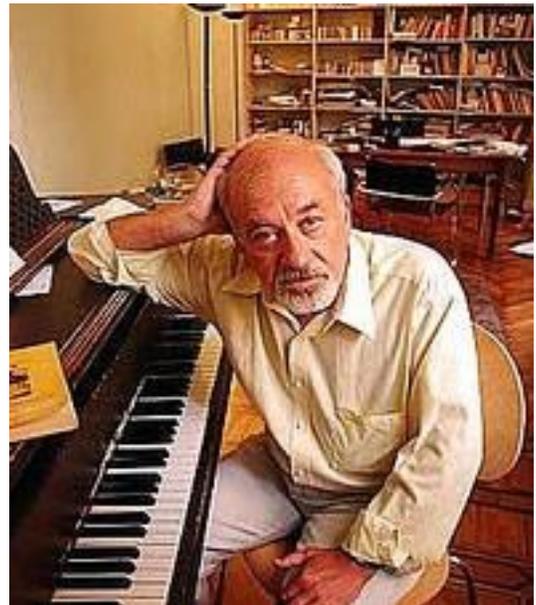


La composición y el museo sonoro imaginario

Entrevista a Gerardo Gandini

Tuvimos la oportunidad de conversar con Gerardo Gandini unos días antes de que se estrenara en el Teatro Argentino de La Plata su ópera *La ciudad ausente*. El encuentro se llevó a cabo en su casa, en un ámbito distendido, que él mismo supo generar. Al iniciar nuestra charla nos pidió que conserváramos en el texto tanto lo anecdótico como su tono coloquial. Nuestro Editor, Luis Menacho, fue quien encabezó la entrevista para *Plurentes. Artes y Letras* secundado por Valentín Pelisch, Francisco del Pino, Fernando Aure y Juan Elías.

Gerardo Gandini nació en Buenos Aires en 1936. Es uno de los compositores de música contemporánea más destacados de la Argentina. Fue pianista de Ástor Piazzolla. Escribió más de 120 obras que incluyen música sinfónica, de cámara, para films, óperas, y renovó la tradición del lenguaje musical rioplatense con sus *Postangos*. Fue discípulo de Alberto Ginastera, de Pía Sebastiani, de Roberto Caamaño, de Ivonne Loriod y se perfeccionó con Goffredo Petrassi en la Academia Santa Cecilia de Roma.



Fue profesor de la Juillard School of Music de Nueva York, del Instituto Di Tella, de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA y de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, así como de otros importantes centros de estudios de música contemporánea.

Plures- Pensamos algunos tópicos para encauzar la conversación. El primero tiene que ver con el binomio: composición musical-contexto de emergencia. ¿Qué significa componer en la Argentina, en Buenos Aires, en el Río de la Plata?

Gerardo Gandini- ¡Qué preguntita te traés! Yo no creo que componer en la Argentina sea muy diferente de componer en otro lado, qué sé yo. Componer es componer. No es arreglar nada, eh, porque la palabra “componer” podría tener la acepción de “arreglar”. No estamos componiendo el motor de un automóvil, estamos componiendo, juntando notas musicales para hacer diferentes obras. Por supuesto que un tipo que vive en la periferia, como vivimos nosotros –aunque ya la noción de periferia y centro es un poco más difusa-, por lo menos tiene otras posibilidades de divulgación que los que viven en el centro, y entonces, de acuerdo a eso, tenemos que componer. La mayor parte tenemos que componer para lo que hay. Éste es un buen momento porque hay muchos grupos que tocan música contemporánea, sobre todo, grupos de jóvenes. Pero siempre falta algo, por ejemplo: estábamos hablando recién de que ustedes quieren preparar un concierto, y un tipo no puede, el otro tampoco; hay que componer para lo que hay. Seguramente, eso también pasa en los países centrales pero tienen más medios para pagarle al tipo que no puede venir... qué sé yo.

P-¿Qué pensás acerca de esto que esbozabas respecto del centro y la periferia que se tornan difusos en relación con treinta años atrás, o con tus años de formación, donde formarse significaba ir a Europa o a Estados Unidos, centros mundiales de producción de la llamada “cultura”?

GG-En esto momentos es más difuso el asunto. Hace treinta años atrás...

P-Dije treinta años pero pueden ser más. Estoy pensando en el paradigma de Juan Carlos Paz.

GG- Acá, en Buenos Aires, fue un poco diferente que en los demás lugares. En determinado momento a alguien se le ocurrió que algunos notables de ese primer mundo vinieran a Buenos Aires a dar clases: esto fue el Instituto Di Tella. Fue algo que no pasaba en otros países. Yo tuve la suerte de estar en el Di Tella y de viajar, además. Como estaba en el Instituto Di Tella y conocía a los personajes no era

muy diferente lo que pasaba acá de lo que pasaba afuera. Lo que era, y sigue siendo diferente, eran las oportunidades de que las obras se tocasen y que tuvieran trascendencia, que se encargaran obras, que hubiera algún tipo de apoyo estatal para lo que, a pesar de todo, seguimos llamando “música contemporánea”. Eso acá sigue estando exactamente igual que entonces. No existe nada. ¿A quién le encargan una obra? A algunos, pero a muy pocos. La mayor parte de los compositores del mundo, no digo todos, viven de los encargos. Yo recuerdo haber estado en Francia componiendo *La ciudad ausente* y haberle contado a un argentino que estaba viviendo allá: “Che, estoy componiendo una obra, *La ciudad ausente...*” “¿Quièn te la encargó?” “Nadie” “Y entonces por qué la componés”, me dijo el tipo. (Risas) O sea, la noción de encargo como fuente, como origen de la composición está muy presente allá; acá, para nada.

P-: ¿Se podría decir que en lugares como la Argentina hay cierto espíritu amateur en la composición?

GG- Seguro. Creo que tiene sus ventajas. No estás obligado a nada, aunque las obligaciones se las crea uno por reflejo. O sea, ¿por qué hay tantos compositores que escriben con técnicas extendidas, músicas espectrales... ¿Por qué? Porque escriben por reflejo, porque son las técnicas que estuvieron -ni siquiera que están- que estuvieron de moda en el centro. Ahora no se sabe qué está de moda en el centro... Acá siguen estando de moda ésas. (Risas) Con un poquito de retardo, pero bueno... Y éste fue un problema de siempre y lo será. Vos nombraste a Juan Carlos Paz, y Juan Carlos Paz hacía música dodecafónica cuando la música dodecafónica hacía ya muchos años que no existía. A pesar de los medios de información, de Internet, todo lo que quieras, sigue produciéndose el mismo fenómeno: el atraso... No sería el atraso, el endiosamiento de ciertas cosas que pasaron en un momento, que estuvieron de moda, y que significan, en cierto sentido, como una facilidad al momento de componer: porque voy a componer una cosa tal, tal con técnicas extendidas y voy a usar el espectro tal. Resulta más fácil eso que pensar en otra cosa, me parece... no sé.

P- Sí, a veces puede sonar como “una solución europea para los problemas de las composiciones argentinas”, como dice la Revista Barcelona (Risas)

GG-Bueno, siempre hubo soluciones europeas para la composición argentina. (Risas). Para nombrar un compositor de tipo nacionalista, podemos hablar, por ejemplo de Ginastera, que en una época fue nacionalista. Pero el nacionalismo también era importado...

P-La idea de “lo nacional”...

GG- Sí, sí, claro. Pero esto puede tener dos lecturas: o estamos procediendo mal o, en realidad, el mundo es global y podemos hacer cualquier cosa de las que pasan en él. Hilando fino podría ser así y no que esté mal o esté bien hacer tal cosa. No es que esté mal ni esté bien nada. No es cuestión de bien o de mal. Es cuestión de tener una cierta presencia frente a las cosas.

P-¿Esto podría tener alguna relación con lo que vos en algunas oportunidades has hablado del “museo sonoro imaginario”, de la disponibilidad de distintos elementos de la cultura, no solamente de lo local -como el caso del tango, por citar un movimiento- sino también estas cuestiones relacionadas con las técnicas de la cultura europea, todo eso en una especie de amalgama?

GG- Lo de pensar que estamos usando un “museo sonoro imaginario” es una posición como cualquier otra. Es bastante argentina, te diré, porque ésa no viene de otros lados, creo que tiene su origen acá, en Borges, por ejemplo. La relaciono con una especie de idea que tengo yo, y que han tenido otros, acerca de que todo material que se use ya fue usado. Al usar ese material, estamos usando un grupo de notas - o lo que sea- pero al mismo tiempo estamos citando la historia de ese material, en el sentido de que ese material forma parte de la historia de la música, de un museo musical imaginario que es toda la historia de la música.

P- Dentro de poco se va a re-estrenar *La ciudad ausente*, donde vos utilizás distintos estilos de ópera. Son tres óperas, cada una de ellas con un estilo diferente. Se me ocurren dos preguntas: una particular respecto a esto y otra más general. La primera: ¿cómo funcionan los materiales con su carga histórica en *La ciudad ausente*? Y la segunda: ¿cómo es volver a ver *La ciudad ausente* después de tantos años de su estreno?

GG- Bueno, hace dieciséis años... *La ciudad ausente* es así porque está basada en un libro que es así. Cuando leí por primera vez un libro de Ricardo (Piglia) que no fue *La ciudad ausente*, sino *Respiración artificial*, me caí de culo. El tipo piensa la literatura como yo pienso la música. Y bueno, ahí me vinieron las ganas de conocerlo. La historia la conocen... Hasta que de repente, empezamos a hablar sobre hacer algo con *La ciudad ausente*. Y *La ciudad ausente* es una especie de libro... diría Borges,

infinito, que tiene muchas historias dentro de ella. Yo no podía usar todas las historias en una ópera porque sería una ópera que hubiera durado tres años, una cosa así. Entonces con Ricardo Piglia pensamos en centrar todo en lo que para él es el núcleo de la anécdota de *La ciudad ausente*, que es la relación entre Macedonio y Elena, entre un tipo y su mujer más joven, que muere. El tipo se desespera y quiere mantenerla viva, anécdota que tiene mucho de real. Lo que no es real es cómo sigue en la ópera: él se encuentra con una especie de inventor que crea una máquina para mantener viva a su mujer después de morir. Pero lo que no tiene en cuenta es que él va a morir también. Entonces, la máquina, “su mujer”, va a quedar sola para siempre. Es por eso que la ópera empieza con un lamento de la máquina y termina con un lamento de la máquina. Se cuentan, se representan tres historias de la máquina que son como tres micro-óperas, “justificado”, decía Ricardo, “porque en el libro la máquina es una máquina de contar historias, acá es una máquina de ‘cantar’ historias”. Ahora, ninguna de estas tres historias figura en el libro; fueron escritas especialmente por Ricardo, y como Ricardo trabaja continuamente con la intertextualidad, estas micro-óperas son tres micro-óperas que hacen referencia a la historia de la ópera. Más concretamente, hay una ópera del siglo XVIII, al estilo Mozart, una ópera romántica, que no se refiere a nada sino que el argumento es romántico: dúo de amantes, y una ópera expresionista cuya fuente es todo el *Pierrot Lunaire* de Schönberg. Paradójicamente esta máquina se expone en un museo que al mismo tiempo es un museo sonoro.

P:- ¿Qué pensás del re-estreno de la ópera? ¿Encontrás diferencias entre la puesta del estreno y ésta?



GG- El elenco es totalmente nuevo; el regisseur es nuevo; el director de orquesta es nuevo -yo lo conozco porque fue alumno mío-. La puesta no tiene nada que ver con la primera puesta. Eso debe pasar con todas las óperas. Una vez que se estrenó -yo la dirigí, ahora el director es Erik Oña-, ya la obra no te pertenece más. La obra es de los tipos que la hagan, viste. Eso se nota más en una ópera que en una obra instrumental. Mientras, de alguna manera respeten el sentido, son libres de hacer lo que quieran.

P-¿Qué nos podés decir de la relación entre compositor e intérprete, teniendo en cuenta que en tu caso también sos intérprete? Vos has interpretado música de otros y también la propia. Dirigiste el estreno de *La ciudad ausente*, por ejemplo, y ahora está en manos de otro.

GG- Yo creo que llega el momento en que hay que pasar la posta. Ahora tengo setenta y cinco años y cuando se hizo la ópera, hace quince años, tenía sesenta... Salvo que sea una partitura muy especial, muy aleatoria... –éste no es el caso, la puede dirigir cualquiera-. Además es una ópera que está concebida para un teatro de ópera; no es una anti-ópera, es una ópera ópera lo mismo que *El gran macabro* (ópera del compositor húngaro György Ligeti), a pesar del tema.

P-En cuanto a tu labor como intérprete vinculándolo con la composición, ¿notás que tu composición haya recibido cierta reverberancia de interpretaciones anteriores de obras ajenas o tuyas?

GG- Yo creo que sí, pero un poco inconsciente. No te puedo decir exactamente tal cosa se me ocurrió porque dirigí tal otra cosa, porque toqué tal cosa, no, pero seguramente ha tenido que ver. Cuando uno compone una obra está citando toda la música que escuchó. No solamente las que le gustaron si no también las que no le gustaron. La obra, en última instancia, es una decantación de los gustos del compositor. Todo compositor sale de algún lado. La idea de un compositor que compone en una isla desierta y nunca escuchó música es una utopía, no existe, nunca existió.

P- Tal vez, la idea de la isla se podría pensar en paralelo con estos compositores que viven en un campus universitario –como sucede en Canadá o Estados Unidos-, que es un ámbito cerrado, donde el compositor es un emergente de ahí y el público son los mismos compositores...

GG-Sí, que se autoabastece.

P-...donde es muy difícil pensar la dimensión social de la música...

GG- Eso es un caso muy especial. Acá no hay. Acá no existe. Sí se podría decir que existe una especie de escuela donde se compone más o menos parecido, como, por ejemplo en La Plata, porque está Mariano (Etkin). Pero no es lo mismo que los tipos que viven en un campus y componen todo en función de ese contexto.

P- Mariano hace referencia a una memoria de la historia personal de la escucha a la hora de componer y pensar la música...

GG- Estoy de acuerdo: la música de uno es la música que uno escuchó y las cosas que quedaron y las cosas que desechó, en principio, o algo nuevo derivado de eso... No existe la isla desierta y la torre de marfil es una elección del compositor, allá él. El que quiere que una obra se escuche, no puede componer en una torre de marfil.

P- Vos comentaste alguna vez que tenías la impresión de que los grandes escritores eran grandes lectores, pero tenías tus dudas respecto de que los compositores fueran grandes escuchas.

GG- Yo no escucho música. Escuchaba en otro tiempo, seguro, pero casi no escucho música.

P- Pero vos tocaste mucho y leíste mucho.

GG- Sí, sí, seguro.

P- Tenés fama de ser un gran lector a primera vista.

GG- Cuando enseñaba en el conservatorio de La Plata -tenía como doce horas y no asistía nadie- me iba a la biblioteca, sacaba todas las sonatas de Schubert y me las leía mientras esperaba a los alumnos. Así aprendí muchas cosas. La mejor manera de analizar es leyendo uno las cosas.

P-¿En cuanto a la relación entre la música popular y la música clásica, qué vínculos encontrás?

GG- Creo que el asunto de la música popular y la música clásica o “seria”, como quieran llamarla, es totalmente diferente. No es lo mismo ni mucho menos. Todo intento de fusión de ambas pienso que ha fracasado. El único tipo que más o menos no fracasó fue Gershwin, pero los demás...

P-Vos has incursionado en la improvisación como actividad paralela

GG- Esa incursión viene por mi experiencia de haber tocado un año con Piazzolla. Porque creo que para tocar música popular, hay que tocarla como músico popular. No podés tocarla como... como hace Barenboim, que toca tango y parece Schubert; hay casos mucho peores, como los tangos tocados por orquesta, eso es una mierda. (Risas)

Yo aprendí a tocar el tango con Piazzolla. Para el primer ensayo con él, me había estudiado todas las partes. Piazzolla me dijo: “Gandini, vos tocás fenómeno, pero tocás como un italiano. El tango no se toca así”. Se sentó al piano – no sabía tocar el piano- y empezó con “la roña”. Ahí aprendí y además empecé a improvisar, a cambiar cosas. Empecé a improvisar los solos que Piazzolla escribía. Lo único que más o menos respetaba era el comienzo de “Adiós Nonino”.

En un momento que estábamos en Amsterdam con Pugliese, me dijo: “Che, no toques esa mierda que yo escribí, inventate algo que vaya de la “Yumba” a “Adiós Nonino”. Ahí le hice esa transición que se hizo famosa. El viejo Pugliese quedó totalmente desconcertado, igual que los músicos de Piazzolla. Nos tuvimos que ir del lugar porque nos querían matar... (Risas) En esa época comenzó el asunto de la improvisación y una vez en Buenos Aires me puse a practicar improvisación con los tangos tradicionales. Este es el origen del *Postango*. Se hizo un concierto que se llamó *Tango para Lulú*, con el fin de juntar fondos para sacar el cuarto número de la revista Lulú –que era una revista de música contemporánea, no de tango-. Ahí tenés un perfecto resumen de la situación. Esos *Postangos* fueron usados para juntar fondos para una revista de música contemporánea, o sea que estaban un poco en el medio. En esa época los toqué en varios festivales de música contemporánea y después los toqué por ahí, qué sé yo. Eso es todo. No hay nada misterioso en los *Postangos*. Yo siempre dije que no los tocaba más pero después venía un tipo que me ofrecía tres mil quinientos Euros y los volvía a tocar. (Risas)

P-¿El tango favorece la posible relación con la música contemporánea?

GG- Puede llegar a favorecer que no tiene un tempo estricto. Me parece que en el jazz es diferente: tenés que respetar ciertas cosas. Además hay ciertos jeites de pianista de jazz que si no los hacés, no es jazz.

P-Otro tópico del que me gustaría que hablaras está relacionado con la composición y la docencia, ¿cómo ha sido la experiencia de enseñar a componer y qué influencias has recibido de la enseñanza como compositor?

GG- Ustedes habrán observado, en su calidad de alumnos, que yo no enseño un carajo. A mí lo que me gusta es el intercambio, la cosa del taller, que ustedes digan una cosa, yo diga otra. Ustedes aprenden conmigo y yo aprendo con ustedes. Siempre lo hice así. Por eso es que, más que nada, analizo mis obras, porque son las que más conozco. Los maestros con los que estudié hacían más o menos lo mismo. Ginastera no enseñaba un carajo, Petrassi tampoco. Estudiar con Petrassi era genial porque era una conversación. La clase comenzaba a las once de la mañana, Petrassi llegaba once y cuarto a la Academia Santa Cecilia. A las once y veinte decía: “Raggazzi, andiamo a prendere un vermouth a la piazza del popolo”. La verdadera clase consistía en lo que el viejo decía ahí. Se aprendía muchísimo. Pero no eran clases sistemáticas de composición. Yo creo que es como si fuera el taller de un pintor. El pintor no te dice hacé tal cosa, él pinta y vos pintás también. Así se produce el intercambio. El ideal sería ese.

P- Muchas gracias, Gerardo por el tiempo que nos dedicaste.

Luis Menacho para *Plures Artes y Letras*