

RESUMEN

En este artículo reflexionamos en torno a las reflexiones –o pensamiento composicional– que dan vida a la poética del compositor Rafael Díaz. El camino de ida y vuelta en este reflexionar mutuo nos envuelve en sugerentes palabras, emociones, situaciones u objetos que van poco a poco perfilando el ser y el hacer del compositor. Todo ello nos acerca también a comprender la relación de empatía que se percibe entre su yo-creador con el yo-auditor en muchas de sus obras. El análisis de dos de ellas tiene por misión explicarnos, por una parte, el universo poético que alimenta su imaginario, y por otra, visualizar la íntima conexión que se produce entre el pensar y el hacer que animan sus decisiones poéticas.

Palabras claves: trabajo de campo, intemperie, sacralidad, compromiso, identidad.

ABSTRACT

In this article we reflect on thoughts -or compositional thought- that give life to the poetic composer Rafael Diaz. The way round this mutual reflection involves us in suggestive words, emotions, situations and objects that are gradually shaping the being and doing of the composer. They bring us also to understand the relationship of perceived empathy between self-creator with the so-auditor, in many of his works. The analysis of two of them has the mission to explain, on the one hand the poetic universe that feeds their imagination, and on the other, see the intimate connection that occurs between thinking and making decisions that animate his poetry.

Keywords: field work, weather, sacredness, engagement, identity.

Reflexiones sobre la poética de un creador.
Algunos aspectos del pensamiento compositivo en Rafael Díaz
Pp. 92 a 108

REFLEXIONES SOBRE LA POÉTICA DE UN CREADOR. ALGUNOS ASPECTOS DEL PENSAMIENTO COMPOSITIVO EN RAFAEL DÍAZ

*Dra. © Silvia Herrera Ortega**
Universidad Católica de Valparaíso
Chile

En este trabajo intentaré acercarme al mundo interno que mueve la poética de Rafael Díaz¹ y (re)conocer, al mismo tiempo, algunas de las influencias del mundo externo que también la guían. En la poética de Rafael Díaz conviven a menudo dos mundos sonoros: el de las culturas vernáculas de Chile y el de la cultura centro-europea. Como etnomusicólogo y compositor ha desarrollado un trabajo de campo fundamental para la gestación de su imaginario sonoro. Así lo explica:

Sin el trabajo de campo yo creo que no habría tenido poética –en el sentido etimológico de la palabra, el que dice relación con la poesis, el acto creativo- y tampoco una ética: *po-ética*, desde una visión que tiene que ver con valores involucrados. El trabajo de campo me formó compositivamente².

Siendo alumno de la Universidad de Chile, tuvo la oportunidad de viajar al Sur del país para realizar un trabajo de recolección y transcripción de melodías de culturas autóctonas de esas regiones, alcanzando hasta Puerto Edén. Esta primera experiencia de palpar un mundo cultural tan diferente y distante al habituado, lo marcó profundamente. Desde ese momento no ha dejado de hacer trabajo de campo, primero en forma empírica y más tarde profesionalmente,

* Correo electrónico silvia.bemol@gmail.com. Artículo recibido el 1-09-2014 y aprobado por el comité editorial el 16-10-2014.

¹ Rafael Díaz, (1965), compositor y etnomusicólogo chileno. Licenciado en Música y Composición en la U. de Chile (1986-1994). Becado a Estados Unidos de Norteamérica para estudiar composición con George Crumb. Doctorado en Música por la U. Autónoma de Madrid y la Humboldt Universität de Berlín.

² Conversación con el compositor el lunes 2 de junio de 2014 en Santiago de Chile, en un café del barrio Nuñoa. Agradezco al compositor el tiempo brindado -fundamental- sin el cual no habría sido posible este escrito.

con técnicas aprendidas en Chile y posteriormente en Alemania con su profesor Thomas Müller. Esta actividad ha beneficiado su imaginario sonoro y la búsqueda de una escritura para expresarlo. Porque, para Díaz la escritura es el resultado de la sonoridad, no al revés.

La escritura nunca fue para mí el fin sino el medio y eso es algo que con mi profesor George Crumb conversamos mucho. Él me hacía atender primero a la idea que quería expresar en sonidos y luego buscar la forma de resolverla. Muchas veces lo que quería hacer sonar tenía que ver directamente con un trabajo de campo explícito. Por ejemplo, recuerdo un funeral en Puerto Edén que es una isla donde está la última colonia kaweskar. La ceremonia del funeral y la lengua kaweskar, eran ininteligibles para mí. Era un fenómeno pre-musical como lo llamaba Müller. Yo le explicaba a Crumb que lo que quería plantear era un fenómeno en que se estaba orando y rogando en lengua kaweskar, por el alma de un fallecido al cual había que ayudar para dejar este mundo, procurando que no volviera³.

La metodología de Crumb era llevar al discípulo a un recuerdo profundo e íntimo de lo visto y oído en ese lejano momento y lugar. Captar esa pre-música que quedó atrapada en la memoria era un proceso fundamental para llevar a sonidos ese mundo excéntrico vivido y había que conseguirlo a través de un acto casi hipnótico, de trance.

Ahí aprendí que lo pre-musical son esos madrigales que yo recogía en el trabajo de campo y que luego tenían que ser traducidos a la escritura y en una organización tal para llegar a ser una obra. Eso no ha cambiado hasta el día de hoy. Trato de recordar lo que oí en algún momento. Cuando me enfrento a la partitura, lo primero es la audición y después la escritura, nunca al revés. De alguna manera, lo etnomusicológico que es mi línea práctica se centra en lo rural, el terreno, no lo marginal; lo sedentario, que tiene que ver con generar raíces. El sonido que tiene sedentarismo tiene raíz, entonces se puede recordar. Y ese ha sido mi trabajo. La comunión entre trabajo de campo y composición pasa por el recuerdo de una sonoridad y eso ha hecho que mi escritura sea tan conspicua, bastante peculiar⁴.

En efecto, la escritura musical de Díaz es poco convencional, no escolástica ya que es la resultante de un mundo sonoro particular elusivo y centrífugo de lo occidental; ella “tiene que ver con la intemperie” como lo explica el compositor.

Solucionar esta escritura, me llevó, yo diría, diez años desde que me fui a Estados Unidos hasta que volví. Fue un proceso paulatino de encontrar una escritura para esa sonoridad que implicaba trabajar con las personas y con la intemperie. La intemperie es sagrada para los pueblos aborígenes. Tiene mucho que ver con

³ Conversación con el compositor el lunes 2 de junio... Rafael Díaz estudió composición en Chile con el maestro Cirilo Vila y en Estados Unidos con George Crumb. Estudia etnomusicología en España con Joaquín Labajo y en Alemania con Thomas Müller.

⁴ Conversación 2014.

los templos que ellos construyen y que ubican en grandes espacios. Todos los templos de los pueblos de las costas de Chile, están en lugares esplendorosos, de mucha amplitud: Andacollo, Puerto Edén, San Pedro de Atacama, Huasquiña, etc., encuentras grandes estepas donde están los centros ceremoniales. Por lo tanto la intemperie es consustancial a una perspectiva panteística de estos pueblos y eso se mete en el discurso sonoro que, transformarlo en sonidos, me significó mucho trabajo. La escritura es una herramienta muy poderosa decía Crumb, no se ha inventado nada mejor para explicar ese presentimiento que se llama música. Él se definía como compositor de tradición escrita y yo también me defino igual. Yo no voy a ser jamás un compositor de la nueva tradición oral que se vale de medios electrónicos, que implica soporte de referencia. Todo lo que implica fenómeno de intemperie por muy elusivos que sean, pasa primero por un proceso de reducción o transcripción. Toda escritura es una reducción y por tanto, tenemos que asumirlo como una verdad, como una parte de la verdad. En mi caso, la escritura es una opción de mi sonoridad, que no es fácil pero que es una herramienta muy poderosa, es como el lenguaje. Por tanto, mi trabajo de campo y mi composición se encuentran en la transcripción, (que sirve para el análisis desde el punto de vista del etnomusicólogo y también sirve para la composición). Pero creo muy profundamente, que en esencia, el trabajo investigativo no tiene nada que ver con el trabajo compositivo. Ellos son resultados diferentes, persiguen fines diferentes y se debe pensar de forma diferente⁵.

Estas dos fuentes que surten la música de Rafael Díaz –la música de la academia y la de las culturas originarias del país– se (con)funden en una sola unidad que es lo sacro, entendido este concepto en su sentido amplio y universal. Es decir, lo sacro más allá de las fronteras culturales y/o institucionales religiosas. La sacralidad como una cualidad humana *per-se* de estar en lo sagrado, “el atributo más misterioso de muchos lenguajes”⁶, ya que, “aquello que percibimos como *sacro* en la música, es antes de cualquier *qué* o *para qué* de la obra en sí, un reflejo de la condición constitutivamente mística del ser humano”⁷.

En las obras del compositor se percibe un ambiente místico, religioso, de meditación contemplativa. Esta atmósfera proviene por una parte de lo que ofrecen las culturas ancestrales, que todavía se mantienen con algunos signos vitales, para surtir cualquier imaginario poético y, por otra parte, proviene de su mundo interior, del rincón de su infancia. Aquí, se han anidado los paisajes y los sonidos de los grandes espacios territoriales del sur de Chile. A la edad de cinco años, se fue con su padre a vivir a Rio Cisnes, un pequeño poblado cerca de Coyhaique. Los pocos años que allí vivió, quedaron atrapados en su ser marcándolo profundamente. Al respecto, el compositor medita:

⁵ Conversación 2 de junio...

⁶ Díaz, Rafael 2005. *Lo sagrado en la Creación Musical Contemporánea*. En <http://www.musicasacrachilena.cl/img/pdf/libro.pdf>. (Fecha de último acceso: 2 de julio 2014).

⁷ Díaz, Rafael (2005) *Lo sagrado en la Creación ...*. p. 2

He llegado a la conclusión que en mis 50 años, que pronto cumpliré, lo originario [de estas culturas] tienen una diáspora, una especie del yo perdido y que tiene que ver con nosotros. Ellos no nos buscan a nosotros, nosotros los buscamos a ellos por una necesidad, por una carencia, una necesidad de equilibrar lo difícil de nuestras vidas. La música ha surgido para ayudar en la búsqueda de ese equilibrio, equilibrar la adaptación. Estoy convencido que el creador de cualquier naturaleza de cualquier rama de las artes no tiene que ver con el talento, tiene que ver con el déficit de adaptación fundamentalmente. El mejor artista para mí no es el más talentoso, sino el que más necesita de la adaptación⁸.

El individuo que vive en medio de la civilización no logra enraizarse con la profundidad que lo hace el que pertenece a culturas conectadas con la naturaleza, con la tierra y los animales; el ser humano, allí, es parte del paisaje natural y las raíces que los conectan con sus ancestros tienen la fuerza y profundidad de las raíces de los árboles y animales. Para Díaz, la música le muestra al que está cerca de ella, aquello que no se puede ver a simple vista; muestra presentimientos, intuiciones; muestra los vacíos que deben ser llenados. Esto es un riesgo, pero a la vez es también un privilegio. Completa la idea observando que este riesgo se debe a que:

la psiquis se invisibiliza, se volatiliza y de alguna manera deforma tu vida real. Te involucras demasiado en el proceso creativo. Si trabajas con lo invisible, no puedes fácilmente regresar a lo material de la realidad. Me han dicho que mi música es nostálgica (a mucha honra...), que es romántica (a mucha honra...), porque tiene que ver con las emociones, cosas que están castradas en mi ambiente escolar porque se consideran petulante, morbosas y de baja categoría; y es porque acarrea muchas emociones. Todos esos referentes que me constituyen, no le echo la culpa de ello a mi determinismo geográfico, sino que ellas me constituyen genéticamente. Si mi música es así, es por esa constitución genética de mi ser musical⁹.

En este contexto, el compositor toca un problema que dice relación con la identidad del creador frente a los valores culturales que le ofrece la región. Esta falta de identidad se asocia con el rechazo a surtir el imaginario poético con las fuentes propias y dejarse llevar sólo por los presupuestos estéticos que vienen de la metrópoli. Este hecho es notable cuando la obra resulta más bien una imitación de propuestas europeas, que una basada en procedimientos propios; de hecho, la presencia de lo vernáculo le aporta originalidad y frescura. Rafael Díaz piensa que:

los latinoamericanos en general somos más impredecibles que los europeos y mucho más, por ejemplo, que los alemanes. Mi música no tiene nada de cartesiana

⁸ Conversación 2 de junio...

⁹ Conversación 2 de junio...

y si algún compositor latinoamericano se rige por lo cartesiano para componer, creo, está equivocado; al menos, si es mestizo. Si intenta crear con ese estado cartesiano, algo raro le pasa y el auditor lo nota, algo se nota de esa escritura. La música de Chile de la década de 1980 en adelante se hizo cartesiana y eso se nota, por eso hay algo que no conecta bien. Porque es querer ser lo que no se es y, no poder serlo. El gran sueño del sudamericano, su gran ilusión, es el querer ser y no poder, en el sentido de acercarse al europeo y no lo logra por las diferencias culturales. Y esa es la gran ilusión de ser cartesiano: alcanzar una forma de ser donde la vida transcurre más en el desorden que en el orden. Basta sólo mirar nuestra historia de vida y nos daremos cuenta que son más los momentos de desorden que vivimos que los de orden; es lo común; los primeros son más largos, en tanto los segundos son muy breves. En este sentido, los vacíos en la vida se cumplen con mayor rigor. Mi música tiene que ver con esto, estoy convencido. Siento que pertenezco a una comunidad y si tengo el cariño hacia esa comunidad, como le tengo el cariño a mi música, es porque pertenezco a esa comunidad, no me diferencio de ella y me acerco a ella por medio de la música. Cuando uso la palabra, la palabra no gatilla la música, sino que la música reclama a la palabra, lo cual es propio de todas las culturas paganas. La naturaleza determina la cultura y no al revés. Los pueblos originarios no modifican la naturaleza, sino que ellos son parte de la naturaleza. El mapuche, por ejemplo, se considera hermano de los árboles; cuando ellos mueren, sobre todo si es de muerte violenta, no son enterrados, se deja su cuerpo a la intemperie para que se descomponga y así vuelvan a la tierra. Entre las culturas fueguinas también el cuerpo era abandonado a su podredumbre; todo era abandonado, su ropa, su ruca, etc., el lugar no era nunca más visitado. El viento y la intemperie, se encargaban de destruir todo. (Otras culturas mesoamericanas son diferentes). Ese concepto del abandono hacia la nada, es algo que yo creo subyace en la mente o en el instinto creativo del compositor sudamericano mestizo, es decir, aquel que tiene algo de indígena de por medio. Yo creo que yo tengo algo de indígena; es decir, dejar que la música encuentre su camino y se vaya a la nada... De alguna manera mi música es bastante irresponsable porque encuentra su camino sin el control, sin un afán de modificar ni de manipular o amordazar el discurso. Hay un afán de perderse de desaparecer y de descomponerse que tiene que ver con el mismo arrojo de vivir en la misma forma, y eso determina completamente la escritura, esto es algo que recién lo estoy comprendiendo... El hecho de componer o de escribir lo que te da la gana, es afrontar todas las muertes posibles; es una forma de abandonarte a la nada, de desaparecer. Hay un instinto tanático muy fuerte en la escritura popular mestiza. [...]. Mi escritura es muy rara. Yo sé ahora que mi música tiene una escritura diferente, y que nunca me he esforzado porque no sea un salto al vacío. Ahora me importa menos que nunca esto. Cuando era joven no sabía por qué lo hacía, al final es lo mismo... En *Pascual Coña recuerda*¹⁰, [1999, orquesta de

¹⁰ Pascual Coña es un Lonko mapuche de 80 años que dicta su vida al misionero capuchino padre Ernesto de Moesbach, "pero también es la voz de muchos chilenos remotos y muertos que devienen en un solo ser y en una música que aspira a ser su inmanencia". (Libreto que acompaña el CD *El Sur* comienza en el patio de mi casa. *Radioteatros* de Rafael Díaz). (Fondo del Desarrollo de las Artes y la Cultura [FONDART]. Ministerio de Educación. Santiago de Chile, 2001).

cuerdas, tenor solista, coro de niños y 2 narradores], como en *Ngillatuwe*¹¹, [2005, orquesta de cámara], por ejemplo, en ellas yo recuerdo momentos, en que me perdí en un bosque, donde hubo temporales, etc., en que estaba solo; tienen que ver con situaciones muy privadas, muy personales; pero desconocer a donde va todo eso... ¿Se organiza esto? Yo no sé si es a posteriori que se organiza, pero sí sé que son actos de abandono, de quedarse completamente fuera de todo control de seguridad, de abrigo¹².

¿Cómo organiza Rafael Díaz los sonidos para conseguir ese ánimo sacro en sus obras? ¿De qué procedimientos o técnicas se vale? En su libro *Lo Sagrado en la Creación Musical Contemporánea* (2005), Díaz expone los recursos técnicos musicales ocupados por la tradición europeo-occidental para expresar en sonidos la sacralidad, y para ello toma como ejemplo obras que no han acompañado necesariamente el rito de alguna Iglesia, es decir, las que no están revestidas del halo litúrgico y sin que esté la palabra presente: “[...], la música contemporánea sin texto y sin funcionalidad de culto ha aportado en el siglo recién pasado la mayoría de los ejemplos de situaciones sonoras que han generado la alusión –y la ilusión– de lo sacro”¹³. Echando mano a la tradición musical occidental, Díaz recurre, en primer lugar a Bach para ilustrar “la música para el ojo”, que “se manifiesta bajo la forma de representaciones de particulares diseños con una carga semántica tácita, todo a través del signo musical escrito en el pentagrama”¹⁴. Uno de estos recursos es conseguir una simetría espacio-temporal, conocida con el nombre de *espejo* y que tiene la facultad de connotar situaciones dramáticas y de la relación de personajes con ambientes. Díaz reconoce algunos tipos de espejo: el simultáneo, donde dos voces al mismo tiempo se enfrentan por movimiento contrario o inversión de la voz segunda respecto de la primera; el espejo sucesivo es el que en una voz se inicia una figura que va siendo leída en cadena, especie de antecedente y consecuente y, el espejo palíndromo, de mayor complejidad, es aquel cuyos “intervalos se reflejan desde el centro hacia afuera de su disposición simétrica”¹⁵; es decir, la música se lee igual de izquierda a derecha y vice-versa. Díaz reconoce que cada uno de estos espejos tienen diferencias sicoacústicas importantes, pero, sin duda esto lo puede reconocer solo un oído educado musicalmente.

¹¹ Ngillatuwe, palabra mapuche que significa lugar de rogativa ubicado en plena naturaleza mapuche. “La oración mapuche o rogativa, se funde con esta intemperie que la acoge y la contempla. La obra busca hacer oír el sonido de esta oración dicha por el viento y los elementos”. En esta obra, el Dios mapuche se confunde en una sola unidad con la naturaleza. (Libreto que acompaña el CD 7 *llamadas* de Rafael Díaz. Grabación/Recording: septiembre 2006 a septiembre 2009. Estudio Madreselva. Ñuñoa, Santiago de Chile).

¹² Conversación 2014

¹³ Díaz, Rafael (2005) *Lo sagrado en la Creación Musical Contemporánea*. En <http://www.musicasacrachilena.cl/img/pdf/libro.pdf>. (Fecha de último acceso: 2de julio 2014), p. 4

¹⁴ Díaz, Rafael (2005) *Lo sagrado en la Creación ...*, p. 6

¹⁵ Díaz, Rafael (2005) *Lo sagrado en la Creación ...*, p.9

Ej.:2

Musical score for Example 2, measures 74-91. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It features dynamic markings such as *p*, *ppp*, *mp*, and *f*. The lyrics "Con una sencillez de vos humana" are written above the staves. The score includes performance instructions like "p sempre" and "mp sempre".

A partir del compás 74 se va poco a poco instalando un juego de espejos comprometiendo toda la música hasta el compás 91.

Ej.:3

Musical score for Example 3, measures 92-109. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It features dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. The score includes performance instructions like "p sempre" and "mp sempre".

Observamos aquí que la viola no entra al juego de espejos sino que mantiene el ruego lejano en una melodía que se expande nítidamente. Este es un gran momento de climax: la naturaleza se hermana con el hombre y le cede espacio a la súplica para ser alcanzada por los dioses que habitan la tierra mapuche.

Desde el compás 91 al 97 escuchamos nuevamente el murmullo de la plegaria hasta culminar en algo que intuimos como un AMEN. En efecto, desde el compás 93, las cuerdas inician el diseño de otra “música para el ojo”¹⁷ que adquiere la forma de una cruz en el pentagrama y que en este contexto connota la carga semántica tácita del Amen de la rogativa, con lo cual finaliza la obra.

Ej.:4

The image shows a musical score for four instruments: Violin I (Vin. I), Violin II (Vin. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is written in standard musical notation with various dynamic markings (p, mf, f, sf) and articulation marks. A large, curved bracket spans across the measures from approximately measure 93 to 97, highlighting a specific section of the music. The notation includes stems, beams, and various note heads, with some notes having stems that cross between staves.

En el compás 100 se produce el ‘punto crucial’ de la cruz con la máxima separación de las voces extremas, el unísono y la simetría de un espejo palíndromo: fulcro de mayor tensión conseguido especialmente por el unísono que es el encuentro espacio-temporal de la música¹⁸.

Otro hecho connotado es la forma como Díaz conduce el tiempo musical medido en esta obra. Él dice: “Los hombres respiramos la palabra *sagrado* desde nuestro propio tiempo cronológico, sucesivo, finito. Pero lo sagrado parece flotar en un tiempo inmemorial, que está siempre siendo, pero nunca fue, es o será”¹⁹. Para refigurar este tiempo sagrado, no pulsado en su *Rogativa*, el compositor recurre nuevamente a la concepción del tiempo observada en algunas obras de la cultura europeo-occidental que tienen una carga fuerte de sacralidad sin compromiso de la palabra y sin pretensiones litúrgicas; y, una vez más, Bach es el maestro. ¿Cómo captura Díaz este tiempo con una apariencia métrica, no obstante una resonancia no-métrica? Los extensos pedales que se van alternando en las voces, los *ostinatos* agrupados en 10 o 12 figuras breves engrosando la textura en escala, los espejos en entradas imitativas, son los

¹⁷ Díaz, Rafael (2005) *Lo sagrado en la Creación...*, pp. 5-6 y siguientes.

¹⁸ Díaz, Rafael (2005) *Lo sagrado en la Creación...*, p. 16

¹⁹ Díaz, Rafael (2005) *Lo sagrado en la Creación...*, p. 19

recursos que el compositor recoge para alisar el tiempo pulsado anulando sus pliegues (Véase los ejemplos 1-2 con su extenso pedal en el violoncello y las entradas en imitación de la rogativa en las voces superiores; en el ejemplo 3, la viola canta entre el juego de espejos simultáneos y sucesivos).

Kyrie, obra compuesta entre 1996-1997, para doble coro mixto, cuerdas y dos narradores. El compositor hace convivir simultáneamente en el tejido sonoro, a dos culturas que en la vida real nunca se acercaron: la europea occidental y la aborígen pre-colombina de la parte más austral de América. La cultura colonizadora se expresa en un motete al estilo renacentista del siglo XVI, escrito por el compositor y la cultura colonizada, en un canto kaweskar recogido por Díaz en trabajo de campo. El autor explica: “El clímax de la obra se produce cuando voces y cuerdas articulan un doble coro generando una sonoridad mestiza, como si dos culturas se encontraran en un espacio y un tiempo que nunca coexistió²⁰.

Ej.:5

The musical score for 'Kyrie' (Ej.:5) is presented in a multi-staff format. At the top, it is marked 'Tranquilo' with a tempo of quarter note = 52. The first system shows the vocal part T3 and the first violin (Vc. 1). The T3 part has lyrics: '(Padre nuestro... que estás en el cielo, santificado sea tu nombre, venga tu reino.' and 'hágase tu voluntad aquí en la tierra como en el cielo, danos hoy nuestro pan de cada día.' The Vc. 1 part has a dynamic marking of *ppp* that transitions to *p*. The second system shows vocal parts A2, T3, T4, B4, and Vc. 1. The A2 part has lyrics 'Kyrie'. The T3 part has lyrics: 'perdona nuestras ofensas, como también nosotros perdonamos a los que nos ofenden.' and '(Padre nuestro... que estás en el cielo, santificado sea tu nombre, venga tu reino.' The T4 part has lyrics: 'Pensativo como mi padre, creo no creer en Dios'. The B4 part has lyrics: 'p (tranquilo) una cosa diré, estoy'. The Vc. 1 part continues with a dynamic marking of *p*.

²⁰ Libreto del CD *La Otra Orilla* (Grabación Julio 2001 a Octubre 2004. Estudio MadreSelva. Santiago de Chile).

Reflexiones sobre la poética de un creador.
 Algunos aspectos del pensamiento compositional en Rafael Díaz

1
S 2
3
Ky - - - - - rie - - - - - e

1
A 2
3
lei - - - - - son. Ky - - - - - rie e

T 3
*hágase tu voluntad aquí en la tierra como en el
cielo, danos hoy nuestro pan de cada día. perdona nuestras ofensas, como también nosotros
perdonamos a los que nos ofenden.*

T 4
(*) como mi madre respira las lilas del mes de (*)
María

B 4
viejo (*) - - - - - conozco las estrellas

Vc. 1

1
S 2
3
lei - - - - - son

1
A 2
3
lei - - - - - son

T 3
pp
no nos dejes en tentación libranos del mal, amén.

T 4
(*) y voy a la Novena de San Sebastián

B 1
2
p a 2

B 3
f >
aa i ich

B 4
(*) el rastro del avestruz, el montón de papa

Vc. 1

Vc. 2
p

Con esta obra, estamos en el umbral del radio-teatro-musical que es otra de las estéticas que caracterizan la poética de Rafael Díaz. Juan Pablo González (2001)²¹, explica que

en estas obras la poesía sigue siendo poesía, no se transforma en canción. Es la palabra hablada ante el micrófono, con toda su nitidez y potencia la que impera, y sólo en contadas ocasiones se le agregan nuevos niveles de significación al texto mediante la impostación o tonalización del canto. Sopranos, tenores y barítonos más bien hablan, susurran, relatan, rezan o cantan para sí mismos. No son canciones, son pequeños radioteatros, [...].

Para Rafael Díaz, sus radio-teatro-musicales están en sintonía con los cuentos radiales de cuando era niño, cuentos contados 'al oído', era la palabra contada; por esto, me explica, "en mis obras [la palabra] está desnuda, prístina, casi ininteligible"²². De modo que no tienen nada que ver con los radioteatros, por ejemplo, de John Cage, o Bruno Maderna; o Juan Allende-Blin y Leni Alexander de Chile.; "lo mío tiene que ver con la radio; con crear un teatro cuyo escenario está en la imaginación y es simplemente un medio de aportar una historia para ser oída a solas como yo la oía cuando era niño en el Sur, porque no había otro medio". Y continúa:

Lo que hago son simples relatos donde no hay un argumento; son situaciones poéticas, un colage de textos que no tienen un hilado, no van a ninguna parte, no hay un guion, por tanto, podría perfectamente, dentro de lo que se puede conocer como un cuento musical, tener más relación con la historia de *Pedrito y el Lobo*. La música en mi relato está llena de alusiones culturales del mundo: desde cantos fueguinos hasta un vals a la Brahms que tocaba mi vecina de la casa donde yo vivía cuando niño. Hay una sonoridad tercermundista en mi radioteatro que tiene que ver con cierta precariedad de nuestra cultura, que es una cultura del deshecho del abandono, de lo precario, que es donde me crie y no tiene que ver con la rimbombancia de aquel radioteatro operático²³.

Los textos incorporados en estos radio-teatros-musicales son retazos de relatos de poetas como Zurita, Teiller, Rilke, del propio Díaz; o bien, rogativas y/o narraciones de personajes de las cultura primarias cautivadas por el compositor. En el Kyrie que observamos, el texto se desenvuelve más o menos así:

Narrador 1: dice pensativo: "como mi padre, creo no creer en Dios..."

Narrador 2: dice tranquilo: "una cosa diré, estoy viejo..."

Narrador 1: "como mi madre respiro las lilas del mes de María..."

²¹ Libreto de CD *Radioteatros. El Sur Comienza en el Patio de mi Casa* 2001. Fondo del Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART) Ministerio de Educación, Santiago de Chile.

²² Conversación 2014

²³ Conversación 2014

Narrador 2: “conozco las estrellas, el rostro del avestruz, el montón de papa...”, etc.

Los textos de los narradores son frases que no están relacionadas entre sí. Pareciera que el compositor busca más bien la sonoridad y el ritmo natural de las palabras para no redundarlas con la sonoridad y ritmo musicales. En el *Kyrie*, estos textos se entretajan con el canto del motete, la plegaria kaweskar y la oración del “Padre nuestro”.

Díaz me explica sucintamente la diferencia entre la forma tradicional de tratar la palabra en la ópera y su radioteatro:

Es común que en la ópera una escena de tragedia se acentúa y exagera con la música. No, mi radioteatro, no redundo en aquello. Es la música la que estimula las palabras. Justamente, la música de mi disco de *La otra orilla y El sur comienza en el patio de mi casa* que son radioteatros, compongo la música primero, independientemente de las palabras. [...]. En realidad cuando la flotabilidad de la música acoge y crea un terreno fértil, las palabras se sienten acogidas. Y como nosotros somos músicos primordialmente, el sonido va primero, nunca he podido escribir música desde la palabra. La música primero, después viene la palabra, la música llama a la palabra²⁴.

La canción del regreso (1997) radio-teatro-musical envuelve al auditor en atmósferas diversas llenas de atardeceres lejanos en el tiempo, de lugares remotos, rincones que solo quedan en el recuerdo. Se escuchan voces, cantos, plegarias, murmullos, pregones, música. Es un presente frío, impersonal y tenso que se superpone con un pasado cálido y tranquilo: “Abro la ventana para pensar en mi país...”, o “Yo te veo doblar la esquina una mañana de pájaros...”, son algunos de los monólogos que se alcanzan a perfilar entre un tejido denso de recuerdos hecho sonidos. Rafael Díaz explica:

Este sendero de sonidos, que es la metáfora del regreso definitivo al origen del hablante lírico, está trazado por la poesía de Jorge Teiller, párrafos de cartas escritas por el compositor a su familia en sus años de vida en USA y un discurso de Salvador Allende (que traduce un anhelo que aún no se cumple en Chile). Este guion funciona como una corriente de ‘voces internas’ que se oyen permanentemente para que la música aspira a ser su inmanencia²⁵.

Rafael Díaz es un músico reflexivo, sensible, que acoge las emociones que le depara el cotidiano vivir sin rechazo; esta manera de ser se refleja en la espontánea

²⁴ Conversación 2014

²⁵ Libreto del CD *Canción del Regreso* (Grabación: marzo a mayo 2011. Estudio MadreSelva. Ñuñoa. Santiago de Chile). El radio-teatro-musical del mismo nombre que el CD, compuesto para soprano, tenor, narradores, violín, clarinete en si bemol y piano a cuatro manos. Voces pre-grabadas: Discurso de Salvador Allende recibiendo la investidura de Presidente (1970), “Julio Díaz Gamboa (mi padre) cantando un pregón de vendedor de escobas”.

y natural serenidad de su música. Sus discípulos y los jóvenes músicos, tanto intérpretes como los compositores perciben esta cualidad sintiéndose atraídos hacia ella tanto como un referente poético como para su interpretación. Díaz me explica: “mi música está hecha a escala humana, pensada para el instrumentista, por ejemplo, la guitarra. Yo les digo a mis alumnos que a la música no hay que violentarla...”.

Luego se explaya:

[...]. En un país como este, tan negado emocionalmente, mi música que ¡¡emocione!!... , [pero] no busca emocionar porque sí, sino porque yo necesito las connotaciones. Si una música no me conmueve no me sirve, pero esto es algo privado. El orden puede gustar porque también en el orden hay emociones, pero en un orden porque sí, solo por la búsqueda del orden, hay una cierta anormalidad, hay algo desquiciado, una fealdad. De hecho, las casas que ostentan tanto orden, parece que no hubiera vida en ellas, sólo se preocupan de que nada se desorganice; tanta pulcritud es falsa. Yo necesito algún grado de desorden porque ahí hay vitalidad. Es extrañar lo cotidiano como dice Freud. Es algo tenebroso; horror de lo cotidiano. [...]. En la música sucede lo mismo, la música que es extremadamente ordenada, hiere las emociones, lesiona a lo verdaderamente humano que es el error, el desorden, la emoción, lo inesperado, y esos chicos [los jóvenes músicos], creo que encuentran en mi música todo aquello que necesitan o los constituye como colectivo e individuos, porque saben que sin eso seguimos siendo un pueblo castrado culturalmente. No hemos logrado ascender a valores más altos, sigue siendo menoscabada la emocionalidad. Me consta que donde yo enseño, algunos compositores dicen que la música no es para expresarse ni es tampoco para expresar emociones, sino que es para organizar el tiempo y yo no creo en eso. Entonces, evidentemente un joven que está en la academia muy bien organizada pero que no transfiere emocionalidad, encuentra en mi música un refugio para eso; pero eso es una ilusión, es un engaño y lo puede llevar a algo muy terrible porque eso que ellos copian es mi propia emocionalidad y no la de ellos, ahí está el engaño porque niegan su propia emocionalidad. Esto es inevitable que ocurra, ya que, cuando jóvenes, todo lo radical, de alguna manera, deja huellas²⁶.

Rafael Díaz pertenece a una generación joven de compositores chilenos, valorado por sus obras y por su labor como profesor e investigador. Entre sus numerosos escritos, destaco su libro **Cultura originaria y música chilena de arte. Hacia un imaginario de identidad**²⁷, Aquí, Díaz hace un recorrido minucioso de las obras compuestas por los compositores nacionales que se han inspirado en las culturas originarias de nuestro país. El amplio espectro

²⁶ Conversación 2014

²⁷ Rafael Díaz (2012). **Cultura originaria y música chilena de arte. Hacia un imaginario de identidad**. Ediciones Amapola, Santiago de Chile.

de obras recogidas las somete a un riguroso análisis para reconocer los marcos estilísticos en que estas obras se expresan. Este es un trabajo inédito y necesario para complementar los estudios sobre la historia de la música en Chile, las estéticas, procedimientos y técnicas con que nuestros músicos han proyectado su imaginario. En esas páginas, reconozco, una vez más, los lazos de unión entre el trabajo de campo y la poética del compositor.

BIBLIOGRAFÍA

Díaz, Rafael (1997). *Kyrie* Para tres sopranos, tres contraltos, tres tenores, tres bajos o baritonos, dos narradores (opcional). Tres violines, dos violas, dos cellos, un contrabajo. Partitura fotocopia de manuscrito.

_____ (1999). *El sur comienza en el patio de mi casa*. Radioteatros. Grabación: Estudio Madreselva. Santiago de Chile.

_____ (2001). *La otra orilla*. Grabación: Estudio Madreselva. Santiago de Chile.

_____ (2002). *Rogativa* para cuarteto de cuerdas. Partitura fotocopia de manuscrito.

_____ (2005). *Lo sagrado en la Creación Musical Contemporánea*. En <http://www.musicasacrachilena.cl/img/pdf/libro.pdf>. (Fecha de último acceso: 2 de julio 2014).

_____ (2006). *7 llamadas*. Grabación: Estudio Madreselva. Santiago de Chile.

_____ (2011). *Canción del regreso*. Grabación: Estudio Madreselva. Santiago de Chile.

_____ (2012). *Cultura originaria y música chilena de arte. Hacia un imaginario de Identidad*. Santiago: Amapola.

Conversación con el compositor Rafael Díaz, el lunes 2 de junio 2014 en Santiago de Chile.