

## MURIENDO ENTONCES. <sup>1</sup>

Graciela Paraskevaïdis

*1943 fue un año pródigo en el nacimiento de músicos latinoamericanos. Entre otros, los brasileños Aylton Escobar y José Maria Neves (fallecido tempranamente en 2002), los mexicanos Julio Estrada y Mario Lavista, y el argentino Mariano Etkin, cuya para muchos inesperada muerte ocurrió el 25 de mayo de este año 2016.*

*El sitio [www.latinoamerica-musica.net](http://www.latinoamerica-musica.net) lo contó entre sus primerísimos colaboradores y lo evoca ahora con testimonios de varios autores de este mismo sitio cercanos a él musical y afectivamente, al tiempo que se invita al lector a releer los trabajos de Carlos Mastropietro dedicados a varias obras de Etkin y a visitar los ocho ensayos de nuestro homenajeado:*

- *“Alrededor del tiempo” (bajo Compositores).*
- *“Alrededor de México” (bajo Historia).*
- *“Apariencia y realidad en la música del siglo XX” (bajo Historia).*
- *“El hombre que está solo y espera” (bajo Historia).*
- *“Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina” (bajo Historia, I CLAMC).*
- *“Acerca de la composición y su enseñanza” (bajo Enseñanza).*
- *“Autoritarismo y música” (bajo Puntos de vista).*
- *“Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini” (bajo Obras, y en colaboración con el equipo de investigación de la Universidad de La Plata).*

\* \* \* \* \*

Ante la imposibilidad inmediata de encontrar palabras adecuadas a esta tan dolorosa ausencia, me remitiré a una autorreferencialidad sustentada en una amistad de más de cincuenta años, que me permitirá recorrer algunos textos -éditos e inéditos- de este ser inescrutable y obsesivo. Un ser en el que confluyeron el singular creador, el pensador lúcido y riguroso, el voraz explorador de los límites y umbrales de la percepción, el maestro autoexigente, el cultor de hondos afectos y profundas aversiones y el inveterado coleccionista de siempre sorprendentes citas y sentencias. Su obra -al amparo de un *horror vacui* hacia lo vulgar y descriptivo- se nutrió desde temprano de dualidades complementarias: apariencia / realidad; repetición / variación; textura / timbre; estática / móvil; umbrales / silencios; ataques / resonancias; tiempo / no-tiempo; riesgo / ambigüedad; ciudad / altiplano, fundidas en una perfecta amalgama de abstracción, visceralidad y angustia existencial.

### 1966-a

Dedicatoria manuscrita en la copia heliográfica de la partitura de *Entropías* para sexteto de metales, el 12 de mayo de 1966:

Como también dice Artaud: Para mí las ideas claras, en el teatro como en todas partes, son ideas acabadas y muertas. Para Graciela, afectuosamente, esta obra de ingrata factura <sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Título de una obra de Etkin compuesta en 1969 para viola y contrabajo amplificados, corno, trombón, tuba y dos percusionistas -encargo del festival Pro Musica Nova de Bremen, Alemania-, tomado de las palabras de un tigrero y hachero de Formosa que se había quedado sin trabajo por haberse prohibido la caza y la tala: “No hachando, no mariscando, no nada. Muriendo entonces.”

## 1966-b

Durante 1966, varios jóvenes compositores e instrumentistas becarios o allegados del Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, comenzaron a realizar regularmente prácticas de improvisación, en las que primaba (como las sílabas trastocadas de la sigla GEDI casualmente lo sugerían)<sup>3</sup>, un espíritu lúdico e iconoclasta. Alguna de estas experiencias desembocó en actividades fuera del Instituto.

Aunque sin firma y sin fecha, el texto de presentación del Grupo GEDI de Buenos Aires fue redactado por Etkin.

El GEDI (Grupo Experimental de Improvisación) de Buenos Aires nació, en primera instancia, como posibilidad de que un grupo de compositores con ideas estéticas generales más o menos afines (Rafael Aponte-Ledée, Luis Arias, Mariano Etkin, Gerardo Gandini y Antonio Tauriello), puedan crear de modo directo una serie de vivencias musicales, estructuradas en el momento del contacto con el público, en base a un esbozo mínimo previamente convenido.

Una de las múltiples posibilidades que puede ofrecer esta manera de trabajar, es la de que cada obra es el resultado de impulsos individuales totalmente circunstanciales, sugiriendo así una poética de la autodestrucción, en la imposibilidad de repetir los mismos eventos. De esta forma, el compositor logra -al igual que el pintor o el poeta- poseer el objeto en sus manos en el momento de su imaginabilidad y concreción.

Al decir de Federico Engels, *el azar es el modo de existir de la necesidad*.

## 1966-c

Las actividades iniciales del Núcleo Música Nueva de Montevideo tuvieron lugar en el Instituto General Electric, dirigido por Ángel Kalenberg, en noviembre de 1966 con una serie de conciertos de música aleatoria. Etkin, junto a varios compositores entre los que se encontraban Rafael Aponte-Ledée, Luis Arias, Oscar Bazán, Ariel Martínez, Conrado Silva y Coriún Aharonián, participó en ellos. En esa oportunidad, Etkin escribió además un texto -probablemente su primera publicación absoluta-, que apareció en el semanario *Marcha* de Montevideo el 11 de noviembre de 1966 bajo el título genérico de *Alea musical* junto a otro de Conrado Silva. El artículo de Etkin se reproduce íntegramente a continuación.

La idea de hacer un espectáculo con obras del grupo Fluxus surgió en los organismos de los organizadores -Gerardo Gandini y el que esto escribe- al tomar contacto con sus publicaciones, en especial una titulada *An Anthology* (algo así como un manifiesto colectivo del movimiento). Lo que en

---

<sup>2</sup> Entre algunos becarios del CLAEM se fue implantando una jerga -crítica e irónica- inspirada a menudo en las notas sobre conciertos que aparecían en la prensa porteña. La imagen "de ingrata factura" proviene precisamente de la referencia usada por uno de los críticos musicales cuando elogiaba una obra escribiendo que era "de grata factura".

<sup>3</sup> Ocurrencia de Gerardo Gandini aludiendo a la frase "el que te dije".

principio fue idea tomó cuerpo a fines de 1965 y tras algunas reuniones, la Agrupación Música Viva -a la que pertenecen los patrocinadores- dejó todo listo para realizar sendos pares de eventos, previa inapreciable colaboración de Daniel Cherniavsky, director del Centro de Artes y Ciencias, lugar desde donde se expandieron los efluvios flúxicos. Las sesiones -en las que participaron Gerardo Gandini, Miguel Ángel Tellechea, el norteamericano Walter Ross, Luis Arias y Mariano Etkin- se iniciaron con la lectura escenificada de un manifiesto de Nam June Paik (coreano). Las demás obras fueron: *Croquis y arrumacos de un tipo gordo de madera* de Erik Satie, con carteles que aparecían de atrás del piano (vertical) con las leyendas que Satie colocó en la partitura; *Poema sinfónico para cien metrónomos* de György Ligeti; *Ballet para maderas* de Joseph Byrd, ejecutado caminando por la sala; *a ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ* de Fred Lieberman; *Piano place* de Terry Jennings; cuatro obras de La Monte Young: 1) *Trazar una línea recta y seguirla*, 2) *Para ser sostenido largo rato*; 3) *Ejecutar cualquier composición lo mejor posible*, y 4) *Se apagan todas las luces y el mismo público crea la obra*; y *Ding dong* de Dennis, simultáneamente con *Destrucción de un piano*. Todas las composiciones fueron escenificadas -incluyendo luces- en base a un guión previo muy flexible sobre el cual luego se improvisaba.

Al respecto cabe acotar que las primeras funciones fueron bastante distintas a las últimas en cuanto a agilidad y carácter: se dejó un margen mucho más amplio para la improvisación, con el agregado de que los que no intervenían circunstancialmente en la ejecución, participaban en un partido de póker jugado en el centro del escenario, amenizado con un litro de vino tinto.

La reacción del público fue insólita pero no imprevista; los más entusiastas arrojaron monedas, porotos y flechas de papel e hicieron sonar pitos y hasta una trompeta, actitudes que por su tono nada agresivo las entendimos como sincera colaboración.

Hasta el momento aparecieron dos críticas periodísticas; sin embargo, el recital Fluxus fue presenciado por algunos críticos de diarios *serios* que, pese a salir indignados, curiosamente no publicaron nada en sus periódicos.

A esta altura de la nota parecería superfluo definir al grupo Fluxus, pero creemos importante señalar que John Cage es el máximo propulsor de este conjunto de artistas de diversas nacionalidades, que -directa o indirectamente- participan de la cosmovisión del budismo Zen y de un neo-dadaísmo anticonvencional y antiformalista. Y justamente en éste último pensamos que reside uno de los elementos más vitales y efectivos del Fluxus. En momentos como los actuales, en que la perfección formal, el cientificismo, el mero juego, el 'arte por el arte', en una palabra, el formalismo, ha sustituido a la poesía (muchas veces con la máscara de que 'la música también es ciencia') en numerosos sectores de la música contemporánea, el Fluxus se nos revela con todo su cruel poder renovador, anulando -al igual que el surrealismo- toda diferencia entre el arte y la vida.

Ha habido artistas fluxus en todas las épocas; citemos algunos: el Mozart de las obras compuestas tirando dados, Alfred Jarry, Erik Satie, Marcel Duchamp, etc. Y ya que nombramos a Jarry, finalizaremos esta nota con una frase del patafísico creador de Ubú, que bien podría figurar a la cabeza de un hipotético decálogo Fluxus: *El cocodrilo embalsamado es la obra de arte por excelencia*.

## 1976

El 2 de agosto de 1976, Mariano escribió el siguiente comentario sobre *Música ritual*, a ser incluido en el volumen 3 de la serie de ocho vinilos “música nueva latinoamericana” (T/E 7 del sello independiente uruguayo Tacuabé):

Durante uno de los ensayos previos al estreno de *Música ritual*, un integrante de la orquesta me preguntó muy seriamente cuál era el ritual que describía la obra. Contesté que ninguno, para su gran sorpresa.

No tengo nada en contra -ni a favor- de la música descriptiva y/o programática, pero en este caso ni siquiera se trata de un ritual imaginario. Fue el carácter y la atmósfera -provenientes, claro está, de un determinado manejo de los diferentes parámetros, así como del ‘tempo’ propio de la obra- lo que me decidió, poco antes de finalizarla, a atribuirle el título que tiene. O sea que éste proviene de la obra, y no a la inversa. Por otra parte, los materiales están manejados dentro de un voluntario proceso de ambigüedad, creándose -entre otras posibles- una analogía con la ambigüedad del rito en lo que se refiere a la aparente dualidad magia/realidad. Aparecen así elementos que -en sí mismos y en su organización- promueven simultáneamente fenómenos en apariencia divergentes: sonido / silencio, consonancia / disonancia, periodicidad / aperiodicidad, simetría / asimetría, etc. *Música ritual* fue realizada entre 1971 y 1974, aunque su gestación es, en realidad, bastante anterior a la primera fecha. Se estrenó el 18 de noviembre de 1974 en el Teatro Colón de Buenos Aires, por la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Jacques Bodmer, quien, con posterioridad, la hizo escuchar con la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México, y con la Orquesta Filarmónica de New Orleans (EEUU).

## 1985

Programa presentado en octubre de 1985 para el llamado a concurso de la cátedra de composición de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina:

El objetivo primordial de la asignatura es estimular al alumno a fin de que realice trabajos originales, es decir, dejando a un lado la imitación de modelos provenientes de músicas preexistentes, tarea ésta a cargo de otras asignaturas.

En los Cursos I y II la enseñanza se impartirá en forma de clases magistrales, requiriéndose la realización de trabajos que desarrollen problemas específicos, a partir de pautas dadas por la cátedra en las que aparecerán bien delimitados los objetos sonoros y sus procesos de manipulación.

En los Cursos III, IV y V la enseñanza se impartirá en forma de talleres a los que asistirán grupos de hasta cinco alumnos, discutiéndose individualmente cada trabajo, sin excluir la participación de los demás integrantes del grupo.

La asignatura está planificada de modo tal de cubrir -como mínimo- los temas que se detallan a continuación:

- Los procesos deductivos e inductivos en la composición: su interacción.
- La concepción global de la obra y la importancia del manejo espacial de la forma.

- Noción y práctica de lo fractal.
- El binomio semejanza/oposición y su papel en la configuración de los microelementos y de la macroforma.
- El binomio simetría/asimetría y su papel en la configuración de los microelementos y de la macroforma.
- Gestación de la forma a partir de la selección de un instrumental específico.
- Gestación de la forma a partir de criterios de estabilidad e inestabilidad en el comportamiento de los diferentes parámetros.
- Gestación de la forma a partir de un texto literario.
- Gestación de la forma a partir de la duración.
- Procedimientos sistemáticos y estrategias no sistemáticas en el tratamiento de los parámetros.
- La textura y el timbre como articuladores formales.
- El trabajo con los umbrales de la percepción.
- Las notaciones no simbólicas: características y usos.
- La eficacia de la obra, entendida como óptima representación de las intenciones del compositor y, al mismo tiempo, como comentario necesario sobre sí misma.

Los temas mencionados adquirirán mayor o menor complejidad en su tratamiento, de acuerdo al Curso dictado. Asimismo, las exigencias en cuanto a la dimensión de las formaciones instrumentales a utilizar en la composición de las obras, serán directamente proporcionales al año que curse el alumno.

Para aprobar la materia, en los Cursos I y II se requerirá haber realizado la totalidad de los ejercicios y trabajos propuestos. En los Cursos III, IV y V se requerirá -como mínimo- la composición de una obra por cuatrimestre -dos por año lectivo-, las cuales deberán ser supervisadas y aceptadas por el profesor titular de la cátedra.

Como labor complementaria se efectuarán clases magistrales en las que se estudiarán obras, técnicas o estéticas del siglo XX que sean significativas en sí mismas y que, simultáneamente, resulten de interés en relación con los trabajos propuestos.

## 1988

En *No hay peor sordo que el que no quiere oír*, entrevista (de la que suscribe) publicada el 8 de enero de 1988 en el semanario montevideano *Brecha*:

Lo que noto en los últimos años -quizás es una opinión que tiene que ver con la pertenencia a una generación determinada, que en este caso es la generación del sesenta- es cierta falta de riesgo. Es la famosa cuestión de matar al padre, ¿no? Bueno, yo todavía no lo veo, por lo menos como se lo veía hace veinte años. [...] Creo que evidentemente el problema de la identidad no se aparece a esta generación de jóvenes como se nos apareció a nosotros. [...] Y pienso que una de las razones por las que yo particularmente no puedo vislumbrarlo es porque no hay una vivencia, de parte de esa gente que trabaja en contacto conmigo, con realidades que tienen que ver con la otra Argentina, que es la Argentina que no es Buenos Aires. Me acuerdo que una vez una chica vino a pedirme un tipo de consejo de maestro ciruela sobre qué podía hacer. Le dije: 'Mirá, andate una semana

a la Puna y después andate una semana a París. Y después volvete, y qué sé yo, hacé lo que puedas’.

Preguntado en esa misma entrevista sobre el título de *Recóndita armonía*<sup>4</sup> tomado del aria homónima de *Tosca* de Puccini:

Porque, por empezar, me pareció un lindo título, me pareció una linda imagen, la recóndita armonía -en todo caso del libretista más que de Puccini-. Pero aparte de eso me interesó melódicamente, algo con ciertos materiales restringidos, con algunas características interválticas que me interesaban para la obra que estaba haciendo. No es un intento de hacer una cita del aria. No se escucha en ningún momento, ni siquiera está sugerida la intención de que se escuche, pero quizás haya otras referencias también que tienen que ver con el título y con el momento, con la época en que compuse la obra, que era una época en la cual las armonías parecían recónditas.

## 1999

Entrevistado por Diego Fischerman para *Página 12*, Buenos Aires, el 2 de noviembre de 1999:

El primer problema tiene que ver con lo que podría llamarse el mercado. Lo que sucede es que ese mercado no existe. No hay una circulación de productos y no hay una demanda para que esos productos sean ofertados, salvo en cenáculos absolutamente restringidos. En ese sentido, está claro que la posición de la música es de una debilidad mucho mayor que, por ejemplo, las artes plásticas. Porque en la música no hay mercancía. [...] Lo que hacemos los compositores se parece mucho a la astrofísica. Si se le pregunta a un investigador en ese campo qué difusión tienen sus proyectos, su percepción debe ser muy similar a la que tenemos los que componemos música. [...] Cada compositor tiene sus propias preguntas y sus propias respuestas. Para mí, lo instrumental es un eje fundamental. Me interesa restringir campos y me importa la idea del tiempo musical como un tiempo distinto del que transcurre fuera de la obra.

## 2002

De una biografía con comentarios sobre algunas obras, recibidos en Montevideo el 6 de marzo de 2002:

*Música ritual* fue compuesta entre 1971 y 1974 para una formación orquestal convencional con el agregado de un par de instrumentos de percusión de origen afroamericano<sup>5</sup>. La obra se propone como un contraste entre una forma global relativamente sencilla y una elaboración minuciosa y detallada de los fragmentos que la integran. [...]

---

<sup>4</sup> De 1987, para trío bajo de cuerdas: viola, chelo y contrabajo.

<sup>5</sup> Bongó, tumbadoras.

*Caminos de Caminos* fue escrita en 1988 <sup>6</sup>, luego de uno de mis habituales viajes por el Altiplano de la Argentina, a alturas promedio de 4.000 metros. El título alude a un músico y pastor de esa región, Gregorio Caminos, a quien está dedicada la obra. A pesar de esta referencia casi secreta, la música no es programática ni descriptiva. Más bien explora ciertos límites, ciertas posibles funciones.

*Locus solus* <sup>7</sup> es el título de uno de los libros fundamentales del escritor francés Raymond Roussel <sup>8</sup>. En él se encuentran descripciones muy detalladas de máquinas y situaciones extraordinarias en las que el sonido y la música suelen ocupar un lugar destacado. Esas descripciones corresponden a lo percibido por un grupo de amigos que recorre una finca, especie de parque de maravillas, precisamente Locus Solus. Pero el contacto más estrecho con la música se produce en el libro de Roussel a través de su estructura por secciones relativamente autónomas, el trabajo sobre la repetición y una recurrente aparición del pasado en el presente.

Al componer *Locus solus* no intenté en absoluto establecer una analogía entre literatura y música. El libro más bien propone un homenaje a ciertas maneras de imaginar, afines a las mías y la obra, un homenaje a Raymond Roussel.

Los materiales y la manera en que se despliegan en el tiempo rodean, con mayor o menor cercanía, el eje repetición/mínima variación.

La selección del instrumental, al ser bastante parecida para cada uno de los percusionistas, también se acerca a dicho eje. Ambos instrumentistas ejecutan cencerros y platillos, en un primer grado de semejanza. En un segundo grado, la marimba (placas de madera) del percusionista 1 se corresponde con el vibrafón (placas de metal) del percusionista 2. En un tercer grado de semejanza, el bombo muy grave del percusionista 1 se corresponde con el tam-tam muy grave del percusionista 2.

La extinción -contracara olvidada del ataque, especialmente tratándose de la percusión- fue elaborada como si fuese un material más.

Otros aspectos importantes de la obra como la textura y el timbre fueron tratados casi siempre con predominio de criterios de fusión y no de disociación.

*Cifuncho* <sup>9</sup> es el nombre de una pequeñísima bahía sobre el Océano Pacífico, en el norte de Chile. El lugar es muy solitario y únicamente se escucha el sonido del mar y el de las aves marinas. Nunca llueve, el aire es extremadamente seco y no hay vida vegetal visible de ninguna clase: es el desierto que llega hasta la costa.

No he logrado en las numerosas veces que estuve en la zona, saber el origen de la palabra Cifuncho. Es posible que sea el nombre de un olvidado cacique indígena precolombino, pero nunca pude comprobarlo. De todos modos, me atrajo su sonido tan contundente y, al mismo tiempo, tan contrastante con la intemporalidad del lugar. Por otro lado, la elección de ese título es un

---

<sup>6</sup> Revisada en 1989, para flauta en sol, clarinete bajo en si bemol, voz femenina (mezzosoprano), viola y piano.

<sup>7</sup> Lugar solitario. De 1989, para dos percusionistas.

<sup>8</sup> Raymond Roussel (París, Francia, 1877; Palermo, Italia, 1933), poeta, novelista, dramaturgo, músico y ajedrecista. *Locus solus* e *Impresiones de África* ejercieron fuerte influencia sobre Etkin.

<sup>9</sup> De 1992, para violín.

homenaje a un sitio que siempre me ha resultado propicio para la imaginación.

Esta obra involucra en su ejecución un aspecto visual de gran importancia. En efecto, la idea generadora de la pieza es que el violinista nunca debe interrumpir el movimiento de su brazo derecho -es decir, del arco- en cierto modo, a la manera del movimiento continuo y casi periódico de las olas que rompen sobre la playa. Así, los momentos de silencio son escasos, como cuando se produce una quietud inesperada entre dos rompientes. En esos silencios, el violinista debe levantar apenas el arco de las cuerdas, pero debe continuar su movimiento sin cambiar de dirección ni de velocidad, lo que ocurrirá con el ataque del próximo sonido.

En cuanto a la notación de las duraciones, ésta no remite a la duración de los sonidos sino a la duración de cada movimiento del arco, hacia arriba o hacia abajo. Al ser una notación de acciones, constituye una especie de tablatura rítmica.

Es importante señalar que *Cifuncho* no es una obra programática, a pesar de la ya mencionada importancia que tiene lo visual en la ejecución de la misma.

*La sangre del cuerpo*<sup>10</sup>. El título de la obra proviene de una frase de Georges Bataille<sup>11</sup>: 'Dios, qué triste es la sangre del cuerpo en el fondo del sonido'. Está incluida en su texto *W.C. Prefacio a la historia del ojo* que forma parte de *El pequeño*. Una de las más obvias interpretaciones de esa frase -que Bataille dice haber escuchado en el teatro y que describe como 'verso paródico', sin ir más allá- es que la realidad de la decadencia del cuerpo no puede ser enmascarada por las supuestas bajezas del sonido. O sea la muerte finalmente se impone sobre el arte. Sin embargo, es evidente que también otras interpretaciones son posibles.

La sangre, además de su carácter esencialmente perturbador, posee atributos cambiantes según las circunstancias. Su grado de fluidez, su color, su composición, en qué momento, cómo, por dónde y en quién aparece, pueden ser signos de vida o de muerte. El sonido comparte muchas de esas cualidades pero, naturalmente, las analogías siempre son peligrosas.

Durante la composición de *La sangre del cuerpo* recordé muchas veces la frase de Bataille. Pero también otra de Raymond Roussel: 'Sangro sobre cada frase'. Esta confesión autobiográfica la asocié con la presencia en su literatura de extrañas máquinas en las que el cuerpo -a veces, humano- aparece involucrado en la generación de procesos congelados en el tiempo o en los que se produce un retorno desde la muerte hasta el instante previo a su materialización, por medio de sustancias fantásticas.

*Sotobosque*<sup>12</sup>. Uno de los estímulos iniciales para la composición de *Sotobosque* fue el encuentro en la Fondation Beyeler<sup>13</sup> con dos pinturas de la última época de Paul Cézanne, *Sous-Bois (Chemin du Mas Jolie au Château Noir)* y *Route avec arbres sur une pente*. Me sedujo en ellas la magistral técnica con la que Cézanne recorta e integra los pocos objetos entre sí, en una problemática de límites e identidad. Además, me resultó fascinante el

---

<sup>10</sup> De 1997, para trombón tenor-bajo, trombón contralto, percusión, piano, violonchelo y contrabajo.

<sup>11</sup> Escritor, antropólogo y pensador (Billom, Francia, 1897; París, 1962).

<sup>12</sup> De 1999, para corno, fliscorno soprano en sib, trombón contralto, tuba y dospercusionistas.

<sup>13</sup> Importante museo privado en las afueras de Basilea, Suiza.



misterioso equilibrio entre lo estático del tema y un cierto movimiento, indudablemente derivado de la idea de trayectoria, presente en ambos títulos. En rigor, diría que en esas pinturas los conceptos de inclinación, oblicuidad y equilibrio inestable -dentro de la estética impresionista- son los fundamentales.

Elegí, de los dos títulos, el que me pareció más vinculado a mi obra. *Sous-Bois*, al menos en su traducción al español, tiene una resonancia más amplia que *Route...*, con obvias extensiones a la música por las analogías con las texturas y los estratos sonoros.

Durante la composición de esta obra, encargada por el Festival Neue Musik de Rümelingen de 1999 <sup>14</sup>, el vívido recuerdo de esas pinturas de Cézanne fue constante. Sus atributos, sobre todo los ya enunciados, revoloteaban continuamente a mi alrededor aunque nunca fue mi intención escribir música descriptiva.

## 2006

En el programa de mano del concierto del Ensemble Aventure ofrecido por el Núcleo Música Nueva de Montevideo el 29 de agosto de 2006, celebrando los veinte años del conjunto alemán y los cuarenta años del NMN:

*Flores blancas* <sup>15</sup>. Sonoro ramo de flores blancas, dedicado a los amigos del Ensemble Aventure. Al mismo tiempo, flores blancas que, en sus blancuras, perfumes, tamaños y formas diferentes, están ligadas a personas, lugares y momentos importantes de mi vida. A ellas y ellos, también está dedicado este ramo.

## 2009

En *Eslabones fantasmales* (texto para un concierto monográfico):

La cuestión de la repetición y de la memoria, y consecuentemente, la de la identidad y corporeidad de los materiales siempre me interesó mucho. [...]

*Caminos de Caminos* se titula así por Gregorio Caminos, músico de la Puna a quien debo uno de los momentos más intensos y perdurables de mi vida.

[...] Hay un grupo de trabajos recientes en cuyo trasfondo aparecen las lágrimas, ya sea en su sentido más elemental de materialización del dolor o en su condición fluida poseedora de atributos compartidos con otros líquidos: densidad, transparencia-opacidad, forma, volumen y, sobre todo, sujeción a la ley de gravedad y tiempo de secado. <sup>16</sup>

## 2010

Entrevista de Guillermo Saavedra: *La extraña materia de los sonidos*. En: Revista Teatro. Buenos Aires. Nº 12, abril de 2010:

---

<sup>14</sup> También en Suiza.

<sup>15</sup> De 2006, para clarinete, fagot, trombón, percusión, piano, violonchelo y contrabajo.

<sup>16</sup> *Estuche de lágrimas* (2006) para guitarra, *Primer estudio para lágrimas* (2009) y *Segundo estudio para lágrimas* (2009) ambos para clarinete, corno y chelo, *Lágrimas sobre lágrimas* (2016) para piano y *Lágrimas* (2016) para orquesta.

Me interesaba poner en movimiento la idea de la repetición relacionada con el paso del tiempo. La repetición, por supuesto, es esencial para el establecimiento de la forma. [...]

Los compositores ponen demasiado en evidencia el procedimiento por medio del cual la obra fue compuesta. Entonces, la obra se parece más a una clase sobre cómo se compuso la obra, que a una obra. [...]

El único criterio al que puedo apelar para desechar un material es la sospecha de que me lleva en una dirección demasiado previsible. Sentir que la cosa se vuelve vulgar. La vulgaridad es nefasta.

## 2013

Fragmentos de un autorretrato ofrecido en Montevideo el 28 de noviembre de 2013 en la sala de conferencias del Teatro Solís, a invitación del Núcleo Música Nueva (actividad N° 695) celebrando los 70 años del compositor <sup>17</sup>.

Yo diría que estas experiencias, como la que estoy haciendo yo ahora de tratar de recuperar hechos del pasado de la vida de cada uno, son mentirosas, porque uno por supuesto ve el pasado idealizado, a veces antiidealizado, pero de alguna manera es una visión del presente. Lo único que existe en realidad desde el punto de vista del relato es el presente. Sin embargo, Borges dice *Solo hay una cosa. Es el olvido* <sup>18</sup>. Entonces, ustedes ven que en esta ambivalencia entre el pasado, el presente y el futuro que no existe, por supuesto, hay un juego interesante que a mí siempre me preocupó, en tanto el pasado y el presente pueden funcionar como contrastes y como extremos que son problemas muy musicales por cierto, los contrastes y los extremos. [...]

Yo escuchaba bastante Brahms cuando era adolescente. Y además una vez mi madre -que me mandaba a un club que se llamaba y se llama Asociación Cristiana de Jóvenes que tenía un campamento en Piriápolis- un año me mandó al Uruguay, a Piriápolis, a pasar un verano. [...] En Montevideo, había un negocio llamado Palacio de la Música, en una esquina de 18 de Julio, en el que había discos importados [...]. Pasé por la 18 de Julio y vi que había dos discos -estamos hablando siempre de vinilos, por supuesto- una sinfonía de Cowell <sup>19</sup> y un disco con obras de un compositor canadiense que falleció hace poco llamado Henry Brant <sup>20</sup>, una especie de seguidor de Varèse, pero un tipo muy interesante. Entonces me fui a Piriápolis con esos vinilos. Cuando llegué a Piriápolis -yo era un chico de quince o dieciseis años- dije que me gustaba la música, que traía unos discos [...] y que me gustaría que se escuchara esta

---

<sup>17</sup> Fue ilustrado con grabaciones de *Entropías, Lo que nos va dejando, Segundo estudio para lágrimas y Vocales*.

<sup>18</sup> Al citar de memoria, se generó una leve confusión. Agradezco a Omar Corrado las siguientes precisiones: se trata del primer verso del soneto *Everness*: "Solo una cosa no hay. Es el olvido", que forma parte de "El otro, el mismo" (1964), recogido luego en "Obras completas 1923-1972", Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 927. Significativamente, el poema que le sigue en el libro es el soneto *Ewigkeit*, cuyo último verso del primer terceto reitera "Sé que una cosa no hay. Es el olvido".

<sup>19</sup> Henry Cowell (Menlo Park, California, EEUU, 1897; Nueva York, 1965).

<sup>20</sup> Henry Brant (Montreal, Canadá, 1913; Santa Bárbara, California, EEUU, 2008).

música tan interesante. Entonces ahí estaba Hugo Balzo <sup>21</sup> y estaba Eduardo Carámbula <sup>22</sup>, dos personajes que para los que tienen cierta edad por supuesto significan mucho en este país. Entonces Hugo Balzo me dijo: *Ah, joven ¿así que a usted le interesa la música contemporánea? Bueno, ¿quiere hablar de música contemporánea?* Con ese coraje que tenía antes y que ahora tal vez he perdido seguramente, le dije que bueno. Y lo que hice simplemente fue una síntesis de lo que yo leía en las carátulas de los discos que me había comprado dos días antes en la 18, en el Palacio de la Música. Así fue mi primera presentación en público hablando; la hice en Piriápolis en la Asociación Cristiana de Jóvenes gracias a Hugo Balzo. [...]

Ustedes es bueno que sepan también que yo pertenezco a una generación que vivió la transición entre el multiserialismo -es decir, la serialización de todos los parámetros de la música, las alturas, duraciones, etc.- y lo que vino después que fue un golpe tremebundo de ruptura increíble. Hay que recordar que por el año 1953-54 Iannis Xenakis, que fue maestro mío en el Instituto Di Tella, era un compositor famoso que había escrito un artículo que se llamaba *La crisis de la música serial*. Escribió ese artículo en medio de la exaltación del serialismo. Entonces, mi generación vivió un poco bastante esa transición de dos mundos realmente muy diferenciados. [...]

En el año 1962, yo con 18 años, hice mi primer viaje a Europa. En ese viaje entendí este mundo en el que estamos acá. Les voy a contar dos cosas. Yo ya había escuchado en Buenos Aires, ya se había editado por la compañía de discos Odeón que prensaba discos en Buenos Aires, las *Cinco piezas para orquesta* opus 16 de Schoenberg, una obra absolutamente fundamental, liminar, de la música del siglo XX, de la que hablaba Paz en su libro, y que para mí había sido realmente de una importancia crucial. Entonces, yo fui a Europa, el viaje era un viaje de turismo e incluía una visita a Viena por varios días. Lo primero que hice cuando llegué a Viena fue ir a una casa de discos con la gran expectativa de encontrar veinte discos con la obra grabada de Arnold Schoenberg. Entré a la casa de discos y a la señora que me atendía le dije que me mostrara la música que tenían de Arnold Schoenberg. Me dijo *¿de quién?* Le dije de Arnold Schoenberg. *Ah, me dijo, creo que tenemos algo* y me muestra un disco que era *Noche Transfigurada*, que ya había sido editada en Buenos Aires hacía muchos años. Tuve una decepción espantosa. Me fui con la cola entre las piernas, como se dice, y me fui a Universal, a la editora Universal que editaba la obra de Schoenberg y de la Escuela de Viena. Ahí, con mi habitual caradurismo de esa época, me hice atender por el lector, que así se llamaba, que en la editorial era el señor compositor que decía esto lo editamos y esto no, que decidía en base a su evaluación. Me recibió, me dijo: *Joven, ah de la Argentina. Bueno, tenemos esto* y me dio dos o tres partituras, después me dio como ocho obras de él, que estaban editadas. Roman Haubenstock-Ramati <sup>23</sup>, se llamaba, y me contó: *¿Usted sabe que en Buenos Aires vive la hija de Anton Webern?* Otra gran conmoción que tuve, y me explicó que la hija de Webern había huído a

---

<sup>21</sup> Hugo Balzo (Montevideo, 1912-1982), destacado pianista y pedagogo. Fue director artístico del SODRE.

<sup>22</sup> Eduardo Carámbula, director de coros uruguayo.

<sup>23</sup> Roman Haubenstock-Ramati (Cracovia, Polonia, 1919; Viena, 1994).

Buenos Aires después de la segunda guerra, con su marido que era oficial de las SS nazis, y me dio la dirección, sacó un papelito y empezó a escribir: Montes de Oca no sé cuánto. [...]

Buenos Aires fue uno de los primeros lugares del mundo -fuera de los EEUU- donde empezó a tocarse la música de Feldman. Estamos hablando de los años 1965, 1966, 1967, 1968, cuando Feldman todavía trabajaba en la sastrería de un tío en Brooklyn. [...]

*Entropías* es la obra de un muchacho de 22 años que, cuando yo se la llevé a Ginastera que era el director del centro de música del Di Tella, me miró un poco extrañado -es una obra para sexteto de bronce: una trompeta, dos cornos, dos trombones y una tuba - pero no me puso ninguna objeción. Simplemente me comentó algo -me acuerdo siempre- es un detalle un poco técnico, pero lo cuento. Yo escribía los trombones -que se escriben en clave de Do en las notas agudas y en clave de Fa en las notas graves-, pero en las notas agudas, en lugar de usar la clave de Do que ya era una clave poco usada por lo menos para la lectura habitual, yo usaba la clave de Sol. Entonces Ginastera muy enojado me dijo: *¿Clave de Sol? ¿Pero usted no sabe que el trombón en las notas agudas se escribe con clave de Do en cuarta?* Y dije, muy quedo: Mire, maestro, yo lo vi en una partitura. Que es lo que me dicen algunos alumnos a mí hoy, por supuesto. *¿En qué partitura?* me dijo enojado. Mire, en una partitura de Luigi Nono. *Ah, si es de Luigi Nono está bien.*

[...] Se llama *Entropías* porque - ¿recuerdan lo que dije hace un rato de los contrastes? - está la cuestión de la ley de la termodinámica en la que hay dos magnitudes opuestas que se van equilibrando. Escuchar esa obra hoy - después voy a hacer otros comentarios sobre este trabajo- me da la impresión de que hay algunas cuestiones que todavía aparecen en lo que yo hago en mi trabajo. Una cuestión es la respiración, cómo la música tiene como grandes respiraciones, una cuestión formal de la que yo no era consciente en ese momento, un trabajo con los extremos registrales.

Acá quiero decir algo muy importante: para mí la invención de la música en principio y fundamentalmente parte de los instrumentos. Cuando viene alguien y me dice por qué no escribe una obra para tal cosa y le vamos a pagar tanto o no le vamos a pagar nada pero hay un grupo tal y cual, lo primero que yo escucho son los instrumentos y escucho los registros de los instrumentos. Doy un ejemplo muy sencillo. Si yo tengo un piano y un violín -no tengo obras para piano y violín- pero si me dicen de una obra para piano y violín, yo pienso que hay una zona común en la verticalidad del registro entre el piano y el violín, pero que hay una zona excluyente que es del piano a la que el violín no llega. Ese para mí es uno de los primeros pensamientos organizativos del devenir de la obra, de la continuidad de la obra o de la discontinuidad eventualmente. Es decir que el registro que es algo vertical se coloca de una manera horizontal, se convierte lo vertical en horizontal. Eso está en esta obra que ustedes van a escuchar. También hay por supuesto una cuestión de época, hay la presencia, la evocación, nada intencional por supuesto, pero para mí hoy día está clara, de un músico que llegó al Di Tella en el año 66 que fue Iannis Xenakis, que nos hizo escuchar una obra que para mí fue

también una conmoción tremenda, que fue *Eonta*<sup>24</sup>, una obra para piano y metales. [...]

*Lo que nos va dejando* es una obra del año 98. Es una obra para percusión, para un solo percusionista. El percusionista toca pocos instrumentos. A mí no me gustan, en general, las obras para percusión que tienen chirimbolos, es decir que tocan cincuenta instrumentos, castañuelas, campanitas, campanotas, platillos, platillitos, bombos chicos, bombos grandes, más y más y más y más. A mi ese tipo de cosas no me gusta porque siempre caen en lo ornamental. Yo creo, creo, no sé, ustedes dirán, que hago un trabajo que no es ornamental. La música ornamental que rellena el tiempo con las cosas disponibles es lo que yo llamo la técnica del supermercado, es decir el tipo que entra al supermercado y dice: *ah qué lindo voy a llevar este chocolate*. No, yo entro al supermercado sabiendo lo que preciso. A veces me tiento, por supuesto, porque el sistema impone el consumo, pero trato de no ir a pasear al supermercado. Entonces en la percusión hay pocos instrumentos. [...]

*Lo que nos va dejando* es una aclaración aproximada que hace Miguel León-Portilla, un erudito especialista de la cultura azteca, náhuatl y maya, de la palabra cáhuatl, que es la palabra con que los nahuas se referían al tiempo. Para ellos, el tiempo no era algo que quedaba y los que envejecíamos éramos nosotros o ellos, sino que el tiempo era algo que nos iba dejando. Portilla da esta definición: es lo que nos va dejando. Y a mí esta idea me gustó mucho, esta idea de que uno permanece y el tiempo es el que se va. [...] Lo que me interesa mucho siempre en la percusión es la extinción. Cómo se mueren los sonidos. Porque en general las obras para percusión atacan y después se olvidan de lo que pasa. A mí me interesa lo que pasa después del ataque, es decir, lo que pasa después que nace un sonido y también cómo se muere, porque en la percusión hay enorme cantidad de posibilidades sobre cómo se muere un sonido. Y sobre todo intervenir en la extinción así como se interviene en el ataque. [...]

Hay una cuestión que a mí me interesa siempre mucho en la música que es la continuidad. Ustedes saben que Cage dice que componer música, dar una clase de música y analizar música son tres actividades distintas que en algún punto se conectan pero que son actividades diferentes. [...]

*Segundo estudio para lágrimas*. Siempre me interesó desde hace décadas el trabajo de cámara mezclando familias, en este caso tenemos violonchelo de la cuerda, corno de los metales y clarinete de los vientos de madera. Yo tengo otros tríos -*Soles*<sup>25</sup> y *Otros soles* - que son tríos con las tres familias. En este caso, retomé esa idea muchos pero muchos años después y es una obra en la que aparecen de una manera intencional por supuesto evocaciones de autores otros, de músicas escuchadas y admiradas por mí o gustadas por mí, cosa que no ocurría antes, [...] En esta obra hay citas de *Les nuits d'été* (las canciones de estío) de Berlioz, una obra que me sigue pareciendo increíble desde el primer día que la escuché, y de una canción incluida en *La ópera de dos centavos* de Kurt Weill y Bertolt Brecht cuya letra dice *el amor dura o no*

---

<sup>24</sup> De 1963/64.

<sup>25</sup> El estreno mundial de *Soles* tuvo lugar en un concierto del Núcleo Música Nueva realizado en Montevideo el 31 de agosto de 1968.

*dura en este o en cualquier lugar*<sup>26</sup>, que es una especie de parodia del *Tristán*. Hay una cita de Puccini de un aria de Madame Butterfly que se llama *Un bel dì vedremo* y por supuesto hay una cita inevitable de Donizetti de *Una furtiva lagrima*<sup>27</sup> y hay una cita de un autor argentino. También hay una cita del primer nocturno de Chopin y de un acorde famoso de una pieza que se llama *Farben* (colores) que es la tercera de las *Cinco piezas para orquesta* del opus 16 de Schoenberg, de aquel disco de vinilo prensado en la Argentina en la década del 50. [...]

*Vocales* es una obra que me encargó un amigo y ex alumno y colega [...] que vino y me dijo que quería que yo escribiera una canción. Qué raro pedido el tuyo, le dije, porque primero no tengo ninguna canción hecha y no tengo ninguna obra escrita para canto con letra para cantantes que digan una letra equis. Entonces me dijo, bueno, no, no, hacé lo que quieras, lo que te parezca con canto y piano, tiene que ser con canto y piano. Entonces yo hice una canción que se llama *Vocales*, en la que uso todas las vocales menos la U. Uso cuatro vocales de una manera que ustedes van a escuchar. Es una obra relativamente simple [...].

Quiero terminar mi parte con dos pequeñas anécdotas. Primero quiero decirles que yo sigo atraído por la sensualidad del sonido más que por los intervalos y, en este sentido, hace no muchos años en Caracas se tocó una obra mía por la Orquesta Simón Bolívar. Mi obra iba en la primera parte y en el intervalo, después de haberla tocado, se me acercó uno de los violinistas y con mucha cautela, con una gran educación y con mucha prevención, me dijo: *Discúlpeme, nosotros acá con unos compañeros estábamos queriendo preguntarle si es que esta música tiene alguna connotación sexual*. La obra mía se llama *Música ritual*, es una obra que yo compuse entre 1971 y 1974 mientras vivía en Tucumán y yo le dije que de mi parte conscientemente, no, pero que me alegraba mucho de la pregunta, porque creo que esa pregunta era una pregunta de cierta percepción que habían tenido estos músicos de una sensualidad respecto a la materia sonora de mi parte cuando yo trabajo. Me gustó mucho esa historia y de vez en cuando la cuento.

Y la otra historia es que una vieja alumna de La Plata me dijo hace no mucho tiempo cuando terminó el concierto con una obra mía (no me acuerdo cuál era): *lo que pasa es que tu música es verdad*. Yo creo que esas son las dos cosas que me han puesto contento, digamos así, banalmente.

## 2016-a

Entrevista de Guillermo Saavedra: *El cuerpo de los sonidos*. En: *Estado crítico*, revista virtual de la Biblioteca Nacional, N° 6, Buenos Aires, enero de 2016:

Creo que he sido un tipo a la deriva. Con mucho esfuerzo, pero también con mucha suerte. Hice lo que pude pero, dentro de eso que pude, hice lo que quise. Soy un privilegiado. [...] Creo que desde muy temprano empecé a entender qué era lo que no me gustaba y desprenderme de todo eso. [...]

---

<sup>26</sup> "Die Liebe dauert oder dauert nicht / an dem oder jenem Ort". *Liebeslied* (canción de amor) de Polly y Macheath, acto I, N° 8.

<sup>27</sup> De la ópera *L'elisir d'amore*.

Imagino un comienzo, por ejemplo, y me interesa saber cómo sigue, sobre la base de factores comunes, teniendo en cuenta semejanzas y diferencias. Creo que esa es la tarea de un compositor. [...]

Se puede enseñar a escuchar música, pero hay que ver si el otro aprende. Y en cuanto a enseñar a componer, es como si en cada uno hubiese un núcleo de fuego. El profesor puede ayudar a acercarse lo más posible desde diferentes lugares, pero no puede enseñar a meterse en ese núcleo de fuego. Vuelvo a lo de Schoenberg: no se puede enseñar a componer, se puede enseñar cómo lo hicieron otros en el pasado. Por eso siempre digo que el maestro es un pornógrafo: le muestra algo a otros y después cada uno sigue su ruta.

### **2016-b**

Nuestro penúltimo encuentro fue el domingo 13 de diciembre de 2015. Más allá de la habitual intensidad de nuestra conversación, su aspecto me agobió con la perspectiva de un desenlace del que -sospeché sin sosiego- él tenía certeza que lo acechaba muy de cerca. No obstante lo cual, al día siguiente accedió a una larga entrevista para el documental de Ricardo Casas *libres en el sonido*, dedicado a mi música y que lamentablemente no llegó a ver.

El que luego resultó ser nuestro último encuentro, tuvo lugar también en Buenos Aires el lunes 11 de abril en El gato negro de Corrientes y Rodríguez Peña. En ambas ocasiones en compañía de Cecilia Villanueva.

### **2016-c**

El 28 de abril de 2016 me escribió, luego de comentar la arriba mencionada entrevista de Saavedra:

Sí, a veces llego a pensar que la vejez y el dolor son peores que la muerte. Lápida en la tumba de Marcel Duchamp: "*Después de todo, los que se mueren siempre son los otros*".