

TRES MAESTROS CHILENOS

TOMÁS LEFEVER

PROLOGO

La realización del presente trabajo es el resultado de una conversación sostenida, no hace mucho, con el profesor Jorge Montoya, y en la que éste me sugirió colaborarle en la tarea de elevar el número, bastante exiguo, de artículos sobre música chilena, a publicarse en el N^o 8 de la revista "Aisthesis", dedicado por entero al arte sonoro. Los muy justificados puntos de vista que el profesor Montoya me dio a conocer en torno al problema suscitado, me inclinaron a ofrecer para ese fin un estudio analítico que empezó a tomar forma en mi mente no menos de cinco años a esta parte.

Indagando en cuanto a las razones que me han llevado a la redacción de este ensayo, pienso que aquéllas se originaron en una certeza. Semejante comienzo invalida todo intento de afirmarse en el puro método deductivo habitualmente utilizado más por convención que por convicción. Y esto con el agravante mil veces practicado por la lógica tradicional de establecer juicios que sólo se fundamentan en una falsa realidad estática incapaz de enunciar una verdadera proposición que no contravenga las leyes dinámicas de nuestro universo energético en constante cambio y movimiento. ¿Cómo encontrar entonces elementos de juicio dinámicos que me permitan llegar a una proposición capaz de desarrollar a su vez el discurso científico correspondiente? La sustancia de esta interrogante ha detenido por largo tiempo la actualización de mi respuesta.

Pero cuando ya estoy en vías de lanzarme a la tarea señalada, me acometen nuevas vacilaciones y dudas. Y éstas me vienen de un profundo apartamiento de todas aquellas doctrinas y teorías que postulan límites materiales y espirituales entre los hombres; en un momento histórico que está mostrando obviamente la imperiosa necesidad de establecer un mundo donde, de manera efectiva e irreversible, la humanidad se realice sobre las bases de un cuerpo legal surgido de la noción y de la experiencia del amor universal. Sólo de

este modo podría conseguirse la eliminación definitiva de todas las falsas fronteras creadas por el interés, el odio, la soberbia y el siniestro deseo del poder; con su interminable secuela de dolor, impotencia, degradación y muerte.

Este mismo pensamiento, que es crédito y garantía de mi actitud integralista —donde cada cosa implica todas las cosas y donde cada partícula de materia implica todo el universo—, me lleva a confesar la honda inquietud que me despierta el concepto de *música chilena*. En efecto, tal noción compuesta y compleja alude, en primer término, a un acontecimiento sustantivo claramente delimitado —la música—, que es válido y comprensible para cualquier grupo humano; no importa cuál sea su origen, medio geográfico, lengua o tradición. En segundo término, la referida noción alude a lo *chileno* de esa música. Es aquí donde la comprensión no nos sirve para calar en lo hondo de dicha afirmación. Y sin embargo, por otra parte, siento que en la idea de *música chilena* hay una fuerza que califica un evento dotado de tal sello de singularidad que no puede confundirse con ningún otro. Me asalta el presentimiento de que lo chileno es lo que fluye desde el fondo de ese ser que me inunda por dentro y que me invita a partir en misterioso viaje, cuya finalidad sobrepasa demasiado el poder expresivo de las palabras. Todo me indica que debo aprender a esperar. Y que para ser capaz de esperar deberé instruirme en una ciencia que es lo difícil por antonomasia: la humildad. De allí a la paciencia hay sólo un paso; una vez ubicado en ese punto, estaré en condiciones de aspirar con tranquilidad a un poco de conocimiento, para llegar a ser.

¿Qué es lo chileno? ¿Qué hace de lo chileno lo que es? ¿Cómo determinar sus componentes, que se desprenden de factores vernáculos y foráneos? Preguntas que anticipan muchas duras dificultades en cuanto a las respuestas que se merecen. Más aún cuando en el presente un acelerado e incontenible proceso de homogeneización parece ir debilitando con rapidez inusitada, aquellos mínimos signos de diferenciación, que en un pasado no lejano poseyeron tal vez una presencia más acusada.

Aun a riesgo de apartarme de lo específico del presente estudio, estimo indispensable meditar en torno a ciertas ideas generales que arrojen algo de luz en un ámbito hasta ahora del dominio casi exclusivo de la lógica clásica, y que, por tal razón, se resiste a ser

tratado en los términos estáticos preconizados por dicha ciencia especulativa. Estimo que sólo un método basado en el principio de contradicción estaría capacitado para superar con éxito esos escollos extremos que eluden (en apariencia) toda relación sistemática con los objetos de naturaleza articular del universo energético. Los referidos escollos, superables para una lógica contradiccional, podrían identificarse con lo que algunas corrientes del pensamiento definen como imponderables.

Sirva como punto de partida señalar que lo sustantivo de una cosa comprendida en la realidad, implica resistencia frente a otra cosa cualquiera. La resistencia de un sustantivo en relación a otro debe medirse en términos de aspecto. Entenderemos por aspecto ese conjunto de propiedades perceptibles que distingue a una cosa de otra cualquiera. Este complejo del aspecto, a su vez, ofrece la cualidad de ser expresivo. Expresa su propia naturaleza, al comunicar hacia el exterior aquellos signos característicos o típicos que los sentidos son capaces de captar. En la percepción de tales signos, quedan al descubierto ciertos fenómenos de comportamiento dual capaces de relativizar todas las formas posibles de conocimiento. Entre aquéllos destaco tres grupos de nociones de dualidad antagónica, que son aplicables al campo por investigar. Ellos son: el complejo de lo afín y de lo contradictorio; el de lo común y de lo propio; el de lo general y de lo particular.

A nivel de grupos étnicos, una raza o una comunidad evidencian lo sustantivo de su ser en términos de expansión material o espiritual. Tal expansión se explica como una fuerza sistemática de alta resistencia que vence a otras fuerzas sistemáticas de menor resistencia que se le oponen. El resultado práctico se debe entender como un acto de imposición de las características sustanciales de un sistema humano sobre otro, cuya resistencia es vencida por la de aquél. En el caso de la comunidad chilena, los componentes nativos precolumbinos y los otros aportados por emigrantes de ultramar, no alcanzan a un grado de fuerza suficiente como para imponer, más allá de las fronteras nacionales, la imagen de un estilo chileno fácil de reconocer por cualidades que puedan considerarse como propias; esto es, inconfundibles en relación a las de otros estilos foráneos. Lo dicho se confirma en cuanto lo chileno no logra expandirse hacia el exterior, ni material ni espiritualmente. Por el contrario, su sustancia parece estar amasada con los ingredientes del exilio anímico y de una permanente nostalgia por valores socioculturales mayoritariamente eu-

ropeos. Los mismos fueron impuestos en general a todo el continente americano, como una consecuencia obvia de la conquista y colonización del Nuevo Mundo llevadas a cabo por una civilización dotada de un alto poder de expansión material y espiritual. Como era de esperar, el trasplante de valores no dio un resultado homogéneo en todos los confines de América, porque el grado de resistencia entre los distintos pueblos sometidos era distinto. En el aspecto recién mencionado, Chile aparece entre todos los países del bloque americano como el de características propias menos acusadas. Por ejemplo, si se compara la fuerte presencia que se desprende del sujeto tropical o subtropical (en cuanto a caracteres inconfundibles se refiere) con la de un sujeto chileno, observamos que en este último los componentes biológicos y síquicos arrojan un balance muy poco nítido. Pero lo que con más frecuencia llama la atención del investigador, es el hecho de que el chileno se manifiesta en general como un curioso ejemplar humano oriundo de Europa y trasplantado a suelo americano. Además de lo ya anotado, el sujeto chileno arquetípico (cuya tendencia a abandonar el lugar de nacimiento rural para desplazarse hacia los centros urbanos mueve a meditar) parece vivir como desligado casi por completo de su paisaje nativo, el que, por otra parte, apenas si se proyecta en el campo de sus realizaciones personales. Lo que observamos en nuestros días debe ser probablemente la prolongación de una conducta de antiguas raíces, en la que el paisaje debe ejercer una influencia muy poderosa, casi incontrarrestable. De allí que nuestro período precolombino (aun si lo extendemos hasta el momento en que, por efecto de la Conquista, se establecen en nuestro territorio los primeros inmigrantes europeos) no nos haya dejado indicios de civilización de alguna magnitud: tanto en lo que concierne al tratamiento del espacio (monumentos) como al del tiempo (documentos que acrediten la existencia de formas superiores de lenguaje o de dominio de las artes y de las ciencias, como asimismo el grado de madurez social alcanzado). Esto es todavía mucho más impresionante si recordamos el nivel de desarrollo social, cultural, político, económico y, sobre todo, espiritual registrado en las civilizaciones surgidas en los faldeos de los Andes, en la península de Yucatán y una parte importante del territorio mejicano.

En resumen, y con el fin de no continuar alejándome del campo propuesto, convengamos en que *lo chileno* (tanto en lo individual como en lo colectivo) constituye una realidad no anterior a la Conquista, por cuanto se subentiende como una consecuencia directa de las

inmigraciones españolas ocurridas durante el siglo XVI; aunque, no obstante, participa en lo biológico y síquico, de esos antecedentes aborígenes que durante un milenio parecen tipificar el sometimiento del siquismo a la naturaleza. Así, en lo recorrido hasta ahora, todo estaría indicando que el sujeto chileno no es apto para la realización; que su incapacidad para expandirse material o síquicamente no le permitirá cumplir su destino de llegar a ser. Sin embargo, se advierte a través de las manifestaciones del chileno, como ente social (en ciertas constantes de sus gestos y movimientos, pero muy en especial en lo que respecta al lenguaje), un fenómeno de implosión que lo vuelca regularmente hacia su propio interior. En esto radica, por cierto, su capacidad no común para adaptarse a los cambios exteriores más bruscos o inesperados que sea dable imaginar. Es posible que tal condición le venga de una predisposición irracional que le exige acatar los designios del destino con un fatalismo que inhibe en él toda posibilidad de rebeldía. De lo anterior se desprende un comportamiento que se ciñe a modelos impuestos desde afuera (consecuentes con aquellos valores cristianos que los sustentan), de tal manera que perderemos el tiempo tratando de encontrar lo chileno en el terreno de los hechos. No obstante, este permanente estado potencial que no llega a la acción, podría explicarse como una forma sutil de realización que escaparía al concepto vigente de realidad energética, entendida como *un sistema de partes articuladas*.

Invirtiendo el enunciado anterior, yo propongo una realidad no-articulada, es decir, fluida. Y esta inclinación a lo contradictorio me viene por estar inmerso en un universo energético, resultado del antagonismo de sus partes y que sólo se explica a través del movimiento. Semejante pie forzado me obliga a elegir la contradicción como el motor de mi método de razonamiento. Luego, si una *realidad articulada y en movimiento*, sometida a las ideas de *tiempo, espacio, memoria, causa, efecto y lógica* se resuelve en lo que llamamos *acto, hecho, acontecimiento o evento*, debe existir por antagonismo otra *realidad no-articulada (fluida) y en reposo*, sometida a las ideas de *eternidad e infinitud* que debe resolverse en lo que llamamos *afectividad*. Entendiendo finalmente, que la siquis tiene entre otras funciones básicas la de medir la interrelación perpetua y simultánea entre aquellas dos constantes de realidad —articulada y dinámica una; fluida y estática la otra— debemos explicarnos todo comportamiento humano *como una condición imponderable impuesta por el principio creador, fluido, inmóvil y no-cognoscible que identificamos con la idea de ser o*

de sustancia, sobre el principio de lo creado, articulado, dinámico y cognoscible, que identificamos con la idea de materia en movimiento. Aceptamos la misteriosa revelación de que el ser, por cuanto es simple, no tiene principio ni fin y constituye la fuente de toda posibilidad, como potencia pura que también es. Por lo mismo, atribuimos al ser la capacidad creadora en grado absoluto más allá de toda medida de tiempo y de espacio. La creatividad absoluta, como atributo del ser o sustancia, sólo puede referirse a lo que yo llamo *voluntad de donación*. Esta se infiere de la *capacidad creadora*, noción contenida en el sujeto *ser* y que obra como antecedente de la noción *voluntad de donación*, que sería la fuente de toda actividad verbal, o fuerza generadora del predicado. Por lo anterior, se establece un orden de prelación que encadena las nociones en la forma ya enunciada. Así, el acto de dar se desprende de la potencia pura del ser y se completa, a su vez, en la finalidad de *acción pura*. El ser, que de esta manera *se da a sí mismo en la cosa creada o materia*, impregna a esta última de su propia sustancia. Así, constituida *a imagen y semejanza del ser*, la cosa creada se realiza como una *dualidad objeto-acontecimiento cuyo fin es llegar a ser*, recreando transfinitamente el acto creador mediante una trayectoria de *perpetuo retorno al ser*; y contraria y simultáneamente, otra trayectoria de *perpetuo alejamiento* hacia el no-ser (que es la noción inversa de ser, implicada en la propiedad de potencia pura). Del mismo modo como el retorno hacia el ser define la noción de perfeccionamiento, el alejamiento hacia el no-ser define la noción inversa de degradación. La trayectoria de retorno corresponde al desarrollo de la idea del *deber ser*, en tanto que la de alejamiento determina el desarrollo de la idea del *deber sentir*. Por lo mismo, el retorno pone de manifiesto la obra por medio de la cual la materia *recrea* el acto de donación del ser absoluto, *dándose a sí misma*. Esta inclinación de la cosa creada que le viene de su origen sustancial, la determina en línea recta hacia su finalidad, que es el ser absoluto. Pero, al mismo tiempo, su condición de cosa creada la *enajena* de manera constante, orientándola en sentido inverso a su finalidad. De este modo, y por la permanente interrelación del perfeccionamiento y de la degradación, *la materia da lugar a un número transfinito de sistemas*. Cada uno de éstos genera, según la naturaleza de su causalidad y finalidad, un número transfinito de sistemas derivados, y así sucesivamente, de acuerdo a la relación de equilibrio entre su par de dinamismos antagónicos.

En los párrafos anteriores he intentado, en los términos de un panorama general, esbozar

una hipótesis contradiccional que me pudiera llevar con cierto éxito al encuentro de una definición aproximada del chileno o de *lo chileno*. En la certidumbre de que mi propósito excede bastante la naturaleza y las proporciones del presente estudio, me he limitado a exponer algunos acontecimientos que estimo importantes y luego tratarlos a la luz del principio de contradicción y ver qué sucede. Algunos resultados preliminares me permiten asociar la manera chilena con el comportamiento de una materia que he llamado *fluida*, en oposición a esa otra materia *articulada* de la realidad energética. De este modo, lo chileno parecería surgir del predominio de la afectividad sobre el dinamismo; del sentimiento sobre la acción.

Si lo ya referido lo enfocamos en el campo de la creación artística, se advertirá que la conducta se mantiene en todo aquello que el arte y la vida tienen en común y que se resume en su cualidad de manifestarse hacia el exterior; el arte en signos simbólicos y la vida en acciones. En ambos casos se trata de un impulso que provoca aquellas dos formas de actualización citadas. De ahí entonces que en el arte chileno se encontrará como factor positivo predominante un vivo sentimiento que opera sobre lo estructural de la obra, para identificarla hasta donde es posible con la vida. En el otro extremo, el arte nacional exhibirá como factor negativo predominante una definida impotencia en cuanto a actualizar nuevos y propios sistemas formales se refiere. En este aspecto de nuestra realidad artística es tal vez donde se hace notar su casi nula fuerza de expansión, en la falta casi absoluta de signos vernáculos o nativos implicados en la sustancia misma de la obra. Y téngase presente que no estoy hablando de expresión popular o folklórica, sino de cualquier género de manifestación creadora.

Si lo que he señalado para el caso de la creación artística en general, se proyecta al terreno de nuestra música, ya se puede anticipar en gran parte lo que ocurrirá cuando nos enfrentemos a las tres insignes figuras elegidas como tema central del presente estudio crítico. Podremos confirmar así, a través de los hechos mismos, cómo todo el análisis axiológico de la obra observada se irá desprendiendo de esas dos constantes formuladas en torno a lo arquetípico del estilo y del sentimiento en la conducta de ciertos sujetos chilenos que, además de artistas creadores de excepcional valor, han hecho posible la apertura de un camino que exprese al ser chileno. Ese ser que se desplaza “despacito por las pic-

dras”, porque se ha tragado un universo que no lo deja “ni a sol ni a sombra” Ese ser tan íntimo, tan tierno, que para que le perdonen lo que quiere decir busca un poco de coraje en el vino de su tierra.

I

En cierta medida la figura de Enrique Soro recuerda, en lo fundamental, la situación que vive la música italiana en ese momento en que la enorme figura de Ricardo Wagner se proyecta sobre todo el campo de la música europea y va modificando a su paso todo lo que hasta entonces había servido de límite natural a la fuerza de las influencias foráneas. Recordaremos una vez más cómo la ópera meridional, fuertemente asida a estructuras de evidente raíz popular, impulsadas por el progresivo desarrollo de las corrientes nacionalistas, sufre frente a la arrolladora energía del espectáculo wagneriano, uno de los cambios más profundos de toda su larga historia. De manera parcial en “Aída” e integralmente en “Otello” y “Falstaff”, Verdi acoge los nuevos ingredientes dramáticos con un entusiasmo que es tan sincero como todo lo que fluye de su trabajo creador. Lo que acontece en el caso de Verdi dice sólo relación con el arte escénico que él representa. Pero sabemos que el contagio wagneriano no se detiene allí, sino que afecta de inmediato a todas las formas del lenguaje musical vigente. Y lo hace de manera directa impregnándolo todo de sinfonismo cromático o bien despertando en los músicos del sur un apetito desmedido por las tradiciones más características del otro extremo de Europa. Es en este último sentido que el arte de Soro se nutre de las consecuencias del wagnerismo, todavía en pleno vigor. En efecto, si consideramos la realidad del arte musical italiano de ese período, observaremos que la revolución estética provocada por la llamada “música del futuro” adquiere en suelo meridional la magnitud de una reforma. De su glorioso pasado musical, Italia no conserva prácticamente nada, salvo ese discutible peso específico del verismo verdiano apenas justificado, en muchos casos, por un impulso sano y alegre que nos hace perdonar lo demás. Resulta comprensible, entonces, que el fenómeno artístico generado por Wagner origine todo un cambio de orientación en los postulados de Verdi, y que, además, permita el redescubrimiento de caminos que parecían bloqueados para siempre. Quiero indicar así,

cómo el drama wagneriano estimula con su poder renovador la preocupación del arte italiano por las formas superiores de la música pura, a través de sus más diversas manifestaciones. Es en este punto donde nuestro Enrique Soro se encuentra con la música, a un nivel de actividad organizada y en el terreno mismo de su realización como hecho concreto. Esto le ocurre a la temprana edad de catorce años. Es el resultado no muy lógico de aptitudes innegables que señalan su clara vocación y que anticipan los méritos de su labor creadora.

Como ya lo he referido en beneficio de la nueva música italiana que se adivina en “Otelo” y que reanima el fervor por la música pura, Soro tiene la suerte de cimentar su naciente imaginación en un clima pedagógico que lo encamina hacia el cultivo de procedimientos en los que la riqueza expresiva es la consecuencia de un método riguroso. Esto es, lo que para mí constituye el oficio artístico entendido como finalidad. No se debe, pues, a otra cosa el éxito bien merecido de que el compositor goza, tanto entre los especialistas como entre el público aficionado. Y al hablar del éxito de la música de Soro, no me mueve un simple afán informativo, sino mi obligación de destacar cómo los valores implicados en la obra de arte retornan a la comunidad que los recibe con misterioso júbilo por la vía de la emoción, que así puede religar al ser consigo mismo. De lo anterior se infiere que en los hechos he querido referirme al éxito obtenido por el artista que interpreta a su comunidad como interpretándose a sí mismo. En esto reside la buena relación entre su música y el medio.

Antes de intentar una determinación del estilo de Enrique Soro, se hace necesario destacar un hecho que constituye la clave en cuanto a la orientación general que tomará el arte musical en nuestro país y que se puede resumir en un rechazo de la función dramática de la música y en un progresivo impulso y acercamiento hacia los medios técnicos con el consecuente olvido de los fines. Lo primero, que implica un apartamiento definitivo de la ópera y una obvia decisión de expresarse a través de formas puramente sonoras, se explicaría por la reacción italiana frente a las ideas de Richard Wagner, lo que ya ha sido comentado en párrafos anteriores. De esto, lo que nos parece importante subrayar es cómo la conducta estética de Soro fija los rasgos más definitivos de la creación musical chilena, ya que, de no haber mediado el ejemplo de aquél —asegurado por el prestigio más

que local de su nombre— nuestra música, a juzgar por las tendencias observadas durante todo el siglo XIX, podría haber tomado un camino del todo diferente a lo que de hecho ocurrió. Por otra parte, pienso que tal cosa (más allá de la actitud creadora de Soro) está implicada en aspectos del estilo chileno, tales como su carácter introvertido muy acentuado además de su agudo sentido de lo ridículo, todo lo cual recomienda un arte de vida interior, sicologista e inclinado al hermetismo y que, por lo mismo, no puede aceptar la exhibición de la intimidad humana o el espectáculo de las pasiones y de los sentimientos en lugar público. En todo caso, la materialización de esta línea de comportamiento expresivo se confunde con la figura romántica, pero sin embargo austera, de Enrique Soro, que lo señala como el primer compositor chileno que puede probar exhaustivamente una maestría en el desempeño del oficio y, a la vez, un grado de perfecta coherencia entre vocación y profesión.

La reflexión anterior allana el camino en torno a la tarea de especificar los rasgos estilísticos del lenguaje en Soro y su posible vigencia en el desarrollo de la llamada música chilena. Para este fin puedo servirme no sólo de los hechos estéticos que se desprenden de la obra en sí, sino también de los componentes de la realidad antropológica de nuestro autor. Soro es chileno de nacimiento, pero su padre es un compositor e instrumentista italiano. No en vano esta información me inclina a pensar en una relación lógica entre la genealogía o el antecedente sociocultural de Soro y el impacto que sobre él debía provocar la música de Verdi, artista a quien el joven músico nacional tuvo oportunidad de conocer personalmente. Entendiendo el arte como un fenómeno sistemático, a través del cual un pueblo expresa los sentimientos o estados de ánimo resultantes de su propio comportamiento individual y social, debo, asimismo, aceptar que la influencia del medio familiar (aparte de su reconocida inclinación congénita) pudo predeterminar en gran medida el destino artístico de Soro, al religarse, con su ingreso al Conservatorio de Milán, antiguos vínculos de sangre apenas interrumpidos por la distancia. A lo anterior se suma el movimiento de renovación de la música italiana que se inicia por esos días. Tal acontecimiento, que debe traducirse como preocupación por la forma, incorporación de un nuevo lenguaje y cultivo de los géneros sinfónico y de cámara (relegados a un último término por la música escénica), se impone a la sensibilidad de Soro con toda la fuerza de su vitalidad. Si a esto se agrega el peso de la personalidad creadora de Verdi, con el mensaje inconfundi-

ble de su melodía y los ecos wagnerianos en el sinfonismo de sus dos últimas óperas, existen fundadas razones para admitir que estoy en posesión de todos los elementos de juicio necesarios para la determinación del estilo en la música de Enrique Soro. Digamos en términos generales, que aquel estilo manifiesta en su conjunto lo que se define como romántico. Aunque no voy a pronunciarme sobre la aplicación de dicho calificativo, lo aceptaré por ahora, a falta de otro más adecuado. Tal cosa se justifica, en cuanto me sirve para trazar a grandes rasgos algunos antecedentes históricos que me ayuden a fundamentar mi hipótesis.

Italia, que en los orígenes de la música occidental representa la vanguardia en materia de desarrollo y cultivo de las formas más representativas del arte sonoro, es desplazada de ese primer plano por otros centros generadores de creatividad artística hasta que a partir del siglo XVIII entra en lo que corresponde a un período de decadencia. Dicho período se extiende desde el apogeo del barroco alemán, francés e inglés hasta el presente; aunque debe aclararse que en lo que a Italia respecta, sólo consideraremos las épocas clásica y romántica ya que, a mi entender, a partir de la Primera Guerra Mundial en adelante, la decadencia de la cultura occidental no sólo afecta a Italia y a la música sino a toda Europa y a todas las formas de expresión artística. Retomando la idea central de la corrupción de los valores en la música italiana que alcanza su punto extremo a la altura del romanticismo histórico (siglo XIX), deberé insistir en que, aparte de la figura legendaria de Paganini y de los aportes de Bellini a los géneros instrumentales inmortalizados por el genio de Chopin, lo sustancial del arte sonoro italiano se concentra en la ópera de Verdi. La fuerza rústica pero imponente del lenguaje verdiano asegura para Italia un lugar algo tardío pero importante en las páginas del romanticismo. Así, con sus tres últimas obras maestras, Verdi logra encauzar los desbordes de lirismo rudo y apasionado de sus dos primeras etapas, en los moldes de un cierto neoclasicismo donde, sin sacrificar el caudal melódico, pule el procedimiento hasta el grado de consolidar una expresión de auténtica vena nacional a la vez que de síntesis de los más elevados valores estéticos de la cultura cristiana.

De lo anterior se desprende que es esa integración de componentes románticos (líricos) y clásicos (preocupación por la estructura formal) de la última producción de Verdi, lo que marca de un modo particular a todo el ambiente musical y, en especial, a los medios aca-

démicos de la Italia del 1900. La posible experiencia escolar de Soro en Italia puede así explicarse a la luz del siguiente resumen cronológico; 1) El estreno de “Falstaff” tiene lugar en el Scala de Milán en 1893; 2) Soro ingresa como alumno del Conservatorio de Milán en 1898; 3) Verdi muere en Milán, en 1903. El resto, puede deducirse directamente del análisis de su obra que es fecunda, no en el número sino en la dignidad siempre mantenida del oficio.

Como ya lo he reiterado desde el mismo Prólogo y luego en varios párrafos del presente trabajo, la creación musical en Chile —para citar una expresión de Vicente Salas Viú, tan prudente como ajustada a la verdad—, destaca sobre todo en aquellos géneros que se asocian naturalmente con sentimientos de intimidad, sutileza, hermetismo y subjetividad. Me refiero con esto a la música de cámara. Sin embargo, al parecer por una curiosa mezcla de tropismo imitativo y de asombro por lo que es extraño a su naturaleza, los compositores chilenos son cultores asiduos del género orquestal en el que, salvo tan escasas como honrosas excepciones, el ruido no deja lugar a las nueces. Soro, con todas las excelencias de su bagaje técnico indiscutible, no es una excepción en cuanto a lo afirmado. No obstante, mi juicio no tiene como objeto oscurecer la imagen tan respetable y querida del maestro chileno, sino acentuar lo que yo concibo como el derrotero más coherente y más ajustado a la manera de ser de una música que aspira a traducir rectamente los estados de ánimo propios de un hombre de nuestra tierra. Y Soro no sólo define el camino sino que confirma con muchas páginas admirables y conmovedoras lo que yo pretendo defender. Es él quien ha puesto énfasis en el lenguaje de lo más íntimo del corazón humano a través de un conjunto de obras de cámara, al cual la posteridad musical chilena no podría arrebatarse tan fácilmente su calificativo de modelo pocas veces igualado (tal vez por los excelentes Cuartetos de Cuerdas de Domingo Santa Cruz y algunas pocas más) y quizás nunca superado.

En beneficio de lo dicho, cabe recordar que una de las obras más importantes entre todo lo realizado por el insigne maestro chileno, el Cuarteto de Cuerdas en La mayor, fue escrito en Italia en 1904, a los veinte años. Esto demuestra cómo el estilo de nuestro compositor se muestra ya como perfectamente maduro y definitivo, en un punto de su carrera, tan incipiente en lo que se refiere a la experiencia, que apenas haría exigible al-

guna muestra de imaginación y de frescura. Pero en contra de todo lo esperado, el Cuarteto se nos aparece con los atributos característicos de la obra maestra nata. Y no es el corriente buen resultado del talento esforzado. Lejos de tal cosa, su lenguaje nos hace percibir una vitalidad que explicita una cabal necesidad de expresar sentimientos muy definidos. Con esto quiero indicar hasta qué grado la música de cámara de Soro transparenta una bien acrisolada concepción de la vida: la de un hombre que cree con honradez en los principios del equilibrio institucional moderno y que desea responder a esos ideales que profesa, con un comportamiento que sea consecuente con sus propias convicciones. Por esto mismo, el Cuarteto que comentamos, como la mayor parte de sus obras de cámara, no revelan desacuerdos con los designios del destino, ni rebeldía frente a lo establecido. Su música trasunta una honda gratitud y serena alegría de vivir. Los valores que va develando la estructura sonora nos muestran a un artista en perfecta armonía con el medio que lo envuelve, lo que nos recuerda el arquetipo del maestro clásico. Esto contradice cierta afirmación confusa y poco responsable de la musicología tradicional que para dar una garantía de objetividad se basa en la aparente ordenación de los hechos históricos. De este modo, aquella ciencia considera romántico lo que ocurre entre el tercer estilo de Beethoven y las escuelas nacionalistas de fines del siglo XIX, y todo lo que más adelante delata alguna conducta formal que se relacione con rasgos de disolución estructural de la tonalidad. A tal criterio, yo opongo una posición más acorde con la organización energética del universo, edificada sobre los principios de afinidad y antagonismo. Así, si concebimos la música como una resultante del intercambio biológico y mental entre los componentes de la sociedad humana, lo clásico se definirá como un estado de afinidad entre el artista y el medio que lo envuelve, más allá de los signos históricos externos que parecen determinarlo, y lo romántico, como un estado de antagonismo entre ese mismo artista y su medio. De esto se infiere que la música de Soro, por su actitud interior de acatamiento a los hechos y escalas de valores contemporáneos, se comporta como clásica; aun cuando los signos que se advierten en su estructura sintáctica, su construcción melódica, armónica y timbrística, nos recuerden otros signos utilizados anteriormente por creadores cuya actitud se mostraba antagónica con su respectivo medio, por lo que eran biológica y mentalmente románticos.

Una investigación acuciosa de la obra de Enrique Soro arroja las siguientes conclusiones:

- 1) El estilo que define a su lenguaje se desarrolla tempranamente, alcanzando la madurez en plena juventud de su autor. Esto se demuestra con creces, en el ya citado ejemplo de su único Cuarteto de Cuerdas en La mayor y también, aunque en menor escala, en su Primera Sonata para violín y piano, ambas partituras escritas en Italia entre los 18 y 20 años de edad (1904 y 1902, respectivamente).
- 2) De lo anterior se desprende que las influencias que lo nutren le vienen de la última producción operática de Verdi, más otras que se derivan de la naciente reacción italiana frente a la decadencia del arte lírico nacional y que se concreta en un retorno a las formas de la música instrumental. De allí, la afinidad entre varias o muchas de sus primeras obras de cámara con el estilo de Brahms y de Schumann, que se explica por la estética dominante en ese momento en las academias musicales italianas.
- 3) La música de Soro revela una penetrante sensibilidad, capaz de predeterminar hacia el futuro las condiciones más favorables al desarrollo de un arte nacional consecuente con una manera de ser típicamente chilena: conservadora y melancólica; con esa capacidad de monólogo interior que apenas se comunica veladamente a través del coloquio y que nos entrega la dimensión de su angustia existencial. Esta presencia de lo sombrío que en Soro no sobrepasa el sentimiento de nostalgia, jamás alcanza el tono agitado de la rebeldía. Tal cosa define a nuestro músico como ser chileno, en cuanto elige la obediencia y la tregua, no por ignorancia de otros caminos, sino por un acto de profundo autoconocimiento.
- 4) Luego, la obra de Soro se muestra clásica en la actitud integral de su autor como hombre y como artista; mientras que en los signos del procedimiento (que provienen de anteriores actitudes de rebeldía profunda) se comporta como romántico. Por lo dicho, la cualidad central de su lenguaje es su orientación centrípeta y que se puede traducir como dominio de la interioridad.
- 5) El estilo de Soro prueba con hechos su sólido encadenamiento con una concepción de la vida que es invariable. Así, en ciertas obras de su edad madura, como, por ejemplo, sus Tres Preludios para Orquesta de 1936, el músico persevera en los mismos postulados

estéticos de su Cuarteto y de sus primeras Sonatas instrumentales, sin que apreciemos cambios sustanciales en relación a sus primeros trabajos de creación.

6) La citada persistencia del estilo original se caracteriza por una progresiva depuración de los medios constructivos, en beneficio de lo esencial. Esto se demuestra en la escritura de los años de madurez, de la que ya ha sido eliminada cierta grandilocuencia melodramática que afecta más que nada a su obra orquestal (Sinfonía Romántica y Concierto para piano y orquesta), así mismo como los excesos sentimentales producto de la degradación sistemática de los moldes institucionales de Occidente.

7) El estilo de Soro es netamente chileno, aun cuando en su composición no entran (a excepción de dos o tres ocasiones insignificantes) elementos de procedencia folklórica o popular. Esto sirve en parte para demostrar que la nacionalidad espiritual de la obra de arte rebasa demasiado las pretensiones de ese pintoresco y patriótico intento de clasificar la música del mismo modo que las estampillas.

8) El estilo de Soro se confirma en la ética de su oficio.

II

A partir de Enrique Soro en adelante, la música en Chile se afianza en la forma de dos corrientes hasta cierto punto definidas, que provienen, como se habrá entendido, de una sola fuente común, pero de tal naturaleza antagónica que implican como consecuencia dichas dos corrientes cuyo objeto sería: 1) materializar el impulso de alejamiento desde la fuente de origen, a través de una trayectoria que transforma y diversifica los componentes básicos; 2) materializar el impulso de retorno hacia la fuente de origen, a través de una trayectoria que se desenvuelve en una progresiva identificación de dichos componentes básicos. La fuente común, como podrá apreciarse, es ese conjunto de factores que se realizan en el estilo de la música de Soro y que se agrupan en dos subconjuntos: uno centrífugo (alejamiento desde el origen), manifestado en la textura armónica que tiende a

lo cromático a través de una actitud modulante que se opone al establecimiento de los ejes tonales propios de la sonata, el rondó y la variación; otro centrípeto (retorno hacia el origen), manifestado en la estructura métrica y melódica a través del uso preferente de las tres formas clásicas antes citadas, más algunos procedimientos barrocos y renacentistas como la fuga, el fugado y el canon, todo lo cual deja entrever una orientación bastante acusada hacia una conducta neoclásica. Como puede inferirse de los componentes de la fuente de origen, reunidos en el estilo de Soro, todas las etapas posteriores de la música en Chile presentarán comportamientos derivados de dichos dos componentes antagónicos. Así, en la actitud de alejamiento desde la fuente y como efecto de una transformación de la textura armónica romántica en lenguaje sonoro, la música chilena a partir de Leng se encaminará (con cierto atraso), por la tortuosa senda del atonalismo, y, más tarde, se sumergirá en esa etapa final del experimento sonoro tecnocrático, donde todo sentimiento que aún pudiera sobrevivir es aniquilado. En el sentido inverso, representado en la actitud de retorno a la fuente de origen, pero asociada, no a las formas y procedimientos del pasado, sino a la expresión colectiva del folklore musical (de ancestro hispánico en el caso chileno), la música chilena, a partir de Pedro Humberto Allende, debería haberse encaminado en la dirección de un nacionalismo integral (comparable a las realizaciones de Bartok y De Falla) que no arraigó en nuestro medio por falta de incentivos suficientes o de una academia comprometida con el cultivo de los valores nativos. No obstante lo afirmado, la figura artística de Allende basta por sí sola para consolidar la ya mencionada actitud de retorno a la fuente de origen, mediante el folklore. El tipo de labor creadora desarrollada por P. H. Allende especifica lo que yo llamo el aspecto positivo de retorno a las fuentes, por cuanto lo provoca una necesidad de comunión con los valores genuinos de la tierra natal; esto es, un puro sentimiento religioso que identifica al artista con su medio, en un acto de creación integral. Infortunadamente para nuestra música nacional, fue el aspecto negativo de esa misma actitud de retorno a los orígenes lo que trascendió como conducta típica en la mayoría de nuestros compositores que con esto subordinaron el destino de la música chilena al vasto e insalvable proceso de degradación en el que desde hace tiempo naufraga toda la música occidental. En efecto, nuestro arte sonoro, víctima de una irresistible inclinación por el prestigio de experiencias foráneas, cayó muy tempranamente en un cultismo hasta cierto punto auspiciado por los

medios académicos, y, en general, por los criterios que alientan nuestra vida social. Dicho amaneramiento, que juzga el valor de la obra de arte por la aplicación impecable de ciertas reglas tradicionales, todo convenientemente sazonado con una que otra “audacia”, lleva a nuestra música hasta el extremo de un neoclasicismo crónico, pero vestido con una envoltura de modernismo “que no tenga nada que envidiarle a la mejor música del mundo”. Porque ateniéndonos a la acepción más amplia del vocablo *clásico*, no podremos negar que ella se refiere a algo que se prestigia por el uso reiterado. De acuerdo a la citada definición transitoria de *lo clásico*, la permanente conducta neoclásica de la música chilena del siglo XX, debe ser explicada como un estado de sometimiento intelectual a los resultados artísticos del arte cristiano, entendido como acontecimiento aislado y no como lo que en realidad es: una parte del extenso e intrincado contexto antropológico, histórico y natural del hombre eurasiático. De este modo, la generalidad de los compositores chilenos se apresuró a poner en práctica los resultados estéticos de una compleja experiencia conseguida como efecto de una real necesidad de actuar de determinada manera frente a determinadas circunstancias. Como se ve, en la música chilena ha faltado una necesidad de expresión sonora que origine la correspondiente consecuencia sonora. Al carecer de esa necesidad, nuestra música ha adoptado procedimientos y recursos que en vano quiere aplicar a experiencias que acusan otros antecedentes biológicos, geográficos e históricos, diferentes a los de la música europea, aun cuando por tantas razones lo latinoamericano pudiera tomarse o entenderse como *lo europeo trasplantado*. Resumiendo los conceptos vertidos en las líneas precedentes, me veo enfrentado a la siguiente alternativa: o en la música chilena falta precisamente lo chileno; o bien, lo chileno es ese estado de aparente incoherencia entre *medios* destinados a expresar sensaciones de destreza técnica y *finés* que, por lo mismo, permanecen ignorados. Tal es, al menos, la realidad de lo recorrido hasta la fecha, exceptuando desde luego las tres ilustres figuras recordadas en el presente estudio analítico, y otras pocas más que han emulado o continuado su ejemplo creador.

A la luz de lo señalado anteriormente, corresponde fijar en lo que sigue los componentes de aquel nacionalismo integral con que yo identifiqué la personalidad artística de Pedro Humberto Allende. Una breve reseña biográfica puede ayudarnos a definir y delimitar el campo abarcado por la obra del gran maestro chileno nacido en 1885, un año después que Soró. A los 14, ingresa como alumno del Conservatorio Nacional. Su primera obra in-

cluida en el catálogo definitivo de su producción, el Andante y Allegro para orquesta de cuerdas, está fechado en 1903. Tiene entonces 18 años. Esto nos recuerda a Soro, que a esa misma edad escribe en Italia su primera Sonata para violín y piano. En 1903 recibe su título de Profesor de Armonía y Composición. En 1910 inicia una larga serie de viajes por países de América y de Europa, con fines de intercambio académico y de investigación en las áreas del folklore y de la pedagogía musical. En 1913 concluye sus "Escenas Campesinas" para orquesta, una de las primeras realizaciones de toda la música occidental, donde el folklore nativo constituye la estructura misma de la obra de arte. En 1918 empieza a componer las 12 Tonadas de carácter popular chileno, que no sólo constituyen su obra maestra sino que fundan (con anterioridad a Manuel de Falla) un estilo de nacionalismo integral liberado de todos aquellos elementos exóticos, pintorescos y sentimentales característicos de las escuelas nacionalistas del último romanticismo europeo.

Cuando comparamos el lenguaje musical de Soro con el de Allende, un hecho irreductible llama nuestra atención: la posición estética del primero, tan evidente gracias a la maestría de su oficio, revela con claridad meridiana una concepción artística en todo atendida a los postulados del eclecticismo que, en su caso, se advierte notablemente enriquecido merced a un talento natural que no se regatea. En otras palabras, quiero subrayar que el arte de Soro no pretende enmendar, modificar o transformar una tradición estilística de corte romántico y neoclásico que él ha aceptado desde un comienzo como la razón de ser de su vocación creadora. En el extremo opuesto, la expresión sonora de Pedro Humberto Allende desborda un potente espíritu renovador de esa misma tradición que para Soro constituye su credo estético; pero sin perjuicio de lo anterior, una común fidelidad y amor al oficio los identifica en la labor rigurosamente cumplida en la plenitud de su hondo sentido humano.

Junto a ese tenaz espíritu renovador que campea con inusitado esplendor en las Tonadas para piano, el estilo de Allende se nutre de un afecto religioso que integra al artista con su suelo natal. Es en este aspecto humano del maestro, desde donde vemos aflorar su pronta inclinación por los cantos y danzas populares y aborígenes de Chile, que luego habrá de conducirlo a cimas creadoras rara vez igualadas y jamás sobrepasadas por otro compositor chileno hasta el presente.

A lo ya descrito como conjunto básico que especifica la personalidad integral de Allende, hay que agregar una predisposición innata por la enseñanza que le sirve para desplegar toda la generosidad de su espíritu amplio y fecundo. Así, en su obra alienta el propósito de que todos los valores implicados en su vigoroso legado cultural, germinen en el ser de las futuras generaciones. Por desgracia y debido a múltiples factores antagónicos, el ferviente deseo concretado por el insigne artista no ha podido verse realizado hasta el momento, resultando muy improbable que logre materializarse, por el rumbo predominante en la música de nuestros días. Todo hace presentir, en los términos todavía vigentes, el ocaso de este arte cristiano y occidental, minado en sus fundamentos por la conducta de un mundo que progresa de acuerdo a la manera occidental pero que ya nada tiene de cristiano.

Como se desprende de una carta enviada por el compositor y musicólogo Felipe Pedrell (pionero del movimiento nacionalista en la música española del siglo XX) a P. H. Allende, con motivo de la lectura de las Escenas Campesinas, el proceso de renovación valórica efectuado por el maestro chileno ya estaba en marcha a partir de la composición de dicha partitura. Destaco de esa carta, el párrafo que me parece más elocuente: “dice todo lo que quiere decir y debe decir...” Compréndase el alcance de semejante juicio en un momento en que las obras maduras del genio de Manuel de Falla aún no habían sido escritas; y entiéndase además que la labor transformadora de Allende se operaba, culturalmente considerada, a una distancia mental casi incalculable de los fenómenos estéticos del Viejo Mundo. Así, en el otro extremo del planeta, gracias a intrincados pero imaginables intercambios energéticos actualizados por misteriosos sistemas de materia organizada, la lucidez de un artista extraordinario anticipaba en tierra americana un acontecimiento expresivo que, por un cúmulo de factores sicobiológicos, debía nacer por fuerza en suelo español.

A manera de preparación, antes de adentrarnos en el análisis sustancial de la obra musical de Pedro Humberto Allende, quiero detenerme en torno a una cuestión que afecta a toda empresa creadora que se edifica sobre las formas de la expresión colectiva de un pueblo o de una comunidad. Las manifestaciones del folklore exteriorizan en su conjunto la respuesta de un grupo humano a las tendencias de su propia naturaleza en la forma de

un comportamiento simultáneamente activo y reflexivo que interpreta la realidad de manera subjetiva y objetiva a la vez. De este modo, las etapas mítica e histórica del conocimiento síquico se interrelacionan con predominio de la noción de eternidad (correspondiente al mito) sobre la noción de temporalidad (correspondiente a la historia). Esto parece explicarse por un tipo de sistematización centrípeta de equilibrio simétrico que asegura la cohesión entre todas las partes del sistema. En otros términos, las comunidades folklóricas se establecen en paralelo con las comunidades históricas con las cuales se complementarían dando lugar a dualidades de compensación, entre conjuntos regidos por fuerzas de resistencia (agrupaciones folklóricas o aborígenes) y conjuntos dominados por fuerzas de intercambio (agrupaciones históricas). De lo anterior se infiere en beneficio de una interpretación de la conducta folklórica, que aquellas comunidades que se muestran resistentes a intercambiar experiencias con grupos foráneos, lo hacen movidas por atracción hacia un centro de gravedad relativamente inmóvil que operaría a semejanza de otro centro identificable como motor absolutamente inmóvil generador de toda manifestación energética, por su cualidad de ser potencia pura. Vista de tal manera, la actitud folklórica podría definirse (de acuerdo a lo afirmado en el Prólogo del presente estudio) como de constante retorno al ser o sustancia. Este último, al actualizarse en la síquis como esa materia fluida que llamamos *afectividad*, neutraliza en la materia articulada del sistema síquico, su tendencia a entrar en relación con otros sistemas. Semejante función del ser impide por lo tanto la realización de la idea de tiempo medido (que se confunde con la noción de lo histórico). Lo señalado nos lleva a pensar que la referida actitud folklórica consiste en una relación afectiva del hombre con la tierra, en oposición a la actitud historicista que se presenta como una relación razonada entre esas mismas partes.

De la reflexión anterior se puede deducir, en lo que se refiere al arte, que el artista creador hace su obra con el aporte simultáneo de dos componentes básicos de su capacidad expresiva. El primero, cuya función es centrípeta lo impele a crear movido por simple necesidad de expresar un estado interior, donde el medio externo opera como estímulo principal al servicio de la tendencia subjetiva. En tal caso hablamos de un tipo de gestión creadora introvertida (semejante al monólogo interior) en que la síquis del artista retorna al ser, impulsada por la fuerza enajenante del afecto; o mejor dicho, *afectada* por la materia fluida del sentimiento. De dicha enajenación que sufre a causa del sentimiento, la mente que

es la cosa creada, adquiere (por contacto con la afectividad) la cualidad creadora del ser (que le viene de su voluntad, como potencia pura, de darse a sí mismo). Crear sería, según lo postulado, *el acto de darse a sí mismo por amor*. Así, el artista, al concretar su idea en una estructura expresiva, reproduce de un modo simbólico el acto de amor significado en la presencia de lo creado y que es cualidad irrenunciable del ser. La función del componente centrípeto de la capacidad expresiva determina, como se ha visto, un resultado creador interior que se verifica sin intervención del medio exterior como puente entre el artista y la materia afectiva generadora del impulso creador.

En sentido justamente opuesto al del componente centrípeto de la capacidad expresiva (que es el exacto sentido u orientación del estilo chileno), el componente inverso de función centrífuga, como se infiere del análisis semántico, desarrolla una necesidad de expansión más allá de los límites de lo personal o individual. Como se ve, la acción de este segundo componente se explica deductivamente desde el comportamiento atribuido a la materia energética, entendida como una organización sistemática de acontecimientos cuyo número de relaciones posibles es siempre transfinito. Así, el componente de función centrífuga implícito en la creatividad humana, por su naturaleza articulada, obliga a la *siquis* a entrar en relación con el mundo exterior; tal vez porque aquélla se muestra resistente a la materia fluida del sentimiento y le sea indispensable un contacto objetivo con la realidad que la envuelve, con el fin de neutralizar dicha resistencia. Vencida ésta, la capacidad creadora está en condiciones de recibir el impulso generado por la materia afectiva. En tal caso hablamos de un tipo de gestión creadora extrovertida en que la *siquis* del artista retorna al ser, pero condicionada a una experiencia extramental definible como una intervención del medio circundante como agente de contacto entre la facultad creadora y la cualidad afectiva del ser. Este tipo de creatividad expansiva que se actualiza por enfrentamiento con la naturaleza de la realidad sistemática y relacional, es perceptible como una modalidad de estructura cuyo comportamiento es mayoritariamente descriptivo. Esta propiedad se materializa a partir de la impresión de las imágenes del mundo sensible, ordenadas por la *siquis* de acuerdo a los requerimientos del impulso creador en un sistema de lenguaje tripartito, compuesto de una proposición, un conflicto y una conclusión de reposo que llamamos discurso. La estructura sintáctica del discurso descriptivo al afirmarse en la naturaleza del mundo exterior determina un conocimiento estético cuya

fuerza arraiga en la imagen visible. Esta, por su materialidad de objeto (que se opone a la fluidez del ser), tiene más de cosa creada que de ser creador; esto es, que su tendencia a alejarse del ser es mayor que la de retornar al ser; o también, que su impulso de llegar a no-ser es mayor que el de llegar a ser. En resumen, si entendemos que no es posible un acto creador no afectado por el sentimiento, deberemos explicarnos el discurso expresivo que describe una experiencia contenida en el aspecto del mundo circundante, como una estructura que sólo se actualiza gracias a la efectividad de que están impregnados los objetos y acontecimientos inmersos en la realidad, lo que hace posible que la facultad del artista llegue a identificarse con el ser creador, alcanzando así el justo grado de semejanza como para reproducir, mediante el recurso del símbolo, el acto por excelencia: el de darse a sí mismo en la cosa creada.

Obviando de este modo la trayectoria de contacto directo con el ser, el artista cuya obra se afirma en la materialidad de la naturaleza sensible, deberá inclinarse hacia un cuerpo de procedimientos que acentúe las nociones de resistencia, estabilidad, materialidad, contraste, tiempo medido, espacio medido, mimesis y, en general, todas aquellas que de alguna manera puedan avivar la sensación de lo que llamamos real. Lo señalado, cuando se proyecta al campo de la creación musical, deja entrever, por las propiedades instrumentales que ello requiere, qué tipo de elementos constructivos serán capaces de corporizar un estilo que se propone crear belleza sobre otro orden de belleza ya creado previamente bajo una forma de acontecimiento perceptible por los sentidos.

La extensa reflexión que antecede nos permite devolvemos a la ontogénesis del estilo de Pedro Humberto Allende. Dicho estilo se originaría, de acuerdo al juicio de los musicólogos más acreditados, a partir de una postura impresionista. Por razones de orden involuntario, no me ha sido posible hasta la fecha tener acceso a la obra de juventud del gran maestro chileno; esto es, toda aquella producción comprendida entre el Andante y Allegro para cuerdas de 1903 y el Paisaje Chileno para coro mixto y orquesta de 1913, inclusive; esta última, contemporánea de las "Escenas Campesinas", la primera brillante muestra de su estilo nacionalista integral, todavía no maduro. Por la desinformación que implica lo anteriormente señalado, no me es posible emitir una opinión definitiva con respecto al aceptado aunque discutible origen impresionista de la música de Allende. Pese

a las dudas afirmadas, debo reconocer que en el momento de definirse el lenguaje más característico del compositor, el impresionismo que se observa en sus raíces sonoras es indudable. Inversamente, si pasamos revista a los títulos de la obra más temprana, nos encontraremos con que una gran parte de ellos alude a formas y a técnicas constructivas severas, que hacen pensar más en un origen clásico-romántico, acorde con la situación contemporánea de la música chilena de esa etapa, que en formas alusivas a actitudes comprometidas con una contemplación de la naturaleza sensible. No obstante por lo que atañe a cuestiones de la ética profesional voy a considerar la obra de Allende desde el instante en que su estructura acusa la presencia conjunta de una atmósfera impresionista y de esa austera, pero rica estilización de los ritmos ternarios y de los melodiosos básicos de nuestros cantos y danzas tradicionales.

Para formarnos una idea de la envergadura de la labor realizada por Pedro Humberto Allende en la línea de la proyección del folklore en la música docta, deberé insistir en la honda relación que liga a nuestro compositor con el más insigne de los maestros españoles del siglo XX: Manuel de Falla. Sin exageración, es lícito afirmar que Allende da forma en nuestro país a eso mismo que De Falla logra en España con la tradición popular y que Bartok afianza en el centro de Europa.

Como etapa inmediatamente anterior a su nacionalismo integral, Allende se nutre tanto de ciertas maneras del impresionismo francés como de ciertos elementos hispánicos que, en el caso de nuestro músico, le llegan por vía más bien intuitiva que de conocimiento racional. Es así como después de sus primeros contactos esporádicos con el Viejo Mundo en 1910, surgen las ya comentadas Escenas Campesinas Chilenas de 1913. Esta obra puede ser ubicada como una reflexión sonora, cuya construcción se establece sobre bien determinados esquemas de cantos líricos y bailes del Centro y del Sur de Chile. En paralelo a la forma musical, Allende ha elaborado un programa sobreestructural basado en la vida y costumbres de nuestros campos. La sospecha que nos asalta con la lectura de los títulos de los tres números de que consta (Hacia la era; A la sombra de la ramada, y La trilla a yeguas), se desvanace al comenzar su audición. Conmueve constatar cómo el artista, forzado a cumplir con una pintura de ambiente (implícita en la intención misma de la obra) que arriesga a todo trance su riguroso sentido del equilibrio compositivo, no cae de

modo alguno en desvanecimientos o debilidades estructurales, sino que, por el contrario, logra deducir de esa misma atmósfera los impulsos generadores de sus diseños de proyección folklórica; como ese de la tonada de Goyo, que surge de una figuración donde la orquesta imita el trote del caballo, con la misma naturalidad con que el predicado se desprende del sujeto que lo antecede.

El Concierto en Sol mayor para violoncello y orquesta representa esa segunda etapa en la que Allende supera los escollos de equilibrio formal, que todavía en las "Escenas Campesinas Chilenas" no han sido sobrepasados. En estas últimas, el maestro ha llevado a la práctica dos propósitos que cimentan su claro ideal estético sobre bases que aseguran su futura plenitud. El primero de ellos lo constituye la escueta y al mismo tiempo penetrante manera de trasplantar el espíritu de la música folklórica al terreno de la partitura docta, sin transacciones ni debilidades en cuanto a la permanente tentación de dejarse llevar por el gusto fácil de lo pintoresco o el cultivo de lo exótico. Armado así de su inflexible rectitud de ánimo, evita toda caída en la estampa sentimental y en la alegoría. Porque antes que nada, para él está el respeto por lo que se ama; sobre todo si la cosa amada es ese canto que surge como la flor de los valles, como la ronca vibración del océano o como el viento helado de las cumbres; o ese otro canto de los antepasados, sin olvidar las quejas de los amantes, las plegarias de los fieles, el pregón de los pacientes mercaderes, el culto de los muertos, los brindis para alegrar la vida, los parabienes para multiplicarse mejor y los saludos para el niño nacido en Belén. El segundo de los propósitos mencionados se refiere al dominio de los recursos instrumentales que ya se adivina en las atmósferas ambientales de sus tres "Escenas". Una innata selectividad le permite ubicar los sonidos correspondientes a las imágenes que el acontecer le va entregando como recompensa a su tenaz y acuciosa investigación de la realidad que lo rodea. Resultado de esta práctica constante es su pronto manejo de los instrumentos, tanto en sus posibilidades solísticas, como en las del conjunto de cámara y en las de la orquesta. Por lo referido anteriormente es que me atrevo a proponer el Concierto de 1914, como aquella etapa en que su autor, dueño absoluto de su destino artístico y armado de una capacidad técnica suficiente en cuanto a la elección y uso del material folklórico y también en cuanto a la naturaleza de los medios de expresión, puede abocarse con serenidad a la especificación de aquellas estructuras formales que acrediten una mayor afinidad con los contenidos de su lenguaje.

Y como se aprecia a través de las páginas del Concierto, este último tramo de la aventura creadora ha sido salvado con un éxito que no es frecuente.

La composición está concebida en tres movimientos, luciendo en toda su trayectoria una vigorosa constitución temática de fuertes contrastes en el carácter, en el encadenamiento armónico, en la distribución de los acentos y en la variedad y riqueza de los timbres. La unidad del discurso está asegurada por el uso de un tema común para los tres tiempos, lo que confiere al sistema total una organización cíclica, semejante en especial a la de las obras mayores de César Franck. Por uno de esos impenetrables y afortunados auspicios que a veces se proyectan desde lo alto, todos los signos redactados por el compositor cumplen con exactitud el rol que se les ha confiado; ni más ni menos de lo justo. Así se entiende que todos los juicios críticos referentes al valor del Concierto, califiquen a éste de obra maestra, afirmación que a la fecha parece ser indiscutible. El Concierto viajó hasta Europa, donde su autor lo dio a conocer en ejecución pública. Debussy hizo el siguiente comentario: “una personalidad en el ritmo que se encuentra raramente en la música contemporánea”.

Aun cuando en el Concierto en Sol mayor no hay uso concreto de material vernáculo, sucede que —a semejanza de muchas obras de Bela Bartok— se ha operado una tal asimilación del espíritu de lo tradicional que la elaboración temática acusa la presencia de un folklore sublimado o implícito en el objeto artístico.

El poema sinfónico “La voz de las calles” de 1920, refleja en su escritura orquestal los beneficios generados durante la composición del Concierto para violoncello y acumulados en esos 6 años que median entre ambas obras. Hay aquí una finura en la redacción del discurso que estaba ausente en el sonido de las citadas “Escenas Campesinas”, lo que también se explica por la naturaleza del material folklórico empleado. El ancestro campesino de los cantos y danzas de las “Escenas” que son de articulación diatónica, obliga a una consecuencia tendiente a cierta rudeza de lenguaje, que el carácter modal de los pregones urbanos tratados en “La voz de las calles” atenúa considerablemente. La música del poema sinfónico, más que una pintura de ambiente, se traduce en una pieza que describe los distintos estados de ánimo por que atraviesa el autor al percibir los pregones de

los vendedores ambulantes, mezclados a los ruidos típicos de la ciudad que crecen y decrecen en relación al transcurso de las horas del día. De este modo, el hilo conductor de toda la música se ajusta a los requerimientos de un programa obligado impuesto por la índole de la idea general. "La voz de las calles", más aún que "La muerte de Alsino", de Alfonso Leng, debe ser considerada como el ejemplo más destacado de lenguaje sinfónico de toda la primera mitad del siglo XX y uno de los más relevantes de toda la música chilena hasta el presente.

A esta altura de su producción artística, y aparte de lo ya comentado en los párrafos precedentes, el maestro Allende ha iniciado en 1918 la composición de dos obras pianísticas trascendentales: las "Miniaturas Griegas", y la mayor de todas sus creaciones: las "Doce Tonadas de carácter popular chileno". Si se considera que en los trabajos posteriores (exceptuando tal vez los Nueve Estudios para piano y el primer movimiento de su Cuarteto para cuerdas) la altura y profundidad de los contenidos cede en importancia ante una exagerada preocupación por el aspecto formal, debemos convenir en que el apogeo valórico del estilo de Allende se centra alrededor de 1920. Con el fin de verificar dicha afirmación, es que ahora me abocaré al análisis estético de las dos obras antes aludidas.

Las "Miniaturas Griegas", compuestas en el largo período comprendido entre los años 1918 y 1929, constituyen pequeñas piezas sin excesivas pretensiones. Si pudiera elegirse uno entre los numerosos méritos de esta obra, me decidiría por el que me parece más destacable: la clara decantación de los recursos constructivos, sobre todo en lo que se refiere al tejido armónico. Es aquí justamente, donde se debe hallar el origen de esa nunca bien ensalzada alquimia sonora que se desprende del encadenamiento de las funciones verticales que nos maravilla en las "Tonadas". Porque para hablar con entera franqueza, nada falta ni sobra en este mensaje perfecto, aun cuando por su falta de ambiciones el peso específico arrollador de las "Tonadas" logra oscurecer la ya muy elevada concepción de las "Miniaturas".

Con el objeto de despejar nuestra ruta reflexiva y poder así ahondar en el sentido de las "Tonadas", detengámonos a sintetizar los componentes básicos del estilo de Pedro Humberto Allende en torno a los hitos que señalan su desarrollo hasta su completa madu-

rez. Luego de un primer período de preparación y aglutinamiento en el que se va concretando el propósito, aparecen las “Escenas Campesinas” en las que su autor logra el primer acierto nacional en cuanto a fundir lo vernáculo con un lenguaje universal y contemporáneo. Luego en el Concierto para violoncello y orquesta, conquista los medios instrumentales para conseguir un sonido característico de su manera. Después, en “La voz de las calles”, le es revelada la poesía del color, que es el elemento mayoritariamente impresionista de su estilo. Y en paralelo al poema sinfónico recién citado, llega a una total decantación de la estructura sonora a través de las primeras “Miniaturas Griegas” y “Tonadas”, compuestas hasta 1920. En la composición de las obras señaladas, Allende prepara con instinto certero lo que luego entregará en plenitud en el conjunto de las dos colecciones ya aludidas, las que habrá de completar en 1929 y 1922, respectivamente.

Los primeros bosquejos de las “Tonadas” para piano datan de 1918, año durante el cual el compositor completa el primero de los números, el mismo que en la versión definitiva llevará el N° 4. Al terminar la serie, la última de las “Tonadas” compuestas llevará el N° 1 en la versión autorizada. Previo al análisis formal de la obra maestra, remitiré al lector a las fuentes folklóricas de donde el creador ha extraído sus medios de realización. El modelo elegido por el autor corresponde al de la *tonada-canción* de la zona central de nuestro país. Este género se define como una canción doble, en oposición a la tonada común que es una canción simple. La primera sección de una tonada-canción toma el nombre de estrofa. Su tiempo es, por lo general, lento. La segunda sección se denomina estribillo. Tiene el carácter de una sentencia o consecuencia sobre el tema poético tratado y es de tiempo más bien vivo. La estrofa, que tradicionalmente adopta el metro de la cuarteta, es la que desarrolla el texto descriptivo o narrativo en un número de cuartetas que es muy variable. Luego de cada estrofa se ubica el estribillo y así ambas secciones se alternan hasta concluir. La forma campesina incluye también como introducción antes de cada estrofa, un pasaje a cargo de la guitarra sola, el que hace las veces de un breve preludio. En cuanto a la práctica de este género en su terreno específico, los intérpretes populares no se ciñen a la regularidad simétrica de los compases observada en la tradición clásica. Esto no es característica exclusiva de los cantores chilenos, sino que también se observa en gran parte del sur de España, donde la forma tuvo su origen. Como efecto de lo referido, y sobre todo en los tiempos lentos, rara vez en nuestra mú-

sica de las llanuras se da el pretendido compás de 6/8 con el que la musicología académica traduce el ritmo genérico de la tonada.

Sobre todo lo dicho, Allende se mantiene inflexible en cuanto a conservar lo sustancial de la forma conocida por el pueblo. Así resguarda el carácter diverso y a veces contrastante de la estrofa a estribillo, subrayando su gravedad o su alegría según el caso, sin que por esto se menoscabe o disminuya la originalidad y la fantasía que llenan las páginas magistrales de las "Tonadas". Y a propósito, si comparamos el valor de estas piezas (compuestas como se ha dicho, entre 1918 a 1922) con la correspondiente literatura pianística española de la misma época (Albeniz, Granados y De Falla), se apreciará con sorpresa cómo el compositor chileno sobrepasa en madurez de estilo a sus contemporáneos europeos. Y es más, porque Allende al realizar su magna empresa se incorpora con esto al movimiento nacionalista universal encabezándolo con una obra que, a excepción de lo hecho por Bartok en Hungría es según afirma Vicente Salas Viú "ejemplo de lo más logrado en la música moderna con raíces en el folklore".

La forma de las "Tonadas" de P. H. Allende, respetuosa del modelo tradicional, presenta inicialmente una sección lenta basada en la técnica guitarrística de los cantores de nuestra zona central. Como ya se ha dicho, lo irregular del esquema rítmico producirá un canto asimétrico de remoto aunque presuntivo origen regular. La melodía se repite con modificaciones o incluyendo nuevos elementos. Como se puede inferir de lo expresado, esta primera sección corresponde a la estrofa. La segunda sección revive el estribillo folklórico. De ánimo más bien alegre, su ritmo es vivo y acentuado. Según el caso, el compositor aumenta o disminuye la extensión de cada una de las secciones, incluyendo o no lo secundario: la breve introducción y los interludios instrumentales. La descripción a grandes rasgos que he tratado de entregar centrándome en lo más destacable de sus muchas y altísimas cualidades, permite descubrir en la compleja infraestructura de las "Tonadas", el tipo de investigación extremadamente minuciosa llevada a cabo por el artista creador, como labor preparatoria para la composición de la partitura. Tal descubrimiento podría inducirnos a pensar, que por el cuidado puesto en la realización en lo que se refiere a respeto por la morfología de la forma vernácula, la riqueza intrínseca del discurso

sonoro pudiera haber sufrido menoscabo. Por el contrario, toda duda en ese aspecto se disipa cuando escuchamos la música con su incontenible caudal de carga emotiva y agudo poder de evocación de un mundo que a la vez se sitúa dentro y fuera de nosotros. Afuera, en esos mismos territorios en que el joven Pedro Humberto Allende escuchaba silencioso esa otra historia de su país: la de su intimidad; en esos mismos lugares en que tomaba apuntes en su cuaderno de notas, para hacerse de una imagen más nítida de tal entonación, de esa postura o de aquel portamento imperceptible para cualquier otro; en esos mismos paisajes desde donde se lleva grabados en el alma a esa campesina que canta su cuarteta casi sin separar los labios y a esa guitarra a la que el alambre hace vibrar la caja mientras la sexta cuerda neutraliza el sonido familiar del modo mayor poniendo de relieve el mensaje secreto que hace brotar la poesía de la tonada, desde el centro mismo de la tierra. Adentro, en los valles, en las costas y en las montañas del alma y en esa imagen arquetipo del ser que debemos ser y que llegaremos a ser por obra del ser; en esos lugares donde nos identificamos con la comunidad y con la humanidad, porque a todos nos liga un origen sistemático que es común; en esas regiones a donde nos llega la voz de todos y de cada uno de nuestros semejantes porque cada uno de nosotros es la totalidad e inversamente; en esos espacios donde a través del número apreciamos la relación que nos amarra y que nos separa al mismo tiempo.

Por todo lo anterior tal vez sea deseable que, cuando las fuerzas no nos alcanzan para llegar a ser por nuestros propios medios, podamos ver reflejada nuestra alma en las imágenes de lo creado, de la misma manera como la fantasía creadora de Pedro Humberto Allende reflejada en la fantasía creadora de su pueblo le recuerda el camino a recorrer para así retornar al ser (que es el ser de todos los hombres y de todas las cosas), recuperando con ello la facultad creadora que es cualidad de nuestro ser consistente en el acto de darse a sí mismo por amor; palabra que define el sentimiento por antonomasia.

A poco de poner término a este conjunto de reflexiones en torno al estilo en la obra musical del maestro P. H. Allende, quiero hacer pública mi emoción frente a la imagen que acabo de evocar con mis palabras. Porque se trata de la imagen de un hombre de cabellera rebelde, blanqueada por el prolongado combate consigo mismo; de un hombre con quien tomé lecciones de música que sólo duraron una hora. Y ese hombre tenía un

extraño parecido con el autor de las "12 Tonadas de carácter popular chileno"; sólo que yo, con mis escasos veinte años, no le di demasiada importancia al hecho. Pero no hace mucho que esas lecciones se han reanudado y me he prometido que ya nunca más volverán a interrumpirse. Pongo por testigo de lo que afirmo al Profesor Pedro Humberto Allende a quien tuve el honor de conocer.

III

El arte de Alfonso Leng encarna, de un modo explícito, directo, lo mejor de eso que llamamos chileno (que también incluye sus discutibles debilidades y aspectos negativos). ¿Cuál podría ser la semblanza más acorde con la figura humana y creadora del autor de *Alsino*? No es fácil hallar la información necesaria. Los hombres como Leng suelen no hacer noticia, quizás porque la hondura de su significado excede ese contorno transitorio, casi efímero de los que se especializan en el renombre, en la competencia o en la búsqueda de los primeros planos. Es el conflicto entre el amor y la conquista. Viejo tema, pero nunca demasiado conocido, de aquel motor misterioso que orienta nuestros pasos con inflexible continuidad. Sin embargo, lo que tengo que decir del hombre admirable que es Alfonso Leng, no es nuevo. Es de algún modo semejante al eco que nos ha dejado la vida de Enrique Soro y de Pedro Humberto Allende. Vidas entregadas a la obra, como precio admitido de lo que se recibe. Vidas colmadas de una constante pasión de dar. Ejemplos de buen vivir. Ejemplos de buen comportamiento; de buen origen; de buena naturaleza. Ejemplos de que entre el amor y la conquista del mundo se optó por lo primero. Y cuando tal cosa ocurre sentimos resucitar en nosotros la fe y la confianza esperanzada en el verdadero progreso: el del alma humana. Y es eso lo que siento con hombres como estas tres grandes figuras de la música chilena, recordadas en las presentes páginas. Algo que rebasa considerablemente la admiración del investigador por los valores estéticos de una obra de creación que se defiende por sí misma. Es algo que se parece a una conmovida gratitud por los beneficios recibidos, que casi nunca merecemos. Tal sentimiento, que se me proyecta desde la obra conseguida como la luz que se refracta en el diamante, es el que de continuo me quiere mostrar al hombre fuerte que hay detrás de todo artista cumplido. Pero si aquel sentimiento se desprende desde los tres maestros citados, con mayor intensidad me

llega desde Alfonso Leng. ¿En qué puede arraigar esa aguda emoción que fluye de su presencia? Porque me doy cabal cuenta de que no guarda relación alguna con el asombro ante su manejo de los recursos. No es el virtuoso alucinante el que configura su imagen. Ni tampoco el titán que se traba en combate con los elementos. Ni siquiera el paciente artesano capaz de convertir la rutina de todas las horas en soplo de eternidad, como cierto organista más bien oscuro y luterano llamado Bach. Mi sentimiento parece brotar desde otras fuentes, menos conocidas por la vanidad, pero que riegan los desiertos de la meditación y de la piedad. Es la percepción de una cualidad que está hecha con un poco de humildad y otro poco de paz interior, que se puede explicar como reverencia ante lo creado; o mejor todavía, como deseo ferviente de hacerse pequeño, como la nada. Para que el camello pueda pasar por el ojo de la aguja; para que lo infinito pueda caber en el espacio modesto de un cráneo. Una cualidad que pudiera llamarse sabia ignorancia; único método para prepararse a recibir la buena sabiduría, buena harina para el pan de la obra de arte. Y el hombre que hay en Alfonso Leng está hecho de esa buena harina. De tal modo que de aquel hombre se puede inferir la obra. En otras palabras, hombre y obra se confunden en un solo todo inseparable. Estilo de vida y estilo de arte se integran en un solo y aleccionador resultado que anticipa el acto de identificarse con el ser. Por las razones anotadas, mi propósito de aprehender lo sustancial de ese artista que se oculta en el silencio de la extrema intimidad, constituye una tarea ardua y plagada de escollos, porque, como dije en un comienzo, la obra de Leng traduce en discurso sonoro, no un punto de vista personal o generacional acerca de la belleza, sino que es el alma misma del viviente la que se ha vaciado por entero en el vehículo expresivo. Como el espíritu del ser creador en la cosa creada. Nada queda excluido en esa entrega integral que involucra todos los aspectos de la persona. No como un retrato conscientemente reproducido en las imágenes sonoras, sino como una simple versión del sentimiento representado en la organización tonal. No hay en el autor del "Alsino" el menor ánimo de traducir un equilibrio de componentes formales. Todo estriba allí en la comunicación desnuda de un estado interior. Pero Leng trabaja en la entraña misma del sentir, de modo que es la emoción la que redacta el discurso. Es la emoción la que respira en el filo agudo y penetrante del canto; la que ordena los tonos en la línea melódica determinada por el énfasis. Lo referido puede ayudar a entender la magnitud de los tropiezos con que cuenta el estudioso para abordar

aquello que es singular en el estilo de Leng. La antítesis que contrapone una gramática postromántica, que no agrega nada nuevo a los recursos del cromatismo trascendental de "Tristán" ni a los logros de la nueva verticalidad de la estética debussysta, pero que proyecta sobre dichos procedimientos un ingrediente particular, propio del siquismo de su autor, que genera un lenguaje único y distinto. Lenguaje formador de estados sonoros. Lenguaje subordinado por entero a los dictados del sentimiento, que no llama la atención de los sentidos, sino de la capacidad de sentir. Lenguaje que ayuda a penetrar en el resistente misterio de los estados de ánimo, sin participación alguna de la razón. Como presencia pura de un universo fluido que inundara el alma del viviente, convirtiéndola en canto merced a un imperativo irresistible que invalida la lógica articulada de la materia. Como una de las variadas formas de la revelación, capaz de eludir el control de la mente; *religando el deber ser de lo creado con el ser del creador.*

Leng nace en 1884, el mismo año que Enrique Soro y un año antes que Pedro Humberto Allende. Los designios de su destino lo llevan por caminos ajenos al que ahora nos preocupa. Pero no obstante, mediante esos pasos se acerca siempre más a él mismo; como si en su caso, todo se afinara hacia una meta única predeterminada en los rasgos de su personalidad. En efecto, por razones de orden profesional, Leng podía dedicar a la tarea de la creación musical sólo una pequeña parte de su tiempo. Semejante situación explica, por lo demás, cómo el peso de los acontecimientos impidió al artista cualquier contacto regular con los estudios musicales (salvo su asistencia al curso de Armonía y Composición del profesor Enrique Soro, en 1905). Así, las circunstancias lo determinan como autodidacta, favoreciendo el desarrollo de un estilo que emerge desde el soliloquio. Un estilo que despierta las voces de la intimidad, alentando el fervor de lo secreto clamando a la eternidad. De este modo se van destacando, en el transcurso de su recorrido expresivo, dos estados interiores alternados que marcan con nitidez las distintas etapas de su obra; relativamente breve en la cantidad, pero interminable en su clamor por el bien ausente. El primero de esos estados aludidos se concreta en la forma del lamento por aquello que alguna vez perdimos en alguna parte y que es tan bello porque ya no se tiene. Entonces surge la queja que desgarrar, pero que no violenta, por cierto resplandor de inefable humildad que sabe aplacar la rebelión en el momento justo. El segundo estado trasunta serenidad cuando describe la belleza de los paisajes interiores (canciones con texto francés de 1916 y el

Canto de Invierno de 1933); llegando en ocasiones a exteriorizar un entusiasmo donde alienta lo heroico (“La Muerte de Alsino”, en el clímax antes de la catástrofe final). La alternativa entre los mencionados estados básicos del estilo de Alfonso Leng se inicia con predominio del carácter inmensamente lírico, de máxima hondura elegíaca y evocativa que encontramos en las Canciones de 1911 y de las Cinco Doloras para piano, para orientarse en la madurez hacia un canto donde la inquietud ha cedido su lugar a una sabiduría que se manifiesta en una luminosa floración del aspecto rítmico (Fantasía para piano y orquesta y sobre todo la Sonata para piano). Con todas las excelencias de esta última manera descrita, creo encontrar en las primeras etapas del maestro, aquello que su música tiene de más sublime y de más alto vuelo; aquello que liga el nombre de Leng a uno de los momentos más felices de la historia de nuestra música, honrosamente compartido con el insigne autor de las “Tonadas de carácter popular chileno”: Pedro Humberto Allende.

Como es dable imaginar en el desarrollo autodidáctico, la carrera musical de Leng se abre en aquellos géneros que suponen una actividad creadora capaz de prescindir de un bagaje técnico considerable, como sería el caso de las formas severas en los terrenos de la música de cámara, de la sinfonía, del concierto con solista y otros. Así, los primeros frutos de su inspiración son algunas canciones y piezas para piano. Ya en ellos el lenguaje parece definido en todos esos rasgos que son inconfundibles de su estilo. En lo que sigue, el discurso irá consiguiendo una progresiva depuración, en la medida en que el artista vaya encontrando recursos cada vez más adecuados a la índole de su mensaje sonoro. Esto último es lo que puede apreciarse en la estructura de las Cinco Doloras para piano de los años 1913 y 1914. Como se ha señalado en los primeros párrafos, la forma de estas piezas admirables no agrega nada a lo típico de la escritura para teclado de los maestros románticos de la segunda mitad del siglo XIX. En especial, lo que se refiere al plan armónico que acusa un comportamiento de respeto a la tonalidad, sin perjuicio de una inclinación decidida por articulaciones de intenso cromatismo. Es en este punto donde podemos establecer el parangón entre nuestro músico y el ruso Scriabin. Ambos progresan en una tendencia semejante que se origina en la estética romántica más avanzada. Desde allí, movidos por un fuerte impulso lírico y religioso que les es común, realizan paralelamente al fenómeno impresionista otro fenómeno inverso, efecto también de una transformación sutil del cromatismo integral que los ha generado. Dicha transformación, consistente en un sistema

basado en el acorde de dominante con séptimo grado, se caracteriza por una disminución del intervalo de quinto grado. Tal sistema se traduce en la sensación de una armonía infinita por no resolución del acorde de dominante en el de tónica. El resultado sonoro de esta organización vertical se confunde con la escala por tonos enteros (hexáfona) incorporada por Debussy. Las Doloras son formas monotemáticas, en que el diseño único del motivo es tratado a través de la progresión armónica de desplazamiento cromático. En la mayor parte de su extensión, la trayectoria de la melodía impone una conducta a las funciones de simultaneidad. En el fondo, es la libertad del canto la que de hecho origina el clima tan personal que emana de la armonía. Es una libertad que se comprende como efecto de la fluidez propia del sentimiento que aflora en el sonido. Por lo mismo decíamos que es el componente afectivo, el verdadero motor o causa determinante en el estilo de Alfonso Leng. En otras palabras, la fuerza del afecto enfatiza las alturas encadenadas en la línea melódica, y ésta dicta los cantos que acompañan la voz principal.

Luego de las Doloras, donde la manera pianística de Leng alcanza tempranamente su forma madura, el maestro crea en 1916, cuatro Canciones sobre texto francés donde nos muestra la otra faceta básica de su estilo, inversa al acento desgarrado y empapado de esa aguda nostalgia del bien ausente. Es su reflexión acerca de la belleza, que lo aproxima a los cánones del impresionismo; pero de una manera que de algún modo lo identifica con Schoenberg, por la inquieta palpitación subyacente que acompaña al acto creador. Como una de sus cualidades menos importantes, hay que destacar en las referidas Canciones lo impecable de su factura: tanto en las tres primeras, marcadamente inclinadas hacia una concepción contemplativa del mundo (no exenta de una controlada emoción), como en la última ("Chanson de l'oublié"), donde el tono apasionado del discurso ya bien distante del esteticismo impresionista anticipa las Canciones de 1918 sobre textos en idioma alemán.

Las cinco Canciones recién nombradas, en las que Leng entrega algunas de las páginas de más fuerte impacto debidas a su pluma, nos revelan al mismo tiempo los aspectos más personales e inefables de su arte. Dos particularidades distinguen a estas obras maestras del gran expresionista chileno: la primera, relativa a la naturaleza del tratamiento vocal. Leng abandona aquí el recitado de sus Canciones francesas (tan típico de lo más representativo del repertorio impresionista de la primera década de nuestro siglo) para volver

sobre los postulados wagnerianos de la “melodía infinita” que parecen coincidir mejor con el patetismo vehemente de su lenguaje. La segunda, relativa al acompañamiento instrumental, se refiere al carácter orquestal de la escritura pianística, la que no por semejante razón deja de ser auténtica música para el piano. Lo dicho se hace evidente una vez que se intenta transcribir para orquesta la partitura original. El resultado demostrará que por su índole, el discurso se resiste a ser tratado por los medios del conjunto sinfónico. Para entender lo singular de esa forma de expresión es necesario descubrir que el piano, a causa de los elementos materiales que lo constituyen, no sólo permite una modalidad de escritura afín con el dibujo lineal del contrapunto barroco o con el claroscuro armónico propio del clasicismo. Porque esa tendencia de ampliar el ámbito sonoro de los instrumentos que surge alrededor del 1800, que es un anticipo del expansionismo romántico, incluye, además, una real preocupación por el aspecto del timbre y del color que habrá de materializarse en el piano, que es el instrumento romántico por excelencia. Tales progresos ocurridos en el campo de la construcción de instrumentos, permiten atribuir al moderno teclado con percusión de martillos, numerosas y variadas propiedades timbrísticas que lo convierten en un medio de ilimitadas e insospechadas posibilidades. En resumen, la naturaleza del piano es de suyo multifacética; por esto resulta más justo definirlo como una familia de individualidades instrumentales que como instrumento de función convencional.

Los rasgos ya anotados se resuelven, en el caso de las Cinco Canciones de 1918, en lo que Vicente Salas Viú define como “quietismo”. Tal cualidad deriva de la manera como Leng soluciona el acontecer rítmico de la composición. La gestión eminentemente interior y fluida de la música de las Canciones, tiende a una realización que no exterioriza una marcha sonora perceptible y donde todo parece transcurrir en el reposo de un presente perpetuo que se acumula sobre sí mismo. Esto hace que el oído no registre en la audición ese condicionamiento tripartito de proposición, conflicto y conclusión que en general acusan las manifestaciones artísticas que se desenvuelven en el tiempo, por sucesión de las partes de un conjunto unitario de momentos. Pero lo asombroso radica en la forma de cómo actuaron las circunstancias para el fin de colaborar a un resultado creador que se identifica en todos sus componentes con la figura humana que le sirve de vehículo.

Una conducta mantenida, con respecto al verbo de las Canciones recién comentadas, se

observa en "Cima" sobre un texto de Gabriela Mistral. Pero como si el imperativo de contradicción que domina a toda la realidad exigiese una pronta confirmación, en esta única canción de 1922 el patetismo se sublima en un clima sonoro que se destaca por una indecible transparencia. Este mismo matiz me devuelve por asociación hacia la contemplación estética que hallamos en las Canciones sobre texto en francés de 1916. Lo referido revela esa alternativa de acento sucesivamente patético y de misteriosa serenidad que recorre de uno a otro extremo la obra artística del gran maestro chileno, como la sombra de esa otra alternativa de acción y reacción que estimula en nosotros el irresistible deseo de llegar a ser.

El poema sinfónico "La Muerte de Alsino" representa en el universo de la obra de Alfonso Leng una tercera y última etapa de su desarrollo creador, que no agrega nuevos valores a los ya vertidos en las Doloras y en las Canciones, sino que nos muestra nuevas y desconocidas actitudes o facultades de esos valores ya establecidos. Antes de penetrar en el espacio poblado de símbolos de este magno retrato (¿o autorretrato?) sonoro de Leng, permitaseme una reflexión preliminar en torno a la poesía en prosa de Pedro Prado, que sirviera de impulso a la obra del músico. El héroe ciego de la novela es una recreación del Icaro de la mitología clásica; pero es mucho más que eso aún, al encarnar la propia concepción de la vida de su autor, Prado es sustancialmente un poeta del sentir. Su formación, que lo ubica entre los románticos tardíos por razones de orden sociocultural, hace de él un artista que encuentra a través de la efusión lírica, los elementos discursivos que mejor se avienen con su personalidad. Pero lo que más conmueve mi conciencia de investigador es cómo en aquella obra maestra de las letras clásicas nacionales, Alsino encarna (a nivel de una intuición deslumbrante) al arquetipo del ser chileno. El que ve el mundo a través de ojos ajenos, naciendo así para otro mundo interior que representa su meta. Y después el sueño de conquistar ese mundo como símbolo de su patria espiritual. Y al final, cómo el sueño se deshace cuando la realidad le fuerza a descubrir que un par de alas materiales no es suficiente para escapar de las garras de la condición humana. Porque Alsino es el hombre que sueña en la liberación del espíritu. Y sueña despierto, inmerso en una materialidad energética que lo obliga a autoconocerse por medio de la experiencia sufrida. Sólo así logrará imponerse a la resistencia opuesta por los sistemas que lo circundan y despejar su propia y verdadera imagen. Por lo mismo, la figura de Alsino reflejada en

el espejo de los acontecimientos nos devuelve la imagen del hombre chileno, ciego hacia el exterior; como si su función concreta le estuviera señalando un destino no realizable en los términos de una operación centrífuga de poder expansivo que aspira al intercambio, sino irrevocablemente vertido hacia el interior, manejado por un sino que lo impele a encontrar su oculto sentido tras los muros del subconsciente, donde los sueños le anticipan en medio de un torrente de señales premonitorias un silencioso camino de retorno al ser creador. Pero más allá todavía de connotar la dimensión profunda del chileno, el Alsino de Pedro Prado subraya con su metáfora la trágica misión desempeñada por el artista creador como ser humano. Cómo el sujeto que empuña las herramientas del arte posee el don de sugerir, por intermedio de símbolos que recrean la realidad, el camino ascendente de los que, habiendo aprendido a mirar, son capaces de ver lo que permanece invisible bajo la envoltura con que se presenta a los sentidos. El artista, de acuerdo a lo expresado, sería un ciego facultado para orientar a los que son capaces de ver atesorando la sustancia y desechando lo superfluo o accidental. De ahí el porqué los valores estéticos sólo anuncian valores finales. El artista, como Moisés, conduce a la humanidad hacia una presumible meta, pero no posee el don de actualizar en lo personal, esos valores representados en la obra, como símbolos de un ser y de un comportamiento que él no llegará a ser ni a vivir.

En su poema sinfónico, Leng parece intuir ese destino aciago que espera al artista, cuando impulsivamente otorga a la estructura sonora esa forma elíptica que la distingue. En la peculiaridad de esa trayectoria yo veo como una ampliación de esa voluntad inequívoca concentrada en el motivo generador y que luego se desatará al iniciarse el acto expresivo. Los estados de ánimo que se suceden en el tiempo musical no guardan relación alguna con hechos susceptibles de ser descritos, como es el caso del poema o de la sinfonía programática, en los que la música debe demostrar con eficacia su virtud para imitar situaciones o paisajes a través de funciones de narración o de descripción. La partitura de Leng, en cuanto traduce musicalmente las mismas nociones intuitivas en la poesía novelada de Pedro Prado (aunque con medios estéticos que le dan una enorme ventaja sobre su ilustre contemporáneo), impone de ahí en adelante y a todo lo ancho de nuestra creación musical, un modelo de conducta artística que se concreta en el estilo del pensamiento, ya que no en el nivel de la realización técnica. En la puesta en marcha de dicha

conducta es donde se pone de relieve que lo afortunado de una gestión creadora estriba en la potencia del compromiso espiritual que la actualiza y no de la habilidad o destreza que se emplee en el manejo de los recursos intermediarios. A los compositores chilenos posteriores a Leng les ocurre que han puesto más fe en el brillo relativo de una pirotecnia (que por lo demás es ajena a su carácter) que en la voz de su corazón; allí no falta un solo ingrediente de saber académico y de audacia lúdica o tecnológica, salvo ese *no sé qué* de presencia que otorga el soplo vital. Cuando aquella conducta, en cambio, se aplicó a un territorio más congruente con la manera chilena, como es el de la canción, la composición coral, la forma instrumental breve y la música de cámara en general, el efecto no se hizo esperar en favor de un real progreso de nuestro arte sonoro. Sin embargo, nada puede asegurarse en cuanto a lo que acontecerá en nuestro medio, como consecuencia ineludible de la decadencia integral que se evidencia en las bases mismas de la agonizante cultura occidental, minada por un proceso galopante de deshumanización.

Dentro de esa forma elíptica general que ya había destacado en el párrafo anterior, “La Muerte de Alsino” presenta una estructura en tres partes, de las cuales la segunda o central está dividida en dos por un importante interludio. La primera, que está marcada como *Andante*, cumple un rol de exposición del material temático. El tema inicial simboliza el deseo o la aspiración del héroe. Aquí, el motivo que se concreta en un diseño de dos notas en intervalo de segunda menor, se desplaza a través de una progresión ascendente. Es conveniente hacer notar que la presentación del motivo del Deseo en el Preludio del acto primero de “Tristán e Isolda” está igualmente realizado como una sucesión de segundas menores, suspendida sobre el cuarto tono. El tema que sigue describe el dolor de Alsino después de la caída. También en este tramo del *Andante*, la idea se expresa mediante el intervalo de segunda menor y su mensaje alcanza un grado de sombrío dolor por los timbres elegidos para su elaboración. El tercer y último tema de la sección preliminar simboliza el ideal o la cosa deseada por el héroe. La música cobra un mayor impulso rítmico y los intervalos del motivo se ensanchan para hacer más relevante la naturaleza inalcanzable de esa finalidad ardientemente soñada por el personaje. En ese pasaje central del *Andante* que canta el dolor de Alsino, la música se interna en la esfera del augurio y de la predeterminación, razón muy probable de la atmósfera cargada de tragedia que nos envuelve casi de improviso. El denso sentimiento que fluye de esta anticipación del desen-

lace no puede ser eludido por la sensibilidad que en vano trata de permanecer en un nivel de contemplación estética, ajena a la sustancia misma de la experiencia afectiva.

La segunda parte o sección del poema está marcada como *Allegro agitato* y corresponde al desarrollo del material temático, donde se describe el conflicto en el que se anuda la acción interior. El discurso se desenvuelve aquí en un lenguaje de libertad alucinante que traduce el vuelo de Alsino. Trasciende desde la música ese soplo de enajenación que arrastra al desdichado pájaro humano hacia el abismo oculto tras las imágenes de su espejismo. Resulta irresistible la sensación de ese vuelo, que no se opera en el aire material, sino en un firmamento que se levanta adentro; en las profundidades del alma, que así parece ir desapareciendo, hundida en la tenebrosa región del no-ser a la vez que, inversamente, deja emanar el espectro fascinante, pero imaginario de un ser final que sólo existe en el sueño del héroe. De pronto el viaje se percibe como entrando en una etapa de suspenso o de estatización. Es el éxtasis de Alsino bajo la gran noche estrellada, que una vez más trae a nuestra mente noticias del universo de “Tristán”. En el solemne momento del segundo acto, cuando el iluminado invoca la presencia de la oscuridad: “Desciende, oh noche de amor...” La trompeta en sordina deja escuchar el tema del ideal en medio de un clima de inaudita transparencia que aplaca en parte la atormentada visión del vuelo ahora interrumpido. Retorna el enloquecido desplazarse por los espacios cada vez más raudo y agitado hasta que la trompeta, en una figura de heroica grandeza, pero que, por otra parte, simboliza lo inútil de la hazaña, anuncia el instante en que Alsino se precipita a tierra.

La tercera y última sección, que canta la catástrofe o caída del héroe, nos devuelve al paisaje inicial, subrayado ahora por una armonía que impone su acento elegíaco. Es la evocación del sueño aniquilado. Es la estepa desolada de lo irremediable. Es el precio de la fantasía que no se apoya en la roca inamovible del conocimiento. Es la tragedia del sentimiento bloqueado por el símbolo; incapaz de remontarse a la conciencia del deber ser, que es condición irrenunciable para llegar a ser.

CONCLUSION

Digamos, a manera de conclusión, en lo que respecta a las excelencias del arte de Alfonso Leng, que él mismo, como rara flor brotada en medio de una tierra yerma, encarna (en cuanto a música se refiere, pero que también es válido para las demás artes, con clara excepción de la poesía) la mil veces recordada excepción que confirma la regla. Lo afirmado con relación a Leng lo hago extensivo en igual medida para los casos de Enrique Soro y de Humberto Allende y los de otros más que en cierta menor escala y sólo en parte de su producción se mantuvieron fieles a los impulsos de su alma.