

Remembranzas de Juan Amenábar¹.

por

Rolando Cori
Facultad de Artes, Universidad de Chile
rcori@uchile.cl

El año pasado Curtis Roads, profesor de la Universidad de California, Santa Bárbara, me invitó a dar una conferencia a propósito de los 50 años de música electroacústica chilena. Allí elaboré una comparación que apuntaba a la complementación de los aportes de los fundadores: Juan Amenábar el artista barroco, dramático, de música para y desde la persona, y José Vicente Asuar, el artista moderno, al día, de música orientada al progreso y la libertad.

Para preparar ese trabajo José Vicente Asuar me concedió una entrevista. Lo mismo hicieron la Sra. Eliana Folch vda. de Amenábar junto a sus hijos, Juan Cristián y Magdalena. El contenido de esas entrevistas lo tuve como una referencia general en aquella conferencia.

Un año después me he dedicado a escuchar nuevamente y transcribir las entrevistas. He aquilatado el enorme aporte de José Vicente Asuar. Disfruté y me entusiasmó su relato del trabajo de investigación en *hardware* que él alcanzó a realizar en la Universidad de Chile y de cómo se estaba iniciando un equipo de investigación y creación formado por compositores y expertos en ciencias y tecnología del sonido que trabajaban en el desarrollo de herramientas de expresión musical. Lo que estaba haciendo era un avance en el "estado del arte" de validez internacional. Lamenté el que no hubiera podido darse un trabajo permanente de conjunto entre ambos músicos.

Conocí a Juan Amenábar como profesor en la carrera de Licenciatura en Composición, en la Universidad de Chile. Como a todos los compositores de mi generación (Andrés Alcalde, Alejandro Guarello, Gabriel Matthey, Fernando Carrasco, Eduardo Cáceres y otros), a la generación del '80 y después la del '90 (Cristián Morales, Pablo Aranda, Mario Mora, Edgardo Cantón, etc.) nos hizo clases en las asignaturas de Taller de Sonido y Música Electrónica I y II, es decir, durante 3 años.

Debo reconocer que cuando se reflexionaba sobre la asignatura de Amenábar, no podía evitar pensar en "un ramo absurdo", en el que no se "pasaba materia". Se suponía que como ingeniero que él era, nos iba a hablar de cosas complicadas, fórmulas, perillas, etc. (Yo también estudié un corto tiempo ingeniería y en el colegio construía equipos de

¹En octubre de 2007, en el marco del Festival Internacional de Música Electroacústica de Santiago de Chile Ai-maako'07, se proyectó un panel para conmemorar los 50 años del estreno de *Los peces* de Juan Amenábar. El trabajo preparado para esa ocasión, sirvió para elaborar este artículo.

tubos.) El ramo de Amenábar no era así. Se paseaba taconeando firmemente por la sala, hablaba de su padre, que tocaba violoncello, refería cómo había comenzado en la música electrónica; pero, repentinamente, se había pasado la clase. Yo no le encontraba sentido para lo que pensaba que era el sentido; pero no me aburría. Creo que caía en ese especie de embrujo de Amenábar, el taconeo por la sala y ese histrionismo para hablar acerca de cualquier tema. Siempre había un drama. El vivía la vida como un drama. No hablo de una tragedia, sino más bien que en cada cosa habían fuerzas que se oponían entre sí. Eso fue hasta el final, un artista latino y barroco, en el sentido genérico de la palabra. Recuerdo cómo hablaba de la dinámica en la música. Se quejaba que a los compositores chilenos les daba lo mismo y todo era *mezzoforte*. Durante ensayos de obras de sus colegas, les sugería cambiar las indicaciones de expresión en la partitura. Era un joyero del sonido, su escritura prolija tenía ese fin: lo que sonaba.

Al comienzo los trabajos tenían que ver con las técnicas de la música concreta: cortar y pegar cinta. Esto tenía su encanto. Lo hacíamos en el estudio de grabaciones de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación con las viejas grabadoras Revox importadas cuando comenzó la carrera de Tecnología del Sonido. Nos ayudaba con cariño Isabel Bravo ("Chabela") y otra funcionaria, a quien hicimos cantar en nuestros primeros experimentos con la envolvente de ataque. Después, en el último año, hice mi primera pieza electrónica para flauta guitarra, vibráfono y el ARP 2600 grabado en cinta marcada. Ahí me ayudó un poco David Uribe a entender el ARP. Eran los tiempos en que en la Facultad todo era familiar. Nuestra carrera era pequeña, en total unas 10 personas estudiaban. Don Juan no se metía mucho en el trabajo artesanal. Nos habló y describió el proceso para cortar cinta, pero dejaba que la "Chabela" nos enseñara cómo hacerlo. Escuchaba, sin embargo, muy atentamente nuestros resultados y nos hacía sugerencias. Teníamos la sensación que nos tomaba muy en serio. Con mi primera pieza electrónica me gané un poco de su admiración, pues yo tocaba guitarra y sabía de efectos y sonoridades menos usuales. Para un incansable explorador del sonido, como Amenábar, mis efectos le llamaban la atención y me asociaba: "Tú y tu guitarra, alguna vez me vas a mostrar eso".

Otra cosa que hacíamos en clase era escuchar música de vanguardia. Amenábar en ese sentido nos abría enormemente el horizonte. En otras asignaturas rara vez veíamos una partitura o escuchábamos algo posterior a 1945. Además de las piezas electrónicas de los años 50 y 60, en sus clases recuerdo haber escuchado por primera vez piezas instrumentales de Berio, Góvokar y varios autores más. También nos invitaba a su propia casa en la calle Domingo Bondi a escuchar obras de su nutrida discoteca. El escuchaba todo tipo de música.

Cuando Pedro Félix de Aguirre fue nombrado Decano en 1981, se produjeron varios cambios. La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación se fundió con la Facultad de Bellas Artes, transformándose en la actual Facultad de Artes. Amenábar dejó su puesto en ENDESA y comenzó a trabajar jornada completa en la Facultad. Luego fue nombrado Director del Departamento de Música. Se cerró la entrada a primer año de las carreras de Composición, Musicología y Teoría General de la Música y se creó una carrera de Licenciado en Música, de acceso más masivo. En el plan de estudios de la nueva carrera, don Juan hacía el ramo de Taller de Sonido y me pidió que fuera su ayudante. Me citaron a una entrevista en la cual estaban el Decano, Víctor Tevah y don Juan. Recuerdo que el Decano me preguntó de qué colegio venía. Le contesté que del Manuel de Salas, a lo cual frunció el ceño. (Ese colegio era en mi época un bastión de

izquierda). Víctor Tevah, cuya hija también venía de ese Liceo, se inclinó hacia el Decano y lo tranquilizó diciéndole: "Pero éste es de los buenos".

Mi ayudantía en el curso de Amenábar no duró mucho. Ese año '81, con mi generación de compañeros de Composición, organizamos un concierto en noviembre. Nos conseguimos apoyo de las autoridades para los programas, la Sala Isidora Zegers entre otras cosas. Desde antes del '73 que no se hacía algo así. Esta iniciativa llamó la atención de la incipiente prensa de oposición al gobierno y la revista *Hoy* nos hizo una entrevista que se llamó "Los lolos doctos". Al otro día Amenábar me llamó para decirme que el Decano había suspendido mi ayudantía.

El '84 me recibí y don Juan, que fue nombrado Vicedecano durante el decanato de Fernando Cuadra, me llamó nuevamente para que fuera profesor ayudante en su ramo, y de armonía para los alumnos de Licenciatura en Música. Eran clases con decenas de alumnos, cosa poco acostumbrada en nuestra Facultad. Don Juan seguía siempre fiel a su estilo de docencia. Se paseaba por la sala taconeando. Para él la clase era casi como una especie de liturgia. Llevaba un libro de clase ordenadísimo. Cumplir con sus clases, y así me lo decía, era como un ministerio sacerdotal. A pesar que las materias no variaban de año en año: los parámetros del sonido, la notación, elementos de serialismo, la serie de Fibonacci, etc, las clases las preparaba semana a semana. Así se lo veía en su oficina y años más tarde en la sala 606-B. Introdujo elementos de organología y propuso la tarea de construir instrumentos caseros y componer música para ellos. A mí me tocaba ir a todas sus clases y reemplazarlo cuando tenía alguna tarea administrativa ineludible.

El año '85 me fui a trabajar y estudiar en Alemania con una beca. Allí curiosamente se me reveló el Amenábar más personal. Me dio la impresión que, aunque respetaba que yo partiera, le costaba que lo dejara. Un día me llamó a su oficina y me dijo: "Supe que te vas". Era un profesor que no ocultaba lo que sentía. Desde ese entonces a menudo me embromaba: "Tu y tus alemanes".

Después fui entendiendo. El siempre estuvo en Chile, defendía y amaba lo chileno. Siempre recuerdo cómo trataba de caracterizar la música chilena respecto a la argentina, por ejemplo. Hablaba que se parecía a nuestra fruta. Más pequeña que la tropical, pero concentrada en sabor. De alguna forma irse afuera podía significar olvidarse del terruño y yo, por diversas circunstancias, podría terminar en el epigonismo de alguna corriente de moda en Europa.

A mi vuelta a Chile el '90 nos reencontramos. Él ya no tenía cargos y me hizo un hueco en su oficina. Me dijo que quería refundar el estudio de música electroacústica de la Facultad y le ofrecí mi colaboración. Me contó que había conversado con Francisco Kröpfl, del Centro Recoleta en Buenos Aires, y que éste le había recomendado empezar con un sampler. Se había conseguido unos fondos y adquirió un sampler EMAX, un mixer Alesis y una grabadora Revox de 8 pistas. El estudio, sin embargo, estaba destinado a proyectos individuales y permanecía vacío la mayor parte del tiempo. Le sugerí a Amenábar que su curso en la Licenciatura en Música contemplara proyectos creativos de los alumnos para realizar en el nuevo estudio. Así comenzó el GEMA. Amenábar no estaba muy presente en el estudio, pero facilitaba iniciativas. Contrató a dos ayudantes para que asistieran a los alumnos con sus proyectos: Mario Mora y Juan Carlos Vergara.

Le propuse que editáramos un CD con música electroacústica que fue, con el aporte de fondos de la Universidad de Chile, el primero que se publicó en Chile, en 1995. Cuando se lanzó el CD, Amenábar, que no andaba muy preocupado de esta producción, lo ví nuevamente embelesar al público asistente a la Sala Domeyko con su historia de los comienzos de la música electroacústica en Chile, sin micrófono y taconeando por la sala.

Ya, desde fines de los '70, Amenábar no componía música electroacústica. Percibía, sin embargo, que esta formación era necesaria en Chile, puesto que en esa época no existía la música electroacústica como experiencia docente regular. Él no estaba al día en el "estado del arte" en materia tecnológica, pero tenía una visión hacia dónde se encaminaba el arte y cómo había que responder desde la academia para que ésta siguiera viva. En ese sentido se dejaba aconsejar. Este es uno de los rasgos académicos que más valoro de Amenábar.

Por la forma como realizó música para cinta magnética, no creía en la pertinencia de un computador en el GEMA. Finalmente, se dejó convencer por la evidencia y postulamos a unos fondos de la Fundación Andes, con los que se adquirió un Apple Clasic, para operar vía MIDI, y otro sampler.

En 1993 se produjeron las primeras conversaciones en torno a la creación de estudios de postgrado en artes en la Universidad de Chile. Dos años después se ponía en marcha el Magister en Artes con varias menciones, entre ellas Composición Musical. Amenábar se distinguió entre los compositores de su generación por ser de los pocos que apoyaron la idea. Y fue más aún. Había un curso tipo seminario, que yo coordinaba, al que asistían diversos compositores del ámbito nacional. Amenábar se quedaba hasta las 21:00 hrs. en estos seminarios. Luego nos volvíamos juntos del centro. Detenía un taxi que podía tener encendida la radio y le decía al chofer, en su típico tono de broma chilena y buena crianza: "Bueno, entonces me corta la radio, pues a mí y mi colega no nos gusta la música".

Ese era Amenábar, personalista, dramático, autoritario, un artista barroco. En esa época conversábamos acerca de muchas cosas. (En mi estilo, siempre como presionado y apurado por lo urgente y no lo importante, trataba a menudo de pasar de largo frente a su oficina). Me hablaba de su conversión, que había significado pasar de una religiosidad de costumbres a navegar por aguas más profundas. Ahora, tiendo a pensar que su acercamiento a la música instrumental, a dejar la vanguardia experimental, a volver a la tonalidad, tienen algo que ver con este proceso.

Con Amenábar nos unía fuertemente la búsqueda de algo trascendente en la música, por la música y a través de la música. En él se hizo poco a poco más patente lo de expresar una vivencia de religiosidad por medio de la música. Sin embargo, ésta era una vivencia diferente a las exultaciones y visiones místicas. Es la vivencia de la prueba. En la música religiosa de Amenábar comienza a aparecer el desgarramiento interior, la experiencia del desierto y el abandono de Cristo en el Monte de los Olivos. Estas son luchas difíciles de comprender desde afuera, especialmente para mí que buscaba una música religiosa más bien proselitista.

Vino la enfermedad de Amenábar y una operación de cuidado. Su paso se hizo menos decidido. Y yo me fui nuevamente. Esta vez a Estados Unidos por razones de estudios de mi esposa. Otra vez me llamó a su oficina y el tono fue distinto. Me hablaba

a menudo que le quedaba poco. Nos escribimos un par de veces, sus cartas no ocultaban una lucha tremenda.

En esa época (1998) escribió su última pieza, *En el umbral*, para voz hablada y sonidos electrónicos, con texto de Miguel Arteche. El año pasado supe de la existencia de esta última obra por su hija Magdalena, que la interpretó. Me prestó la grabación y quedé perplejo con lo que escuché. La parte electrónica consistía mayoritariamente en imitaciones electrónicas de instrumentos de percusión, campanas y timbales. Algo extraordinariamente simple como música, y sobre estos sonidos se desplegaba el recitado del poema de Arteche. Amenábar siempre hacía mucho hincapié en que la música electrónica era algo distinto, que no se trataba que imitara la música instrumental. Decía que la música instrumental y la electrónica eran tan distintas como el teatro era del cine y eso nos quedó claro desde el comienzo. ¿Cómo entender esta última obra? ¿Será que cuando se quiere decir algo al extremo, al momento de la verdad, hasta el propio arte se derrumba? ¿Será que, como decía hace unos días un crítico de cine sobre una nueva película chilena, no se puede filmar la muerte? Lo llegaremos a saber cada uno individualmente cuando otra vez se escuche el taconeo por la sala.