

Gabriel Gálvez. 2016.

Arte menor.

La Serena: Fondo para el Fomento de la
Música Nacional.



A sabiendas de mi familiaridad con músicas populares y mi conocimiento apenas escueto de la actividad musical realizada en las academias chilenas, la invitación a comentar la aparición del disco *Arte menor* suscitó la escritura del presente comentario, ideado desde la premisa de exponerse a la escucha, sin leer, sin investigar, sin predisponer a la razón. Más tarde, no fue poca mi sorpresa cuando hallé, ya bien avanzada la elaboración de esta reseña, un artículo del propio compositor de las obras reunidas en este álbum, Gabriel Gálvez, que propugnaba justamente esto: no se trata tanto aquí de aplicar conocimientos ni de buscar “entender” como de abrazar una experiencia.

Arte menor agrupa siete piezas vocales-instrumentales que versan acerca de distintos modos de la espiritualidad. Ellas se basan respectivamente en escritos de Teresa de Ávila, Juan de la Cruz, Mirabai de Rajastán, Kabir de Benarés, Râbi'a al-'Adawiyya y Rumi, culminando con la cantata “Motivos de San Francisco”, sobre el texto homónimo de Gabriela Mistral. Escuchado como un todo, *Arte menor* despierta una serie de reflexiones que se organizan a continuación en torno a tres temas: la sensación, la vocalidad y el tiempo.

Comienza el disco y los rumores del rabel sacuden al auditor anunciando desde ya una convergencia vibratoria entre los cuerpos sonoros y los cuerpos receptivos, una convergencia que viene a ampliar la noción de escucha como puro contacto auditivo. La vibración de las cuerdas, de hecho, nos instala inmediatamente en el mundo sensible, mientras abre la seguidilla de ideas musicales que continuarán. “Las cuerdas vibrantes tienen aun una propiedad –le decía Diderot a D'Alembert– que es la de estremecer a otras. Es así como una primera idea llama a una segunda”¹ (1987, 23). Y es que ese estremecimiento ocurre porque lo que oímos nos resuena, nos retumba en las fibras; y pienso que los sonidos inaugurales de la pieza “Y para mí mejor que yo” llegan para conectar con una vibración primigenia, una suerte de sonido arcaico que, bajo la forma insistente de un pedal, le recordará al auditor la permanencia de su propia presencia.

Perdóneme si me cuesta prescindir de tecnicismos cuando les quiero comunicar que el modo en que lo sensible se estimula en *Arte menor* consiste en gran medida en las exploraciones de texturas sonoras. Sin que se establezca una rotunda progresión de la monodía a la polifonía,

1. Mi traducción del original: “Les cordes vibrantes ont encore une propriété, c'est d'en faire frémir d'autres. Et c'est ainsi qu'une première idée en appelle une seconde”.

las distintas organizaciones que toman voces e instrumentos consiguen no parar de abrir modos de atención, como si trazaran nuevos caminos en los laberintos de la oreja, desde un lugar de antemano familiar. Mas no se trata exclusivamente del sonido ni de sus estructuras. Las variaciones texturales ponen en juego la posición, el sitio de quien escucha. A ratos los instrumentos nos envuelven, reafirmando la inmersión que requiere el entregarse a escuchar; a ratos, las voces se nos presentan como réplicas y espejismos, situadas a lo lejos, figuradas como ecos cuidadosamente concebidos. Esto sucede por ejemplo en "Más que todo", a modo de superposiciones y empalmes reverberantes. Pero en el ámbito de las texturas es sin duda la potencia del unísono y de las octavas, más o menos densas, según cada pieza, lo que sobresale de *Arte menor*. Esa prominencia de la reunión de las voces no hace sino subrayar el carácter místico de lo que las voces cuentan, pues tanto el unísono como la octava han simbolizado recurrentemente en la estética musical eso que el Padre Mersenne (1627) consideraba como la consonancia más perfecta. También impacta en una pieza como "Sin arrimo y con arrimo" la duplicación de la línea melódica que más que un puro unísono parece devolver, en un gesto recursivo, el efecto del *chorus* que suele producirse en nuestros días en estudios de grabación por los cantantes pop, a su anterior reproducción analógica, por el simple hecho de cantar juntos y admitir el desfase microscópico. Como desdoblamiento, la identidad entre voz y hablante se borrona.

Introduzcámonos ahora entonces en el ámbito de la vocalidad. Es común asociar la voz de una persona a la expresión de su interioridad y a la comunicación de ideas y sentimientos más o menos generalizables. También es común percibir en la vocalización distintos niveles de implicación del sujeto, sus personajes, narradores e intérpretes (Auslander 2006). La relación que la expresividad tiene con el despliegue melódico no es para nada nueva y debemos probablemente a Rousseau (1781) algunos de los argumentos más poderosos en la defensa de la relación entre música y lenguaje con un núcleo en el gesto vocal, en la expresión del ser humano. De allí que su fijación en acentos vocales coincidiera con una prefiguración del *ethos* romántico. Pero nos encontramos aquí, en *Arte menor*, con una vocalidad que, aunque pudiera inicialmente remitirnos al problema de la expresión, nos sitúa más bien, me parece a mí, en un campo evocativo, cuasi-impresionístico, donde sobresale la floritura y el embeleco, un tipo de figuración para nada superficial mas sobre todo sensorial. Son las voces femeninas las que, alternadas, como solistas y como dúos, o a ratos entreveradas en contrapuntos mixtos, vuelven a animar de pronto el arquetipo de la sirena, de esa voz femenina que nos encanta, que nos captura desde la forma que es en realidad el fondo. Y es que oímos no un drama, no una vociferación de hondos sentimientos, sino en cambio enunciados distanciados, inalcanzables. Puede que contribuya a mi percepción de mágico distanciamiento la predominancia de timbres brillantes, la presencia de luz, de toneladas de luz. Y eso que se teje en la percepción de una escucha abiertamente sensorial, asoma, haciéndose cargo de la posición paradójica de la voz respecto al cuerpo y al alma de quien enuncia, cuando Gabriela Mistral, en parte de los versos seleccionados para "Motivos de San Francisco", sostiene:

¿Quién canta mejor en los valles cuando pasa el viento? Los gruesos oídos dicen que es el río el que quiebra copas en sus cascajos; otros dicen que es una mujer que adelgaza el grito en su garganta de carne. Pero el que canta mejor es el carricillo vaciado, donde no hay entrañas donde la voz se enrede, y ese carricillo eras tú, menudo Francisco, el que apenas rayaste el mundo como una sombrita delgada (Mistral 1965, 44).

Se trata aquí, pienso, de la conciencia de un desfase entre la percepción sensible y la conexión entre el cuerpo que adolece y el sonido emitido.

Las voces masculinas producen a menudo un efecto contrario. Se emparentan con tradiciones a estas alturas súper populares para nuestros oídos, esas en que coros de hombres declaman seguros los caminos por venir o reclaman ansiosos las injusticias del presente. Y es que resulta difícil oír *Arte menor* sin retrotraerse a las huellas de composiciones ubicadas en la historia de la música chilena como “géneros intermediarios”, en palabras de Gabriel Castillo (2006, 20-21), géneros que conectan, agregaría yo, maneras de concebir el ejercicio musical en comunidad. No escapan al oyente, por ejemplo, los marcadores de estilo que conectan “¿Qué se puede hacer, oh musulmanes?” con la canción popular sudamericana, ya por el característico sonido del bombo legüero, ya por su combinación con un dúo vocal y un dúo de flautas, verdaderas insignias de la creación del continente en la tercera parte del siglo XX. Me refiero, para que no quepa duda, al impacto que la cantata popular tiene como antecedente para el encuentro con esta obra, si bien no pueda meramente inscribirse como su heredera. Es en la dimensión de las voces donde encuentro un espacio a la vez inexplorado y reconocido, un tratamiento desprendido de la expresividad doliente que inundara nuestros géneros intermediarios, un tratamiento que da paso en su lugar a la contemplación.

Termino refiriendo al tiempo. Conduciéndose hacia la cantata popular con la que el disco culmina, *Arte menor* ofrece un recorrido que no obstante no quiere ser progresivo, pues nos quiere mantener en el presente. Una estrategia de arraigo al aquí y el ahora se desarrolla en “Mi ojo herido no duerme más”, donde tanto la pulsación señalada por el ritmo de voces y acompañamientos de cuerdas pulsadas como su articulación marcada provocan la impresión de pertenecer a un gran engranaje, otra de cuyas ruedas se anuncia con acordes rasgueados, como hitos cada ciertos períodos. Así, como mezcla de máquina y fluidez, oímos el presente. En “Con arrimo y sin arrimo”, notamos la recurrencia de segmentos que nos retienen, intercalados con las ideas musicales que varían con el correr del tiempo. Como si se tratase de antiguos ritornelos, nos devuelven a la idea anterior, a la vez que interconectan y hacen emerger una forma mayor, una forma viva. Y por qué no hablar, tratándose de la posibilidad de aferrarse a la experiencia de escucha, mientras uno la deja ir, de ese “tiempo vivido”, el tiempo que resulta, según Gisèle Brelet, de la confluencia entre forma sonora y forma temporal (1957).

Me permito, para cerrar, regresar al sonido de pedales para dar cuenta de la proliferación escalonada de melodías instrumentales que operan frecuentemente como otra voz más. Instrumentos que opinan, que comentan. Si identificaba yo cierto arcaísmo en el impulso inicial, esto no quiere decir que *Arte menor* nos remita a un puro lugar primigenio pues sin necesariamente desplegar una forma que vaya a todas luces complicando el material, lo que propone es un movimiento que va una y otra vez desde el recurrente pedal que acompaña una melodía ornamentada hacia distintos modos de ensamblar, pasando por secuencias de aire barroco hasta los populares sonidos ya comentados. Pues, aunque detestemos el puro ejercicio de etiquetar con referencias estilísticas, reconocemos que el recurso a sonidos del pasado nos ayuda a imaginar, por ejemplo, una relación de larga data, y por qué no decir ancestral, con el variado mundo de sentidos que aquí se configura, incluyendo recitaciones de una religión occidental de vocación universal. Y es precisamente en “Motivos de San Francisco”, donde orgánicamente brota el recuerdo de ese sonido que hace décadas se proyectaba como latinoamericanista y que ahora nos aparece nada más que como un sonido actual. Otro modo de hacerse cargo del paso del tiempo. No sé si será a esa actualidad a la que se refiere el propio

Gabriel Gálvez cuando comenta la posibilidad de prescindir del adjetivo "nuevo" –para la Nueva Música, no para la Nueva Canción–, mas sí sé que en lo que podemos coincidir es en que el oír no envejece.²

Laura Jordán González

Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile

lfjordan@uc.cl

Bibliografía

Auslander, Philip. 2006. "Musical personae". *The Drama Review* 50 (189): 100-119.

Brelet, Gisèle. 1957. *Estética y creación musical*. Buenos Aires: Librería Hachette.

Castillo, Gabriel. 2006. *Musiques du XXème siècle au sud du Rio Bravo: images d'identité et d'altérité*. Paris: L'Harmattan.

Diderot, Denis. 1987. *Écrits sur la musique*. Paris: Lattès.

Gálvez, Gabriel. 2012. "Hasta oír lo infinito". *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* 22 (1): 4-13.

Mersenne, Père. 1627. *Traité de l'harmonie universelle*. París: Guillaume Baudry.

Mistral, Gabriela. 1965. *Motivos de San Francisco*. Santiago: Editorial del Pacífico.

Rousseau, Jean-Jacques. 1781. *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la Mélodie, et de l'Imitation musicale*. Ginebra.

R

2. Al no fundamentarse sobre ninguna estructura o lenguaje específico sino sobre el oír, la música actual podría prescindir del adjetivo que la ha calificado como 'nueva', pues lo que envejece es la estructura o el lenguaje; el oír no" (Gálvez 2012, 10).