

### **Eduardo Cáceres, *Epigramas Mapuches*, 1991**

Para piano, clarinete, violín, violoncello y contralto sobre textos en mapudungun del poeta Elicura Chihuailaf. Está dividida en cuatro cantos: “Iniciación”, “Pienso en mis antepasados”, “El habla de los ríos” y “Caminata en el bosque”. Fue comisionada en 1991 por el Ensamble Bartok, agrupación que la estrenó el mismo año. La obra fue registrada en versión en vivo en el CD *Música...en la frontera de la música. Esperando el 3000* (1999).

Uno de los referentes musicales, que sin lugar a dudas se ha constituido en un sostén importante en la elaboración de las obras de Eduardo Cáceres y, por cierto, de su poética, es la cultura mapuche. Así, se constituye en un hilo conductor de su música, el interés por los instrumentos, el espacio sonoro, la poética, la espiritualidad y la música de dicha cultura ancestral, de nuestro país. En el decir de Juan Pablo González en la carátula del CD (1999), “renace (en Cáceres) la curiosidad de la música aborígen ya no como una motivación antropológica o artística, sino que a partir de una búsqueda espiritual que finalmente le ha llevado a concebir la práctica musical como un acto de expansión de la conciencia, que por lo tanto debe ser ritualizado.”

A través de los cuatro cantos de *Epigramas Mapuches*, podemos escuchar cómo la contralto evoca el canto ritual de la machi. A su vez, los comportamientos idiomáticos de la trutruca resuenan en el clarinete, los armónicos del violín intentan remitir a la resonancia ancestral del *Kunkulkawe*, y el ritmo insistente del piano, metaforiza la danza-rogativa invocando a *Ngenmawida* o espíritu del bosque nativo. Esto se logra a través de las estrategias típicas del indigenismo chileno de raíz mapuche: la predominancia de cualquier unidad de tiempo de subdivisión ternaria, que proviene del acompañamiento rítmico al canto de la machi, sustentado en el tambor-sonaja kultrun; el uso exacerbado de los registros extremos de los instrumentos para acercar el sonido al ruido y hacerlo más afín a los sonidos de la naturaleza, lo que guarda directa relación con el espíritu “panteísta” de la cultura mapuche; y, una organización de alturas basada en los modos idiomáticos de los aerófonos mapuches, en los que destaca la nota La. Se trata de un referente sonoro identitario, pues, esta nota es la altura referencial de todos los registros en que suele desenvolverse la trutruka, instrumento de uso ritual junto con la pifülka y el kultrún.

Cuatro recursos técnicos destacan en la escritura de *Epigramas Mapuches*. Estos son: los patrones onomatopéyicos, la flexibilidad de la escritura gráfica proporcional, la intercalación de estilemas sustentados por armonías de timbre, y la gestualidad neutra con funcionalidad identitaria. Los patrones onomatopéyicos destacan en el segundo canto. Estos patrones rítmico-melódicos simultáneos y octavados, presentan una directa relación con patrones rítmicos de cantos de aves. El ámbito melódico estrecho es típico de este tipo de onomatopeya, con una leve oscilación de la nota *finalis* un semitono hacia arriba o hacia abajo, y, un énfasis en la reiteración de pequeñas células rítmicas, que se expanden y contraen, pero que mantienen su mínima identidad.

La flexibilidad de la escritura gráfica proporcional se destaca en el primer canto. La variable temporal es controlada por segundos y no por unidades metronómicas ni cifras de compás. Sin embargo, este segundo no es aquel del reloj, sino uno interno, humano, impuesto al ensamble por el director. Obviamente que este *segundo personal* tendrá una precisión relativa que incide en el discurso musical, haciéndolo más flexible y aleatorio. La soltura y espontaneidad que otorga la escritura gráfica al discurso melódico, es un medio del que se vale Cáceres para conseguir un acercamiento más efectivo al tipo de canto de machi, el que por cierto, no se sujeta a patrones de cifra ni regulaciones metronómicas. La escritura convencional no es siempre un modo eficiente para acercarse a esa ligereza improvisatoria.

La Intercalación de estilemas sustentados por armonías de timbre (no funcionales), son más característicos en el canto IV, "Caminata en el bosque". A menudo encontramos en la escritura de los ochenta de Cáceres, la utilización de estilemas de sonoridad mapuche (que no provienen de transcripciones) en medio de discursos predominantemente instrumentales. Cuando ocurre esto, el resto de los instrumentos suele mimetizarse con este tipo de comportamientos. A veces, como en el canto IV, los instrumentos asumen una conducta de "coro", dentro de una dialéctica responsorial, lo que alude directamente a la situación de la rogativa mapuche.

La gestualidad neutra con funcionalidad identitaria, es claramente identificable en el canto III, "El habla de los ríos". Cuando Cáceres se enfrenta a la notación gráfica proporcional, recurre a un tipo de figuras musicales muy distinto al que pudiera usarse en la notación convencional. Se vale de una especie de *neuma*, o de gesto cuya tipología es de carácter bastante universal. Podemos decir que la mayoría de los gestos que Cáceres emplea, son los que fueron introducidos por la escuela polaca de los sesenta, fundamentalmente por Penderecki.

Sin embargo, hay una importante diferencia entre estos gestos y los empleados por Cáceres. La diferencia esencial reside en el hecho de que los gestos de Cáceres poseen "memoria", es decir, poseen carga identitaria y por tanto religan al auditor con un imaginario sonoro colectivo, en este caso, con la gestualidad de la performática musical mapuche y del mundo natural que rodeaba a esta etnia en su contexto original. Por cierto, sólo el auditor "improntado" con este tipo de gestualidades desde su niñez, podrá percibir memoria en la resonancia de estos neumas.

Rafael Díaz

## Referencias

*Música en la frontera de la música*. 1999. Santiago: SVR, CD.

Díaz, Rafael. 2008. "Poética musical mapuche: factor de dislocación de la música chilena contemporánea. El caso de *Cantos Ceremoniales* de Eduardo Cáceres", *Revista Musical Chilena*, 210: 7-25.