

Universidad Nacional de Cuyo

Facultad de Artes y Diseño

Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX

La generación del Di Tella

Seminario: Música de Cámara I

Profesor:

Mariano Etkin

Maestrando:

Fernando Lerman

Agosto de 2003

Introducción

En los años de estudiante de Conservatorio había escuchado muchos comentarios acerca del Instituto Di Tella. Después de realizada la siguiente entrevista confirmé lo que suponía: el Di Tella fue sumamente relevante para la Música Académica argentina y latinoamericana, durante una década fue punto de encuentro de viejas y nuevas generaciones y bastión de lo que por entonces se denominaba la vanguardia musical.

Durante el Seminario de Música de Cámara en marzo de 2003 se trabajó muy profundamente el tema de la actitud a la hora de interpretar la música del Siglo XX. Se privilegió en la selección de las obras las más vanguardistas y novedosas en el tratamiento del material sonoro y las más alejadas de todo vestigio de tonalidad y rítmica tradicional. Por los comentarios del maestro Etkin imagino que esta fue la atmósfera que rodeaba aquellos años 60 donde Buenos Aires estaba en absoluta sincronía con las nuevas tendencias en composición de Europa y EEUU.

Mis preguntas entonces, fueron en esa dirección...

La entrevista al maestro Etkin fue realizada una ruidosa mañana de sábado de Agosto de 2003, las cercanas elecciones comunales contaminaban de sonidos y carteles la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Decidí realizar el presente trabajo insertando comentarios al reportaje realizado. Entiendo que los temas tocados a lo largo de la entrevista describen de algún modo mi interés personal y la afinidad con el Seminario.

En la primera transcripción noté que la charla había tenido casi una forma musical muy similar a la sonata con sus temas principales, desarrollos, derivaciones y la correspondiente reexposición.

-“Único en La historia de Latinoamérica ¿no?”

FL: Bueno, empecemos hablando de esa época, la del '60. De la que me hablaron tanto y que para mi es tan seductora.

ME: ¿Y qué te gustaría saber de eso?

FL: ¿Cómo era, digamos, el funcionamiento del Di Tella. ¿Qué estudiantes iban? ¿Cómo se seleccionaban, iba el que quería, iban los alumnos del Conservatorio?

ME: Se hacía un concurso cada dos años. Había doce becarios de todo Latinoamérica e inclusive después se amplió a EE.UU.

FL: ¿Venían de EE.UU. a estudiar acá?

Mi pregunta evidencia un gran complejo de inferioridad. Pareciera que nunca tuvimos mucho que enseñarle a estudiantes norteamericanos y europeos. Y sin embargo recuerdo que Dora De Marinis, nuestra directora, vislumbró gran interés en una universidad de Ohio

por cursar nuestra maestría en Música Latinoamericana en Mendoza, Argentina. El maestro Etkin recordó al protoestudiante:

ME: Vino una vez, que fue un caso, un compositor joven, había un límite mínimo de edad de 25 años, y no me acuerdo si había un máximo, posiblemente lo haya habido pero no me acuerdo.

Entonces, durante dos años te daban 200 dólares por mes. Estamos hablando del año '63 que fue la primera tanda de becarios -yo estuve en la segunda-. O sea que si era bianual la primer tanda era '63-64, la segunda fue 65-66. Durante dos años te daban 200 dólares y la posibilidad de asistir a las clases de los profesores invitados. Que fueron efectivamente: Messiaen, Dallapiccola, Copland, Xenakis...

FL: Todos los compositores académicos más renombrados de esa época.

ME: Bueno, no todos, pero vinieron algunas figuras muy esenciales, como Luigi Nono, bueno, Xenakis que ya lo nombré. Yo tuve un profesor norteamericano, un compositor que se llamaba Herl Brown que era integrante de la escuela de New York junto con Feldman que murió hace poco. Mario Davidovski que vino también una vez, un compositor argentino que hace 40 años que vive en EE.UU. que hacía música electrónica... Bruno Maderna... Yo tuve también un profesor del que aprendí mucho que se llamaba Maurice Leroux, un director de orquesta y compositor. En fin, realmente fue algo, yo creo que único en la historia de Latinoamérica ¿no?. Porque la idea era que los compositores jóvenes no tuvieran que desplazarse de Latinoamérica a Europa, claro que un compositor que venía de México, como se dio el caso, tenía que viajar tanto hacia acá como hacia Europa. Pero la idea era promover en Latinoamérica la enseñanza del más alto nivel en el campo de la música contemporánea.

FL: ¿Está bastante relacionado con la organización de la maestría?

Cabe aclarar que en nuestra maestría de música latinoamericana del Siglo XX tenemos compañeros de Paraguay, Chile, Venezuela y muchos puntos de Argentina. ¿Estaremos en presencia de un nuevo polo de atracción para nuestra música académica?

ME: Claro, si, si, efectivamente. Ahora, pasaron varias cosas interesantes, porque todos los años había un festival de música contemporánea universal del siglo XX, que lo organizaba Gandini con Ginastera que era el director del Centro que se llamaba Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, y a veces como yo era muy...

FL: ¿Gandini había sido alumno?

ME: No, no. Gandini fue el ayudante de Ginastera, fue quien nos daba clase. En realidad, hay que reconocerlo, fue posiblemente el único profesor del que aprendimos, de manera continuada, análisis de música del siglo XX. Porque los otros profesores, los extranjeros, venían por 15 días, de una manera intensiva. A veces daban clase todos los días, y eso, pero realmente de manera sostenida a lo largo de todo el año era Gandini el que nos daba clase, porque Ginastera francamente como docente presentaba problemas severos, y además no le interesaba mucho, eso era lo que parecía.

Entonces se hacía un festival a fin de año y muchas veces Gandini lo consultaba conmigo, en ese sentido por ejemplo, la música de Morton Feldman, que es una música que ahora tiene mucha difusión en el mundo y acá también, se ejecutó en estos festivales que me permito decir armábamos Gandini y yo, más él en un plano ejecutivo que yo, pero conversábamos mucho eso. Yo tuve una participación como director de grupos de cámara, dirigí alguna obra de

compañeros también. Y aparte de ese festival que duraba 3 ó 4 días se hacían conciertos con obras de los becarios. O sea que nosotros como tarea teníamos que, aparte de asistir a las clases, componer una obra que se tocaba a fin de año, con toda la libertad del caso, quiero decir estilística, y sobre todo, muy importante en ese momento, instrumental. Yo recuerdo que en el año 65 la primer obra que hice, yo era muy joven, debo decirte que a mi me admitieron no teniendo la edad mínima requerida, yo tenía 21 años.

ME: ¿Y ya estaba la vocación de ser compositor?

También me interesaba mucho hablar en la entrevista de Mariano Etkin como compositor, ya que en el seminario me tocó estudiar una composición suya: Soles, un interesante trío para corno, contrabajo (con una muy peculiar afinación) y flauta.

ME: Si, si, hace unos años en realidad porque yo venía de una casa donde la música era muy importante, mi madre había sido alumna de Williams. En fin, había egresado del conservatorio Williams con medalla de oro. Williams la apreciaba mucho, en fin, todas esas cosas.

Pero retomamos rápidamente por el tema principal: el Di Tella.

La cuestión es que yo compuse una obra en el año '65 para sexteto de bronce, una trompeta, dos cornos, dos trombones y tuba, cuando yo fui a Ginastera a proponerle esto se sorprendió mucho.

FL: ¿Por la formación?

ME: Si, si, por la formación. Una formación que en ese momento en la Argentina era inusual. Lo máximo que se había hecho era un cuarteto de cornos que la había compuesto en la camada anterior de becarios Alcides Lanza.

FL: ¿Lanza fue becario?

ME: Lanza fue becario de la primera tanda. Los argentinos de la primera tanda fueron: Armando Priguer, Alcides Lanza, Oscar Bazán, un compositor de Córdoba, y Miguel Ángel Roldán, un compositor de acá de Buenos Aires. Eran cuatro de Argentina.

La ventaja que teníamos, hago un paréntesis, era claro, que con el dinero que nos daban no teníamos que pagar en muchos casos el alquiler, sobre todo gente joven que todavía vivía con la familia, como era el caso mío. Eso permitía una holgura económica interesante, aparte del hecho de que el Centro funcionaba con una donación muy grande que había hecho la Fundación Rockefeller, que era una fundación muy ligada a una época política del continente que se llamó Alianza para el Progreso, muy relacionado con la presidencia Kennedy, se fomentaba este tipo de actividades, y entonces la fundación le dio equipo al centro: 20 pianos verticales, un clave, una biblioteca que en su momento y hasta no hace mucho era la más completa de música del S. XX de América Latina.

FL: ¿El centro sigue existiendo, o el material se trasladó?

ME: No, todo eso se dispersó. Se dispersó. Las cosas de la Argentina ¿no?. La biblioteca pasó, después si querés podemos hacer un recorrido sobre la parte institucional, cómo fue la trayectoria institucional de lo que quedó.

Pero la Rockefeller entonces tenía un Convenio con el Instituto Di Tella, porque este centro funcionaba dentro de una cosa muy grande que era el Instituto Torcuato Di Tella, que tenía una parte de plástica, una parte de teatro, etc. Entonces el convenio con la parte de música era

que la fundación se hacía cargo en una primera época del 100 % de los gastos de la financiación de las becas, equipar la biblioteca, y todo eso. Y progresivamente, después año por año Rockefeller iba dando cada vez menos dinero con el convenio de que el Instituto Di Tella compensara o el gobierno argentino subsidie esa retirada gradual de Rockefeller. Por supuesto eso no ocurrió, y a medida que Rockefeller fue restando fondos el sistema este se fue deteriorando y decayendo hasta que desapareció efectivamente en el año '72, '73.

FL: También coincidió con una época política.

ME: Coincidió con una época política, con una serie de cuestiones sobre las que habría mucho que decir.

Bueno, la cuestión es que mi obra se tocó, o sea, no había limitaciones de ninguna clase, salvo una medida, me acuerdo que hubo inclusive un compositor de Costa Rica, Benjamín Gutiérrez Saenz que hizo una obra con un grupo grande de cámara, fue a Ginastera y le planteó eso, y quiero decir, que el dinero estaba a disposición de la inventiva más inusual.

FL: ¿El dinero en el sentido de pagar músicos?

ME: De pagar músicos, si, si, si. Inclusive nosotros hablábamos con los músicos que nos interesaba que tocaran. Yo me acuerdo que fui a las orquestas a buscar músicos, y bueno, finalmente la obra se hizo, la dirigí yo. Y después yo monté obras de Webern en esa época, en el festival, etc, de Xenakis. No, de Xenakis fue un poco posterior.

Y en el segundo año hice una obra aún más inusual, me acuerdo que era una obra con tres contrabajos, dos percusionistas, clave, aprovechando el clave que estaba ahí, corno, trombón y tuba, es decir siguiendo con mis preferencias con los metales de ese momento. Era una libertad desde el punto de vista económico increíble.

Y bueno, yo estuve dos años ahí. Tuve de profesores a Mario Davidovski que ya lo nombré, a Herl Brown a Xenaquis desde luego que fue una figura extraordinaria, a Maurice Leroux que también ya lo nombré, y yo no me acuerdo si Luigi Nono pasó en ese momento, no, Nono pasó en el año '67 si mal no me acuerdo, en el '66, que fue cuando se prohibió Bomarzo, toda esta historia...

FL: ¿O sea que Ginastera en ese momento era un compositor reconocido?

ME: Absolutamente, Ginastera hasta que se fue de la Argentina, siempre fue un compositor absolutamente reconocido.

FL: Y con mucho poder.

ME: Con mucho poder, esa es la palabra. Con mucho poder, si, si. Con mucho poder.

Poder que no tenía por ejemplo Juan Carlos Paz, que era la otra figura contrapuesta. O sea que mi generación estudió, se crió y vivió sus primeras etapas bajo esta especie de bipolaridad que tenía que ver también con la política mundial, una bipolaridad muy marcada, en la que de repente nosotros nos vimos envueltos. En mi caso particular yo nunca fui un alumno de Ginastera fuera del Instituto Di Tella, como si lo había sido Gandini desde luego, que es mayor que yo naturalmente.

FL: ¿Era profesor en el Conservatorio Nacional de composición?

ME: Si claro, él fue profesor en el Conservatorio Nacional, fue el fundador y el primer director de la carrera en composición en la Universidad Católica. Es decir, un hombre siempre muy

involucrado con las esferas del poder institucional, quiero decir con las instituciones musicales.

FL: Para un joven acceder a ese núcleo era importantísimo...

ME: Era importantísimo.

FL: Y desde ya en toda esa década usted estuvo muy ligado.

ME: Si, si, si. Estuve muy ligado y yo creo que tuve una suerte muy grande. En el jurado que me eligieron a mi estaba Dallapiccola, estaba Ginastera y había un compositor chileno que luego se fue de Chile hace muchos años y vive en Israel desde hace muchos años, que se llama León Schiblovsky.

Y bueno, fueron dos años que estábamos también en los comienzos de la música electrónica acá en la Argentina. No hay que olvidarse, había un laboratorio muy bien equipado, con la antigüedad que representa hoy día la época analógica dentro de la música electrónica, es decir la época precomputacional. Y este, en fin. Era realmente un lugar, un centro de actividad importantísimo, yo no sé si posiblemente no haya sido el más importante que hubo en muchísimos años. Y otro aspecto muy interesante de esta institución fue el contacto que la gente que vivíamos acá teníamos con los colegas latinoamericanos, eso fue una cosa muy notable porque, por ejemplo, entrar en contacto con un compositor de Guatemala que desconocía lo que había pasado en la música fuera de Stravinsky y Ravel en la década del '60 para nosotros era algo insólito. O encontrarse con un compositor de Bolivia que componía casi como Schubert era para nosotros un shock increíble. Ni hablar para ellos.

FL: Lo que es interesante también es esta cuestión de Bs. As. como capital cultural.

ME: Claro, yo creo que fue quizá uno de los últimos estallidos de, no sé si cultura, porque la cultura sigue existiendo de diferentes maneras, pero fue una efervescencia que había en ese momento, que nunca se volvió a repetir. Realmente fue irrepetible. Ahora pasan otras cosas, ahora hay otros tipos de fenómenos. Por ejemplo, haciendo una pequeña comparación, ahora puede venir el cuarteto Arditti, o Pierre Boulez, o uno tiene la posibilidad de escuchar obras del Siglo XX tocadas en primerísimo nivel. En ese momento los grupos que venían de afuera que tocaban música contemporánea eran casi inexistentes, pero había una actividad de la gente que estaba acá compositivamente muy sostenida, de una posibilidad de ser difundida que posiblemente ahora es más restringida. Es decir, la situación es muy diferente. Retomando el tema este de los latinoamericanos en el '65 cuando comenzó nuestra beca, de los 12 becarios había compositores de Bolivia, de Guatemala, de Méjico, no, en mi generación no había de Méjico. Había de Perú, había de Chile, varios, y me acuerdo que hicimos una primera reunión en la casa de un argentino para escuchar las obras de todos. Y yo nunca me olvido cuando el compositor Boliviano escuchó las obras nuestras, las argentinas, que eran las más agiornadas tuvo un malestar físico, se sintió muy mal, y hubo que atenderlo un poco... yo creo que para él fue un shock realmente para él muy grave. Y yo creo que eso ha dejado huellas en toda Latinoamérica eso que pasó en esos pocos años, digamos entre el '63 y el '71, '72 que fue cuando terminó todo este ciclo. Que es como te decía, se fue diluyendo. Después las becas se hicieron por un año, o había un sistema distinto, después el Di Tella la parte de música cierra previamente con una especie de llamado a ex becarios en donde yo también estuve, en el año '71, me presenté y me volvieron a llamar. Y ha sido todo una época que coincidió con lo que se llamó "las vanguardias" en todo el mundo. Habría que hablar un poco ahí de estética, habría que hablar de cómo se cerró el Di Tella, que tiene que ver con la época, con la época digamos inmediatamente anterior a la asunción de Campora que fue en el año '73, es decir que estamos hablando del gobierno militar anterior. En fin las razones de cierre del Instituto Di Tella nun-

ca han sido definidas con absoluta certeza, hubo varias hipótesis, varios rumores. Lo que se dijo y me pareció a mi que tenía un cierto asidero era que los Di Tella tenían una tremenda deuda con el Estado, eran una industria nacional que fabricaban automóviles, que fabricaban heladeras, las famosas heladeras Siam, esas que todavía funcionan. Y se fueron endeudando con el Estado, entonces a caballo digamos de una situación política muy represiva como era la de Onganía, y muy fascista, los Di Tella se decía que habían negociado el cierre de una parte de los centros, digamos de algunos centros del Instituto Di Tella que le molestaban mucho al gobierno porque tenían una actividad muy provocadora y muy desafiante, a cambio de una cierta flexibilidad en su crédito. Eso fue un rumor bastante fuerte, en su momento y nunca fue desmentido del todo. Pero digamos la parte económica en sus principios fue algo realmente floreciente. Era una cosa de primer nivel internacional. Es decir que uno necesitaba una partitura e iba a una biblioteca y la encontraba. Una partitura de quien fuere. En fin, eso es lo que te puedo decir.

FL: Me parece realmente interesante. Yo siempre había sentido hablar, pero es la primera vez que escucho una historia más coherente. Por lo que contaba Luis Arias en las clases: cuando estudiaban orquestación, si esta frase uno pensaba que le iba bien al clarinete, por la extensión, por el registro, la consigna era que busquemos con qué otro instrumento va a quedar más interesante. La cuestión era no tomar la primera impresión, sino buscar nuevas alternativas, nuevos caminos, y eso me quedó muy grabado.

ME: Yo creo que eso puede resumirse en esta idea: Había que evadir lo más que se pudiese la convención. Es decir, si había algo que era una cosa usual, o convencional o habitual, había que inmediatamente rechazarlo, digamos la propuesta era rechazar eso y encontrar como vos decís otros caminos, otras posibilidades.

Este punto me parece sumamente interesante resaltar. Todos conocemos los tratados de armonía, orquestación y los ejercicios para componer en tal o cual estilo; sin embargo, esta generación tuvo como premisa innovar. Y esa atmósfera sin duda se percibe en las composiciones.

No era fácil. No sé. Había una cuestión un poco complicada que es la disponibilidad de músicos. Esta es una cuestión interesante también, que va por otro camino, que es la disponibilidad de músicos locales para tocar cierto tipo de música. En ese tiempo había un número bastante reducido, que tocaban instrumentos, vamos a llamarles, los instrumentos más habituales en cierto sentido. Porque lo habitual en el arte es un concepto relativo. Pero por ejemplo: Flauta estaba fulano, clarinete mengano, oboe zultano, violonchelo, piano y violín. Ahora, me acuerdo por ejemplo concretamente mi caso: yo aparecí con esa obra para metales, o una obra con tres contrabajos, eran instrumentos en calidades y cantidades muy inhabituales. Entonces yo me acuerdo que los músicos no estaban en absoluto acostumbrados a tocar ese tipo de repertorio. Entonces había que hacer una especie de tarea de educación ideológica vamos a llamarle. Y muchas veces...

FL: Eso sí que cambió bastante.

ME: Eso yo sí creo que ha cambiado bastante.

FL: Porque en todas las universidades enseñan distintas técnicas. Las técnicas son parte de la educación. Cualquiera que estudie para un instrumento en particular tiene que conocer las técnicas

ME: Seguro, un multifónico no es una rareza de alguien que está loco, que digamos, es una posibilidad. Bueno, han pasado 40 años, casi medio siglo.

-“Yo soy un gran enfatizador del detalle”

FL: Y eso me sirve para conectar con lo otro que quería preguntarle. Cómo ve todo esto en retrospectiva con respecto a su obra. O sea, las obras de ese momento que conexiones tienen con las obras que usted está pensando ahora. ¿Se podría decir que son obras del mismo compositor, de la misma persona, hay una cuestión estilística conectada con eso?

ME: Yo creo que sí. Es muy difícil pero digamos cuando uno llega a un cierto momento de su vida tiene un pasado en términos de tiempo bastante sustancial como para darse cuenta de ciertas cosas. Yo creo que sí, que se podría establecer alguna continuidad de cierto tipo de preocupaciones. La manera en que uno va trabajando esas preocupaciones es diferente. Yo creo que una de las cosas, en mi caso, que puedo ver mirando hacia atrás, es una creciente preocupación por los detalles. Yo soy un gran enfatizador del detalle. Creo que es ahí donde se ve el trabajo del compositor y el oficio. El detalle en todo lo que puede significar el detalle. Ideas tiene todo el mundo, no me acuerdo quien decía esto, si es que lo decía alguien, pero compositores hay pocos. Tener ideas es relativamente sencillo, tener ocurrencias o imaginar posibilidades, pero llevar eso a la práctica y concretarlo en una obra eso ya no es fácil. Y eso se ve muchas veces en el trabajo de composición de los alumnos. Alumnos que vienen con ideas brillantes cuando uno las imagina realizadas, o con posibilidades latentes muy concretas y después cuando llega el momento de la verdad, cuando hay que poner eso en obra, ahí empiezan los problemas.

FL: Entonces a lo largo de su trayectoria como compositor se puede decir que hay un hilo conductor.

ME: Yo creo que sí. Sí, creo que sí. En ese sentido creo que mis preocupaciones, como te decía antes, han sido parecidas a lo largo de mi primera hora, desde mi primera obra del año, que yo puedo considerar una obra desde el año '59, yo era un chico. Lo que pasa es que yo empecé a garabatear cosas desde muy joven, sí, yo diría desde 1959, 1960, tenía 16 años. Digamos, obras que yo (hoy) no propondría que se toquen, pero quiero decir, algo que está terminado, que tiene un título, que tiene una cierta intención y un plano de realización de alguna clase. Así que a lo largo de más de 40 años mis preocupaciones no se han modificado demasiado. He incorporado algunas, he eliminado otras, pero hay dos o tres cosas que quizá han perdurado.

FL: Y esta cuestión que me gustó mucho de que la música corta al tiempo, un paréntesis adentro del tiempo, que hay que cortar casi la realidad, ¿esto es algo que se mantiene, que se percibe en su obra?

Hubo en las clases de música de cámara del maestro Etkin un especial énfasis en este tema, el momento del concierto como un cuña insertada en la vida cotidiana.

ME: Es raro eso, yo a veces tengo discusiones con alumnos que me plantean a la música contemporánea, muchas veces distanciada de la realidad, o lo que ellos creen que es la realidad.

FL: Esa es una discusión bastante interesante.

ME: Si, es una discusión bastante interesante, lo que pasa es qué el problema es el concepto de lo real, o sea, qué es lo real para cada uno de nosotros, y yo creo que lo real es todo, no hay nada que no sea real. O sea, yo te puedo decir de una situación que puede tener algo de irreal porque está en relación con una cotidianeidad o con un contexto que para mi es más habitual. Se confunde muchas veces lo real con lo habitual. Yo creo que esa es una cuestión importante. Lo que vos decías de la colocación, vamos a llamarlo, de una obra en un continuo, que es el mundo, como interrupción, yo creo que siempre es así, lo que pasa es que hay que ver cómo se va metiendo esa cuña en el mundo. De dónde sale, de dónde aparece, cómo se gesta. Pero eso es algo que uno muchas veces no se lo plantea en el trabajo. Yo creo que hay una tarea del compositor que es misteriosa, que es una palabra un poco trillada pero que se puede usar. En qué sentido misteriosa? En el sentido de que uno no sabe qué va a hacer finalmente. Es decir, los que saben lo que uno hace van a ser los otros, quizás. Yo te puedo decir mirá yo hice... me está pasando en estos días hay un amigo que va a publicar un libro, un postergado libro, y me mostró un análisis de una obra mía, que posiblemente esté incluido en el libro. Muy detallado, muy detallado, y yo me quedé asombrado, maravillado, porque había descubierto ciertas cuestiones en esa obra que estaba analizando que yo no lo había pensado, pero que efectivamente estaban ahí. Que no sólo están en la partitura escrita, que se escuchan. Que no las había pensado. Quiere decir que no había reparado conscientemente en ese fenómeno, pero si yo pienso un poco en el momento en que estaba trabajando, y ciertas ideas generales que tenía, así era.

FL: Y esta cuestión que está en la obra “Soles”, de tipo aleatoria, se mantiene en muchas obras tuyas?

ME: No, no trabajo dando cierta libertad al interprete, no, fue una época. Pensé que es una obra del año 67, compuesta cuando yo era joven. No, es algo que yo abandone totalmente, no me interesa más seguir con ese camino. Justamente tiene que ver con lo que te decía yo antes de los detalles. Creo que hay un riesgo, a mi no me interesaba después de perder el control en los detalles, digamos entregar una porción del trabajo a los intérpretes, a mi no me pareció, no me siguió pareciendo. No porque el resultado no halla sido satisfactorio.

FL: Me acuerdo también, en algún momento lo dijo en sus clases, es como dejar librado al intérprete una cantidad de cosas... bastante importantes.

ME: Claro, me parecía mejor controlar más los detalles.

FL: Si uno escuchase una obra de ahora, respecto a eso podríamos decir es una obra de Etkin.

ME: Creo que sí.

FL: Quiero decir como cuando uno escucha a Mozart.

ME: Creo que si, tomando en consideración que han pasado 35 años, desde aquella obra “Soles” hasta el día de hoy...

FL: Es lo mas lindo de un compositor no?

ME: Si, quizás.

FL: Este compositor tiene algo para decirnos...

ME: Es lo que decía Stravinsky, los compositores en general tiene dos o tres ideas y lo que es interesante es lo que yo te decía antes, es lo que yo llamé preocupación. Es la manera en que los compositores van expresando sus preocupaciones de diferentes maneras. Si vos tomas una obra de Stravinsky del año '64 y tomás la "Consagración de la Primavera" de medio siglo antes, yo lo hago concretamente en las clases, te das cuenta que las dos obras son del mismo compositor. Una es una obra serial, la otra no, etc, muchas diferencias. Pero sin embargo hay dos o tres cuestiones, que están en la "Consagración de la Primavera" y que están también en el réquiem que es una de la últimas obras de Stravinsky. Eso yo no se si es un mérito en si mismo, a veces la diversidad puede ser ventajosa. Pero me acuerdo ahora de un compositor como Varese, que fue un compositor que escribió muy poco, un compositor que vivió mucho, 80 y tantos años y que sin embargo tiene una docena de obras compuestas. Y esa docena de obras son todas muy coherentes entre si. Bueno el mismo Webern, si uno toma las primeras obras de Webern hasta la última, hay una continuidad.

FL: Y en el caso suyo, esta cuestión del sonido que se transforma. Sonidos largos que van transformándose.

ME: Si, eso es una de las constantes, yo creo que eso me sigue interesando, creo que son constantes que tienen que ver con ciertas preocupaciones constructivas o por cierto tipo de preferencias, por cierto tipo de sonoridades o de situaciones. Fijate vos que curioso ayer a la noche me invitaron a un espectáculo de flamenco. Tenia y tengo muy poca familiaridad por esa música y estilo de arte, con ese género. Mientras todo transcurría y cuando terminó, me di cuenta de que era muy importante, muy interesante pero que yo no tenia mucha relación con eso, o sea me di cuenta que no tenia sensibilidad para ese tipo de género. Una cuestión de sensibilidad. Yo estaba con otra persona y le dije: - Mirá, me doy cuenta que es algo muy importante, me doy cuenta que es algo muy rico y muy elaborado pero no me siento feliz, seducido por eso, es una cuestión de preferencias. A lo mejor. Pasa con compositores del pasado de género culto, pasa con el caso de Beethoven. Quién puede cuestionar la valía de la música de Beethoven. Pero no es un compositor a quién me dirijo para escuchar y recibir satisfacción. En términos de música del siglo XIX prefiero escuchar a Schubert o Brahms, ni hablar ¿no?

-No me dejan contento las expresiones demasiado enfáticas

FL: ¿Y eso, a qué se debe?

ME: Es una buena pregunta porque ayer le hice este mismo comentario a una persona que estaba conmigo. Le dije mira yo creo que hay un problema de énfasis. A mi no me dejan contento las expresiones demasiado enfáticas. Cuando alguien me trata de convencer de algo yo tengo una reacción opuesta. Entonces el flamenco es demasiado ruidoso demasiado afirmativo. Demasiado pesado para mi gusto y esta es la misma sensación que tengo con Beethoven. Que me está tratando de convencer de algo y es un machaque permanente. Mas allá de que la construcción sea verdaderamente importante y que uno pueda enseñar ciertos fenómenos compositivos, ni hablar. El fenómeno de las últimas sonatas para piano, de los cuartetos, un sin número de cuestiones extraordinariamente fascinantes. Pero mas allá de eso, en un plano del goce estético, a mi es una estética y estilo que no me va. No hago de eso un proselitismo es una cuestión de afinidad, yo creo que a veces la gente tiene pruritos o vergüenza ante este tipo de cosas o bueno, a veces el mismo Mozart, Mozart tiene obras horribles y no esta mal decirlo. En 600 y tantas obras, está claro, y en una vida tan corta, que todas no pueden ser sinfonías como la de Sol menor, el concierto para clarinete, o tantas otras obras maestras. A veces uno puede escuchar una obra de Mozart hecha con el oficio y ese es un problema interesante que a

mi me atrae mucho, creo que esto tiene que ver con el comienzo de esta charla sobre eludir la convención.

Esto es lo interesante de estar charlando con un compositor. El reportaje tiene definitivamente forma sonata. El tema A podría ser “el Di Tella”, el tema B “Mariano Etkin, compositor” ya estamos promediando el desarrollo y nos dirigimos a la reexposición.

Yo en mi trabajo de docente trato que mis alumnos no conviertan su trabajo en algo mecánico, por eso nunca enseño recetas, ni fórmulas para hacer esto o para hacer lo otro. Trato de dar la herramientas y después que cada uno se las arregle. Componer es algo muy angustiante, creo que es placentero y angustiante al mismo tiempo.

FL: Y que pasa cuando un alumno viene con una estética distinta, no digo que quiera hacer flamenco, que pasa con alguien que quiere seguir la línea de Piazzolla por ejemplo.

ME: Digamos, hay alumnos que yo tengo que tratar de hacer cierto tipos de cruces, de músicas populares. No concretamente con el tango no me ha pasado. Me pasa. Digo, lo que le pasa a un alumno mío. (Yo soy la víctima) Es un cruce con música comercial de discoteca, que es un problema. Por que ahí retomando esto que quedó un poco colgado, aparece la cuestión de lo mecánico. Yo creo que en las músicas muy comercializadas hay un fenómeno de mecanicidad, que tiene que ver con la industria cultural hay que repetir siempre los mismo.

FL: De hecho, leí el otro día en una revista que le pusieron un nombre a esa música en EE.UU: Basada en *loops*.

ME: Claro son *loops* exactamente, que tienen los cambios mínimos que halla que hacer para que no cambien nada. Bueno, eso es un fenómeno que esta estudiado hace décadas yo no voy a inventar nada, pero te quiero decir yo estéticamente no impongo nada. Yo lo que hago es tratar a la persona que viene con ese tipo de propuesta. De decirle bueno tu propuesta consiste en esto y esto. Me parece que esta propuesta se entronca con este tipo de contexto, tratando de ponerlo en un contexto más amplio y explicar los problemas que esa propuesta conlleva. Si alguien viene con esta cuestión de las discotecas y de los DJ y todo ese asunto, explicar que es una cuestión mecánica. Y que responde a una cierta comercialidad, comercialismo seria la palabra correcta, pero me parece que la industria cultural con este tipo de música digamos la que yo hago, la que puede hacer la gente que viene a trabajar conmigo, tiene muy poco que ver. Para bien y para mal, en los países desarrollados del primer mundo o como se llame, hay un problema muy interesante que es que pasa con los circuitos de difusión y comercialización de la música contemporánea. Es decir un compositor que compone y que vive de lo que compone yo conozco varios están sometidos a un ritmo de producción, tiene que ver con el trabajo y la producción como en cualquier otro ramo de la actividad humana. Y si ese ritmo de producción no se sostiene, no solamente los ingresos disminuyen, sino que hay un alejamiento de las leyes del mercado, vamos a llamar.

FL: Y no sólo el ritmo de producción sino también la aceptación de su obra

ME: No solamente el ritmo de producción sino, cuando viene alguien a pedir una obra que es lo que quiere, quiere lo mismo que ya escuchó. ¿Por qué viene a pedir? Porque le intereso lo que ya escuchó. Entonces quiere algo parecido. Ahí empieza el problema. Porque la base de la creación artística es hacer algo diferente y ese es el conflicto en la enseñanza. La enseñanza del arte, es un problema en si mismo. Uno enseña lo que ya se hizo. Justamente lo que tiene que hacer un artista es tratar de hacer lo que no se hizo. Esto genera una tensión muy extraordinaria que hace crisis en las instituciones. Es un problema sobre el cual yo estuve pensando

en los últimos tiempos. Quizás escriba algo sobre como es el problema de la enseñanza de lo nuevo. Artísticamente hablando, en una institución que de lo que se trata es de conservar, por eso los conservatorios, de preservar lo que ya se hizo. Como funciona esa contradicción: preservar lo que ya se hizo y enseñar a hacer algo nuevo, es un conflicto que no tiene solución. Es un conflicto entre el arte y la sociedad.

FL: Hay otra cuestión que está relacionada con esto que veníamos hablando. En el próximo seminario de música de cámara vamos a tocar una obra de Luis Arias. Yo lo fui a ver y le conté que íbamos a hacer esta obra y se puso muy contento. Me dijo que esa obra se tocó una vez sola, y me contó quien fue el saxofonista que la estrenó, en qué circunstancias se hizo, también es una obra de la época del Di Tella. Tiene una formación interesante, un sexteto, con un percusionista que toca marimba y un saxofonista que tiene un cifrado para improvisar, (un músico que tiene que ser académico pero que conoce también de jazz). Si cualquier otro tipo de música se piensa para una vida útil muy corta, es muy interesante ver que pasa en 30 años, una obra sale de la biblioteca, y resurge...

La pregunta sería, ¿usted piensa que puede pasar eso con una obra suya?

ME: Absolutamente, de hecho me pasó con la obra que vos tocaste, o sea, yo esa obra no la escuchaba en vivo, no la escuché durante décadas. Te diré que para mí fue una experiencia muy curiosa, escuchar 30 años, 35 años después una obra que no la escuchaba por lo menos en vivo desde hace 20 o 25 años. Y me gustó, me gustó porque creo que la obra está viva todavía.

-Es una necesidad profunda...

FL: Y eso es lo interesante. Usted piensa que van a seguir vivas sus obras?

ME: Eso espero. Ahora, ¿por qué uno compone, por qué uno tiene la necesidad de hacerlo, es la misma pregunta de por qué uno come, etc.

FL: Como ese artículo de Mauricio Kagel que usted nos dio ¿no es cierto?

ME: Claro, claro. Es una necesidad profunda, pero creo que hay algo que tiene que ver con la trascendencia, con la continuidad. O sea, dejar huellas. Los que tienen hijos lo saben. Es un paralelo un poco convencional y trillado, pero hay algo de eso. Entonces uno consecuentemente espera que las cosas que uno hizo tengan cierta permanencia. Lo que pasa es que por otro lado si la tienen a uno no le van a afectar en nada. Entonces uno es un poco vanidoso, esa pretensión de trascendencia es siempre vanidosa y yo realmente no, no tiene lugar en mis pensamientos.

FL: Simplemente componer porque uno tiene la necesidad de hacerlo.

ME: Porque tiene la necesidad de hacerlo.

FL: No porque le encargan una obra...

ME: Si le encargan mejor, y si a uno le pagan, mejor. Pero quiero decir, lo que pase después es problema de los demás. Quiero decir, a Mozart ser uno de los genios de la historia de la música no le cambió en nada su muerte a los 33 años, ni su miserable vida, ni los dolores que padeció, ni nada de eso. Bueno, ni a Van Gogh tampoco. Todo eso no le sirvió de nada.

FL: Y bueno, ya que estamos citando a los europeos, el tema de ser latinoamericano tiene que ver con esto. ¿Usted se imagina con ser un habitante más del planeta?, o siente que por haber estado acá, por ese tema de haber estado en el Di Tella, por esa realidad en la que se tenía en cuenta estar en sintonía con lo que pasaba en el resto del mundo...

Y estamos sin duda en la reexposición, tocando nuevamente el tema A de la forma sonata: los compositores que surgieron en la época del Di Tella y la idea de la identidad latinoamericana. Uno de los textos que el maestro Etkin nos propuso que leyéramos durante el transcurso del seminario hablaba de este tema, un artículo de Borges para la revista Sur, donde reflexionaba sobre ser escritor en Argentina, luego de la avalancha de literatura gauchesca de 1900. Por lo tanto este pasaje de la entrevista es especialmente importante para el presente trabajo en particular y para la “Maestría en Música Latinoamericana del Siglo XX” en el más amplio sentido.

ME: Mirá, yo creo que uno no puede sustraerse del lugar en el que nació ni en el que... sobretodo no tanto en el que nació, sino que no se puede sustraerse del lugar en el que aprendió y en el que se educó, y en el que sufrió y gozó. Yo creo que uno es lo que es a pesar de uno. Que no se es tal cosa por decisión. Uno no es latinoamericano porque se levanta un día y dice yo voy a ser latinoamericano, a mi me irrita bastante ese tipo de posturas. Yo no tengo de todas maneras ninguna tabla de salvación, ni rito de oro al que haya que adscribirse para ser más feliz. Yo creo que cada uno encuentra la solución y creo que puede haber compositores buenos que se hayan ido de la Argentina, bueno, el caso de Kagel es un caso extraordinario, vos lo nombraste recién, Kagel se fue hace 40 años o más de la Argentina. Yo creo que la música que él hace y el lugar que él ocupa en Europa, lo ocupa y hace la música que hace porque se educó acá. Absolutamente. Yo creo que es uno de los compositores más argentinos que hay en el planeta. Que vive en Alemania, hace 40 años, pero creo que más allá de que él hable castellano, y que él se acuerde del Colón, más allá de todo eso quiero decir, la problemática de su música y de su estética es una problemática esencialmente argentina. Toda su ironía, toda su posibilidad de distanciamiento con respecto a ese mundo europeo es tomado muy irónicamente, la parodia, todo eso es muy argentino. Eso a un alemán jamás se le podría ocurrir. La distancia que tiene con respecto a la cultura europea es la característica y distancia que tiene un argentino.

FL: Eso es interesante, porque no hace falta utilizar ritmos argentinos para ser argentino.

ME: Pero desde luego, cuando él pone una orquesta de cuerdas con una cinta en el que hay gravado un perro atrás, porque era para ilustrar la película “El perro andaluz” de Buñuel, me parece que eso es una actitud, llamarlo argentino es un poco limitativo y tonto, pero me parece que tiene que ver. Hay una manera de encarar el mundo, de mirar el mundo y de ver las cosas que creo que mucho tiene que ver con este lugar. Si, creo que uno es lo que es a pesar de uno.

En una época, justamente en la época que escribí la obra que vos tocaste: Soles, tenía otro tipo de ideas más telúricas vamos a llamarle. Mucho más este... justamente ahora parece que quieren hacer un sitio en Internet con artículos, textos, de los latinoamericanos en la música y me pidieron que colabore. Y hay un par de cosas que yo les pedí que no las pusieran porque yo hoy día no puedo suscribir eso, lo escribí hace 30 años ¿no? Pero, y no porque este arrepentido, pienso que uno ha cambiado, el mundo ha cambiado, el Di Tella ahora es irrepetible.

FL: Por eso para cerrar la charla pensaba preguntarle si se podría hablar de una generación del Di Tella, de un grupo de compositores...

ME: Si se puede hablar, se puede hablar. Yo creo que fue el Di Tella, digamos, acá antes de la aparición del Di Tella a través de Juan Carlos Paz y de sus alumnos había un pensamiento actualizado con respecto a lo que se hace en cualquier parte del mundo. Pero era un círculo muy reducido que trataba de, digamos así, de preservar su privacidad. En cambio, yo creo que con la irrupción del Di Tella, yo creo que la actualización, y lo que se llamaba vanguardia en ese momento toma una dimensión, un cariz mucho más abierto. Y bueno, se expande por todo Latinoamérica desde Bs. As., creo que fue, sin descartar desde luego, tampoco seamos tan chauvinistas, había desde luego interesantísimas experiencias antes, el mundo no empezó con el Di Tella tampoco. O sea el microtonalismo empezó en México con Julián Carrillo a principio del Siglo XX, Villalobos existía antes, desde hace mucho antes, con sus experiencias, (separadas de lo que pasaba en la música de la escuela de Viena) y todo eso era muy importante. Revueltas en México también. Pero es evidente que el Di Tella coloca a la vanguardia en una exposición mucho menos privada de lo que era previamente acá.
Y creo que si, se puede hablar de una generación del Di Tella que ya tiene sus años.

Y la entrevista terminó demostrando, quizás, la hipótesis de la trascendencia del Di Tella. Para finalizar el trabajo, una expresión de deseo: quién sabe dentro de unos años la “Maestría en Música Latinoamericana del siglo XX” de la Universidad de Cuyo se convierta también en un hito cultural para la música académica de nuestros países.

Fernando Lerman
Agosto de 2003