

*Imaginary Blessing Threshold (Logos-Ethos-Ludus)*. 2 CD. Composiciones de Boris Alvarado. Intérpretes varios. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. 2007.

En este disco doble, Boris Alvarado reúne obras que cubren un abanico de tiempo que va desde 1994 (*Ollaqui*) hasta el 2007 (*Per Orchestra*). El título del disco, que se puede traducir tentativamente como “Umbral del bendito imaginario”, o tal vez mejor rebasando la literalidad, “Umbral hacia un imaginario de bendición”, nos habla de la voluntad del compositor de religar un amplio *opus* de su trabajo con lo sagrado o quizás mejor dicho con lo “numinoso”, que es algo más vasto e indefinible que lo sagrado. Sin embargo, no debe confundirse este disco como un disco de “música sacra” y al compositor con un compositor “sacro”. Eso sería reducir su naturaleza y condición. En verdad, estamos ante un compositor a secas, sin adjetivos que delimiten su técnica y su poética, y, por tanto, abierto a una gran variedad de voces y músicas. El mismo disco, no obstante su título, da cuenta de ello.

La música de Boris Alvarado ha pasado por diversas etapas, las que han estado, en mayor o menor medida, determinadas por su búsqueda de herramientas técnicas que ensancharan su oficio. En este periplo, compositores tales como Andrés Alcalde, Eduardo Cáceres, Alejandro Guarello y Hernán Ramírez, tuvieron ingerencia en su formación como creador. En el extranjero trabajó bajo la guía de Krzysztof Penderecki y Marian Borkowski. De todos ellos los compositores más influyentes en su escritura han sido, en mi opinión, Andrés Alcalde y Marian Borkowski. Este disco deja traslucir estos dos significativos aportes a su escritura. Sin embargo, lo interesante es que el disco también refleja la tremenda capacidad de Alvarado de integrar y reciclar, en su propia clave, el lenguaje del otro, hasta hacerlo trascender hacia regiones sonoras donde el arquetipo termina siendo él mismo, sin tutela, en la absoluta soledad de su música.

Obras tales como *Vilanova* y *Per Orchestra*, son trabajos en los que la huella de la escuela polaca luce tamizada y, por otra parte, ya no hay traza alguna de su pasada música ochentera, todavía cercana a la escuela de Donatoni-Alcalde.

El disco 1 se inicia con *Troll* (2006), de sonoridad de los ochenta, pese al año de composición. Música de mucha concentración, es un trío, que parece un solo instrumento debido al preciso uso del unísono, recurso muy bien ejercido por los intérpretes polacos. *Douland* (2001) saca a relucir

a la extraordinaria cellista chilena Ángela Acuña: es una obra que cautiva la atención del oyente desde la primera nota. Resuena la viveza rítmica de la escuela neo-virtuosística donatoniana, pero con una sintaxis más concentrada y, por tanto, con una apariencia formal más contenida si se les compara con los extremadamente dilatados discursos del referente. Es por eso que la sintaxis de *Douland* le otorga a su arco formal una dinámica y una resistencia óptimas. Es una notable obra que se revela, por momentos, como un potente cruce entre el rock y la música antigua.

*Krakowiana* (2002) pone en relieve la solvencia de la Orquesta de Cámara PUCV, dirigida por Pablo Alvarado. (Dicha orquesta y su director constituyen por sí mismos un capítulo aparte de la historia de la música chilena). Esta obra es la expansión orquestal de *Douland*. Es decir, del cello solo al cello solo junto a una orquesta de cámara. En esta composición la solista Polonia Sienkewicz realiza una tarea extraordinaria. La potencialidad orquestal de *Douland* hace a esta obra una pieza nueva, autónoma, plena y rica.

En *Vila* (2004), con Joana Bello en el violín, Alvarado recoge la gran tradición idiomática de este instrumento y la pone al servicio de su poética. La polifonía virtual (y la real) de esta obra es tan rica, que su posibilidad orquestal en *Vilanova* (2006) estaba garantizada. *Vilanova* debe ser la mas plena y equilibrada conjunción del *pathos* y del *ethos* de Alvarado. En ella lo sensorial y lo estructural se equilibran y complementan. Los gestos angulados, tratados sintácticamente por contracción, conducen naturalmente a la línea horizontal de la zona central. Hay un secreto pretexto musical que coordina toda la gestualidad: un permanente “subir” y “caer” hasta alcanzar el “subir” definitivo. Resuena en esta pieza el eco de lo numinoso durante la audición y apenas después de cesar su audición.

*Per* (2006), con Rodrigo Rivera en el contrabajo haciendo una notable labor, y *Per Orchestra* (2007), para contrabajo y orquesta de cuerdas, son dos obras interconectadas del mismo modo que *Vila* y *Vilanova*. En *Per*, lo idiomático del contrabajo articula un discurso lineal y estratificado en registros contrastantes. A su vez, hay una marcada ambivalencia entre el sonido y el ruido (rasgo natural del contrabajo). Esta ambivalencia posee interesantes consecuencias en las soluciones orquestales de *Per Orchestra*. Entre ellas destacan, por un lado, el tratamiento de la orquesta como un gran resonante de la gestualidad del contrabajo, con tendencia a crear situaciones sonoras de preeminencia tímbrica, y, por el otro, la utilización de dos planos sonoros, uno prominente (contrabajo) y otro posterior (orquesta), sin que este doble plano funcione a la manera convencional de la forma concierto. No se da aquí la típica interacción *solo-tutti* o alguna dialéctica de oposiciones, sino que la orquesta se desenvuelve en un plano sonoro que transcurre “por detrás” del espacio-tiempo del contrabajo, como si fuera una transparencia sonora que flota en otra espacialidad y temporalidad, tal como si la orquesta flotara “en otra parte”. Es un hermoso recurso que permite oír todo lo que insinúa el contrabajo en su multigestual y polivalente discurso. Nuevamente la Orquesta de Cámara PUCV dirigida por Pablo Alvarado demuestra su oficio a la hora de encarar dificultades técnicas para nada convencionales.

El disco 2 se abre con *Double Rock* (2001), para dos marimbas bajas. Es una obra para el *Ludus*, exquisita de oír, transparente y fluida, como una conversación bien conducida. Es una pieza tan grácil que se la puede bailar.

Hay obras que renuncian al “yo” de antemano. No siempre la personalidad es un valor apreciado en la música contemporánea. Ese es el caso de *Mate* (2005), para piano. Es una pieza bien resuelta dentro de un lenguaje adscrito a un estilo convencional de contemporaneidad. Casi se la podría definir como un ejercicio de composición estilística basada en la preceptiva centro-europea post Webern. Esta pieza podría ser de cualquiera de los miles de anónimos compositores nacidos en los setenta en Europa. Podría ser de cualquiera, pero no de Boris Alvarado. Sólo el *fade out* de trinos final se le asemeja.

*Ollaqui* (1994) es la pieza más antigua del disco. Es una notable obra en cuanto a la sincronización de sus líneas, lo que la hace una pieza de equilibrio precario, “riesgosa” en términos

interpretativos, pero de gran rendimiento cuando se consigue el complemento debido para lograr la sonoridad de conjunto. Como lenguaje nos retrotrae a un Alvarado de dos décadas atrás. Es una obra bien plasmada, de una propulsión interior infalible, representa la madurez de una época ya superada.

*Samara* (2006), para voz y piano sobre textos de Joaquín Allende Luco, son cinco micro-canciones en las que la voz es la protagonista. Nunca dejamos de percibir con claridad el contenido semántico de las palabras traducido en líneas melódicas *logogénicas*. Por el contrario, el piano permanece siempre en un lenguaje sonoro a-semántico (*fonogénico*) como si estuviera retrotraído de las imágenes que las palabras provocan. Es una curiosa solución, como si la voz y el piano estuvieran escritos en dos estilos diferentes. Por un lado Alvarado nos permite oír la poesía, por el otro no permite que el medio instrumental sucumba a la representación sonora. Jessica Quezada luce impecable en la voz y Michael Landau se aplica disciplinada y óptimamente en su rol complementario.

*Feulá* (2006), sobre texto williche, con Paula Elgueta en la voz, integra y articula los recursos del canto proveniente del imaginario mapuche (*glissandi*, hablar-cantado, intervalos conjuntos, recitación) en un discurso lineal monódico, pero de una polifonía tácita. Breve, limpia, bella. Paula Elgueta demuestra toda su capacidad interpretativa sin esforzarse, sin un mínimo ademán de lucimiento. Todo al servicio de lo breve y profundo.

*Bondick* (2004) es un movimiento perpetuo para timbales, con José Díaz en la percusión. Es un paroxismo escrito gradualmente. Se adivina una escritura compleja, heredera de la primera escuela de Alvarado, pero con un resultado sonoro simple, directo y sin mayores pretensiones.

*Jakemate* (2005), para timbales y piano, es la proyección de *Bondick*. Es una obra para un “nuevo” instrumento, un timbal-piano, o un piano-timbal. Muy bien integrados los dos timbres. Poco a poco comienza a erigirse el discurso del piano, casi un *free jazz* o un lenguaje armónico tipo Thelonius Monk, enfatizando el paroxismo que los timbales construyen por sí solos. La gestualidad del piano es de mucho disfrute. La obra es una relectura de la pieza anterior, pero de rendimiento más efectivo.

*Brahueriana* (2006), para timbales y orquesta, desencadena un gran volumen sonoro orquestal, el que deja paso a un solo de timbales con una escritura del estilo de *Bondick*. La alternancia *tutti-solo* determina la apariencia formal de la obra. Hay una innegable fuerza en ella, algo ancestral que no viene del automatismo de la escritura de timbales, sino que parece provenir del lado más negro de Latinoamérica que se desprende de la sonoridad de conjunto. En general, la sonoridad es algo agobiante, no tanto por el volumen de recursos sonoros desplegados o la naturaleza de algunos de ellos, sino por la forma en que la obra fue grabada. La apuesta por un casi permanente *tutti* es muy arriesgada, más aún en una grabación en vivo, donde todos los planos posibles de audición de obras densas, si no se graban debidamente, se compactan y homogeneizan. Lo mismo sucede con *Troyano* (2005), una obra sacrificada en su ejecución de vivo, ya que requería de condiciones de amplificación específicas para que su escritura pudiera ser debidamente comunicada. Este tipo de escritura orquestal, para poder funcionar debidamente en términos de percepción auditiva, debe ser especialmente amplificada y cuidadosamente grabada. El único modo en que la densidad sonora permanente no sature, es que se puedan percibir los matices y rugosidades de la superficie sonora y los diversos planos sonoros que se esconden en el *tutti*.

*Ma donna*. “In memoria Franco Donatoni” (2004-2005) homenajea a un compositor cuya técnica tuvo mucha repercusión en la escritura de Alvarado y cuya resonancia espiritual todavía se percibe en la personalidad musical del compositor chileno. Es la obra más larga de todo el disco. Transita por distintas situaciones sonoras, de mayor o menor densidad, todas marcadas por la impronta sintáctica donatoniana, pero pasada por el tamiz de la musicalidad completa de Alvarado. De algún modo, la obra es un resumen del periplo musical completo del compositor. El “In memoria Donatoni” se vuelve un pretexto para hacer un “In memoria Alvarado”, un *racconto*

hacia el interior de sí mismo, de lo que ha sido en la música, por dónde ha andado, por dónde está, por dónde podría ir. Aquí aparecen todas las voces, las de antes y las de ahora, poco más de veinte años de música, un todo abigarrado, no siempre equilibrado, no siempre refinado, pero indudablemente genuino y atrevido.

Boris Alvarado es un compositor de una trayectoria vasta, pese a su mediana juventud (es nacido en 1962). Es un músico que no vive en su torre de cristal, sino que lucha fieramente, en los mismos vericuetos de la realidad, para hacerle un espacio a su música y también a la de los otros. Ha llegado a una etapa en que un disco como éste era necesario. Habla de un camino hecho en lo humano y en lo musical, que lo conduce hacia territorios de sonido y sentido cada vez más inmateriales y despojados de afanes pedestres. Por eso creo innecesario que el disco abunde demasiado en su biografía y que, por el contrario, no aparezca ninguna información sobre las obras. El formato del disco no ofrecía mucho espacio, sólo una cara, la que está cubierta íntegramente por los antecedentes curriculares. A las alturas de su camino, los antecedentes personales ya no importan mucho, bastaría con unas pocas líneas, mejor es dejar que la música hable por sí misma, en el sonido y en la palabra. Probablemente este diseño estuvo condicionado por otros factores externos.

Boris Alvarado es un músico que ya se ha ganado un lugar referencial en el panorama de la música chilena. Coincide el lanzamiento de este disco antológico con su nominación Altazor 2008, la que por sí ya es una distinción (independientemente de la decisión final) que le dan sus colegas, no sólo a una obra específica, sino, en el fondo, a toda una trayectoria, a una vida dejada en la música; más aún, a un jugarse el pellejo en este solitario campo del arte, que no parece importarles a nadie, y que, sin embargo, para él reviste una trascendencia absoluta, una trascendencia que parece llevarlo de la mano de su música a una etapa de la vida más esencial e invisible.

*Rafael Díaz S.  
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile  
rdiazs@uc.cl*