷Boulez 1981.

Berio igualmente considera fundamental que tanto texto como música tengan su autonomía, así como un grado análogo de complejidad y dignidad, y si a veces despedaza los textos, es porque considera que la música debe estar siempre por encima.

En cuanto a la controversia de que si una música puede entregar el sentido del texto, y por ende, si se debe buscar su comprensibilidad, Boulez afirma que la música, al no tener significación, no puede entregar ninguna, o bien puede resistir cualquier significación en forma indiferente. Además considera que, poseyendo cada una su semántica propia, basada en su estructura original, la música no puede precisar en forma directa un hecho, pero puede transmitir la determinación de este hecho, lo que en lenguaje hablado sería análogo a la entonación de la voz. Además piensa que la comprensibilidad del texto depende de la intención de denotar acción o reflexión. Por su parte, Luciano Berio⁸ a raíz de su concepto de "acción musical", en el cual la historia maneja la música y no viceversa, postula que con ella se puede dar un sentido estructural a la capacidad de filtrar el texto, creando distintas jerarquías de audición y comprensión. Así es posible decidir lo que puede ser reducido a material acústico y lo que puede ser enfatizado con su multitud de significados.

Brian Ferneyhough⁹ considera que, más allá de la comprensión inmediata del texto, una obra está necesariamente imbuida de su presencia, siendo los textos mismos frecuentemente sólo una instancia restringida de una visión mucho más amplia de la que representan. Por esta razón, según Ferneyhough, se debe enfrentar el texto como un elemento que se irradia hacia afuera, no como una frase semánticamente circunscrita que necesita de traducción compositiva; poseyendo el significado muchas caras, incluso encuentra que hay ocasiones en que entender las palabras tendría un efecto negativo para la experiencia musical. En relación a lo mismo, Arnold Schoenberg¹⁰ relata su experiencia a partir de la cual afirma que entender el texto de unas canciones de Schubert, que conocía muy bien, no le ayudó en su comprensión, sintiendo que al no tener idea del texto pudo captar el contenido real de ellas en forma más profunda, no aferrándose a la superficialidad de las palabras. Considera que es ingenuo pensar que la música debe correr en un exacto paralelismo con las circunstancias del poema, siendo ése un esquema que hay que desechar.

Pero volviendo a Ferneyhough, él considera que es más interesante emprender el proyecto de componer en forma consciente contra las palabras o echándolas abajo de alguna forma. Textos interesantes para él son aquellos que le han permitido cadenas libres de asociación que no son inmediatamente traducibles al sonido, revelándose ramificaciones detalladas en forma gradual, ya que muchas veces un poema puede reunir a su alrededor una cantidad de ideas que no están relacionadas en forma obvia, atrayendo así otros poemas para definir gradualmente un forum para su interacción mutua. En tanto Berio afirma que, conside-

⁸Berio 1989:1-8.

⁹Ferneyhough 1989:155-183.

¹⁰Schoenberg 1963.

rando que las diferencias sintácticas entre música y lenguaje son irreducibles, no se debe confiar en paralelos elementales entre palabra y música, como ocurre en la ópera lírica contemporánea, la cual no ofrece nada más después de ser escuchada.

2.2 *La relación música-texto en algunas obras europeas del siglo XX*

Quizás la primera obra del siglo XX que marcó un hito en este campo fue *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg (1912), quien intentó establecer en ella una notación para la voz que fuera intermedia entre el discurso hablado y el canto, llamado *Sprechgesang*¹¹. Escrita para una actriz y conjunto instrumental, Schoenberg llegó a esta técnica buscando integrar la declamación a la música, teniendo una notación igual a la voz cantada pero con una cruz en las notas que deben ser declamadas. Esta técnica ha dado lugar a una serie de interpretaciones y confusiones, en gran parte, según Boulez, porque los escritos en relación a este tema del mismo Schoenberg no son precisos, sumado al hecho de que Schoenberg tampoco estaba convencido de su técnica porque, al utilizarla en obras más tardías, su tratamiento es distinto¹². Boulez afirma que Schoenberg no reparó en el hecho de que la tesitura cantada de una persona es distinta a su tesitura hablada, siendo la primera por lo general más aguda y extensa, y la segunda más limitada y con tendencia a lo grave. En el *Pierrot* básicamente hay una notación cantada llevada en forma completa al campo de lo hablado, siendo la obra "a la vez demasiado aguda y demasiado grave"¹³. Pero sin duda que se trata de un acercamiento a nuevas posibilidades técnicas para la voz, fundamental para la coyuntura música-texto. En el *Pierrot Lunaire* se representa un texto, 21 poemas de Albert Giraud, existiendo una disposición de los instrumentos en relación a la voz que produce una acción teatral con acompañamiento. La voz posee primacía por sobre los instrumentos, permitiendo que el texto esté presente en forma directa¹⁴.

Del mismo Boulez, su obra *Le Marteau sans Maître* (1953-1955), igualmente significó un modelo en cuanto a la relación texto y música, ya que, a diferencia del *Pierrot*, no se representa un texto, sino que se propone un universo de reflexión a partir de un núcleo, el cual son tres poemas de René Char. Este núcleo está presente en forma directa y latente, existiendo piezas con y sin participación vocal y un tratamiento de la voz que va desde lo cantado, primando sobre los instrumentos, hasta la total absorción de la voz en el conjunto total. En el primer caso el texto estaría presente en forma directa y lineal, y en el segundo, estaría presente de manera latente, dando lugar a las resonancias que ésta deja en el auditor. La disposición de la voz con respecto al conjunto instrumental ayuda al proceso de metamorfosis por la cual debe pasar, desde ser solista a ser un instrumento más.

¹¹Sadie 1980: vol. 18.

¹²Boulez 1981:327.

¹³Boulez 1981:327.

¹⁴Boulez 1981:337.

En una obra de 1957, *Improvisations sur Mallarmé II*, Boulez intentó igualar en forma exacta la estructura de la composición a la estructura del poema en la cual se basó, el soneto *Une dentelle s'abolit*, el cual proporciona el esqueleto de la parte central de la composición. De esta forma, Boulez buscó captar la estructura interna del poema, estableciendo entre ella y la música una relación en un nivel semántico. Por tal razón, consideró que no era necesario seguir rigurosamente el desarrollo del poema, permitiéndose ciertas libertades, como tampoco que el texto se entendiera a cabalidad todo el tiempo. Para Boulez, el poema posee su propia belleza, bastándose a sí misma, y la única forma de asegurar la comprensibilidad del texto en todo momento es recitándolo¹⁵.

A diferencia de siglos pasados, la comprensibilidad del texto hoy en día es un factor que el compositor maneja en forma consciente, siendo una variable en su composición. Para Stockhausen, debía existir en este sentido un principio general, el cual podría ser demostrado en una sola obra, encontrando tal principio en la organización de grados de comprensibilidad, desde un rango desde el habla normal hasta la total incomprensibilidad de la música sin texto¹⁶. Este sistema, según Stockhausen, podría realizarse con medios electrónicos, porque así se podrían ordenar todos los matices en un continuo lo más gradualmente posible, para luego extraer cada uno de este continuo y componer con ellos. A partir de esto y de lo aprendido en sus clases de fonética y teoría de la información, Stockhausen creó *Gesang der Junglinge* (1955-56), obra que se instaló como una unión modelo entre música y lenguaje, invitando al auditor a atender distintos grados de comprensibilidad. Siguiendo en el ámbito de lo electrónico, una obra que siguió este ejemplo fue *Thema-omaggio a Joyce* de Luciano Berio (1958), en la cual una recitación hablada del Ulises de James Joyce está grabada y trabajada para producir distintos niveles de comprensibilidad. Cabe señalar que Joyce ha sido una figura fundamental tanto para la música como para la literatura, llevando a un acercamiento entre ambas por su tratamiento más bien musical del lenguaje, utilizando aliteración, repetición, variación, onomatopeya, que lleva a un flujo entre sonido y sentido¹⁷.

Fuera de lo electrónico, otras obras que manejan el grado de comprensibilidad del texto son *Anagrama* de Mauricio Kagel (1955-58), en el cual cantantes y oradores por medio de diversas técnicas vocales como susurros y gritos interpretan el texto en cuatro idiomas, y *Il canto sospeso* de Luigi Nono (1956), la cual, basándose en cartas de despedida de prisioneros políticos condenados, alterna movimientos en los cuales se entiende el texto con movimientos en el cual no se entienden las palabras, lo cual Nono intenta, según Stockhausen, cuando las palabras son tales que avergonzarían la interpretación musical¹⁸. Siguiendo el modelo de Kagel, el húngaro György Ligeti inventa su propio "lenguaje" de variados sonidos e inflexiones vocales en sus dos piezas para ser representadas, *Aventures* y

¹⁵Boulez 1981:137.

¹⁶Griffiths 1995: 85.

¹⁷Stacey 1989:15.

¹⁸Griffiths 1995:87.

Nouvelles aventures (1962-65), en las cuales tres cantantes y ensemble interpretan minúsculos dramas sin palabras. Instalado en la frontera entre música y lenguaje, la preocupación central de Berio en su *Sequenza III* para voz (1965-66) es el comportamiento vocal más que el significado, utilizando a propósito un poema corto y elemental de Markus Kutter. Berio realiza indicaciones psicológicas que no poseen ninguna justificación en el texto: "The music does not express a dramatic situation; it is that situation"¹⁹.

De acuerdo a las indicaciones psicológicas de Berio, otra posibilidad es utilizar la música sólo para predisponer de alguna forma al intérprete en su ejecución o ser la base para crear momentos de silencio, mientras el texto es leído por el intérprete en silencio, sin que el auditor tenga conciencia de su existencia. Es el caso del cuarteto de cuerdas de Nono *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-1980), el cual utiliza fragmentos de poemas de Hölderlin, y en cuya partitura el compositor indica que los fragmentos deben "nunca ser hablados en voz alta durante la interpretación y bajo ninguna circunstancia deben ser tomados como indicaciones programáticas de interpretación... los intérpretes deben 'cantarlos' interiormente, en su autonomía, en la autonomía de sonidos buscando una 'delicada armonía de vida interior'"²⁰.

3. EL USO DEL TEXTO EN LA COMPOSICIÓN CHILENA DE TRADICIÓN ESCRITA ACTUAL

En un intento de establecer ciertas líneas, hay que partir de la base de que es imposible ser exhaustivo, en el sentido de incluir los puntos de vista y opiniones de todos los compositores nacionales activos hoy día, los cuales en algún momento pueden haber utilizado texto en su composición. Por lo tanto, el siguiente intento es más bien una muestra acerca del desarrollo que ha tenido la relación música-texto en la composición de tradición escrita realizada en Chile en las últimas décadas. Por el hecho de basarse en entrevistas a compositores, hay más bien un énfasis en sus aproximaciones, motivaciones y objetivos para utilizar o no utilizar texto en su composición. En general interesa su opinión en cuanto al desenvolvimiento de la coyuntura música-texto.

No es la intención establecer una clasificación por la gran variedad de aproximaciones que existen sobre el uso del texto. Tomando además en cuenta que no intento ser exhaustiva, la variedad sin duda es infinita. Pero en forma tentativa se podría establecer una línea para determinar una especie de sucesión o cadena. Esta tendría dos extremos: el uso del texto que posee un significado y el no uso de texto, existiendo un gran número de puntos intermedios entre cada extremo. De manera general, esta línea tiene relación con las razones detrás de las cuales un compositor utiliza un texto, más allá del tipo, cantidad y tratamiento del texto o de los textos. Se basa por ende tanto en la existencia real de obras con o sin texto, como también en las aproximaciones de los compositores al tema. Puede haber

¹⁹"La música no expresa una situación dramática; es esa situación". Griffiths 1995:192.

²⁰Nono 1985.

una posición definida al respecto, pero no necesariamente la existencia real de una obra que ejemplifique esa posición. Los puntos intermedios entre los extremos no son rígidos ni cerrados, sino más bien abiertos, formando una especie de continuo muy gradual. Un compositor puede estar entre uno y otro punto, o haber pasado de un punto a otro en algún momento.

3.1 *La búsqueda del significado en el texto*

Prácticamente al comienzo de su carrera, Rolando Cori²¹ (n. 1954) hizo una opción consciente de componer música religiosa, opción ligada a la militancia que tuvo en el movimiento Schönstatt. Este hecho lo llevó entonces a utilizar el texto con un fin de difusión de un mensaje religioso, todos ellos del Padre Joaquín Alliende, como es su oratorio *Peldaños al Padre* (1985). El texto en su caso, entonces, siempre va a poscer una primacía por sobre la música, siendo el mensaje lo más importante, y por ende su comprensión. A Cori le atrae además el desafío de lograr que su música, a pesar de lo fundamental del mensaje, pueda sostenerse como tal en sí misma. Buscando el cumplimiento de su ideal, encuentra sin embargo que hoy día el arte y la fe corren por caminos muy diferentes, alejándose enormemente los signos y las necesidades de cada uno. Por otro lado, considera que en Europa el arte en la liturgia está más desarrollado, ya que se compone música contemporánea religiosa; en cambio en Chile no se ha alcanzado un punto muy alto en ese campo. A raíz de una reciente estadía en los Estados Unidos, lejos de su idioma y de poetas conocidos, compuso una obra con un texto propio, y descubrió que el resultado era muy convincente. Entendió que de alguna manera al trabajar con textos de otros, hay que supeditar la música propia a los textos. No obstante no está siempre de acuerdo con ciertas palabras, o encuentra que no son adecuadas para poner en música.

Al igual que Cori, la comunicación del mensaje es lo fundamental para Jorge Springinsfeld²² (n. 1953). Hace 15 años que este compositor compone espectáculos musicales interdisciplinarios, en los cuales música, danza, vestuario, escenografía e iluminación están supeditadas a una historia, incluso el mismo texto. El tratamiento de éste va a obedecer siempre a las necesidades expresivas de la narración, en el sentido de que puede contar, comentar o ser la acción misma de la historia. De esa forma puede utilizar el texto en forma literal, desintegrarlo para aprovechar la sonoridad de sus palabras o utilizar las voces como ruidos por medio de un tratamiento aleatorio. Música y texto son el resultado final de lo que Springinsfeld experimenta con una historia. Esta puede provenir de mitologías del mundo Selknam de Tierra del Fuego o de una mezcla realizada por él mismo en torno a un tema o personaje, como es el caso de la figura de Cristóbal Colón. Para este trabajo ha reunido escritos y diarios de Colón, usando su propia imaginación para realizar un libreto acerca de los días previos de la llegada de Colón a América.

²¹Entrevista realizada el 27-08-2000 en casa de Cori, comuna de Providencia.

²²Entrevista realizada el 5-09-2000 en Balmaceda 1215, comuna de Independencia.

Para el compositor Carlos Zamora²³ (n. 1968) el móvil que lo lleva a usar un texto siempre ha sido su posibilidad de comunicación, utilizando la voz como medio. Los textos incluyen una gran variedad de estilos, épocas e idiomas, pero siempre mantiene una identificación con el contenido de ellos. Las óperas son una parte importante de su obra. Ha utilizado libretos basados en leyendas de la América precolombina, como es el caso de su ópera *Los amantes de Chiu-Chiu*. Ha utilizado texto en lenguas aborígenes, como el Padre Nuestro en kunza, lengua de los atacameños, en su obra homónima para coro mixto, en la cual se mezcla con partes del Padre Nuestro en latín y en castellano. Su interés en textos bíblicos no responde a una militancia religiosa como es el caso de Cori. Para lograr el entendimiento de varios textos utilizados en forma simultánea emplea líneas vocales simples, introduciendo los textos de a uno. En el caso de las óperas ha usado un narrador que tiene a su cargo una gran cantidad de textos. Sus referentes para realizar obras corales surgen del hecho de que lleva 15 años cantando en coros, conociendo e interpretando desde canto gregoriano hasta algunos pasajes de Penderecki.

Según Rafael Díaz²⁴ (n. 1965) un compositor contemporáneo que trabaja con la voz tiene que, llegado determinado momento, hacer una opción entre la memoria o la amnesia absoluta. Al estar lejos de Chile, Díaz pudo escuchar mejor la transmisión de la cultura en forma oral de Chile. Este aspecto, sumado a la poesía de Jorge Teillier, la cual también descubrió fuera de Chile, lo hizo optar por la memoria, por ende por lo semántico en la música. Al apelar a la memoria, intenta que su música sea lo más transparente posible, como un lago tranquilo, para que el auditor pueda reflejarse en ella y así comunicarse con su yo interno, con la posibilidad de hacer una regresión y vincularse con la nostalgia, entendida con el dolor por el yo perdido en un tiempo remoto. De este modo, la música se completa después de su ejecución, en la memoria del auditor. Al utilizar la palabra construye gigantescos poemas en el tiempo, utilizando e intercalando textos o pedazos de texto de otros y propios, provenientes de poemas, sueños propios, o experiencias de otros, como es el caso de su radioteatro *El Ángel de la Guarda se le aparece a Juana Catrileo* (1999).

El significado es también una preocupación para la compositora Leni Alexander²⁵ (n. 1924). Al darse cuenta que no se comprendían las palabras de un poema al ser cantado, dejó de utilizar poemas, considerando que de esa forma se echaban a perder. Luego utilizó frases sacadas ya sea de un texto en particular, de un diario de un poeta. Con el tiempo esto tampoco la dejó satisfecha, debido a que para ella lo más importante siempre ha sido la música, por lo que no le encuentra sentido a supeditarla a un texto. En los últimos diez años ha utilizado textos inventados por ella, fonemas sin sentido, enfatizando la sonoridad. En el fondo siempre hay un significado total aunque no se entiendan las palabras, pues su intención es transmitir este significado por medio del ambiente que sugiere la

²³Entrevista realizada el 24-09-2000 vía correo electrónico.

²⁴Entrevista realizada el 22-08-2000 en la Plaza Ñuñoa, comuna de Ñuñoa.

²⁵Entrevista realizada el 29-08-2000 en casa de Alexander, comuna de Recoleta.

música. Puede en algún momento utilizar una frase determinada ya sea porque coincide con sus pensamientos o porque simplemente le gusta su sonoridad –por ejemplo una frase de Shakespeare en su idioma original– y en tal caso busca explícitamente que se comprenda. Considera que la música debe reflejar el ambiente de un poema, como su angustia o su alegría, pero lo importante es poder percibir esta angustia o alegría por medio de la música primero. De este modo ha utilizado poemas judíos en yiddish, los cuales no se entienden, pero por el ambiente se puede sentir que tienen que ver con el Holocausto.

3.2 *Entre lo semántico y lo sonoro sin sentido*

Música y texto surgían al mismo tiempo para el compositor Eduardo Cáceres²⁶ (n. 1955) cuando se enfrentó por primera vez a esta conjunción, dado que escribía poesía cuando empezó a componer. A los 15 años se enfrentó por primera vez con la cultura mapuche, y luego de conocerla de cerca, quiso unir la música de esa cultura con la música occidental de tradición escrita, la que estudiaba en la Universidad. Encontró el nexo al conocer a través de Elicura Chihuailaf la poesía mapuche. Con esta poesía no sólo pudo unir la música de dos culturas, sino que además confirmó una sospecha que tenía desde que se enfrentó por primera vez al texto, que su interés mayor radicaba en la sonoridad de la palabra. Trabajó fundamentalmente entonces la pronunciación y sonoridad de la lengua mapuche, explotando y reforzando estos aspectos. Siempre se ha interesado en sus mensajes, motivo por el cual le atrajo la obra de Chihuailaf, la cual ha dado origen a sus obras *Epigramas y Suite pehuenche*. A Cáceres le fascina el uso de la voz humana como instrumento. Él toma un verso, lo desgrana, y realiza varias posibilidades de esquemas rítmicos para cada uno, intentando no romper la fluidez de la lengua y respetando los acentos naturales de las palabras para que puedan ser comprendidas.

En cuanto al uso del texto en la música electrónica, Mario Mora²⁷ (n. 1967) opina que existe escasa música electrónica en Chile, y la que utiliza texto corresponde a una ínfima parte. Las obras electrónicas de Juan Amenábar (1922-1999) han sido importantes para el desarrollo del género en el país, y tres de ellas poseen texto. *Klesis* (1968) es una obra particularmente interesante a juicio de Mora. Está basada en el versículo 20, capítulo 3 del Apocalipsis de San Juan, recitado por un niño, grabado y puesto al revés. Aunque no se entiende el texto de esta forma, según Mora, igual la intención de Amenábar era entregar su contenido, mediante el título, el cual significa invitación. Si se pone el texto en forma directa para que se entienda el mensaje, toda la atención del auditor se desviaría a éste, pasando a ser la banda sonora un complemento. Según Mora, la división entre elementos abstractos y asociativos, y su empleo consciente, eran el principal interés de Amenábar. Siendo el texto un elemento asociativo, los utilizaba para entregar códigos que permitieran al auditor atenerse a algún elemento familiar durante la audición. Para Amenábar era fundamental el aspecto comunicacional de la música.

²⁶Entrevista realizada el 23-08-2000 en el Instituto Profesional Arcos, comuna de Ñuñoa.

²⁷Entrevista realizada el 22-09-2000 en casa de Mora, comuna de Ñuñoa.

ca, en la época en que la música electrónica era un género nuevo en Chile. Él se preocupó de acercarla al público por medio de estos códigos asociativos, como es la palabra emitida por una voz humana, más allá de su comprensibilidad.

La preocupación central del compositor Aliocha Solovera²⁸ (n. 1963) al utilizar un texto es que éste se “desperdicie” al musicalizarlo. Por esta razón busca textos en los cuales no haya una dirección lineal, sino que se puedan leer desde cualquier punto y en cualquier dirección sin que el texto pierda sentido. De esta forma al detener el texto, volver atrás, repetir palabras en su puesta en música, no sólo se salvaguarda el flujo del texto, sino que además esta no-direccionalidad se refuerza. En el caso de un poema de Octavio Paz que utilizó en una obra para percusión, piano y voz, no importa que algunas palabras no se entiendan, hecho que incluso produce un cierto misterio que a Solovera le interesa lograr en torno al texto. La relación semántica radica en la sugerencia del ambiente o carácter del texto en la música. Pero lo más importante es la sensación subjetiva vivida a partir de la semántica que existe en el texto. A Solovera le motiva por otro lado el aspecto fonético del texto, su pronunciación. Utiliza ciertas palabras como elementos sonoros, y para este efecto le ha resultado interesante utilizar idiomas que no domina completamente, porque así no se detiene en el significado de sus palabras. Más que la utilización de un texto determinado, le interesa el trabajo con la voz.

Alejandro Guarello²⁹ (n. 1951) no posee afinidad con el texto como tal. Aparte de una obra de 1983 en la cual utiliza la voz desde lo solista hasta ser un instrumento más, ha compuesto música con textos sólo por encargo u obligación. Lo que posee interés para Guarello es el antagonismo que existe entre la música, la cual no posee significado, y el texto, el cual sí posee significado, y la búsqueda de zonas intermedias que se producen entre estos dos polos. A raíz de este interés surgió junto a una ópera de cámara, *Leches*, de 1994, la cual es una “lecto-ópera” porque está concebida para ser escuchada y leída al mismo tiempo. Partiendo de la experiencia real del subtítulo para dar a entender el texto de la ópera, en *Leches* el subtítulo es parte de la obra misma, al proyectarse los textos con elementos electrónicos expresados en el total de la escena. El texto fue trabajado con el periodista Sergio Marras. Se buscó un lenguaje no totalmente comprensible, una especie de dialecto resultante de una combinación de idiomas. Sin embargo al ser cantado, Guarello lo modificó por medio de un código rígoroso, lo cual impide aún más su comprensión. Al comenzar la ópera, el auditor posee un nivel de comprensión muy bajo. Durante el transcurso va de alguna forma aprendiendo los cambios producidos por este código, ayudados por el subtítulo y los gestos corporales del cantante en escena, aumentando así progresivamente su nivel de comprensión. En este sentido el texto no está siendo musicalizado, sino que es más bien parte de la música, un instrumento para penetrar en todos los niveles en que se produce la posibilidad de comunicación de un mensaje.

²⁸Entrevista realizada el 18-08-2000 en casa de Solovera, comuna de Ñuñoa.

²⁹Entrevista realizada el 17-08-2000 en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, comuna de Ñuñoa.

3.3. Posiciones neutras y no uso de texto

El compositor Andrés Alcalde³⁰ (n. 1952) considera que si se parte de un texto literario como base para una composición, la música tiene que obedecer el texto. De igual forma, si se parte de una determinada música para escribir un texto, éste debe responder a la música. Sin un texto, cada parte de la música tiene su dominio emocional donde puede permanecer, el cual se inventa con la propia imaginación. Al utilizar texto, será éste el que dará lugar a las emociones y los mundos de permanencia en vez de la propia imaginación. Dado un punto en su recorrido, encontró que existen choques semánticos entre la música y la literatura, lo cual impide a veces realizar intenciones musicales por respeto a la forma del texto. No obstante, considera que es un asunto de obedecer y dejarse llevar, ya que en cierta forma el texto lo crea uno en la medida que compone, siendo un texto distinto para cada persona. Tiene la percepción de formar parte de una generación de compositores que de alguna manera han sido encasillados, él en particular como "un compositor que rechaza el uso del texto", hecho que ocurre ante la necesidad de establecer posiciones nuevas. Más bien cree que corresponde a una generación concentrada en la artesanía, en la construcción de herramientas. Ha experimentado un recorrido en cuanto a su relación con el texto, que ha pasado por una fase positiva (total entrega al texto) y una fase negativa (concentración en construcción de herramientas); hoy día se encuentra en una fase neutra, abierto a cualquier posibilidad.

A pesar de que le interesa la literatura, el compositor Pablo Aranda³¹ (n. 1960) nunca ha compuesto una obra con texto, ya que es un problema llevar la semántica de un texto a la música. En su trabajo compositivo se mueve en un plano de la artesanía en cuanto a la sintaxis. Al enfrentar un texto que está previamente estructurado, no sabe cómo, a partir de este plano de la artesanía, interactuar con ella, sin dialogar, destruir, negar o reconstruir esa estructura. Lo que le interesa a Aranda es el trabajo con la voz como instrumento. Posee una obra sin terminar para soprano y grupo de cámara, cuyo texto proviene de números y construcción de palabras en relación con el nacimiento de su hija. Reconoce que la motivación de este trabajo radica en el hecho de que este texto que él mismo creó tiene un inmenso sentido personal. Al ser interpretado, este sentido no se entiende, creando un juego que se relaciona con lo cotidiano, con lo que lo emociona. Un hecho que acerca a Aranda a lo sonoro de un texto es que al definir un gesto en notas se apropia de este gesto con su voz, pasando así todos los gestos creados por un plano vocal, incluso corporal. Este es un acto prácticamente de fe, lo cual le confirma su rechazo al significado en un texto. Concluye que no posee una posición tajante en cuanto al uso del texto, opinando que podría utilizar la palabra en un plano muy concreto, el de la sintaxis. Este es un terreno abierto en el que se inserta a diario en su oficio como compositor, y quizás en algún momento se encuentre con intereses en cuanto al texto.

³⁰Entrevista realizada el 2-09-2000 en casa de Alcalde, comuna de Vitacura.

³¹Entrevista realizada el 6-09-2000 en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, comuna de Ñuñoa.

4. CONCLUSIONES

A partir del trabajo de Torres, es evidente que el desarrollo de la música chilena de tradición escrita alcanzado en el período por él estudiado (1930-1970) tiene relación directa con los acontecimientos sociopolíticos que vivía el país en ese momento, los cuales fueron el motor de partida para el proceso que se desencadenó en el mundo cultural-artístico. Se instalaron dos figuras de proyección internacional de la poesía chilena, Gabriela Mistral y Pablo Neruda, como representantes de dos etapas en este proceso, cuyas obras, a su vez, fueron las más utilizadas por compositores para la música vocal.

No sólo por la mayor utilización de la obra de estos dos poetas, sino también por la no utilización de poetas de generaciones más cercanas a los compositores de este período, se puede comprobar, en términos generales, que existe una cierta necesidad de basarse en poetas que han tenido ya un determinado recorrido, de alguna forma ya "probados" por el tiempo e incorporados al patrimonio cultural-artístico. Este hecho está directamente relacionado con la razón de base detrás de la cual, en esa época, el compositor se acercaba a un poema: por la identificación con su temática. Así creaba una especie de lazo profundo e íntimo entre poeta y compositor. En cierta forma, al comprometerse en forma tan íntima con el poeta y crear este lazo con él, este poeta se vuelve parte del compositor y entonces de alguna forma su posición en el mundo es también la posición del compositor.

Por otra parte, se observa que en la década de los 50 y 60 en Europa hubo una explosión en cuanto al uso del texto en la música, con un nuevo acercamiento a la definición de lo que era un texto y una apertura a novedosas técnicas vocales, y además de plantearse como variadas opiniones y controvertidos escritos sobre el tema. Todos estos factores establecieron nuevos referentes para la música vocal y el uso del texto, los cuales han llegado a Chile en forma cada vez más rápida, dados el avance de las comunicaciones y la mayor cantidad de compositores chilenos que han estudiado en el extranjero. El viejo problema de la primacía del texto sobre la música o viceversa prácticamente se ha visto desaparecer ante el sinfín de posibilidades de acercamiento y uso de un texto.

A pesar de que este trabajo no trata acerca de factores culturales en relación a Chile en las últimas décadas, no cabe duda que no ha existido, como en el período estudiado por Torres, un apoyo en las últimas décadas a la creación musical de tradición escrita. Además, el uso, o sobreuso, de las figuras de Gabriela Mistral y Pablo Neruda llegado a este punto, en alusión a las razones ya expuestas, ha quizás influido en que hoy día muchos compositores busquen figuras que sean menos expuestas públicamente para basar su obra, con el propósito de hacer nuevas propuestas sin el peso de poetas con tanta proyección mundial. El punto más importante, sin embargo, es que se puede comprobar que al compositor chileno de hoy no necesariamente le interesa la proyección de la figura del poeta, porque su razón para utilizar texto ya no es tanto, como antes, la temática. El compositor más bien posee una variedad de razones, las cuales surgen de una mezcla entre sus referentes europeos y sus búsquedas personales, llevándolo a establecer una relación ecléctica entre música y texto. Esto se traduce en la existencia de un

repertorio de obras muy diverso, que constituye una especie de "continuo" que, gradualmente, cubre los diferentes usos y no usos del texto en la música.

BIBLIOGRAFÍA

BERIO, LUCIANO

1989 "Eco in ascolto", *Contemporary Music Review*, 5, pp. 1-8.

BOULEZ, PIERRE

1981 *Puntos de referencia*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

FERNEYHOUGH, BRIAN

1989 "Speaking with Tongues. Composing for the Voice: a Correspondence-Conversation", *Contemporary Music Review*, 5, pp. 155-183.

GRIFFITHS, PAUL

1980 "Sprechgesang", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie. Tomo XVIII. Macmillan, p. 27.

1995 *Modern Music and After. Directions since 1945*. Nueva York: Oxford University Press.

NONO, LUIGI

1985 *Fragmente-Stille, an Diotima*. Partitura. Italia: Ricordi.

SCHOENBERG, ARNOLD

1963 *El estilo y la idea*. Traducido por Juan J. Esteve. Madrid: Taurus Ediciones.

STACEY, PETER

1989 "Towards the Analysis of the Relationship of Music and Text in Contemporary Composition", *Contemporary Music Review*, 5, pp. 9-27.

TORRES, RODRIGO

1983 *Presencia de Gabriela Mistral y Pablo Neruda en la música chilena*. Tesis de grado para optar al grado de Licenciado en Musicología, Santiago, Universidad de Chile: Facultad de Artes. Profesor guía: Luis Merino.