

volumen "Esquinas" pues ésta, junto a *Base Esad*, es una piedra angular de su programa. La obra de Orrego tiene una sólida armazón formal constituida por un lento recitado en metro ternario del motivo de segunda descendente. Luego la inversión de la partícula melódica (séptima) en metro binario en contraposición rítmica con el bajo y finalmente una danza con el motivo de segunda en síntesis de ambos metros con el 5/8.

Esta es una publicación cuidadosamente llevada a cabo en todos sus detalles. En primer lugar, la familiar sonoridad aterciopelada, contrastes dinámicos y timbrísticas de la guitarra de Oscar Ohlsen son el primer señuelo que motiva acercarse al repertorio. El folleto del CD es rico en datos históricos y analíticos muy oportunos para la comprensión de las obras. Se realizó también un fino trabajo de cálida composición fotográfica con la imagen del intérprete (aunque, a título personal, insistir en una versión "alargada" de nuestro solista no me pareció necesario).

No está demás subrayar nuevamente en el extraordinario aporte que Ohlsen realiza por medio de esta edición al conocimiento y valorización de nuestra música. No solo le están agradecidos los compositores que fueron incluídos en su recital sino también muchos otros y por sobre todo los jóvenes talentos que también están aquí representados. De conocer esta música esperamos se sentirán estimulados a escribir para un instrumento cuya escuela de interpretación en Chile está alcanzando reconocimiento internacional.

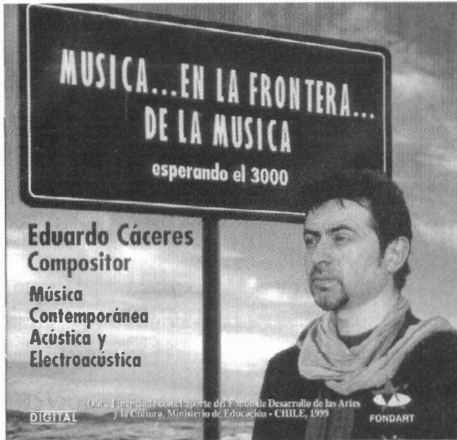
Rolando Cori
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Eduardo Cáceres Música... en la frontera... de la música (esperando el 3000)

Epigramas mapuches (1991), *3 Mo-men-tos* (1986); *Entrelunas* (1996), *Metalmambo* (1994), *Seco, fantasmal y vertiginoso* (1986), *Zig-Zag* (1990), *Las Máscaras* (1984), *Tubular I* (1989), *La otra concertación* (1989). Varios intérpretes. SVR - ECR - 3006-11, ADD con auspicio del Fondart, 1999

Todo interesado por la música contemporánea en este lado del mundo estará agradecido por esta posibilidad de escuchar, reunido en un volumen, un conjunto de obras de Eduardo Cáceres que conocíamos parcialmente, disperso en registros colectivos. Esta nueva audición permite reconstruir con mayor continuidad la génesis y expansión de su pensamiento musical durante doce años a partir de 1984, valorar los cambios y, debajo de ellos, las permanencias que edifican un estilo. Nos propone asimismo un recorrido de su universo referencial, múltiple, dialógico, abierto a la pluralidad de estímulos, incitaciones, significados de distintas proveniencias que nos atraviesan e interpelan en nuestra contemporaneidad.

Es toda una declaración comenzar un disco subtítuloado "empezando el 3000" con *Epigramas mapuches*, una obra sobre textos de Elicura Chihuailaf en mapudungun. El compositor parece situarse así en una tradición cuyo referente fundamental es el *Friso araucano* de Carlos Isamitt, y en la que él mismo producirá otras piezas no incluídas aquí, como la *Suite Pewenche* (de la que existe una magnífica versión, no comercializada



hasta donde sabemos, del mismo Ensemble Bartok que toca estos Epigramas), o la *Fantasia araucánica*, mencionada en el catálogo que Fernando García incluyó en la entrada dedicada a Cáceres en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. En otras, la inspiración surge por momentos del mismo universo, aunque los títulos no lo declaren. Cada número de los *Epigramas* se concentra en una gestualidad particular y económica, evocadora por momentos de las músicas a las que alude el título. Amplios *glissandi* vocales predominan en "Iniciación" y en "El habla de los ríos"; en el primero, la voz se enmascara con los instrumentos, mientras que en el segundo se despega de ellos, sostenida por un pedal de sonoridades casi electroacústicas. El segundo número, "Pienso en mis antepasados", se basa en un trabajo celular reiterativo homófono. En la pieza final, las descargas de acordes puntúan en fortísimo la línea vocal, sus imprecaciones, y la secuencia de *pizzicatti*. Lamentamos la ausencia del texto y su traducción en el cuadernillo que acompaña el disco: nos es entonces inaccesible una dimensión esencial de la pieza: los modos

específicos en que la música reinterpreta la palabra.

El comienzo de *3 Mo-men-tos* establece una conexión sutil con la pieza anterior. Un bajo pulsante, con acentuaciones irregulares, en un timbre compuesto, raspado, con inclusión de ruido, evoca instrumentales que nuestro imaginario asocia con antiguas culturas locales. Estas estructuras rítmicas reaparecen en forma de rasguídos, o en pedales que sostienen desplazamientos melódicos en el registro agudo. Esta configuración alterna con un uso discreto de sonoridades no convencionales, obtenidas mediante técnicas de ejecución particulares y favorecidas por la amplificación que se recomienda emplear, la que agranda, pone bajo la lupa algunos sonidos casi inaudibles sin ella. Líneas entrecortadas por silencios, con agrupamientos asimétricos y saltos frecuentes, en alturas fijas o en *pizzicatti* que reiteran globalmente las direcciones dadas en los segmentos de alturas fijas, constituyen el tercer material. Cada pieza combina y reformula estos tres gestos básicos, al igual que las tres caracterizaciones musicales cauteloso, obsesivo y audaz-, siempre presentes pero reordenadas, como indicando un conjunto cerrado de intenciones expresivas, con dominancia sucesiva de una u otra.

Algunos de los elementos mencionados reaparecen en *Entrelunas*, la pieza más reciente del disco. Así, en el primer movimiento escuchamos ritmos danzantes, con acentuaciones no periódicas, intervenciones entrecortadas del violonchelo y un material repetitivo en el registro agudo. El segundo plantea giros pentatónicos en *pizzicatti* del cello, con agresivas intervenciones acordales del piano, desaceleración final en el agudo y caída. Turbulento y vertiginoso, el último desarrolla la acción simultánea de ambos instrumentos, con especialización registral. Consecuencia de ello, y de la velocidad, la

altura aparece en función de la composición de timbres, situación también recurrente en la música de Cáceres.

La apelación a las músicas populares contemporáneas constituye otra dimensión del universo musical del compositor: de ello da cuenta el *Metalmambo*, la única obra electroacústica del disco. La experiencia con nuevas tecnologías de producción sonora ocupa un lugar significativo en la trayectoria de Eduardo Cáceres, y este acceso privilegiado a la interioridad del sonido se refleja claramente en su trabajo instrumental. Ambos mundos son complementarios, se iluminan recíprocamente: en la electroacústica se procesan timbres instrumentales, mientras éstos son por momentos trabajados como material "de estudio". En esta pieza, una sonoridad saturada, densa, agresivamente percusiva, articula ritmos potentes y pregnantes, que revelarán más abiertamente, hacia el final de la pieza, su origen en el ámbito popular. La voz procesada interrumpe ese plano, en forma de prolongadas franjas estáticas o en exclamaciones superpuestas. El interés sostenido de la obra reside en las expectativas abiertas por estos materiales, su elaboración, las secuencias de aparición en relación con sus duraciones y la progresión de la intensidad expresiva. No podemos dejar de señalar la frecuente alusión al mambo, con muy distintos grados de "transparencia" y con intencionalidades diversas, en la música latinoamericana reciente: aparece en *Midimambo* de Tim Rescala, en *Abgesang Mambo* de Mariano Etkin, en *Mambo*, de Jorge Springinsfeld. Queda abierta la pregunta por las razones de esta convergencia.

Seco, fantasmal y vertiginoso, un homenaje a Liszt a 100 años de su muerte fue compuesta el mismo año de la pieza para guitarra antes comentada. Más allá de las distintas fuentes de inspiración y de las condiciones

instrumentales, ambas exhiben preocupaciones comparables en la composición de los materiales y en la construcción formal. El repertorio gestual nos es conocido a esta altura del disco: retazos melódicos entrecortados, bloques extremadamente breves y fortísimo en el piano, jerarquía estructural de los registros, la velocidad velando la percepción puntual de la altura para crear la ilusión de un continuo. No decimos nada nuevo al afirmar que tanto Cecilia Plaza en esta obra, como Luis Orlandini en *3 Mo-men-tos* confirman, una vez más, su seriedad y compromiso en la ejecución de la música de sus contemporáneos.

El quinteto de vientos *Zig-Zag* es una de las piezas más extensas de este conjunto, y aquella donde se despliega quizás con mayor soltura la inteligencia combinatoria del autor. La grabación solo puede insinuar la dimensión visual, una apuesta significativa del compositor en esta obra. La gestualidad de los intérpretes, "excesiva" en relación a la economía habitual de la ejecución, es utilizada aquí como discreto recurso de teatro musical y como material funcional a la estructura musical. Así, en la primera pieza los ejecutantes en escena respiran al unísono, pero lo que suena es el corno en off. Esta respiración, cuya finalidad aquí es más cercana al orden de la dramaturgia preformativa, se constituirá en elemento sonoro trabajado compositivamente a lo largo de toda la pieza, en uno de los planos del discurso. Otra de las secciones presenta la intervención entrecortada y vertiginosa de las maderas, en escalas veloces y trinos. La impresión auditiva es la de una línea duplicada, que se espesa progresivamente. Visto en detalle, se trata en realidad de un modo de composición de materia consistente en explotar la capacidad de las segundas menores y sus disociaciones registrales para producir, aliadas a otras variables, superficies con cierto grado de "rugosidad": horizontalmente, las líneas son predominantemente cromáticas; verticalmente,

evolucionan por movimientos paralelos de séptima mayor, todo ello a gran velocidad. La condensación en trinos y *frullatti* culmina el proceso de ensanche de las bandas, en una zona donde la materia adquiere relieves cambiantes por las intensidades y la longitud de cada núcleo. El final de la primera pieza reintroduce el recurso del soplo, la sonoridad y la rítmica de los instrumentos graves del comienzo, para culminar con la inspiración y expiración que simulan una verdadera cadencia conclusiva, también visualmente. El segundo número es un estudio de sonido, y uno de los momentos más despojados que conocemos de la obra de Cáceres. El discurso crece a partir de un sonido con oscilación microtonal que se sucede con cambios tímbricos y leves desplazamientos interválicos para condensarse en un estrecho cluster. Este conduce a un trino y desemboca en un tutti con tremolo y *frullatti*, culminación de notable capacidad expresiva. La sección final reexpone apretadamente, en una suerte de retrógrado y a la octava superior, la primera unidad de la pieza. El último movimiento se inicia con un canon rítmico ejecutado golpeando en las llaves de los instrumentos, superpuesto o alternando con expiraciones, dentro o fuera de las embocaduras. Este movimiento recapitula ideas de los anteriores, en un proceso acumulativo apoyado por un bajo ostinato.

Las máscaras utiliza un texto de Pablo Neruda, poeta que al que Cáceres homenajea en sus 80 años, en 1984, y al que recurrirá también, un año después, para su ciclo de aforismos *Las 7 preguntas*. La inclusión de esta pieza, compuesta en sus años de formación, permite asomarnos al laboratorio donde se van gestando los elementos del estilo. Uno de ellos es la heterogeneidad de materiales como desafío organizativo. Aquí, la melodía vocal pentáfona se contrapone a un piano en clusters cerrados o desplegados, o en sucesiones de cuarta aumentadas y segundas que se acumulan en

densos acordes resonantes, o bien a desarrollos imitativos más convencionales. La percusión puntúa, subraya o colabora en la conducción de los climáx. El tenor canta en emisión normal, en parlato, o activando con su voz las resonancias del piano. La inmediatez y el impacto de la pieza, la melódica aprensible, la crudeza de la voz amplificadas por el megáfono y del tambor con bordona, la rítmica percusiva y directa, una cierta retórica enfática impulsada por un texto duro y esperanzado a la vez, nos remiten a tradiciones testimoniales históricamente compartidas por el campo culto y el popular en Chile.

Tubular I, un insólito dúo de tuba y piano, es una de las piezas más originales de Eduardo Cáceres. La elección de los medios porta ya en sí misma una cierta teatralidad instrumental cara al compositor. Uno de los puntos de partida es la idea de contraposición -registral, tímbrica, de velocidades, de tipos de ataque, que intenta una conciliación hacia el final cuando el piano ocupa la región grave hasta entonces no transitado y se estabiliza en una zona del registro, la tuba lo duplica y agrega un "armónico" percusivo y agudo a su timbre mediante la introducción de una pandereta en el interior de la campana. Ese breve momento de coincidencia melódica se ve perforado por los silencios de la tuba y la reintroducción de sus sonidos rajados hasta el cluster final del piano y la reaparición de los glissandi iniciales del metal. Un sutil juego de relaciones micro-macro permea la pieza. En efecto, el material de alturas del piano funciona al comienzo como producción de materia y tematización registral, pero luego son esas mismas alturas las que tejen la sucesión continua del piano durante la mayor parte de la obra, como estructura repetida con variación permanente en la distribución registral. En la reaparición de la franja sobreguda y velocísima del comienzo, el mismo material es combinado con repeticiones regulares de un sonido y

acentuaciones irregulares de otros, lo que funciona desde el punto de vista "sonorial" como enriquecimiento de la materia por el trabajo de relieves y resonancias, que la tuba expande tocando dentro del piano con pedal, todo en *fortissimo*.

Unas de las características más inmediata de *La otra concertación* es su vitalidad rítmica, su caudal ininterrumpido de energía, su corporalidad, su temperamento expansivo, propiedades que constituyen, por otra parte, algunos de los aspectos sustanciales del estilo de Cáceres. Sobre una actividad inquieta de la percusión y el bajo eléctrico, las voces, acústicas y procesadas, sucesivas o superpuestas, recorren fraseos, giros improvisatorios y formas de emisión muy connotados en el campo del blues, del jazz y sus derivados. Juan Pablo González afirma que "la idea de convergencia política presente en la Concertación de Partidos por la Democracia, que desempeñó un papel central en el retorno de la democracia a Chile en 1989, es llevada por Cáceres a la de convergencia estética, sumando elementos provenientes de la música hindú, el blues, el funk y la música electrónica". En esta perspectiva, la estética podría entenderse como condensación simbólica de la heterogeneidad social. O como legítimo reclamo de su papel en la construcción de las subjetividades epocales. O como "lo otro" de la pragmática política...

Es poco frecuente en nuestros países que los compositores cuenten con intérpretes consecuentes y comprometidos con el repertorio de sus contemporáneos. Esta grabación es saludable índice de lo contrario: veinte músicos notables abordan con absoluta seriedad y convicción la tarea. No es ajena a esta realidad la prolongada acción de Eduardo Cáceres en la generación de conciertos, estrenos, actividades de difusión, producción de grabaciones, realizada en diferentes

contextos, y en particular a través de la Agrupación Musical Anacrusa, referente insoslayable en la música contemporánea latinoamericana de las últimas décadas. Si la solidaridad y compenetración del intérprete son imprescindibles en cualquier música, lo son más aun cuando el pensamiento compositivo se encuentra tan íntimamente ligado a la instrumentalidad, al fenómeno mismo de la ejecución, y requiere por ello una particular complicidad del ejecutante, como ocurre en la poética de Eduardo Cáceres.

Las notas de Juan Pablo González constituyen una aproximación inteligente y sensitiva a los núcleos esenciales de esta producción y a su contexto. Las fotografías documentan la intensa actividad concertística del compositor. La gráfica de la portada, en nuestra modesta opinión, no despliega la misma imaginación que el contenido sonoro que anuncia.

Omar Corrado
Universidad del Litoral
Santa Fe, Argentina.

Guerra, Cristián. Los Quincheros. Tradición que perdura

Guerra, Cristián. *Los Quincheros. Tradición que perdura*, Colección Nuestro Músicos, Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Santiago, 1999, 119 pp.

Antes de comenzar la lectura del libro y sólo por curiosidad, realicé una pequeña encuesta -muy al azar y nada de científica- a algunos estudiantes universitarios y a adultos de