

## RESEÑAS DE FONOGRAMAS

*Bicentenario de la música sinfónica chilena*. Volumen 4. CD. Obras de Próspero Bisquertt, Carlos Isamitt y Fernando García. Orquesta Sinfónica de Chile, director Rodolfo Saglimbeni. Santiago: Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, SVR Producciones Limitada, ABA-SVR-7000-4, 2009.

Tres maestros chilenos, tres modos de relacionarse con el sonido sinfónico, tres maneras ideológicas de expresar el ser chileno. A simple vista no es claro el criterio editorial de juntar a tres compositores, en que dos de los cuales, Bisquertt e Isamitt, se ubican dentro de lo que se ha denominado generación de los iniciadores mientras que un tercero, Fernando García, corresponde a la generación de la vanguardia. Al no obtener mayor información sobre este criterio en la carátula del disco, se puede deducir o especular sobre esta decisión tomando como eje conceptual el uso que hace cada creador de material paradigmático extramusical para la composición de cada una de las obras. Si concordamos entonces en este criterio, podemos develar un eje conductor en la edición, que da cuenta de una intención identitaria de no olvidar y/o resolver efectivamente el mestizaje cultural propio, haciéndose cargo, estética e ideológicamente, del habitar un lugar histórico.

En *Procesión del Cristo de Mayo* (París 1931) Próspero Bisquertt (1881-1959) nos invita a una contemplación del mundo desde un prisma romántico-idealista. La nostalgia, estado que cruza a gran parte de la producción musical chilena y que ha sido analizada no sólo desde la estética, sino también desde la antropología y la sociología, aparece enmarcada en proporción tripartita de conflicto y conclusión, junto a ese claroscuro armónico propio del clasicismo y romanticismo, que sirve de andamiaje estructural para escribir el relato. Este “cuadro sinfónico” nos invita a un estado temporal en el que el material paradigmático elegido por el compositor aparece velado por procedimientos de textura y color propios del impresionismo, pero tensionado por tratamientos armónicos politonales que, por una parte, enrarecen el relato y, por otra, lo caracterizan dentro del estado de nostalgia del ser chileno. Es evidente en *Procesión del Cristo de Mayo*, como en la mayoría de las obras del catálogo sinfónico chileno, al menos hasta la mitad del siglo XX, una clara tendencia a adherir a estilos de escritura europea. El elemento *extramusical* ejerce una energía que, por contradicción, intenta restituir a contextos de contingencia histórica local los procedimientos y estéticas utilizados. Este ejercicio, por cierto no carente de desgarro, ha cruzado la historia de la música escrita latinoamericana, desde la necesidad inicial de sortear el colonialismo cultural hasta los nuevos desafíos de un mundo globalizado.

Correspondiente a la misma generación de los iniciadores, Carlos Isamitt (1887-1974), artista múltiple, quien además de compositor fue pintor e investigador, se sintió profundamente atraído por la cultura mapuche, a la que dedicó casi una década de trabajo de campo en comunidades, lo que le permitió conocer el idioma, recolectar textos, clasificar instrumentos y realizar transcripciones.

En su obra *Friso Araucano*, siete canciones para soprano, barítono y orquesta (1931), Carlos Isamitt nos revela, al igual que Bisquertt en *Procesión del Cristo de Mayo*, esa intención identitaria que cruza paradigmáticamente a casi toda la generación de los iniciadores. En Isamitt se manifiesta en su capacidad de alinearse y comprometerse con el arte en su totalidad, haciéndolo vida y viviéndolo, abriéndose a todos esos valores que el hombre y la cultura chilena le ofrecían. En ese mismo sentido valoró al mapuche en su realidad, adonde no fue a enseñar, sino a aprender de él y su cultura.

“...Ser capaz de volcarse y vivir todo aquello que nos rodea y que vale la pena vivirse, es captar todo aquello que está a nuestro lado, disfrutarlo y apreciarlo, mirarlo, estimarlo en todo lo que posee, en todo lo que ello es, y para esto nunca uno debe estar pensando en lo que cree que sabe...”<sup>1</sup>.

*Friso Araucano* es quizás una de las obras que mejor retrata toda esa cosmovisión del compositor. Por una parte, las líneas melódicas de las canciones conservan casi exactamente la interválica, el ritmo y el texto tal cual Isamitt lo percibió desde la oralidad. No obstante, al ser trasladadas a voces temperadas

<sup>1</sup>Eduardo Elgueta, “Diálogo póstumo con Carlos Isamitt”, *Revista Aisthesis*, n° 8 (1984), p. 329.

(soprano y barítono) su naturaleza gestual y expresiva queda velada, distanciadas a un extremo casi irreconocible de su origen, en el que finalmente sólo el texto en mapudungún nos remite anecdóticamente a su fuente. Por otra parte, el trabajo orquestal de gran factura nos aleja aun más del foco paradigmático, ubicándolo a modo de correlato, como paisaje sonoro o contexto de los cantos. Al respecto, el mismo Isamitt declara "... el agua, el canto de los pájaros, el paisaje, los colores, lo que se ve y se vive, todo esto está en el acompañamiento orquestal"<sup>2</sup>. Esta idea de dos correlatos es muy interesante como construcción de relato, pero al mismo tiempo nos hace reflexionar sobre un fenómeno recurrente en muchos compositores de la generación de los iniciadores en Chile y Latinoamérica. En este afán de mirar América e intentar vincularse con fenómenos culturales propios (populares, folclóricos o étnicos) generan en la obra una suerte de negación conceptual del otro distinto, cuestión hasta ahora compleja para cualquier compositor que decida vincularse en el universo de la interculturalidad. Esta propensión a la *tonalización* de la tradición oral relega el material abordado a un estado velado y despojado de su energía.

Un buen ejemplo de la resolución de este fenómeno paradigmático es la obra de Fernando García (1930) quien, por razones generacionales, culturales e ideológicas, junto a sus contemporáneos de la vanguardia, redirecciona el lenguaje musical chileno hacia un nuevo destino. En su doble ejercicio como compositor y musicólogo, Fernando García se conecta intelectual y emocionalmente con todo el legado de la música escrita de las anteriores generaciones, transformándose en puente y gran referente para las actuales. Conoce personalmente y es amigo de muchos de estos grandes maestros, en el que se incluye la figura de don Carlos Isamitt, a quien visitaba periódicamente. Estos datos, aparentemente periféricos, son de total relevancia para entender, por una parte, la transformación del lenguaje sonoro ejercido en su obra y la idea heredada de los primeros maestros chilenos, en cuanto a que la función del artista y del ser humano se integran exclusivamente en el vivir.

*Temblo de cielo* (1979), para orquesta sinfónica, fue escrita en Lima, Perú, estrenada en La Habana, Cuba, en 1981, y está dedicada al maestro Manuel Duchesne. Está basada en la obra homónima de Vicente Huidobro, desde donde selecciona o *recorta* un fragmento que es incluido en la partitura como materia fundante. *Temblo de cielo*, escrita en plena madurez del lenguaje musical del compositor, forma parte de una considerable cantidad de obras de su extenso catálogo, en las que el maestro decide relacionarse con la palabra de Huidobro, Neruda y otros escritores contemporáneos latinoamericanos. Este hecho nos permite reconocer una visión común de mundo, que a partir del creacionismo exige una toma de posición ideológica, histórica y estética frente al acontecer. En la obra de García y sus contemporáneos esto se materializa en la capacidad de reinventar la estructura y contenido del relato musical que, a partir del serialismo, se bifurca hacia la aleatoriedad, encontrando en este ámbito la definitiva dislocación de una gramática postromántica, la que, merced de un imperativo irresistible de *revelación*, niega e invalida la lógica *articulada e irreplicable* de la materia.

*Temblo de cielo* emerge como forma elíptica que, desde la ausencia de sonido y hasta su máximo crecimiento, permite asistir y relacionarse con el maravilloso fenómeno de la construcción aleatoria, esa realidad fenomenológica de lo indeterminado, en la que cada individuo es parte fundamental del todo, lo incluyente desplaza a la exclusión, y el compositor predispone al intérprete a ser parte de la obra. El sonido de *truenos lejanos*, por ejemplo, será entonces, para cada intérprete de una sección de bronce, una posibilidad sonora-gestual personal y única, la que, sumada a las demás, completan una textura irreplicable en el espacio-tiempo real. Es un extremo posible de la conciencia del ser-no ser, en el sentido que *análisis* y *síntesis* confluyen en *el aquí y el ahora* como único tiempo-espacio posible para la generación de lenguaje sonoro. En este sentido, la proposición sintáctica de *Temblo de cielo* permite alcanzar sonoridades que van desde lo eclipsado y espectral del *tutti* orquestal hasta la intimidad del instrumento solo. En el universo de construcción aleatoria, no existe relación alguna con hechos susceptibles de ser descritos, como es el caso de lo que entendemos como *musicalizar un texto*, en el que el lenguaje sonoro debe demostrar con eficacia su virtud para imitar situaciones o crear paisajes a través de funciones narrativas o descriptivas. *Temblo de cielo* nace del ejercicio de reinterpretación analógica, entendido como *poner en sonido* el universo simbólico del texto de Huidobro.

Cristián López S.  
Universidad de Valparaíso, Chile  
clopez@musica.cl

<sup>2</sup>*Ibid*, p. 331.