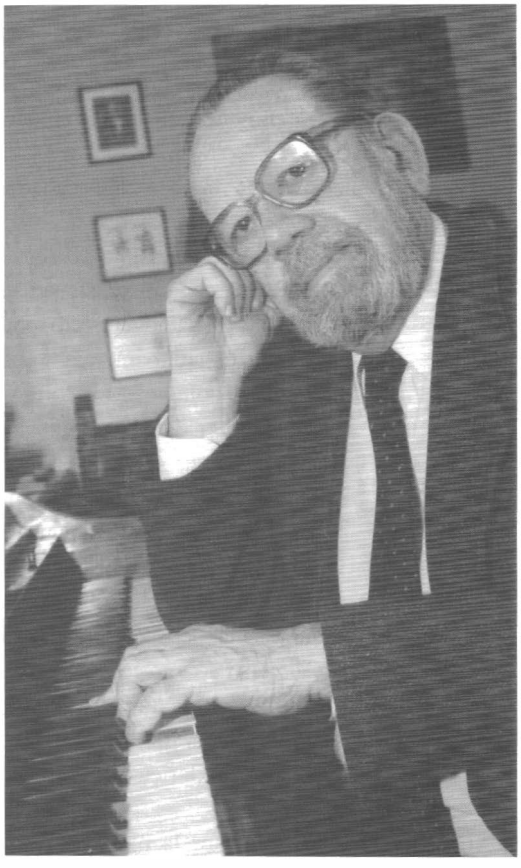
En una franca y coloquial conversación, el autor de la emblemática *Cantata de Santa María de Iquique* y de numerosas obras de variados géneros, Luis Advis,

Luis Advis Vitaglich (1935 - 2004). Los Sonidos de Latinoamérica

Entrevista de
ALVARO GALLEGOS
Escuela de Periodismo
Facultad de Comunicaciones
Pontificia Universidad Católica de Chile

dejó un valioso testimonio en ésta, su última entrevista. Efectuada el 17 de junio de 2004 y ofrecida gentilmente por su autor a *Resonancias*, también fue transmitida póstumamente en un programa especial, a cargo de José Oplustil, en Radio Beethoven en septiembre del año pasado.



Alvaro Gallegos (AG): Maestro, ¿cómo comenzó su carrera de compositor? Porque tengo entendido que usted es Licenciado en Filosofía.

Luis Advis (LA): Bueno, antes que nada, yo soy de Iquique, y en mi casa había un piano y mucha música. Siempre me interesó la música, desde muy chico, en especial la ópera y todas estas cosas. Tocaba piano desde joven, y cuando di mi bachillerato, comencé a estudiar Derecho, llegué hasta cuarto año, y después me interesó la filosofía y terminé filosofía. Pero siempre componía música, eso es algo innato en mí, yo no estudié para componer música. Solo a los 23 años, tomé a un profesor particular, don Gustavo Becerra, un músico que era muy connotado en aquella época, y él me enseñó tres o cuatro años música y composición; pero yo componía antes y seguí componiendo después. Mis motivaciones fundamentales fueron el querer la música, gustar de la música y escuchar buena música.

(AG): Cuando comenzó a estudiar con el maestro Becerra ¿decidió dedicarse más enteramente a la composición?

(LA): No, porque yo toda la vida he sido profesor de la Universidad de Chile y de cosas que no tienen nada que ver con música. He sido profesor de estética y de historia del arte. Trabajé en la Universidad como investigador, pero paralelo a esto siempre componía música. Yo no vivía de la música, en otras palabras, ni he vivido de ella.

(AG): Cuando usted empezó a componer, ¿tuvo influencia de compositores chilenos anteriores a usted?

(LA): No conocía ninguno en esa época. La música chilena es muy mediocre, contándome yo entre ellos. En qué puede influirlo a uno si es chileno. Te creo Mozart o Beethoven, pero chileno no hay nadie. Santa Cruz, por ejemplo, era famoso porque tenía mucho poder y organizó muy bien las instituciones musicales, pero como músico, nada.

(AG): ¿Ni siquiera de Pedro Humberto Allende?

(LA): Allende es bueno, pero yo lo conocí después. El otro es Alfonso Leng. Yo diría que son los más sobresalientes del siglo XX. Pero yo como soy de Iquique, de provincia, no estaba al tanto de ellos, no tenía idea.

(AG): Cuénteme de su interés por la música latinoamericana en general.

(LA): Hasta los 28 o 30 años no me gustaba la música americana, no me gustaba el folklore, no me gustaba nada de eso; me gustaba Wagner, me gustaba Strauss, Mozart y Beethoven. Pero, por alguna razón, quizás histórica, se empezó a escuchar la música latinoamericana y chilena y comencé a interesarme. Nunca he sido un tipo que domine el folklore, y no me considero un músico folklórico. He tomado ciertos elementos de la música que se llama folklórica, que es de tradición mejor dicho, y lo he aplicado en mis obras, pero eso ha sido algo eventual, no una receta que yo me he dado. En mi naturaleza no está tanto esa música como lo está la tradición europea. A mí nunca me ha interesado demasiado el folklore chileno porque lo encuentro muy limitado. Me interesa el folklore latinoamericano en general, entre eso el folklore chileno también; pero es que no debería llamarse folklore. Es la música de tradición oral chilena. Música de raíz folklórica podríamos hablar. Violeta Parra no es folklore, es de raíz del folklore. Folklore es aquello que no tiene autor y eso es muy poco lo que hay. Hay unos poemas, algunas décimas chilenas; eso se llama folklore. Lo que se hace ahora, basándose en esos ritmos, es música de raíz folklórica que es muy distinto.

(AG): Yo le preguntaba por la música latinoamericana, por su obra *Suite Latinoamericana*.

(LA): Claro, esa es una obra sinfónica. Sí, a mi me atrae mucho América. Yo soy un viajero impenitente. He viajado mucho desde México hasta Chiloé. Conozco

bien mi continente y me gusta la música que se hace, sobre todo la mexicana, la brasilera y la música argentina encuentro que es excelente.

(AG): A pesar de no ser usted un músico folklórico, ha trabajado muchas veces con artistas de raíz folklórica.

(LA): Claro, he trabajado más que nada junto con otros, con dos conjuntos muy famosos, con el Quilapayún y con el Inti-Illimani, incluso diría que, de alguna manera, he sido maestro de ellos, hace ya 34 años.

(AG): Usted también ha compuesto canciones populares.

(LA): Sí, también. Le he dado a todo. A lo popular, desde el punto de vista internacional, a la raíz folklórica, y a la música docta, y mucho más a la música docta.

(AG): Usted caminó en paralelo con el maestro Sergio Ortega en esto de combinar la tradición académica con lo folklórico.

(LA): No es que haya habido un plan de combinar. Yo por naturaleza soy wagneriano y soy neoromántico, y como tal, cuando hacía alguna música que se refiriera a algo que tuviera raíz folklórica, inconscientemente metía cosas que yo conocía por otro lado, que me parecían mucho más ricas que someterme a los parámetros del folklore puro. Me sentía un poco incómodo con la estrechez del folklore, así es que me abrí a otras cosas. Después a eso se le llamó, históricamente, la combinación de lo docto con lo popular. Por otro lado, con Sergio teníamos el mismo profesor y conversábamos muchas veces. "¿Por qué no hacer esto o esto otro?", me decía. No hubo ningún plan previo ni nada consciente. Fue algo que hicimos por necesidades expresivas.

(AG): Hablemos de la *Cantata Santa María de Iquique*. ¿Esta obra nació por encargo?

(LA): No. Nació por voluntad propia. Por aquella época yo hacía mucha música para teatro y si me pedían una obra isabelina, yo hacía música de estilo isabelino, si me pedían una obra chilena, hacía una obra de estilo chileno. Por ahí me empecé a meter, sin darme cuenta, en aquello que se entiende como música de raíz folklórica. En el año 1969, Nené Aguirre, la autora de *La Pérgola de las Flores*, me pidió que hiciera la música para una obra sobre una matanza en Lonquimay. En el mes de noviembre de 1969, me dije: "Si hice una obra sobre la matanza de Lonquimay, ¿por qué no hacer una que trate de una matanza que ocurrió en mi tierra, donde yo desde chico supe que había habido una tragedia?". Entonces me puse a hacerla. Lo

que no sabía es quién iba a cantarla. Pensé que el más adecuado era un conjunto que yo había oído cantar una vez y me había sorprendido mucho: eran los Quilapayún. Por casualidad, me encontré con el director de Quilapayún, le hablé de esta obra, él se la llevó, la vio y se entusiasmó mucho. Luego, me pidió montarla conmigo. Esa es la historia concreta y resumida.

(AG): Esta obra tiene la denominación de "cantata popular".

(LA): Yo le puse así. Había que darle un nombre, sino no se iba a entender de lo que se trataba. Le puse "cantata", porque en cierto modo es como las cantatas de Bach del siglo XVII o XVIII y como iba dirigida a un tipo de gente, le puse "popular".

(AG): A usted siempre se le reconoce por la *Cantata*, ¿cree que es su mejor obra?

(LA): No, jamás. La cantata tiene un valor dramático, no musical. Musicalmente es normal, no es ni bueno ni malo. Tiene impacto por el desarrollo dramático, el cual llega a un clímax. Para mí, ese es el valor de la obra.

(AG): A partir de ahí se creó todo un género de este tipo en la música chilena.

(LA): Quisieron copiar, sí. Después la gente comienza a imitar, pero yo no conozco muchas de estas obras. Sergio Ortega llegó después y me preguntó en forma irónica: "Maestro, ¿me da permiso para hacer una cantata?", y yo le respondí: "hágala no más, maestro". Entonces él hizo *La Fragua*.

(AG): Después, usted compuso otras obras de este tipo.

(LA): Hice otra obra a la que no le quise poner cantata porque se hablaba tanto de la cantata, que ya estaba hasta la "tusa" de la cantata. Por eso a la siguiente obra de este tipo le puse "elegía".

(AG): ¿Ese es el *Canto Para una Semilla*?

(LA): Correcto, y a la tercera obra, le puse "sinfonía", también para no ponerle cantata, que fue la sinfonía *Los Tres Tiempos de América*.

(AG): Usted también hizo, junto al maestro Ortega, el *Canto al Programa de la Unidad Popular*.

(LA): Esa obra se escribió y se grabó en una semana, así es que ni me acuerdo. Esa sí fue una obra encargada, seguramente por el Partido Comunista. Quisieron hacer una especie de cantata, pero se tenía una semana. Sergio y yo nos encargamos de hacerla y salió muy con el pie. La música de esa obra es muy mala, es muy mediocre. Yo no la considero para nada una obra nombrable.

(AG): ¿Conoció a Víctor Jara? ¿Trabajó con él?

(LA): Sí, trabajé con él en una obra de teatro que se llamaba *Viet Rock*, pero no era amigo de él. Era una adaptación de una obra norteamericana, que trataba sobre la guerra de Vietnam, en contra del reclutamiento de la guerra. Era una obra que tenía mucha lástima por los soldados mandados a la guerra. Ese era el sentido de *Viet Rock*, pero aquí se le dio un sentido de izquierda. Víctor Jara sobre todo que era comunista y tenía que cumplir con ciertos parámetros.

(AG): Lo de "rock", ¿era por la música rock?

(LA): Era porque en ese tiempo estaba el rock, claro. Yo adecué la música norteamericana a un conjunto chileno.

(AG): ¿Y tiene elementos rock?

(LA): Seguramente. Es que yo no sé nada de rock (risas).

(AG): A partir de estas obras, ¿ha sufrido usted alguna estigmatización política?

(LA): Que yo sepa no, porque nunca he pertenecido a ningún partido político. Yo dejé de trabajar en la universidad el año '81 y volví el año '90, a lo mejor eso fue un efecto.

(AG): ¿Cómo surgió la sinfonía *Los Tres Tiempos de América*?

(LA): La estrenamos el año '88, pero es una obra que tiene su origen el año '70. Es muy antigua. Pero yo la fui alterando, según los sucesos políticos que acontecieron en Chile entre los años '73 y ochenta y tantos.

(AG): En esta obra, la voz solista fue Paloma San Basilio.

(LA): No se la compuse yo a la Paloma. Originalmente la iba a cantar Isabel Parra, pero después pasaron los años y sucedieron muchas cosas en el medio. Se separó la gente, que esto que lo otro, y al final, me llama un día Carrasco (Eduardo, director de Quilapayún) el año '87, para ver la posibilidad que les entregara una obra interesante para que ellos hicieran en España. Yo tenía ésta para voz femenina, conjunto folklórico y orquesta sinfónica.

(AG): Después usted hizo otra obra en España.

(LA): El gobierno de Extremadura me pidió una obra para celebrar los 500 años del descubrimiento de América y que la llamé *Murales Extremeños*. Es para orquesta, coro, soprano y tenor. Aquí no hay instrumentos folklóricos.

(AG): A usted, ¿le interesa la música de vanguardia?

(LA): Me interesa mucho, pero cuando me gusta.

(AG): Por ejemplo, ¿qué compositor moderno le interesa?

(LA): Messiaen me gusta mucho. Del siglo XX me gusta Stravinsky y la vanguardia francesa de "Los Seis". Hay algunos polacos también, como Penderecki. Pero, Messiaen sobre todo, es el que más me entrega cosas.

(AG): ¿Qué le parece que las nuevas generaciones de compositores chilenos se estén yendo más por el lado de la vanguardia?

(LA): Me parece bien que se vayan a la vanguardia, pero lo importante es que sepan música y escuchen música. Cada uno hace lo que siente por naturaleza, pero no deben olvidar la riqueza de la tradición musical.

(AG): ¿Ha incursionado en la atonalidad?

(LA): Sí, pero eso no es vanguardia. La atonalidad es de 1910 o 1915. Ya no es vanguardia, mejor dicho. Existe una cierta equivocación con respecto a lo que es vanguardia. La gente cree que una disonancia en sí es vanguardia, pero esto viene de mucho antes.

(AG): ¿Qué le parece la música electrónica?

(LA): No me gusta. La encuentro seca, puros sonidos que no me dicen nada. Me gustan los instrumentos tocados por seres humanos.

(AG): Pasemos a la SCD. ¿Usted fue uno de los fundadores?

(LA): Fundador no, pero sí fui uno de los primeros socios. Los fundadores fueron en verdad un grupo que se unió con Santiago Schuster -el actual director- y donde estaban más que nada dos o tres músicos populares: Alberto Plaza, Valentín Trujillo, José Goles*. Yo fui llamado al mes de esto, así es que no me puedo llamar fundador. Yo sí apoyé esto al mes de haberse proyectado la posibilidad.

* Nota del Editor: Scottie Scott también fue parte de los fundadores de la SCD.

(AG): ¿Surgió para normar el tema de los derechos de autor de la música chilena?

(LA): Para hacer justicia por lo que deben ser compensados los músicos por crear. Para terminar con el abuso de la Universidad de Chile que estaba a cargo de estos asuntos y no cumplía con nadie. Porque todos los hoyos económicos los tapaban con las regalías de los compositores. Para darle legalidad a las compensaciones que los músicos deben recibir, se creo la SCD. Para defender, en otras palabras, por un lado los derechos de los músicos y por otro la difusión de la música chilena. El que organizó todo fue Santiago Schuster, un abogado muy inteligente, y le dio cuerpo y vida hasta ahora que estamos espléndido. Y así nació la SCD, cuyas finalidades son: recaudar derechos, repartirlos entre los socios y la promoción de la música chilena, que puede ser por discos, partituras, conciertos, y cosas por el estilo.

(AG): Para terminar, ¿cómo ve usted el futuro de la música docta en Chile?

(LA): Si seguimos como estamos, más o menos porque hay una tendencia a copiar lo europeo por parte de los nuevos compositores, en especial los que se inclinan por la vanguardia. Hay que concienciar a las nuevas generaciones de que Latinoamérica es muy grande y rica. Hay que explorar en los elementos propios del continente un lenguaje propio. Uno puede ir y mostrar sus obras en Europa, y allá le dicen: "No encuentro su país aquí", precisamente porque se tiende desde aquí a mirar hacia arriba y no se da cuenta de lo que se tiene. Cuando uno está lejos de su tierra se da cuenta de su identidad.