

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

Juan Allende-Blin, Christian Esch, Frank Schneider. *Immer auch ein politischer Impuls* (Siempre también un impulso político). Klaus Jürgen Kamprad, 2017, 216 pp.

Esch y Schneider son destacados musicólogos, quienes consideraron de gran importancia dar a conocer por medio de este libro las opiniones de Juan Allende-Blin concernientes a música y política, sus encuentros con grandes personalidades musicales, y un comentario de sus obras. Para hacer esto trabajaron de una manera muy original: Frank Schneider escogió redactar en forma de preguntas y respuestas y Christian Esch escribió ensayos de las composiciones de Juan Allende-Blin. Adicionalmente, la editorial buscó y seleccionó una serie de fotos que ilustran la vida del compositor.

En el primer capítulo, acerca de niñez y juventud en Chile, Juan habla de su familia, en cuya casa se recibía a músicos que pasaban por Chile y sobre todo a personas, la mayoría también músicos que llegaron a Chile huyendo del nazismo alemán. El contacto con estas personas contribuyó para que el joven Juan desarrollara un pensamiento progresista, condenatorio de la dictadura nazi. También figura en este primer capítulo el comienzo del estudio musical con su tío, Pedro Humberto Allende y más tarde con Fré Focke, que fue alumno de Anton Webern. Durante este tiempo creció el deseo de Juan de conocer Alemania, el país que ya le era cercano a través de la música, la literatura, los conocidos de sus padres, pero faltaba el empujón final.

Cuando el gran director Hermann Scherchen vino a Chile para dirigir a la Orquesta Sinfónica de Chile, escuchó cantar a una soprano algunas canciones de Juan y quiso conocerlo. La conversación, según Juan, fue corta. Scherchen le dijo “¿Qué hace usted aquí? ¿tiene que ir a Alemania!”. Un amigo de Juan, el también compositor Hans Helfritz, le aconsejó proseguir sus estudios en Alemania con Günter Bialas en Detmold. Otro amigo, el bailarín y coreógrafo Jean Cebron reforzó la decisión con argumentos semejantes. Dice Juan: “Seguí los consejos y llegué a una Alemania de la que claramente me había hecho un cuadro equivocado. Yo había pensado que los alemanes en gran mayoría habían sido víctimas de Hitler. Pero lo contrario era el caso. Y sin embargo al comienzo creí ingenuamente, que la gente se interesaba, al menos espiritual y culturalmente, por recuperar lo que habían perdido desde 1933, lo que fue destruido. Cuando llegué a Hamburgo en 1951 vi la obra *El Diablo y Dios* de Jean Paul Sartre y en la Opera del Estado, arreglada de manera precaria, *The Rake's Progress* de Stravinsky. Después de ver estas obras fui a la Unión de Compositores y pregunté dónde se podía encontrar en Hamburgo o en otra ciudad alemana obras de Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg, Erich Itor Kahn, Paul Dessau o de Hanns Eisler. Pero me miraron como si hubiera venido de otro planeta y me contestaron “Esa música no nos interesa...”.

Pregunta Frank Schneider: “¿Supongo que su decisión de irse a la joven República Federal obedecía a razones que eran igualmente válidas para la también joven RDA, estoy pensando en la posición restrictiva frente a música avanzada de esos tiempos?”

Juan: “Respecto de su pregunta acerca de la RDA, puede usted tener razón. Pero en mi pasaporte de aquel tiempo había un timbre que decía ‘Este pasaporte no es válido para los países del este’. Mal que mal estábamos en el medio de la Guerra Fría.”

Christian Esch escribe: Cuando Juan Allende-Blin habla de su música, eso sucede de manera tranquila y reflexiva. Grandes palabras no son su característica. En vez de eso habla de observaciones, cuidadosamente da vuelta las páginas de la partitura, señala detalles, relaciones, se refiere a puentes, pero también a contrastes, a colores, a series, a construcción y a libertad.

Entre las obras que Esch analiza, le da mucha importancia a las *Transformaciones*. A lo largo de su vida, Juan ha compuesto ocho *Transformaciones* para diferentes conjuntos de instrumentos. “¿Cómo llegó a este título musical y programático?”, le preguntó a Juan.



Juan: “Cuando analicé las *Variaciones para piano op. 27* de Webern, pensé: Aquí no hay tema sino hay permanentes variaciones. Entonces me pregunté, si no es posible encontrar otra palabra que exprese con más exactitud ese proceso. Y me llegó la idea de llamarlo *Transformaciones*. Es la idea de permanentes variaciones como principio”.

Juan tenía 23 años cuando llegó a Alemania en 1951. Llegó primero a Hamburgo y luego a Detmold, para estudiar con Günter Bialas, siguiendo el consejo de Hans Helfritz. Cuando conoció a Bialas, este le presentó a sus alumnos, que iban a ser sus compañeros de estudio. Junto con otras personas a Gerd Zacher, que estudiaba composición con Bialas, órgano con Heinz Heintze y dirección con Kurt Thomas. Entre Juan y Gerd hubo una gran coincidencia de ideas, tanto en lo musical como en lo social y político, y Gerd fue el compañero de vida de Juan, quien en el año 1952 le compuso sus *Transformaciones II* para órgano.

Al poco tiempo Bialas recibió una invitación para un pequeño festival en Barsbüttel, cerca de Hamburgo. Él no podía ir y envió en su representación a Juan y a Gerd. Ambos encontraron poco interesante la programación, y al comentarlo fueron invitados para el festival del año siguiente. Entonces Juan pudo hacer sugerencias para el programa, y puso entre otras obras los *Cinco cánones* sobre textos en latín, para soprano, clarinete y clarinete bajo op. 16 de Anton Webern, *Les corps glorieux* de Olivier Messiaen para órgano y los *Tres movimientos de jazz* de Juan Carlos Paz para piano. Estos dos últimos fueron interpretados por Gerd. La partitura la trajo Juan de Chile, adquirida en un anticuario de Santiago. La partitura no existía en Alemania. Cuenta Juan: “Después de que se tocó la obra de Webern hubo voces que rechazaron la obra en forma militante, encontraron espantosa la música, si es que se podía considerarla como tal. Y un señor, que como supe después había sido miembro de la juventud hitleriana, se permitió la pregunta, de qué tipo moralmente depravado debe ser la persona que compone tal pacotilla y mugre”.

Frank Schneider dice que lo de Barsbüttel fue una experiencia que era necesaria para ajustar la mirada a las condiciones alemanas de aquel tiempo. Pudo darse cuenta de que el fin del nacionalsocialismo y la liberación por los aliados de ninguna manera significó el fin inmediato de la barbarización cultural y artística que la política nazi dejó y fijó en las cabezas de millones de alemanes. Más bien hay que pensar en la frase de Brecht: “El vientre es fructífero aún, del cual ‘ese’ (el nazismo) reptó”. Y es como un milagro que en esas circunstancias se haya podido desarrollar una alternativa estética como los cursos de Darmstadt para música nueva. Juan dice al respecto: “Es cierto, también para mí fueron acontecimientos que me marcaron, especialmente el encuentro con personalidades del exilio, como Eduard Steuermann, Rudolph Kolisch, Theodor W. Adorno, pero quisiera limitar un poco sus expresiones eufóricas. Se juntaron allí importantes personalidades jóvenes como Boulez, Nono o Stockhausen y muchos otros, pero también llegaban reaccionarios que en forma malévolamente querían ver qué se estaba haciendo allí. Por ejemplo, después de que Yvonne Loriod, que más tarde fue la esposa de Messiaen, tocó la 2ª Sonata para piano de Boulez. Yo la fui a felicitar, también se nos reunió Boulez y repentinamente en la salida se juntó un grupo y comenzaron a cantar ‘Deutschland, Deutschland über alles’. Yvonne Loriod temblaba de miedo, Boulez y yo callamos espantados... Lo importante de esos cursos era que una joven generación internacional quiso librarse de la ideología nazi buscando, de la tradición interrumpida violentamente, nuevos caminos de la composición e interpretación. Hacer posible eso, era el gran mérito de las reuniones de Darmstadt”. ¿Cómo se estructuraban los días en concreto? Juan: “Todo pasaba según un plan estructurado, manejado con elasticidad. Generalmente el día comenzaba con una conferencia, digamos, de Adorno o de un curso de análisis, puede ser de Messiaen. Durante tres semanas Messiaen estaba a disposición para hacer clases de 4 horas. Durante esas tres semanas Messiaen analizó en su curso –si me acuerdo bien– algunos aspectos de *Don Giovanni*, quizás fue la obertura o el final de la ópera. Pero lo que quedó muy presente en mi memoria es el análisis de *Le sacre du printemps* de Stravinsky”.

El año 1954 marcó una cierta cesura en su vida; el regreso a Chile por algún tiempo. “La tensa situación política de esa época hizo que temiéramos que el joven Gerd Zacher tuviera que ser soldado. Eso nos llevó a la decisión de ir a Chile. Les escribí a mis padres y ellos espontáneamente nos invitaron y enviaron dos pasajes en barco”.

Schneider: “Gerd Zacher contó una vez que junto con los emigrantes que tuvieron que huir del nazismo alemán, también se encontró con otros emigrantes, que eran nazis y que huyeron de Alemania para no ser juzgados por sus crímenes. Él vivió esto como un duro contraste, ¿me imagino que usted también?”.

Juan: “Muchas veces. Quiero mencionar solo algunos ejemplos: Un día queríamos almorzar y fuimos en Santiago a un restaurante alemán. Estaba lleno, pero nos dieron un lugar en una pieza atrás. Allí estaba colgado, era en 1956, un gran retrato del Führer. Naturalmente abandonamos inmediatamente el local. En la iglesia luterana alemana en la que Gerd daba sus conciertos de órgano, también había nazis y cuando, por ejemplo, el tenor Hanns Stein cantó el papel de Jesús en la *Historia de resurrección* de Schütz, protestaron o se quejaron en cartas malévolas, que el rol de Jesús fuera cantado por un judío”.

Schneider: “Para seguir, usted también en Santiago organizó conciertos de música nueva –un compromiso que en su vida iba a jugar un papel importante. Y allí conoció personas, digamos adquirió nuevos amigos, que también se mantendrán constantes en su biografía. Pienso especialmente en Hanns Stein y Mauricio Kagel”.

Juan: “Hanns Stein pertenecía a los exiliados. Su familia judía viene de los Sudetes (Checoslovaquia), su padre era socialdemócrata. Cuando en 1938 fue la ocupación alemana, la familia huyó primero a Inglaterra y cuando comenzó la guerra siguieron a Chile, donde Hanns estudió canto. Cuando lo conocimos estaba en los comienzos de su carrera profesional y nosotros inmediatamente lo apreciamos mucho como tenor de bella voz y cabeza inteligente. Desde ese tiempo somos amigos. A él y a su esposa les dediqué más tarde mi pieza escénica *Des Landes verwiesen* (Expulsados de su país) a pesar de que describe destinos totalmente distintos de tres poetas perseguidos por el nazismo, Albert Ehrenstein, Carl Einstein y Erich Mühsam, pero a lo largo del tiempo, por el hecho del exilio, muestra experiencias y momentos parecidos. Su mujer viene de una familia judía-rusa que también emigró. En 1973, cuando Salvador Allende fue derrocado y el general Pinochet llegó al poder por medio de la violencia, ambos tuvieron que emigrar nuevamente. La RDA generosamente le ofreció a la familia Stein refugio en Berlín donde a Hanns le fue ofrecida una cátedra en la Academia Superior de Música Hanns Eisler. En esa época yo estaba componiendo mi obra escénica *Des Landes verwiesen*, sin saber que él y su familia estaban cerca. Mientras concebía la obra le pedí al poeta Jean-Pierre Faye que seleccionara los textos de estos poetas que yo había reunido. Jean-Pierre imaginó y compuso una dramaturgia coherente y efectiva utilizando los poemas y textos en prosa de los poetas que actúan en *Des Landes verwiesen*. Cuando supe de la salvación del matrimonio Stein les dediqué la obra. Hanns Stein cantó el papel de tenor en el estreno en octubre 1978 en la Academia de las Artes de Berlín occidental. Un verdadero amigo que cantó en cuatro de mis obras”.

Schneider: “¿Y cómo era la cosa con Mauricio Kagel?”.

Juan: “Eso naturalmente es otro cuento. Kagel era estudiante de composición de Juan Carlos Paz. Este me escribió en una de sus cartas, que tenía un alumno talentoso, el que por alguna razón iba a venir a Santiago y que con esa ocasión quería conocer a Gerd Zacher y a mí. Un domingo en el que, como siempre, mi amigo tocaba el órgano para la misa y yo estaba con él, se nos acercó un joven con una partitura bajo el brazo y se presentó. Kagel trajo la partitura de su sexteto de cuerdas para mostrárnosla. Fue el comienzo de nuestra amistad”.

En el siguiente capítulo “En medio de la vanguardia”, Christian Esch habla con Juan acerca de su posición frente a la vanguardia y analiza varias importantes obras de Juan. Dice Juan: “Siempre fui un adversario de esa clasificación. Son como un herbario de plantas alguna vez vivas. Pero los compositores tienen, para citar a Brecht, nombre y dirección. Obra y nombre están unidos, las etiquetas están de más. Yo me opuse firmar como vanguardista, para empezar, porque es una expresión militar. ¿Y qué dice esa expresión finalmente? Progresista mientras tanto es anticuado y anticuado mientras tanto muchas veces vale como progresista. Existe por tanto una lógica propia en la historia del arte y en su desarrollo”.

Esch: “¿Cómo se relaciona esa posición con la insistencia de Theodor W. Adorno en la lógica histórica, cómo se expresa eventualmente en la formulación “Posición del Material”?”

Juan: “Allí quisiera acercar una vez más a Wyschnegradsky. Él abrió el camino para descubrir no solo los cuartos de tono sino el ultracromatismo y los sonidos inaudibles. También empleó las más finas divisiones del tiempo correspondientes al cromatismo sonoro. Así realizó la diferenciación del espacio sonoro. Eso es un cambio en la posición del material. ¿Qué influencia tuvo eso en el desarrollo? Solo pocos lo aprovecharon. Sin embargo, es correcto que de ese material, si se usa, resultan consecuencias artísticas, por ejemplo conmigo, cuando trabajo con la diferenciación del espacio sonoro y de los tonos. Pero eso son tendencias, ningún dogma...”.

En el comentario concerniente a una de las grandes obras de Juan, *Mein blaues Klavier*, se cita a Heinz Klaus Metzger, quien en una carta al compositor, refiriéndose a esa obra, dice: "...en esa música sucede el derrumbe de la civilización europea y posiblemente –en forma dialéctica– su salvación...". Juan cita a Hans Klaus Jungheinrich, quien escribe para una serie de CD *Música en Alemania 1950-2000*, refiriéndose a *Mein blaues Klavier*, diciendo que es una obra de central importancia de la música contemporánea en general. En la obra es aplicada por primera vez una técnica desarrollada por el compañero de vida de Juan, Gerd Zacher. El motor del órgano, que según la tradición debe mantener implacablemente la presión del aire, puede ahora reducir controladamente la salida del aire y repararla en los tubos correspondientes a los registros escogidos. Mientras más registros se emplean tanto más se reducen los sonidos así producidos. De esa manera se originan sonidos frágiles que terminan en una queja. El respirar, suspirar y aullar del órgano, en combinación con sus sonidos normales dan una sensación cercana al habla o al canto.

En el siguiente capítulo, "Defensor de la música reprimida", Frank Schneider habla de la labor más importante, junto con la composición, en la vida de Juan. Su trabajo dedicado al redescubrimiento y propagación de música reprimida u olvidada del siglo XX. Al preguntarle a Juan por su motivación, este contestó: "Fue para mí siempre una tarea urgente, dar a conocer lo que a mí mismo me interesaba e interesa. Siempre quise escuchar música que encontraba importante y significativa desde el punto de vista histórico, pero que justamente aquí, en un país impregnado musicalmente, durante mucho tiempo no se podía escuchar, salvo en ocasiones especiales. Por eso traté, con cierta tozudez pero con medios muy primitivos, llamar la atención de inventores de arte o intérpretes olvidados o reprimidos".

Schneider: "En el todavía hoy famoso libro de René Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons*, encontró usted ejemplos musicales de un músico hasta esa fecha desconocido.

Juan: "Se trata de Erich Itor Kahn, cuya música me impresionó inmediatamente al ver fragmentos impresos. Lo cuento entre los importantes protagonistas de la música nueva, que como adepto al método de composición de doce tonos pertenece al amplio círculo de la Escuela Vienesa en torno a Schönberg –y sin embargo tiene un rostro musical muy propio–. No pude conocerlo personalmente, pero años más tarde conocí a su viuda, también pianista, y ella se preocupó de que llegaran a mi poder varias partituras de obras de su marido. Todas son testimonios de la generación después de Schönberg, Berg y Webern. Tienen sus raíces en la tradición de Bach hasta Brahms, mientras el pensamiento compositivo de Beethoven juega un rol determinante".

En el capítulo "Música política", Christian Esch menciona la gran cantidad de obras que tienen un claro contenido político. Gran parte de ellas se refieren a la problemática del nazismo y de las persecuciones, especialmente a artistas perseguidos. Pero Juan dice que también su música de cámara es política, así como dice el título del libro. También hay referencias a la problemática de nuestro tiempo, en su obra *Des Landes verwießen*, junto con la historia de tres poetas judíos alemanes, también está presente el problema de la dictadura chilena mediante la poesía de Neruda y la dramatización del funeral del poeta. Juan dijo en 2003 que es "el mundo bastante triste" el que lo hace dedicarse artísticamente a esos problemas. Al respecto dice Juan, especialmente en referencia a su obra escénica *Des Landes verwießen*. "Como compositor quise resumir mis experiencias en una obra escénica. Coleccioné muchos documentos y poemas que marcaron esta época. *Des Landes verwießen* trata del destino de los poetas Albert Ehrenstein, Carl Einstein, Erich Mühsam, Federico García Lorca y Pablo Neruda. Todos ellos eran sospechosos a los ojos de los dueños del poder por sus obras, y algunos por su origen judío. Pero todos ellos dejaron huellas que aún hoy son fructíferas. Mi lenguaje musical consiste de sonidos diferenciados que se desarrollan hasta el silencio. Pretenden invitar a descubrir la riqueza interior que cada tono puede tener. Los espacios sonoros producen constelaciones enigmáticas misteriosas, que abren trasfondos descifrables por oídos sensibles".

Frank Schneider comienza el tema de las piezas radiofónicas de Juan y el compositor explica: "Usted menciona la técnica del *collage*. Eso es un método que primero inventaron Pablo Picasso y George Braque para el arte visual y posteriormente fue usada por Kurt Schwitters. Partiendo de esa idea compuse piezas con texto, canto, sonidos instrumentales, ruidos, etc., los sonidos vocales e instrumentales fueron dispuestos de la misma manera como lo hubiera hecho para una pieza de música de cámara. Lo grabé individualmente y después en el estudio se hizo el *collage*, por ejemplo, los textos con los respectivos intérpretes y ruidos seleccionados del archivo. Cada emisora tiene un archivo propio de ruidos y de allí busqué lo que necesitaba, ruidos de agua (mar, ríos, cascadas), pasos de soldados cuando es necesario, distintos ruidos, voces de pájaros que usé en mis composiciones...".

Schneider: “Usted organizó en 1989 un gran simposio relacionado con el exilio en Essen. Creo que fue muy notable, porque respondieron a su idea de invitar a compositores, músicos y musicólogos de todo el mundo”.

Juan: “Hace ya un tiempo tenía la idea de juntar alguna vez personalidades que tuvieron que ir al exilio después de 1933. Me encontré con muchos de ellos y todos estaban de acuerdo en que sería muy correcto e instructivo que se sepa en Alemania qué han hecho en los países del exilio, cuáles fueron sus destinos”.

Schneider: “Usted mismo dictó una conferencia una semana antes del comienzo del simposio acerca de música en el exilio, para preparar al público, y durante el evento dictó otra con el tema: “Pérdida de la tradición”. Cuando las ilustres visitas respondieron a su invitación, los anales indican a los compositores Leni Alexander, Gerhard Samuel, Pia Gilbert y Berthold Goldschmidt, los pianistas Konrad Wolff y Grete Sultan, el violinista Henry Meyer, el bailarín y coreógrafo Hans Züllig, los cantantes Hanns Stein y Ursula Mayer-Reinach, los musicólogos Edith Gerson-Kiwi y Peter Gradenwitz”.

Juan: “El discurso de Hans Züllig, ‘El ballet Jooss en el exilio inglés’, nos dejó consternados, porque dijo al final que el verdadero exilio para Kurt Jooss fue la vuelta a Alemania”.

Schneider: “Al comienzo de este decenio (1980) figura otra vez una obra realmente única en su labor, un arreglo de canciones del yiddish, que fueron realizadas doblemente, una vez para voz y piano y después para conjunto. ¿Cuál fue la motivación?”.

Juan: “La motivación fue mi amigo Hanns Stein. Era niño cuando tuvo que huir con su familia, primero a Inglaterra y después a Chile, porque su padre era socialdemócrata y además judío. Muchos parientes que no pudieron emigrar a tiempo fueron asesinados en Auschwitz. Cuando Gerd Zacher, durante su estadía en Chile, montó la *Historia de Resurrección* de Schütz y Hanns Stein cantó en forma notable el rol de Jesús, lo que enojó a algunos miembros nazis de la colectividad, nos conocimos. Hasta hoy somos muy buenos amigos. Durante mucho tiempo fue un tenor muy solicitado con un amplio repertorio, desde canciones isabelinas inglesas antiguas, hasta Eisler, especialmente valorado por él. Yo compuse para él varias obras que fueron estrenadas por él. Fue también Hanns Stein quien me dio el impulso para arreglar *Cinco canciones del gueto*. Él tenía varias canciones en yiddish con acompañamientos muy banales en su repertorio y me preguntó si a mí me gustaría trabajarlas para hacerlas más exigentes. En 1979 compuse acompañamientos para canto y piano, que comentaban las melodías escogidas. Dos años más tarde escribí una versión para canto y siete instrumentos. Esa versión final fue estrenada en el Curio-Haus en Hamburgo ante exdetenidos del campo de concentración Neuengamme, por el Conjunto Hinz & Kunst. El cantante fue otra vez Hanns Stein, el que vino de Berlín oriental para esa actuación. Las cinco canciones que escogí reflejan el sufrimiento, pero también la ironía de los judíos en el gueto. En torno a las melodías que quedaron intactas, compuse mi comentario que en esta versión quedó más marcado que en la versión para piano”.

Schneider: “¿Usted tomó conciencia de eso espontáneamente?”.

Juan: “No, Para la versión con conjunto hubo otra vez una motivación. El deseo del jefe del Memorial-Neuengamme, de realizar en 1981 un acto memorial. Como testigo, más como amigo de personas que apenas escaparon de la muerte, y por eso tuvieron que ir al exilio, tomé una posición. El siglo XX era un siglo de pogromos, de torturas, de campos de concentración, de exterminios racistas y políticos, frente a ello nadie debería callar. Fue inteligente que el jefe del memorial Neuengamme haya decidido hacer el acto lejos de los lugares en los que se torturó. La música y la interpretación intensa transformaron la atmósfera –al comienzo angustiosa– en una invitación cordial y liberadora. Puede ser que justamente la palabra cantada traiga esperanza.

Frank Schneider, al referirse a la reconstrucción realizada por Juan Allende-Blin de los fragmentos de la ópera *La chute de la maison Usher* de Debussy, acerca de un cuento de Edgar Allan Poe, dice que con esto intervino en las grandes ruedas de la historia musical europea. La pregunta es ¿Cuál fue la motivación para emprender ese difícil trabajo? Responde Juan: “En cuanto a la motivación, lo puedo decir en pocas palabras. Era la curiosidad para hacer oíble algo de Debussy que no se había podido oír. Describir el trabajo en pocas palabras es difícil, porque la historia del origen de la obra es larga. Comienza en la juventud de Debussy y recién después de una larga pausa toma una forma concreta. Pero uno de los hitos decisivos para mí es la confirmación de que un compositor de largo aliento tiene que tener la obra completa en su cabeza. Ese también era el caso de Claude Debussy. Cuando compuso la primera escena ya tenía definido el final de la obra. En el manuscrito escribe ‘pour la fin de la M.U.’. Esa hoja se encontraba cerca de la primera aria de Madeline.

Baudelaire cita en uno de sus extensos escritos respecto de Poe un axioma preferido del poeta: 'un buen autor, mientras escribe la primera línea, ya sabe cuál será la última'. Debussy conocía bien las geniales traducciones de Baudelaire de Poe, pero no tenía por qué conocer específicamente ese axioma, ya que ese conocimiento pertenece al fundamento de todo artista importante. Al fin de su vida aún se ocupaba del proyecto Usher, pero finalmente quedó como un fragmento¹. No citaré lo largamente conversado acerca del tema, ya que los interesados pueden ver un artículo de Juan Allende-Blin de la creación de la ópera *La chute de la maison Usher* en la *Revista Musical Chilena*¹.

Esch habla de las composiciones tardías de Bach, Beethoven, Liszt y Richard Strauss. A diferencia del Thomaskantor, los compositores de los siglos XIX y XX mencionados como ejemplos tenían una conciencia de sí mismos como artistas libres en una sociedad burguesa marcada por convenciones. Esa imagen de artistas en verdad ha cambiado en la actualidad postburguesa. ¿Cómo se sitúa allí Allende-Blin, donde comienzan sus obras tardías, si es que existen?

Juan: "Eso yo mismo realmente no lo tengo claro, ya que mucho se ha desprendido –en forma lógica– uno de lo otro. Comencé con Cesar Franck, ya hablamos de eso. Después se agregaron Schönberg y Webern, también Skriabin y naturalmente Wyschnegradsky. Desde mi punto de vista, esta fue una ruta bien consecuente. Allí no hubo cortes, tampoco hacia una obra tardía, cualquiera sea su forma. Lo que a mí me atañe, es más bien la selección de los temas. La muerte es, más o menos reconocible, el tema de mis obras tardías. Finalmente, esto comenzó recién con *Salutatio abeuntis*. Ya con la selección de textos de Pablo Neruda y Rainer Maria Rilke me acerqué a la discusión con la muerte. Distinto que en *Requiem para un perro*, en 1981, allí era la discusión con el lado irónico de la muerte. Creo que también en mis *Tagebuchgesängen* sobre textos de Lautréamont y de Kafka de 1987 aparecen tales reminiscencias. En Franz Kafka más que en Comte de Lautréamont aparece allí la cercanía de la muerte. Al comienzo se ocupa esa visión del diario de Kafka con su visita al médico. El absurdo viaje del que se habla en seguida, se puede leer en cierto modo como una enfermedad hacia la muerte. Pero también el 'desespoir', la desesperación en el texto de Lautréamont, con esa explosión de imágenes, contiene algo de la muerte. Y en verdad Lautréamont murió muy joven. La muerte no estaba en el centro de mi trabajo, pero posiblemente influyó. Mi ocupación indirecta con la muerte en esas piezas quizás fue más bien una casualidad. Posiblemente pertenece a esa relación también la mucho más tardía, *collage* sonora *Wandlungen*. En el que cito y comento musicalmente *die Verwandlung* (la Metamorfosis) de Kafka".

Hablando de *Antiphonie*, que lleva como subtítulo *Dialogue imaginaire avec Gerd Zacher*, Juan dice: "El trabajo solitario de componer es una tranquila preparación para la soledad de la muerte. Las preguntas del estilo tardío se transforman para mí inesperadamente en un problema existencial y tengo que aclarar para mí mismo mi posición. Trato de hacerlo y para ello tengo que ampliar mi pensamiento. Primero: si lo pienso, tengo que decir no a la pregunta si compongo de manera diferente mis obras tardías, eso ya lo dije. No es mi intención usar en mi edad avanzada algún estilo depurado. Puedo preguntarme de las fuentes de mi manera de componer. Puede ser que sea una excepción, porque desde mi niñez fui confrontado con problemas fuera de lo común. La epilepsia de mi hermano, ataques pesados, una vez en el bus. Veo la gente persignándose y dejándome solo. Allí tenía 12 años. Después las experiencias que tuvo que sufrir Gerd Zacher como adolescente en la sección psiquiátrica cerrada del establecimiento educacional de Bethel y que lo marcaron de por vida y en consecuencia también a mí. A lo mejor esas difíciles experiencias me obligaron a, si se quiere, una temprana obra tardía, como profundo tratamiento de los abismos de la vida y de la muerte. Muchas, en realidad la mayoría de mis obras contienen momentos de duelo y de reflexión. Mi así llamada obra tardía pertenece fielmente a esta reflexión sobre experiencias dolorosas".

Hanns Stein
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
hsteink@gmail.com

¹ Juan Allende-Blin, "En busca del Debussy perdido", *Revista Musical Chilena* XLIX/184 (julio-diciembre, 1995), pp. 11-38.