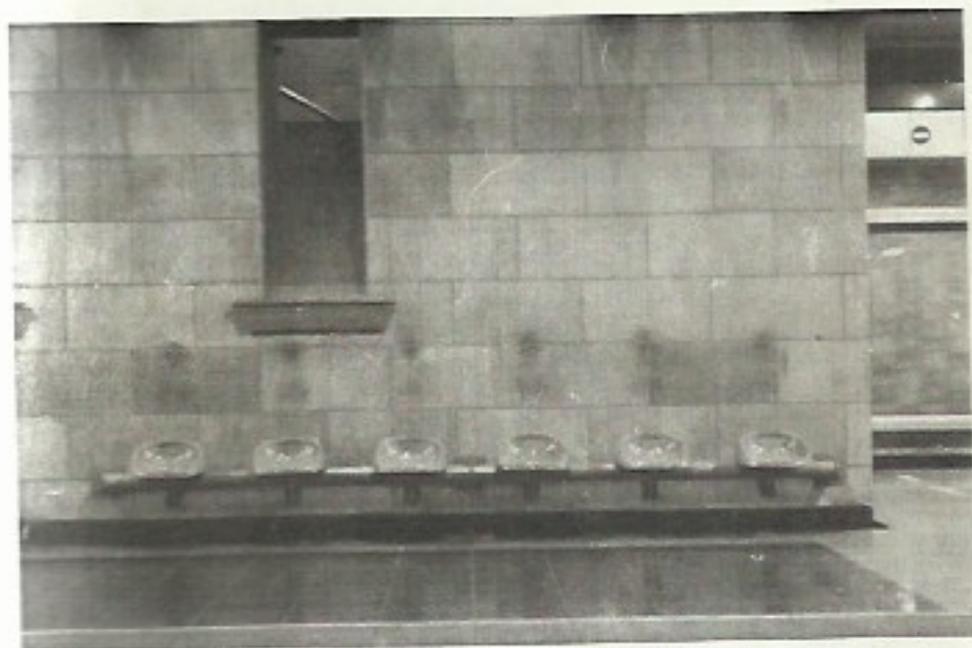


# **OPUSCULARIO DE ESTÉTICA**



**Ricardo Loebell**

I

# OPUSCULARIO DE ESTÉTICA



Ricardo Loebell

# OPUSCULARIO DE ESTÉTICA

**Ricardo Loebell**

Santiago de Chile 2007

*últimos minutos de vida*». Coincide el fin de la pareja humana con el fin de la lucha por el poder. El empalme visible entre las dos secuencias (este video es un díptico) es la frontera entre el documental y la ficción, entre Lumière y Méliès, entre la imagen pesada del materialismo histórico y los bucles dorados del capitalismo, unidos por el triunfo de la muerte.

**RL:** Al interior tu trabajo se refleja un sistema que enfatiza la diferencia por medio de la intencionalidad del registro. En todo caso en *two shot* hay una moción de referentes. Los filmes de Hollywood refieren aquí una nueva realidad respecto a tu obra. Y el registro del tribunal del matrimonio Ceausescu descansa ya desprendido de su actualidad intencional como signo, creando en este nuevo contexto un referente sobre su propio registro. ¿Ves tú —a propósito del tema de la luz y el fuego— una relación con el cuadro del “fusilamiento” realizado por Goya?

**AG:** Si miras la pintura “El fusilamiento del 3 de mayo” de Francisco de Goya y Lucientes, puedes ver un objeto que está al centro del cuadro, una suerte de “caja-linterna” que está apoyada sobre el suelo, es la fuente de luz de la escena pintada. Gracias a ésta podemos ver las imágenes de los fusilados. Este elemento es semejante a la caja cúbica de madera dentro de la cual escondí el proyector de video desde cuyo lente sale el haz de luz que forma las imágenes sobre la pared. Parecido al cuadro de Goya. Ambas cajas son cuadradas, tienen el mismo tamaño y son fuentes de luz. En ambos trabajos esta “caja” divide la escena en dos: los que miran y apuntan, y los que van a morir.

## 7. PABLO ARANDA<sup>632</sup>

**RL:** ¿Qué es lo que más te interesa, dentro de tu especialización en composición, en tu próxima estadía en Alemania?

---

<sup>632</sup> Conversación con Pablo Aranda, realizada el 10 de enero 1996, previo a su estadía como becario del DAAD en Alemania. Pablo Aranda es compositor y académico en la Facultad de Música de la Universidad de Chile y en la P. Universidad Católica en Santiago de Chile.

**PA:** Hay una búsqueda de mi parte, y el deseo de desenmascarar mitos y cuestiones que se sienten acá en una esfera de sensibilidad. Yo quería encontrarme con un lenguaje o con un medio que me ayudara a descifrar cuestiones que yo tenía en la cabeza o en el corazón. Una de las personas que me recuerdo fue Helmut Lachenmann cuando vino a Chile y él hablaba de su mundo, pero sobre todo como él lo organizaba con sus emociones; su mundo artístico, su material sonoro y entonces él mostró una cuestión casi indescifrable. Eso fue para mí más llamativo que lo propiamente indescifrable, porque ahí logré descifrar como él organizaba en una pizarra datos y una serie de elementos en una composición. Me hizo pensar que yo quería encontrar la manera de explicarme y poder descifrar mis emociones o poder contar con mi sensibilidad y mi relación con el todo, con el universo, a través de un lenguaje.

**RL:** Pero él desató en ti algo que ya estaba latente, que era de cierta manera indagar o inquirir a través de todo el material musical una dimensión existencial.

**PA:** Es muy probable, porque las motivaciones que yo he tenido para escribir y para no escribir, siempre han sido existenciales. Para mí hay una estrecha relación entre el arte y la vida. No hay una disociación en la escritura o en el lenguaje eventual que yo pueda ir descubriendo o manejando en esta inventiva, que es la que yo siempre he buscado. La inventiva es la esencia en mi arte y mi expresión. Estas motivaciones siempre han sido así, de querer encontrar en la música aspectos fundamentales de mi vida. No quisiera que ninguna nota pasase desapercibida o por sobre mí. Más bien quisiera que todas las notas fuesen racionalizadas con la severa, tal vez, casi dogmática intención de que se conviertan en una experiencia en la escritura.

**RL:** El territorio de esa inventiva donde creas algo nuevo o repasas algo antiguo, se puede apreciar como idea estética, y al hablar de territorio me refiero, en el sentido de tu partida de Chile a Alemania, a la relación con las influencias.

**PA:** Sí, tal vez. Estuve en Colonia y claro, éste es un centro musical importante y con mucha tradición, que tiene muchas oportunidades el músico, ya sea para ejecutar o interpretar, y para un compositor,

de mostrar música, de ver y escuchar tendencias, corrientes de diferentes países. Entonces pareciera ser, que mi personalidad en este medio tan extenso en su magnitud musical, tiende a reafirmarse y no a disuadirse. Por ejemplo, yo reconozco que en gran parte de mi formación musical —o sea, si aceptamos que el artista nace, pero también se hace— en este hacer del artista encuentro yo que Cirilo Vila en Chile mantiene una tensión en mí. Todavía escucho lo que él muchas veces me dijo en trozos que mirábamos juntos. Además esa apertura de Cirilo y su visión analítica, pero casi derechamente relacionada con el sujeto, es muy difícil que disocie lo que es Pablo Aranda de lo que él escribe y cuando él ve la partitura de otra persona no ve a Pablo Aranda, ni quiere ver lo que éste hace en otra persona, o sea, él quiere conocerte, tomarte y hay una estrecha relación con el sujeto y el objeto que podría ser una obra de arte. Entonces por cierto que Cirilo Vila es parte importante de mi formación como compositor. Y luego en esta inquietud surge Andrés Alcalde, otro compositor chileno, con el cual partimos haciendo contrapunto. Fue una maravilla esa experiencia, porque fue un contrapunto a dos voces, un juego, en el fondo, lleno de inventivas, de imaginación llevada al papel. De ahí creo que las influencias parten desde acá y esas dos personalidades influyen en mi lenguaje y en la Segunda Escuela de Viena, particularmente Anton Webern es un punto de mi atracción. En Alemania son algunos compositores como Helmut Lachenmann y en Freiburg también Matthias Spalinger, otro compositor relativamente joven, algunos aspectos de Luigi Nono y las obras de él; por cierto Johannes Fritsch, que como profesor, sea tal vez muy parecido a Cirilo, en el sentido de conocerte y conocer lo que haces, viendo la obra referida particularmente a ti.

**RL:** Entiendo que un creador no es un artista solipsista. La creatividad es susceptible a un maestro formador. Hay algo en la creatividad, que se deja moldear, influir; dejar que la inventiva y la creatividad sea, goce y trascienda de influencias externas.

**PA:** Me faltaba decirte que estuve en 1995, en Siena, trabajando dos meses con Franco Donatoni, por cierto que fue una de las experiencias enriquecedoras que he tenido en el campo de la com-

posición. Recuerdo que Donatoni dijo una vez: “La originalidad viene tal vez absorbiendo otras experiencias”. La idea descabellada de ser original siempre creo que es una enfermedad. Pretender ser todos los días original es una cosa casi patológica. Por cierto que en el arte se ha dado esta idea, sobre todo, de buscar esta originalidad de verdad, con razones políticas y artísticas. Entonces creo que esta permeabilidad a otras personas y a otros lenguajes es un aspecto de humildad en una persona que tiene deseos de aprender. Porque se puede ir, como dijo Kagel, al mejor maestro del mundo, pero si no se tiene ganas de aprender, no va a pasar nada. Y ahí está el reconocimiento, cuando problematizábamos el ambiente renacentista en el intento del Papa, de forzar la continuación de la pintura de los frescos en la Capilla Sixtina, supliendo a Buonarroti por Rafael. En el rechazo de Rafael, sin embargo, se refleja un real reconocimiento al maestro, una persona que tiene el buen sentido de la autoridad o autoría. Vale decir, que hay reconocimiento en él en su unicidad. Ahí surge el reconocimiento de la subjetividad a partir de la obra, cosa que es muy contraria a lo que actualmente sucede en el arte. Digamos que hay una separación de sujeto y obra artística. Pareciera ser que en el mercado hay pocos artistas que quieren buscar este aspecto personal de la escritura, de la estética, porque para mí no es posible que haya una estética si no hay un sujeto detrás de ello.

**RL:** La idea de un compromiso para con la obra es ubicar la subjetividad con la obra. Para ello no se trata de obsesionarse en ser original. Se puede, al parecer, ser permeable frente a influencias externas de otro lugar o cultura.

Veó tu postura crítica frente a las actuales corrientes que se vislumbran, por decir, del mercantilismo, que sitúan al artista en un lugar de nadie. ¿Cómo te relacionas con compositores del pasado?

**PA:** Bueno, yo pienso que una de mis preocupaciones es tomar el pasado y tenerlo en mí para llegar a un presente. Ahí surge mi lenguaje hacia el futuro, pero sin la idea obsesiva de la originalidad. Veía en un libro sobre postulados medio esquizofrénicos, una persona que se desvincula de su pasado y también de su

futuro y que sólo hace música. Hay toda una tendencia a decir —“yo hago no más, no importa... Como las obras de otra época no tienen ninguna injerencia, no pasan por mí, ni yo paso por ellas; da lo mismo que exista, porque al final yo quiero hacer mi música”.— Y aquí hay un aspecto que instintivamente rechazo: la desvinculación con el pasado. En ese sentido yo busco en forma urgente, y he encontrado muchas cosas del pasado, que me sirven por cierto para el presente. Yo busco en las partituras, hurgueo en ellas, las analizo y a partir de ese análisis surge en mí una especie de relectura o la necesidad de comprender esto del pasado y luego de organizarlo o rehacerlo bajo mi punto de vista. Claro, en ese sentido creo que mi inserción temporal como compositor está vinculada directamente a lo que ha hecho Beethoven, Anton Webern o Mahler, ahora cito a tres compositores, pero podría partir de mucho más atrás.

**RL:** Entiendo que como músico en un marco histórico, se plantea una *conditio sine qua non* para un compositor actualmente, definiendo la historia como un espacio, al que siempre se vuelve para hallar material, el cual pasa a través de tus tejidos para formar nuevas estructuras y así acentuar tu subjetividad artística o musical.

**PA:** En esta permeabilidad que menciono frente a otras personas, es la misma permeabilidad que tengo frente a Beethoven o cuando intento analizar una fuga de Bach. Espero encontrar cosas tan valiosas, como las que podría decir una persona que está viva. En esta permeabilidad no se está ausente de la subjetividad, ni tampoco surge su negación en esa etapa, más bien hay una intención de reafirmarla, pero humildemente, en el sentido de tener conciencia que el lenguaje o lo que se quiere expresar, está en una etapa, no digo formativa en términos escolásticos, es decir, si yo tuviera un alumno, lo trato como un artista, no como un alumno; si una persona quiere estudiar conmigo, aunque no sepa escribir ninguna nota, ya es un artista, porque lo ha decidido y valoro lo que él pueda. Por lo tanto, de esta permeabilidad en el fondo lo que hay es un diálogo con el otro, a partir de mis inquietudes y de la experiencia con él. Para mí, ahí se encuentra el punto clave de

este aprendizaje. Una de las cosas que critico y que he visto en las academias actuales es que quieren hacer del compositor un tipo que salga preparado para todo, un tipo que tiene que pasar a través de un academicismo por todas las cosas, para después enfrentar el mundo, cosa que me parece poco seria, poco rigurosa e incluso agresiva. Se trata de un individuo que piensa desde el primer momento, yo no puedo prepararlo para el futuro, qué futuro, ¿de qué futuro me habla!

**RL:** Defines entonces una creatividad intrínseca en el ser humano y una creatividad instrumentalizada. Hay ciertas corrientes actuales que instrumentalizan al individuo, lo preparan para que sepa ganarse la vida en distintos rubros, ¿crees que hay una crisis programática en el arte de la música, la composición?

**PA:** Cuando inicio un trabajo de composición tiendo a pensar que la parte no tiene relación con el todo. Yo inicio algo, pero no logro prever cuánto va a durar, en ese sentido dejo que la inventiva vaya creando el todo, la obra de arte. Por el contrario, cuando compones por partes y dices qué es lo que quieres hacer, entonces te pones a trabajar, pero cuando piensas en el todo, ahí hay una crisis, que viene de esa creencia, que componer es ordenar partes. Hay una crisis, porque ese pensamiento te lleva a creer que lo macro se puede componer. Para mí eso es falso, lo macro se puede imaginar, pero no se compone, lo que se compone es lo micro.

**RL:** Entiendo la apertura hacia lo imprevisible en el proceso creador. El todo frente a la unidad, es como incalculable al comienzo. Interesante pensar esta idea a través de las reflexiones de Plotino, cuando desarrolla y cuestiona la relación entre el *uno* y el *todo*. Terminando una obra se podría, a posteriori, dividir en unidades y mostrar claramente un proceso casi lógico, pero ahí tú disciernes en el proceso creador, cuando afirmas que nadie puede presumir querer trabajar en el macro. Me recuerdas a Goethe, cuando decía, que para alcanzar el infinito, había que desplazarse en “lo finito” hacia todos lados.

En lo que atañe el proceso creativo en una obra musical, ¿te sientes cómo un artesano o un mediador cuando compones? ¿cómo perci-

bes la crisis y cómo te puedes proteger ante la contemporaneidad, que en parte se añade a este proceso creativo a través de una ideología, ya sea de la suplencia del compositor, por una confección y un manejo deliberado de la tecnología en la confección de la obra, o el mercantilismo de la obra?

**PA:** Me siento más cercano a un artesano, como dejándose sorprender en esta dialéctica, en la pragmática del material. Es dejar que ninguna de aquellas cosas que tú pones, pasen o sean sentidas por ti, que no sea poner sino componer. Por ejemplo esto me gusta y lo escribo, esto no me gusta, lo borro. Es agobiante la forma de *poner*, creo que lleva a una negación al final, porque va a estar sujeta a tantas cosas: el estado de ánimo, que un día haga frío, el otro calor. En cambio, el componer siempre va a estar vinculado con la escritura, al jugar encontrando, siempre te va a mantener en contacto con el material y tu sensibilidad. Cada vez se irán descubriendo cosas nuevas o no te vas a desvincular. Ahora las emociones surgen por este descubrimiento. Yo me emociono cuando escucho un sonido, pero esa fascinación necesariamente tengo que elaborarla y entrar a este proceso de artesanía para descubrir su origen. Entonces ahí surge este trabajo casi manual con esta inventiva.

**RL:** ¿En qué sentido se contrasta esto a lo que yo llamaría crisis, en un polo opuesto?

**PA:** Pienso que el polo opuesto sería poner cosas, es decir, te gusta algo y lo pones, no te gusta algo: lo sacas.

**RL:** Al escribir se mezcla el dolor con sensaciones entrañables, que a veces se sienten hasta en el momento que hay una palabra o un sonido preciso que se encuentra y acaece a la mente. Se me ocurre pensar que puede haber crisis, ahí cuando hay algo inalcanzable y que ello, sin embargo, permite evidenciar muchas veces, el proceso creativo, porque en él se contrae y se contrasta.

**PA:** Pienso que también puede haber crisis cuando no encuentras la forma, el mecanismo de sacar lo que tienes adentro. Y la otra

crisis que podría existir es cuando comienzas a categorizar, por ejemplo, una nota larga, las cuerdas, entonces en algún momento tú vibras esta cuerda, todo eso tiene un pathos. Una cuerda al aire, flotada in crescendo, es muy difícil que tú logres sacar de la historia y del contexto romántico, porque muchas personas van a ver allí una poética, una expresión, un clímax. Creo que la crisis puede venir cuando empiezas a categorizar estas cuestiones. Así se empieza a ver, que lo que tú estás haciendo es casi una yuxtaposición de elementos que ya tienen una lectura y un significado en la historia de la música y tú en el fondo quieres rehuir de eso. En mi caso, yo no me siento expresado por eso. La nota larga con un vibrato no va a venir porque eso sea mi emoción, sino porque es producto de un proceso. El auditor quizás va a pensar “que bella esa parte que tú hiciste cuando venía esta nota larga in crescendo, me gustó, me encantó”. Para mí hay crisis cuando logro observar que lo que yo estoy mostrando, podría tener una lectura de alguna manera tradicional, cargada de significados que la gente le otorga. Si alguien ve que en un momento la obra fue bella, pienso que todo es bello. No he pensado en un momento determinado que todo es parte del proceso que yo estoy haciendo. Ver, que aquello que yo he descubierto tiene otra lectura para una persona, me desconecta en una incomprensión. No hablo de la incomprensión romántica, tampoco quiero que el mundo me comprenda.

**RL:** Si aplicamos paradigmas como creación, transmisión y recepción vendría siendo esto la parte de transmisión, cuando adviertes que un alumno viene con un problema en su composición, ¿qué haces?

**PA:** En ese caso la confrontación tal vez sea un buen método, por cierto una confrontación en términos, de qué significado tiene aquella cosa para él, porque te aseguro que los crescendo para Beethoven tenían un significado diferente al de Mahler y para Anton Webern. Entonces por cierto hay toda una lectura de la música romántica y todo esto que ya sabemos que ha llegado a sobrepasar los límites, como que uno ya está cansado de toda esta cosa romántica, que además es tan comercializable.

**RL:** Creo que no es fácil resguardarse ante una lectura posmoderna. ¿Cómo seleccionas, cuando te percatas de algún sonido externo, cotidiano, en tu composición?

**PA:** Creo que en ese sentido tiene algo negativo y algo positivo. Desgraciadamente no podemos elegir lo que queremos escuchar en la calle, como en la casa, salvo que vaya con un personal estéreo, pero de todas formas se sienten los frenazos, el grito de alguien. La pieza *Di* que hice con Donatoni, la primera parte está llena de armónicos y de sonidos de la cotidianidad, como el sonido de un portón. La verdad que la composición no surgió de escuchar un portón, a lo mejor estaba dentro de esta memoria auditiva.

**RL:** Tu partitura era susceptible a los sonidos que sucedían afuera.

**PA:** Es muy posible, aunque no fue así pensado, no fue consciente, pero tal vez... Fue una experiencia muy buena cuando Fritsch me dijo, “escuche y fíjese qué cosas le gustan...”; como decía Matta “miren, los colores, las formas, ahí están...”. Escuchar y hacer un trabajo selectivo. Entonces estuve básicamente dos o tres meses yendo casi todo los días a una sala con un piano, pero a la vez tenía un aparato de cassette y cd-player, donde podía, aparte de tocar el piano, escuchar por parlante lo que yo quería y estuve grabando, probando pizzicato de violín y uno de piano. Así pasaba tardes enteras después glissando en las cuerdas y tocaba en el piano una cosa como escala cromática, para ver cómo funcionaba. Estuve llenándome tal vez de sonidos y también por cierto escuchando obras, por ejemplo el cuarteto opus 28 de Anton Webern, y tratando de imaginar que eso era una viola, violoncelo, a ver quién estaba arriba, el violín o la viola. Fue una etapa muy buena.

**RL:** ¿Existe tal vez una “audición fenoménica”, que sea diferente a una “audición conceptual” desde la partitura? Cuando dices, “yo escuché sin partitura”, el oído sin configurar la trama de la notación, se percató de una mezcla muy compleja de lo que sería lo sonoro, lo que se podría tal vez llamar música. La partitura de alguna manera busca discernir a veces en la disección para mostrar la obra desde sus partes. Al parecer, el oído no funciona de esa manera racional. Además, en diferencia a la lectura de la partitura,

que pareciera reflejar en su reiteración, una unidad sin variación, como sería la cadencia en su interpretación, desde la virtud del instrumentalista. Ahora, la partitura no se halla en esa diversidad como su referente, que es el oído y eso significaría que no hay objetividad en la audición. Pero, aparte de la interpretación, que cada vez refleja una nueva puesta en escena de la partitura, está el referente, el auditor. Si son diez auditores en una interpretación, se tendrían diez obras o diez versiones de una obra. Pienso en la pieza que tu compusiste hace un tiempo atrás, donde dejas al piano en esa incógnita, y éste busca, se añade y se complementa, vibrando con la resonancia en el aire, siguiendo las oscilaciones producidas por la tuba, me refiero a la obra *Tab*.

**PA:** Pienso sobre todo en Brian Ferneyhough y la sonata para el cuarteto de cuerdas. Cuando la escuché por primera vez y no entendí nada, me parecía una música esquizofrénica, sin lógica alguna o sin direcciones, como que ningún elemento iba a un punto determinado donde yo podría descansar o sentir que mi sensibilidad reposara, la asocié al caos, a la esquizofrenia. Sin embargo, encontraba que esta música no era desagradable. Escuché mucho tiempo esta sonata, hasta que después me conseguí la partitura. Por cierto que hice algunos análisis de tipo rítmico, sobre todo que es uno de los aspectos más complicados de Ferneyhough analizar el ritmo...

**RL:** Parece que ahí linda y se modifica la percepción del ser humano. Recuerdo haberte visto con la partitura del cuarteto para cuerdas de Luigi Nono, basado en un poema de Hölderlin. ¿Qué es lo que te impulsa a escuchar a estos maestros y de qué manera depurada o concentrada se añade esto a tu experiencia en la composición? ¿Adviertes una ilación estética detrás de ello?

**PA:** El acto de escuchar es algo que he aprendido a valorarlo justamente con Johannes Fritsch. Digamos que él valora este instante, lo sitúa en una dimensión que para mí ha resultado enriquecedora, no con el afán de entender, porque a lo mejor no se va a entender todo, sino que a entregarse a este momento de escuchar, dejarse llevar realmente y ser capaz de olvidar que se está en una sala de concierto, olvidar cómo toca el pianista, cerrar los ojos y escuchar.

Esto me ha incentivado a andar con música. Por cierto Xenakis, Ferneyhough, Nono y algunas obras de Donatoni, me expresan de alguna manera y hay algo ahí en la música de ellos que me emotiva profundamente. Ahora, cuando compongo, es muy posible que todas estas cosas que hayan sido escuchadas surjan en el momento de crear y no sé por qué cauce salgan a relucir...

**RL:** En una obra, Brian Ferneyhough se acerca a la *ciaccona* o *chaconne*, que lo vincula propiamente con el baile español del siglo XVI, pero sobre todo a Bach. Ahí él se añade históricamente, creando algo nuevo, remitiéndose formalmente a una tradición, sin embargo, aquello que él compone, compromete, a su vez, la subjetividad suya.

Aparte de que en la composición se trate de un trabajo de carácter universal, casi pensando en la matemática. Ahora que nombrabas a estos tres compositores, me recordé que tú piensas regresar a Chile y trabajar aquí con alumnos.

**PA:** Es creer un poco lo que tu mencionabas, dónde está tu hogar. Yo pienso que voy a estar bien, en el fondo donde yo pueda trabajar, realizar lo mío y por cierto yo mencioné por azar a estos compositores pero no me olvido de Alejandro Guarello, y tampoco de Andrés Alcalde, algunas obras de Guarello que las tengo en mente muy presente; una obra para orquesta de él y también hay una obra de Alcalde para violoncelo solo; son obras que me han impresionado. No hay contradicción en el sentido de esta universalidad. Estando aquí o allá, en algún sentido me es igual.

**RL:** La composición te permite llevar a cabo una exploración, sin hallarse en un lugar definido, en un lugar universal.

**PA:** Pienso que lo que hago no tiene que ver con la chilenidad, sino que directamente con mi experiencia y con la gente con las cuales me he involucrado.

**RL:** ¿Hay un nexo ético en el trabajo, en tu afición y entrega con la música o sería forcejear una función indebida?.

**PA:** Es muy probable que detrás de la convicción de ciertas cosas haya algo ético. Una vez puse en un cuaderno ¿qué es el egoísmo

ancestral?, ¿por qué escribo música? ¿por qué quisiera que ciertas personas escucharan lo que yo escribo?, ¿qué me lleva a eso? ¿qué me da el derecho de aquello?. ¿Es ahí donde se ponen los límites, dónde termina o parte la música?, ¿en la partitura, termina mi función de compositor?. ¿Yo quedo satisfecho con lo escrito o con lo escuchado? Eso es un límite que aún no está claro, porque yo muchas veces he quedado muy satisfecho con lo escrito, también hay una satisfacción en terminar la partitura. Yo creo que hay un egoísmo ancestral que trata de evitar que mi trabajo esté motivado por ese tipo de valores. En ese sentido me declaro más bien una persona que *dejo* la partitura en vez de entregarla. Por eso los nombres que le doy a la música no dicen nada, porque no intento prejuiciar de ninguna manera al auditor, no les quiero poner por ejemplo “piedad para tuba y piano”, sino que pongo *Tab* que no significa nada o *piano per Tubado*, como tu ensayo. En ese sentido trato que el auditor disfrute o no disfrute de la obra, sin que yo entre en alguna relación con él.

**RL:** La propuesta ética sería una entrega de la obra a una relación fenoménica, sin ningún planteamiento didáctico de cualquier tipo. En el sentido que te hallas como creador como diría Schopenhauer, “Yo pienso y el mundo está en mi cabeza, y yo con este mundo en mi cabeza estoy en ese mundo pensándolo”. De esta manera se crea, casi sin querer en una idea infinita.

¿Cuáles son las dificultades al querer comunicarle como músico a los alumnos, el sentido del trabajo en las clases de música y su inserción en la sociedad?

**PA:** Tal vez ésta sea una de las respuestas, que tienen que ver con eso de la subjetividad directamente. Si un alumno viene, pienso que esta dinámica, este trabajo que él realiza con sonidos y que no tiene ninguna trascendencia para la economía mundial o para la economía de mercado o para el neoliberalismo, pienso que es una relación con uno mismo, que es una cuestión casi intrínseca, yo no me veo existiendo sin esto, no podría. En mi caso lo hago porque me encanta y dejo aparecer en esta respuesta compulsiva a todas las personas. No es una pedantería, tal vez es una respuesta muy sensible, muy profunda a la convicción de creer que el hombre es

un ser absolutamente, por una parte único, y que el otro me debe dar la posibilidad de que yo me exprese. Y en esto yo siento una profunda reciprocidad. Yo espero que el otro se exprese conmigo, que es justamente lo que debería pasar en un concierto. Y no espero que a la gente le guste. Si ha ido y ha pagado una entrada, es porque me considera y yo los considero de la misma manera, al mostrar la obra, y al dejar que esto se toque y que tal vez cree en el auditor, no sé, quizás un momento de placer, un gusto estético. Entonces yo expreso, que no me importan los demás, y no lo digo por apatía, sino que por un profundo respeto por el otro.

**RL:** Contrario a todo los programas estéticos ideológicos, no se puede justificar el porqué se hace arte.

**PA:** Es interesante plantearse, esta casi inutilidad de ser artista, o sea, de ser inútil. Yo te lo digo en forma espontánea.

**RL:** Hay un grupo en Rancagua de poetas que se llamaban *Los Inútiles* que tienen una larga tradición, de Oscar Castro en adelante.

**PA:** Salvo que una obra mía tenga texto porque así lo pueden comprender, pero cuando no tienen texto es cuando más inútil soy. No sé si eso le va a servir a alguien, por cierto que estoy abierto, pero si alguien quiere disfrutar con eso, me encantaría, por eso te digo que no hay pedantería, al revés, lo considero plenamente de quien goce o disfrute o no con lo que yo he realizado y que le encuentre una función, aunque no sea una función práctica a lo que yo realizo. En todo caso, pienso sí, que es importante tener presente, que la creatividad es una condición de todo ser humano, no sólo de algunos, entonces tal vez se dé mucho más en los niños que en los adultos. Nunca he visto que la creatividad sea dañina y no ocupa espacio. Hay algo trascendente ahí...



#### 4. TEXTURAS SONORAS<sup>643</sup>

Pablo Aranda

Remanente de un piano perTUBAdo<sup>644</sup>

El diálogo entre la tuba y el piano sin sordina se efectúa por la resonancia y el eco en el espacio, incitando a éste a su ejecución *sin pianista*. Sensibilizado, este piano accede a tonos concomitantes (Obertöne). De esta manera la tuba lo vulnera, transformándose *ella* en pianista de una partitura aleatoria.

El piano es pertu(r)bado por un instrumento que se extiende por analogía de la *txutxuka* (trutruca) araucana. Entonces esta obra refleja una coexistencia subliminal entre la cultura americana y occidente. En la transculturación surge una voz que habla desde la otra.

La relación entre el aerófono y el cordófono surge cuando el piano vibra dejándose llevar por impulsos de la tuba y comparte el azar con ella. En su indumentario alado muda su destino al oráculo sutil del viento en su rudimentario y metálico vestuario.

Más allá de la afinación de su entorno musical, el piano lega su historia en un gesto hegemónico. En las sonatas para piano de 1947, John Cage media un grupo de otros instrumentos ausentes y el piano sale de su soledad sonora, transformándose en rasgueador/ percusor/martillador/vibrador/...

En “perTUBAdo” de Pablo Aranda, el viento del bronce seduce al piano de su reserva, cuando de la inercia se produce un canon inesperado. Éste refleja en la resonancia y el eco, la historia con el *viejo mundo*, que deja de ser con su luz artífice del *iluminismo*,

---

<sup>643</sup> Los comentarios de las piezas “Ale”, “Oír-d”, “Oír-b”, “Algop 6” e “Ilógica”, han surgido en un contrapunto a *duarum vocum* entre Pablo Aranda y el autor.

<sup>644</sup> En “pertUBAdo”, obra para tuba y piano reservado, Pablo Aranda establece una relación con el *cuerpo del sonido*, que permite recordar al veneciano Domenico Dragonetti (1763-1846), en su octeto para contrabajos.

Cfr. Revista *Revoluciones por minuto*, N° 3, año 2, Valparaíso, Universidad de Playa Ancha, Facultad de Arte, 1999.

modelo del continente americano. En esta obra se desarrolla una inversión poética de la historia de la música y el piano recupera su mitad perdida: el ala del silencio.

Transtiempo de tres micropiezas (para guitarra, flauta, clarinete, violín y violoncello)

Las tres micropiezas componen un *tableau musical*, indagando el tiempo desde un recorrido casi escénico, al cuestionar su relativa duración. Entonces se produce un *collage* de (micro)historias<sup>645</sup>, cuya experiencia de la subjetividad fractal, plantea una percepción heterogénea del tiempo. Esto ocurre desde su narrativa en pasajes dinámicos desenvueltos en microespacios. Desde un lente diacrónico se aprecia el lenguaje sonoro de los instrumentos, desde su síntesis en cada una de las piezas. Inquietas, éstas van formando el tríptico que se recoge en el rincón de un reloj abandonado.

La primera pieza refleja un carácter expresivo desde una narración lineal y simultánea, en cuya sincronía estallan pizzicatos y arqueos del violín alternando con la guitarra, retomando paulatinamente el violoncello, que emerge desde un ostinato despunte en crescendo y finaliza en morendo.

En la segunda pieza los instrumentos cruzan en lúdicas líneas curvas del clarinete, un triálogo iniciado por la guitarra percusora, absuelta en ello por la flauta, aproximándose por contraste a un espacio mimético en un final común.

La tercera pieza evoluciona desde una figura, que trasciende en la claridad de la flauta, hacia una cesura producida después del paso del vibrato al glissando melismático del violoncello, en el deslinde de los 50 segundos, que es la duración de las piezas anteriores. Ahí comienza sobre la contemplativa superficie sonora de la guitarra, una línea destructiva desde concisas expresiones de las cuerdas, cuya inflexión crea nuevas tramas sonoras, que permiten la disolución *perdendosi* de la obra en sus hebras sonoras del inicio.

---

<sup>645</sup> Cfr. Norbert Jürgen Schneider, *El arte de dividir. Tiempo, ritmo y cifra* (München/Zürich, 1991).

### Di (para piano, violín, viola y violoncello)

Todo nace en un arpeggio. En reiterados rebotes del arco en jeté sobre las cuerdas, la obra se desarrolla detenida en el tiempo y tiende a converger en la unicidad a una altura en *getatto*, donde los instrumentos marcan su obstinada búsqueda por un ascenso aporético.

La pieza “Di” traza huellas de una contemporaneidad reflexiva; situación en la que el instrumento “deja de serlo”, transformándose en foco, desde donde surgen periódicas emanaciones estéticas, en mimesis con el universo y sus múltiples variaciones.

El compositor linda aquí en el proceso de obra con el azar y la dinámica de la interpretación, remitiéndose a la naturaleza y su creativa versatilidad en las texturas sonoras.

### Jetzt (para guitarra y flauta interceptadas)

*Jetzt* es un monosílabo que significa en alemán *ahora*. Theodor W. Adorno sostuvo en uno de sus tratados, como la trascendencia podía teóricamente deducirse del intersticio dinámico y temporal; en el paso simultáneo entre el *ahora* y el *no-ahora*.

El piano no es una máquina de tiempo, sin embargo, Pablo Aranda recurre como en su obra “perTUBAdo” a este instrumento en un plano metaestético y crea considerando la cita desde su revisión histórica.

Superando la idea artística de la *creatio ex nihil*, en la revisión posmoderna surge la vertiginosa relación entre la creación y la cita: crear puede ser citar y viceversa.

Aquí se produce una parodia, cuando el desarrollo de la obra se emplaza en una dimensión que guarda reminiscencias con el *Musiktheater* de Mauricio Kagel.

La historia surge aquí, como de dos espacios contiguos que articulan simultáneamente el presente, acusando contemporaneidad en

el inmutable diálogo entre hoquetus de la flauta junto a la guitarra, durante la intervención sorpresiva del piano con el Nocturno N°2 de Chopin.

#### Ale (para piano solo)

Es la primera pieza escrita para piano solo. Una obra, cuya trama se construye de arrebatados impulsos sonoros que se articulan en distintos tiempos reales, bajo la premisa de sostener durante la pieza un *tempo informe constante*, elástico, de diferentes grados de homogeneidad armónica. Con “Ale” el compositor reconstruye una noción heterogénea del tiempo, a partir de la base de su relatividad.

#### Oír-d (para violín solo)

La obra está pensada a partir de movimientos o *neumas* con la dirección del arco del violín. A la fina mordedura del arco, responden las cuerdas osciladas por la fricción de cuerdas al aire y flageolet simultáneos, moviéndose por momentos en glissando, antes de recogerse abruptamente en el silencio.

#### Oír-b (para flauta y piano)

Se abre aquí un espacio sonoro común claramente polarizado entre la flauta y el piano —como un mecanismo de planos reconocibles— que da forma a una ejecución, *martellata* o percusión mecánica.

#### Algo 6 (para guitarra solo)

Enérgica arranca la pieza escandida en acordes rasgueados, *agolpándose* en cada compás al final en un pizzicato a la Bartok.

La figura sonora básica en segmentos, transcurre en el tiempo sin progresar, al avanzar sin desplazarse, en una silenciosa cuenta sin incremento. Semejante al juego de ajedrez, donde los movimientos de las piezas alteran las relaciones de conjunto,

permaneciendo estáticas en el marco del tablero, cuya acción —igual que en “Algop 6” — se desarrolla en una dimensión temporal permitiendo pasar de una a otra relación, inmóvil. De esta manera, el movimiento se remite al tiempo más que al espacio.

Hay una parte central en que la obra gesta un proceso entre discretos flageolets que reanudan en la segunda mitad de la pieza un contrastante diálogo con slaps del inicio.

Ilógica (para guitarra sola)

Esta obra sugiere el cruce de corrientes, como el jazz contemporáneo. Ésta ofrece una lectura de un desarrollo a lo largo de una infinita narrativa desde sus ínfimos compases.

## 5. ELECTRONÍCA EN EL MAC<sup>646</sup>

El primer contacto de un humano con el mundo es la voz materna oída en el vientre y el oído es el último sentido que el agonizante pierde.

En alemán *oir, pertenecer y obedecer* provienen de la misma raíz (*hören, gehören und gehorchen*); de forma semejante en castellano: del lat. *oboedire* deriva de *audire*. Aquí se advierte una relación algo delicada, cuando en obedecer órdenes, la información va en una sola dirección y el sujeto de inteligencia instrumentalizada (Horkheimer) no la re-flexiona. Para establecer un diálogo humano, sin embargo, se necesitan la asimilación de la palabra, su reflexión, su acuerdo.

Este encuentro puede articular un espectro de lo propiamente estético-sensorial en correspondencia a la conducta humana, en una dimensión ética de la percepción. Tal vez se halle en ese sentido un rendimiento estético-político de las acciones artísticas.

---

<sup>646</sup> Introducción al 1º Encuentro de Arte y Música Electrónica, Museo de Arte Contemporáneo, 20.12.1999.

Pero, no se oye sólo por los oídos centrales, una persona tiene muchos otros: en el pecho, la garganta, las piernas y más. Ciertos sonidos se escuchan mejor en determinada posición física que en otras. Tal vez el ser humano sea un gran oído, muchas de cuyas partes, por barbarie, dejó de poder usar<sup>647</sup>.

‘Esto lo pude experimentar en forma avasalladora, cuando años atrás en Nueva York encontré una vez un disco que me llamó la atención. Era un recital de textos del Corán por el sheik Abdul Basset Abdul Samat.

Las emisiones del recitador duran pocos segundos y pueden parecer, para un oído distraído, una combinación disparatada y exuberante. El ritmo, con sus cambios repentinos, con su hálito imprevisible, coloraturas variadísimas, cesuras notables, enriquecedoras. En realidad, constituyen trozos de ardorosa matemática, de rigor tan preciso como la caligrafía árabe.

Todos los versículos concluyen en forma abrupta, comprimiéndose casi con dolor en el final, para transmitir la sensación física de aquello contra lo que chocan, *el silencio* y cada versículo, en la dicción, está separado del que lo sigue por un lapso de silencio más largo que cualquiera de las emisiones.

Al desplegar la obra, debe saberse sobre todo, que ésta se cumplirá sin tacha sólo en la medida en que nazca para borrarse, como una escritura de agua, para instaurar lo que es contrario a ella, el silencio<sup>648</sup>. Hasta ahí llega la cita de Héctor Murena; citar es una forma de decir algo que otro dijo, desde un propio silencio.

Volviendo a esta muestra. Desde la formación interdisciplinaria de los participantes, se percibe por momentos una estética aleatoria como fruto de una rigurosa programación.

Desde una señal comienza la búsqueda de una sonoridad indefinida, en que el sujeto se transforma en caja de resonancia, en que el oído se añade desde la experiencia de su cuerpo, a veces dolorosa

---

<sup>647</sup> Hector A. Murena, *La metáfora y lo sagrado* (Barcelona, Alfa, 1984).

<sup>648</sup> *Ibid.*

como una crítica a la sensorialidad mecánica de la música de consumo. El ruido puede ser una información no deseada (Abraham Molles). Pero cuando se reitera, en la redundancia de su código, se transforma sosteniendo algo fidedigno de la información. Ésta se puede, cruzar en un proceso de sinestesia electrónica (dispositivos de Marcelo Arce); rozando con la interferencia intersticial en la frecuencia modulada (Cariceo); en los desplazamientos de la pintura a soportes electrónicos (Oyarzún); en el trabajo del fragmento corpóreo frente a lo objetual (Cifuentes); y en nociones de estereoscopia, caleidoscopia, panóptica (Zamudio, Céspedes, Vives, Frigerio). En suma, un arte que se puede percibir electrónico.

## 6. TALLER DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA<sup>649</sup>

*Lieder op. 15* (1908), para soprano y piano, de Arnold Schönberg (1874-1951)

La primera de las dos canciones se comprende a partir de una melodiosa inquietud, en que el sujeto, en espera de su amada, consulta por el camino, donde ha de pasar, para después narrar su propósito — en los siguientes versos — al transformarse en sustento de sus pies, con la más bella de las sedas del baúl.

El segundo tema refiere al infinito producido por los fenómenos efímeros, como la brevedad de un beso o la caída de una gota de lluvia en un erial desolado y yermo, que la devora sin degustarla. Donde se extraña el alivio y el descanso y de donde vuelve a caer como sobre carbunclos de fuego.

*Lieder op. 4; N° 4 y 5* (1909); *op. 3; N° 1* (1908); *op. 12; N° 2* (1912), para barítono y piano, de Anton Webern (1883-1945)

Según su letra, la primera canción refiere a un cantar para aplacar la aflicción, desazón, pena, pasión del alma (*Gram*), al producir la sonoridad de la voz de la deseada como un eco.

<sup>649</sup> Introducción al taller del Instituto de Música de la Universidad Católica (IMUC), dirigido por Pablo Aranda, Goethe-Institut de Santiago, 4 de enero de 2001.

El segundo tema circula en torno a la idea de revolver con los dedos pálidos la ceniza del fogón (*hogar*) para poder obtener el fuego de las brasas al abrigo del claro de luna, que aconseja retirarse por ser demasiado tarde; la luna es remembranza del alma en la atmósfera crepuscular.

La tercera de las canciones de Webern es exclusiva, de las lágrimas piadosas y de la imaginación de la niñez. Este tema deberá conmover (*rühre sein*).

En la letra de la última canción, “la flauta misteriosa” de Li-Tai-Po, recopilada por Hans Bethge, parece que disolviera el proceso de la melodía — así el texto — en la flauta y el viento y la melodía que viene con él desde los árboles, creándose en el nocturno de la tierra un lenguaje: el de los pajaros.

Las letras de estas canciones son casi todas del poeta contemporáneo del periodo del *Jugendstil* (simultáneo al *art nouveau* y al *modernismo*) Stefan George (1868-1933).

En la manera que Arnold Schönberg y más tarde Anton Webern, se acercan a los motivos orientales, ya sean cuentos o leyendas, se reitera la mirada sostenida en la época de la segunda mitad del siglo XVIII y el acercamiento a los motivos chinoscos (*chinoiseries*) que se transforman en una moda, pero que también señalan la búsqueda de una mirada a la propia sociedad desde una distancia, más allá de una visión taxonómica de la naturaleza, puesta en práctica en el periodo positivista y en el remedo naturalista de las artes frente a las ciencias. Esta mirada consolidada en la diferencia, se puede comprender como una sutil crítica a los propios conceptos del amor, la comunicación y la felicidad. Ideas que no serán satisfechas por la posesión, sino más bien por una idea de aprecio y de goce del instante en que se realizan estas experiencias.

Si en el rococó se advertía el periodo de la ilustración y con ello los cambios que iba a traer la revolución francesa para la vida entera, ahora estos compositores leen el comportamiento y presienten lo que ha de venir: La gran Guerra.

Estas obras se realizan en una idea de pasión contenida, pero no irrealizada. La pasión como camino que debe hallar un ritmo en que se plasma la escancia de lo que se ha de vivir.

## 7. DEL TIEMPO EN LA PUESTA EN ESCENA

El tratamiento específico del tiempo de los personajes en una puesta en escena, puede ser favorecido por su articulación temporal diferenciada, enriqueciendo la caracterización de su subjetividad. En esta alteración parcial de la línea cronológica se puede advertir la inversión causal (entre causa y efecto) de la trama, y cuando se trata de un tema de origen reiterativo, se legitima su desprendimiento del tiempo histórico o cronológico, recreando la pieza de teatro, al fundir los diversos tiempos en un tiempo mítico.

Como la puesta en escena relaciona simultáneamente la obra con el público, también se hace cargo de su hermenéutica, pudiendo, toda vez que lo requiera, romper con la estructura de linealidad temporal del guión, transformando, por ejemplo, sucesividad en simultaneidad o viceversa. De esta y otras maneras se franquean límites de univocidad, propiciando a la obra en multivocidad y connotatividad de referencias e interpretaciones, que profundizan su rendimiento estético.

En algunas obras se articulan personajes, cuya subjetividad se refleja y se problematiza desde sus experiencias existenciales, muchas veces al margen de un tiempo objetivo. En un tiempo circular se puede pensar que el conocimiento de una causa se le allegue a la mente de un personaje, previo a que ésta se advenga. El teatro moderno supo romper con la lógica homogénea, aportando con una noción heterogénea de saber, sentir y actuar, a veces en un “mismo” espacio escénico.