MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos
Número 6, abril 2016, 191-202

A la escucha de un acontecimiento: Cirilo Vila

Cristóbal De Ferrari Zaldívar[*]
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
cdeferrariz@gmail.com

"El maestro Cirilo", como con cariño, admiración y sobre todo agradecimiento lo nombran quienes tuvieron el privilegio de beneficiarse de su sabiduría y su amor por la tarea del músico y más aún, del músico comprometido con su sociedad, encarnó en la historia reciente de nuestro país –y en su particular tono–, una férrea y tenaz resistencia para atenuar la fractura de ilusiones y sentido que implicó para el movimiento artístico que entonces se gestaba en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, la instauración del terrorismo de Estado el 11 de septiembre de 1973. Si represento en el maestro Cirilo un testimonio de esa resistencia, se debe a diversos factores que adquieren la fuerza de un acontecimiento, el acontecimiento Cirilo Vila. Sin afán de exhaustividad y con la certeza de que solo escasamente conseguiré mi objetivo, me propongo a continuación, a partir de cuatro registros resonantes entre sí, acercarme a su herencia de artista e intelectual público.

Cirilo Vila inició su formación en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile en 1944, a la temprana edad de siete años.

[*] Becario CONICYT.

Tras una destacada trayectoria, que incluyó tanto presentaciones estelares, acompañando a la Orquesta Sinfónica de Chile, entre 1954 y 1957, como la obtención del premio "Orrego Carvallo", en 1957, se tituló de licenciado en interpretación musical con mención en piano en 1959. Era ya, a los veintitrés años, una figura prominente de nuestra escena musical y así es como lo describe el musicólogo Luis Merino en ese contexto:

> El punto de partida de la formación de Cirilo fue el Chile de los años 50. Fue entonces cuando se produjo la maduración de la infraestructura centrada de la Universidad de Chile, cuyo objetivo prioritario fue promover vigorosamente a los compositores chilenos. Junto al crecimiento del número de compositores activos, en término de estrenos de obras, se produjo un florecimiento de un pluralismo no restringido de tendencias creativas, en el que confluyeron, sincrónicamente y en una dinámica de interacción, un gran número de creadores (184).

En este marco histórico, de fomento a la creación y de interacción cultural, no es insólito que un joven e inquieto Cirilo Vila se abriera desde su ámbito de músico instrumentista al de la creación, asistiendo, junto con su formación como pianista, a cursos de composición y armonía con Alfonso Letelier, Gustavo Becerra y Juan Allende-Blin, "todos discípulos en sus estudios de composición de Pedro Humberto Allende, quien resulta ser, para estos efectos, la figura fundacional y de referencia de esta tradición chilena" (185), según nos advierte Merino. La introducción de elementos provenientes de la cultura musical de arraigo popular, como material compositivo para la creación de música de concierto, es un elemento que caracteriza a esa "tradición". Con todo, no obstante su interés por la composición, Cirilo Vila continuó perfeccionándose en el instrumento con Rafael De Silva, quien colaboró con Claudio Arrau. Eran esos los "años dorados" de la música chilena. Comenta Juan Pablo González:

> La aparición del Instituto de Extensión Musical fue producto del impulso educacional y cultural de los gobiernos radicales de la época, sentándose las bases para el importante desarrollo que experimentaría la música de concierto nacional hasta 1973, con el estreno de más de 500 obras y el aumento de la edición de repertorio chileno en partitura y disco. Es destacable el hecho de que fueron los propios músicos los que tuvieron en sus manos la organización y administración de esta floreciente actividad

> musical, demostrando una capacidad de gestión pública, inédita para el país (222).

Queda claro de esta manera que, desde mediados de los años cuarenta hasta principios de los sesenta, la formación temprana de Cirilo se produjo en el marco de una institucionalidad musical que estaba intentando dar con "el tono" de una tradición propia. Así, aparte de recibir un riguroso adiestramiento técnico e intelectual para la adquisición de las habilidades de un músico completo y con el más alto nivel académico, desde joven Cirilo Vila, como otros de sus coetáneos, entendió que en el quehacer creativo habitaba una fuerza transformadora, que el *artista* era también un *ciudadano*. Este reconocimiento de su responsabilidad política, de la cual es portadora toda estética, lo llevó a buscar material de composición en la cultura popular chilena y latinoamericana y a involucrarse en el conocimiento de disciplinas y corrientes artísticas diversas, con lo que derribó los prejuicios y categorizaciones que, como dijera Adorno en repetidas ocasiones, evitan ocuparse de asuntos ajenos a "la cosa".

Uno de los resultados más visibles de esta sensibilidad heterodoxa fue la consolidación, a mediados de los años sesenta, del movimiento conocido como la "Nueva Canción Chilena" que, en una propuesta escénicamente performática –influida por la impronta teatral de Víctor Jara–, reunió colaborativamente a músicos populares de raíz folclórica con compositores de formación tradicional "docta". Debe observarse, sin embargo, que, si bien Cirilo participó del espíritu de dicho movimiento, no se puede decir que lo haya hecho con una posición formulista o dogmática, pues, como explicaré más adelante, no renunció nunca al potencial crítico que reside en la autonomía del arte.

Consecuente con la postura artística remitida a lo propio, anoto a continuación algunas de las obras compuestas por él durante su etapa de estudiante: *La tonada allendista* (1958), para voz y piano con texto propio, e *Historias de mi ciudad* (1961), para conjunto de cámara (clarinete, trompeta, violín, piano y percusión). Y, como muestra de su amplitud creativa, sus *Tres cantos mapochinos* (1961), para tenor y piano, con texto de Jaime Silva (originalmente compuesta para la pantomima *La isla de los gatos*), y *Tienda de modas* (1961), para grupo de cámara, música incidental para la obra homónima que le fue encargada por el Teatro Universitario de Concepción.

Entre los sesenta y setenta, Cirilo Vila realizó estudios de perfeccionamiento en Europa. En Italia primero, donde estudió dirección orquestal con Franco Ferrara, y después en Francia, con P. Dervaux y M. Rosenthal. En el Conservatorio de Música de París estudió análisis musical con Olivier Messiaen y composición con el maestro Max Deutsch. El resultado de tales estudios, tanto en el uso de la técnica de composición serial, que él aprendió de Deutsch, como el descubrimiento de la actualidad que portan las grandes obras musicales de todos los tiempos, esto en las clases de análisis con Olivier Messiaen, se tradujo para Vila en el despliegue de una postura transversal cuyo principio rector se encuentra en la expresión "El corazón piensa". Al respecto, en un artículo de Francisco Cruz para la revista *Cauce* de 1984 decía lo siguiente:

> [L]a fórmula que zanja el dilema sobre la mayor o menor importancia del corazón o cerebro en la creación musical. Todo arte es un lenguaje afectivo, pero no por ello debe descartar el intelecto. Es el creador íntegro el que se pone en juego (…) Nosotros ahora podemos entender que Schönberg no hizo más que asumir una gloriosa tradición, que es una línea de 200 años ininterrumpidos, desde Bach. Pero su obra importa no una recepción pasiva, sino recibir el espíritu de renovación como herencia (323).

Tras casi una década en el extranjero, donde completó su formación de pianista y compositor, con estudios de dirección orquestal, Cirilo Vila regresó a Chile en 1970, marcando pronto distancia respecto de la mayoría de los músicos locales, hundidos en la especialización y la competencia. Como los grandes compositores que admiraba y cuyas obras conocía profundamente, como "J. S. Bach, W. A. Mozart, L. v. Beethoven, R. Schumann, L. Bernstein y O. Messaien" (Merino 184), su dualidad de pianista y compositor lo acercó a la espontaneidad del músico popular, de ese que interpreta sus propias composiciones expresando la música sin teorizar acerca de ella:

> [C]reo que el conocimiento y cultivo de la música llamada popular o popular urbana da una actitud más suelta, más relajada frente a la música, y creo que eso es útil en algún momento de la formación. Incluso, más allá de las propuestas experimentales o vanguardistas o como se las quiera llamar, es una de las garantías que de todas maneras se conserve una actitud de musicalidad. Pienso que en la

> música popular, esta cosa más espontánea, ayuda a conservar eso. Y eso es importante (Torres, "Navegaciones" 17).

Consciente de la dialéctica entre el material compositivo y el compositor, adquirida por él en su formación de creador, a lo que se añadía su vocación de amante de las artes y la cultura en general, Cirilo tuvo como intérprete la capacidad de captar en la idea sintáctica propuesta en la obra el espíritu de su contexto. Facilitado por su ágil y panorámica lectura musical, que era una de las características destacadas de su trabajo, el maestro no se limitaba a la ejecución de los signos escritos en el papel sino que buscaba una interpretación del sentido humano que permea la música. He aquí una declaración de principios:

> [N]unca cesará la humanidad de acudir a escuchar a individuos que, poseedores de una sólida cultura musical y una auténtica musicalidad, experimentan una honda conmoción con la estética pasional ante la música, y saben transmitir esa misma conmoción al resto de los hombres (Grandela 41).

Con motivo de su obtención del Premio Nacional de Música, la *Revista Musical Chilena,* en su volumen 203 de 2005, le dedicó gran parte de los artículos. Luego de una extensa investigación titulada "Cirilo Vila Castro: pianista", Julia Grandela escribió ahí:

> Recopilar los datos sobre la actividad de Cirilo Vila como pianista ha sido una tarea ardua dada la magnitud del repertorio, tanto universal, como latinoamericano y chileno que maneja y ha ejecutado en público, como solista y junto a tantos músicos y conjuntos de cámara. (…) La música de cámara le ha atraído especialmente y ha optado, a nivel de difusión, prioritariamente por este género y por obras que contribuyan a ampliar los límites de los repertorios habituales, ya que su labor como pianista se encuentra estrechamente vinculada a su quehacer como compositor y docente. Su preocupación central ha sido la música contemporánea y la necesidad de que esta sea difundida, conocida e interpretada con mayor frecuencia en nuestro país (40-41).

En esta misma línea, que privilegia el trabajo de y entre camaradas por sobre la interpretación solista u orquestal, de sesgo clásico-romántico, lo que no dejó de realizar y apreciaba también, su labor como instrumentista se desplegó principalmente en dúo de piano y violoncello, con Patricio

Barría, y sumando al clarinetista Luis Rossi en trío; en dúo de piano y voz, con los cantantes José Quilapi y Hanns Stein; y en el trío violín, cello y piano Florestan, en el Ensemble Bartôk y el Ensamble Contemporáneo.

Complemento esta información, que como se ha visto intenta retratar al maestro Cirilo en su labor como instrumentista, mencionando las numerosas colaboraciones en que se involucró *motu proprio* con sus alumnos y colegas en agrupaciones culturales como Anacrusa y en el multidisciplinario taller 666, creado "como espacio paralelo a la academia oficial" en dictadura. Destaco sobre todo su labor en el emblemático montaje de la opereta *Auge y caída de la ciudad de Mahagony*, de Brecht y Weil, presentación que la compositora Cecilia Cordero recordaría como "magia y logro enfatizado por la impresionante participación de Cirilo Vila en el piano" (81).

Pero, tal como lo mencionaba Julia Grandela, es difícil restringir el foco de su actividad al instrumento. Me muevo, entonces, hacia algunos aspectos de su trayectoria como formador y compositor que, según Andreas Bodenhofer, citado por Merino, es una "actividad musical atravesada sin cesar por la literatura, la pintura, el cine, y también por el dolor de las guerras, la represión y la muerte" (187).

El regreso a Chile en 1970, tras sus años europeos, y su haber sido uno de los músicos que permanecieron en el país con posterioridad al golpe de Estado en 1973, constituyó un aporte providencial para que no se extinguieran las actividades musicales críticas tanto en la Universidad de Chile como en la sociedad civil. Con relación a esta labor, en esa época de alienación cultural forzada, dice Juan Pablo González:

> [F]ue de enorme beneficio para los jóvenes músicos chilenos que permanecieron en el país después del éxodo producido con el golpe de Estado. Sus enseñanzas en la Universidad de Chile, en el Taller 666, y en su propio domicilio, cimentaron la sólida formación de la mayor parte de los compositores chilenos de la década 1980 (…) mientras consolidaba el oficio de toda una generación de compositores, desarrollando una mirada integral hacia la música y la cultura. Si bien Vila manifestará un profundo conocimiento de la tradición europea, mantendrá un espíritu crítico hacia la excesiva dependencia artística de Europa, advirtiendo el riesgo de mantenerse en un permanente papel de alumno ante lo que llega del viejo continente. Alejandro Guarello [Andrés Alcalde],

> Eduardo Cáceres, Gabriel Matthey, Rolando Cori y Fernando Carrasco fueron los compositores más destacados formados por Vila en los años 80, seguidos por Pablo Aranda y Rafael Díaz en los 90 (236).

Sobre las cualidades de Cirilo Vila como maestro existen múltiples relatos de quienes fueron sus alumnos. No se trata en este caso de juicios sino de hechos, y es lo que percibo, por ejemplo, en Andrés Alcalde y Alejandro Guarello cuando se refirieron a él. Este último, a propósito de sus clases de composición en estilo, cuenta:

> Pasaba un largo rato observando la partitura. Luego la leía en el piano y comenzaban las observaciones. Estas eran precedidas de variadas preguntas y consultas respecto a por qué había hecho lo que había hecho, qué pensaba yo que podía suceder más adelante (…) Al final de la revisión la partitura se llenaba de signos de interrogación, de exclamación, números en círculos que hacían referencia a otro momento de la pieza, etc., y, para seguir adelante, una exposición de las múltiples soluciones posibles o no, sobre las cuales yo debía decidir sin presión o imposición de ninguna especie. Siempre fue así, todo era comprensión y estimulación para seguir adelante, un verdadero faro o guía que estaba ahí disponible pero nunca se manifestaba indispensable (72).

Por su parte, Andrés Alcalde escribe:

> Podemos imaginar, también, que tanto contrapunto, tanta explicación, tanto escuchar, tanta reflexión molestaba a muchos alumnos emprendedores que, ya en esa época, encontraban todo esto muy poco práctico y contrario al reino imperante. Lo anterior suponía, por lo demás, la aplicación de un método dialéctico donde la amenaza del materialismo histórico se veía venir. Un caso de ineficiencia fundamental que descolocaba rabiosamente a la oficialidad eficiente del momento es, o en rigor era, la enseñanza, aprendizaje y aplicación de los neumas gregorianos en la academia de la escritura. Además de sus herméticos nombres latinos (impronunciables por jovencitos anglosajones), su proyección gestual en la música no gregoriana era, o es, un abuso ontológico: ¡Que tanto "*Scandicus flexus*", para qué sirve toda esta senectud!, huele a naftalina de cura ortodoxo. Para mí, en cambio, todo esto me conectó con mis sedimentos gestuales (81).

Paradójicamente, la erudición de Cirilo, que pudiera pensarse como el juego de articulaciones de un ensimismado carácter lógico y academicista, o aún peor, de un carácter reaccionario, era en realidad la cristalización sobre el pentagrama de numerosos procesos de aprendizaje que, de modo inusual y sin forzarlo, desbordaban la más ambiciosa programación. El ejercicio musical que él proponía, como se aprecia en el relato de Guarello, estaba atravesado por los ruidos de la contingencia:

> [L]as clases con el maestro, como muchos pueden atestiguar, nunca se circunscribieron [únicamente] a los aspectos estrictamente musicales sino, muy por el contrario, se abrían a dominios tan diversos como el cine (memorable fue aquella tarea de establecer la forma musical de *Luces de la ciudad*, de Charles Chaplin en reexhibición en aquellos años), la literatura y el teatro, sin descuidar o dejar de lado las vicisitudes del diario vivir que, en ese tiempo [en plena dictadura], daban para hablar en extenso y que, por lo mismo, pasaban a ser el tema recurrente de las largas y conversadas despedidas en las esquinas después de las clases de análisis. Éramos muchos quienes permanecíamos, a veces horas, conversando acerca de diferentes cosas y, cuando parecía que se venía el último "hasta mañana", el maestro abría una nueva brecha al acordarse de alguna anécdota o hecho relevante que siempre venía al caso. Creo que hubo veces que estas conversaciones al terminar las clases fueron verdaderas lecciones de vida y a muchos de nosotros todavía nos resuenan en nuestras memorias (73).

Con un ejercicio de la docencia universitaria muy alejado de la huella digital o los sistemas *intranet* de administración y seguimiento que hoy nos "facilitan" la labor académica, "la pedagogía de Cirilo fue la más transgresora y hasta subversiva del sistema" (81), según recuerda Alcalde. A lo que agrega irónicamente: "[C]on su sentido crítico y reflexivo promovía la ineficiencia". Y tanto es así que "alguna vez, ciertos alumnos pro militaristas lo quisieron echar por llegar atrasado a clases y, además, terminarlas tarde" (81). Gustavo Becerra, que fue su profesor, comenta en este mismo sentido:

> Para él, eso me parece aún hoy, no era el aula el sitio más importante en su relación con el aprendizaje y la enseñanza. La fuente principal estaba más bien en las conversaciones de pasillo, de patio, de grupos en diversas situaciones, que me atrevo a calificar como privadas. Parecía que había algo de esterilizante, de

> enajenante, en la relación formal de la academia actual, no como aquella original en los Jardines de Academo, en la Grecia Clásica. Ahora veo, más claro como nunca antes, lo adecuada que ha sido su actitud en este campo (52).

Un modo sencillo de caracterizar el legado del maestro como compositor es ojear el *Catálogo de obras musicales de Cirilo Vila Castro* que en 2005, con motivo del mentado homenaje a propósito del Premio Nacional, confeccionó el musicólogo Rodrigo Torres. Si bien el número de composiciones (62) y el de formatos instrumentales que se pueden observar en ese trabajo es considerable, quizás lo más llamativo sea su variedad. Sin entrar en mayores detalles, las creaciones musicales de Vila contemplan: música incidental para *teatro*, *cine* (cortometrajes y largometrajes), *pantomima* e inclusive exposiciones de *pintura*. En cuanto a la música de concierto, rozando o bien pulsando la música popular de raíz folclórica, entre sus obras figuran *tonadas, cuecas,* y un *tango*. Remitiéndonos ahora a la tradición europea, se aprecian ahí los esquemas de la *sonata* y la *canción*, así como también la inclusión de otras designaciones tradicionales diversas, tales como *suite, estudio, villancico, secuencia, rapsodia, sarabanda, vals, preludio, trío* y un *concierto* (para cello y orquesta inconcluso). En la frontera de las dos últimas categorías, menciono la *Cantata del carbón*, un encargo del grupo Quilapayún (también inconclusa, por las razones de fuerza mayor imaginables), y el himno de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Siempre con esta mirada panorámica de referencia, se aprecian allí también obras de concierto, que, como una herencia del género lírico literario, se titulan *oda, elegía, copla* e *In memoriam*. Por último, probablemente omitiendo más de algo, finalizo este recuento con una obra titulada *tríptico*, esta designación asociada principalmente a las artes visuales.

Por sobre su variedad, las obras mencionadas tienen un factor en común: su inscripción, en el marco de comprensión que es el propio de las formas musicales o, en su defecto, el estar ligadas al cultivo de otras disciplinas artísticas. Retrospectivamente, percibimos en todo ello una impronta humanista, conectada con un sentido de tradición, identidad, historia y contingencia, poniendo a la expresión musical en diálogo con un contexto específico, en el entendido de que toda expresión artística está sedimentada por un espíritu significante que se renueva, pero que también es, en esencia, heredado. Sobre el contexto simbolizado en el canto, el maestro dice lo siguiente:

> De un modo u otro, toda la música es tributaria del canto humano, el canto es la base de la música. Es esencial, además del ritmo. El elemento "canto" está presente en los instrumentos, es inherente. Cuando hay un impulso musical detrás, una coherencia desde la primera hasta la última nota, uno percibe que es algo que se puede cantar. Allí está el germen, y es importante que los músicos, además de saber solfear, sepan cantar. Precisamente escribí una obra que se titula "Canto" y que no tiene voz, es para un conjunto de instrumentos (Gallegos).

Antes de pasar a la cadencia final de este escrito y a propósito del canto, anoto sus preferencias: "Le tengo mucho cariño a mis obras para canto y piano, como 'El Fugitivo', 'Oda a la Esperanza' sobre texto de Neruda y el tango 'Tan Solo Sombras' (...) También podría nombrar 'Secuencias' para cuarteto de cuerdas y 'Hojas de Otoño' para flauta sola" (Gallegos).

Yo me atrevo a sumar a esa recomendación "Germinal", para orquesta, de la que dice lo siguiente:

> La idea original de "Germinal" era hacer una obra abierta, en la que yo pudiera ir agregando cosas con el paso del tiempo, así como un "*work-in-progress*". Traté de aunar elementos de la música moderna, con ciertos rasgos de la tradición, como el uso de tríadas. Al final la obra me gustó tal cual, y después no le agregué ni quité nada (Gallegos).

El legado de Cirilo Vila puede resumirse en su deseo de poner nuestra inteligencia racional al servicio de la sensibilidad, haciendo de esta una antena incansable en la búsqueda de la verdad. Esta tarea implica un esfuerzo para desnaturalizar constantemente todo acomodo del sentido a las estructuras que históricamente lo contienen, rearticulándolo en expresiones nuevas y que logren mantener viva la dimensión crítica del arte, que es parte de su esencia. El arte construye percepciones de realidad, y esas percepciones son siempre las de una sensibilidad determinada por el tiempo en que ella habita. Hay en esto un imperativo ético, de lucidez epocal. Hablando de su participación en el Taller 666, en el espíritu de lo señalado, el maestro declaró:

> [L]a convicción era que desde el arte y con el arte –verdadera reserva moral del humanismo– era posible "hacer algo"; callada y modestamente, por cierto, como se siembran las semillas, pero

> sabiendo que en el ejercicio de la inteligencia, la sensibilidad y la imaginación creadora –armas de paz, ciertamente– y en la formación rigurosa del oficio, más temprano que tarde fructifica, sobre sólidas raíces, la libertad del espíritu (24).

Bibliografía

Adorno, Theodor. "Tras la muerte de Steuermann". *Escritos musicales IV*. Madrid: Akal, 2008. Impreso.

Alcalde, Andrés. "Cfr. Cirilo Vila Castro (op. cit. 1973-1983)". *Revista Musical Chilena* LIX/203 (2005): 74-82. Impreso.

Becerra, Gustavo. "Algunas reflexiones motivadas por Cirilo Vila Castro". *Revista Musical Chilena* LIX/203 (2005): 52-53. Impreso.

Cordero, Cecilia. "Taller 666, Una academia de Arte y Cultura". *Resonancias* 5 (1999): 20-22. Impreso.

Cruz, Francisco. "Cirilo Vila. El Maestro" (Artículo de Francisco Cruz para la revista *Cauce* 1985: 30-31). En *En Busca de la música Chilena: Crónica y Antología de una historia sonora*. José Miguel Varas y Juan Pablo González, comps. Santiago: Publicaciones Bicentenario, 2005. 322-323. Impreso.

Gallegos, Álvaro. "Entrevista. Cirilo Vila: El canto es la base de la música". *Beethoven 96.5 FM. Noticias*. 2013. Visitado el 10 de noviembre de 2015. http://www.beethovenfm.cl/cirilo-vila-el-canto-es-la-base-de-la-musica/. Digital

Grandela, Julia Inés. "Cirilo Vila Castro: pianista". *Revista Musical Chilena* LIX/203 (2005): 33-41. Impreso.

González, Juan Pablo. "Música: de la partitura al disco". *100 Años de cultura Chilena 1905-2005, Historia, Literatura, Teatro, Música, Arte, Cine*. Juan Andrés Piña y Daniella Gutiérrez (Ed.). Santiago: Zig-Zag, 2006. Impreso.

Guarello, Alejandro. "Mi experiencia como alumno de Cirilo Vila Castro. Un maestro de la música". *Revista Musical Chilena* LIX/203 (2005): 70-73. Impreso.

Merino, Luis. "Cirilo Vila: Un abridor de caminos". *Anales del Instituto de Chile, Vol. XXXXII, Estudios*. 2013. 183-193. Impreso.

TORRES, RODRIGO. "Catálogo de las obras musicales de Cirilo Vila Castro". *Revista Musical Chilena* LIX/203 (2005): 18-24. Impreso.

_____ "Navegaciones y regresos. Entrevista al maestro Cirilo Vila, Premio Nacional de Arte 2004". *Revista Musical Chilena* LIX/203 (2005): 6-17. Impreso.

VILA, CIRILO. "Taller 666, Una academia de Arte y Cultura". *Resonancias* 5 (1999): 23-25. Impreso.