



Entrevista / Entrevista / Interview

Coriún Aharonián. *Desde el sur*

por Omar Corrado (Universidad de Buenos Aires)*

Coriún Aharonián (Montevideo, 1940) es compositor y musicólogo, y ha sido docente de ambos campos de actividad en varios países. Enseñó en la Universidad de la República (1985-1991) y en el Instituto de Profesores de Montevideo, y en instituciones universitarias de Argentina, Brasil, Colombia y Ecuador. Ha dictado seminarios, talleres y conferencias en diversos países de América, Europa y Asia. Es autor de ensayos y artículos publicados en varios idiomas y países. Cuatro de sus libros han recibido el Premio del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay. Fue compositor invitado por el *Berliner Künstlerprogramm* del DAAD (Berlín, 1984-1985) y obtuvo la beca Guggenheim (2004-2005). Ha integrado el comité ejecutivo de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM) en su etapa fundacional (1983-1985) y el de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (1985-1989). Ha sido coorganizador de los quince Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, realizados en diferentes países del continente entre 1971 y 1989. Entre sus alumnos de composición se cuentan destacadas figuras de la música culta y popular de varios países. Es actualmente Director Honorario del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (CDM) de Uruguay. En 2010 fue declarado Ciudadano Ilustre de Montevideo por la Intendencia de esa capital. Su obra musical incluye piezas electroacústicas –entre ellas, *Que* (1969), *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de don Juan Díaz de Solís* y *Gran Tiempo* (ambas de 1974), *Apruebo el sol* (1984), *Secas las pilas de todos los timbres* (1995)–; orquestales –*Mestizo* (1993), *Una carta* (2001)–, para conjuntos de cámara de distinta conformación –*Música para aluminios* (1967), *Una estrella, esta estrella, nuestra estrella* (1969), *Música para cinco* (1972), *Digo, es un decir* (1979), *Los cadadías* (1980), *Gente* (1990), *Una canción* (1998), *Cachó la barreta* (2004), *¿De qué estamos hablando?* (2006)– y para instrumentos solistas –*Tres pequeñas piezas* (1966-73), *¿Y ahora?* (1984), *Llueve sobre el Río de la Plata* (2000).

* ocorrado04@yahoo.com.ar



Omar Corrado: Tus trabajos de investigación y de crítica se inician a mediados de los años 60 y mostraron desde el comienzo una preocupación por la articulación entre la música, la cultura, la ideología, la política.

Coriún Aharonián: No sé si es así. Creo que fue un proceso gradual, preparado por el clima que se vivía en América Latina y particularmente en el Uruguay (incluidos los planteos de revisionismo histórico en boga entonces, incluido el hervidero político de los sesenta, incluidos los conflictos que me significaban el ser hijo de sobrevivientes de un genocidio). Mi maduración política se fue dando poco a poco. Mi labor como crítico musical empezó en junio de 1964 en el diario *Época*, un órgano de izquierda, sorprendentemente independiente (se proclamaba “sin partido y sin dueño”), sorprendentemente militante y sorprendentemente joven. Tuve como director a Eduardo Galeano, que tenía mi misma edad, veintipocos años. Allí aprendí mucho, así como había aprendido mucho en la Facultad de Arquitectura (especialmente en materia de historia social del arte, con Leopoldo Carlos Artucio, un viejo socialista de gran carisma), así como aprendí en el fermental semanario *Marcha*, donde escribí desde 1967 (hasta su cierre por la dictadura en 1974), así como aprendí discutiendo ética y estética con la gente de teatro y de artes plásticas, así como aprendí en las clases con Héctor Tosar, de él y de mis compañeros Ariel Martínez y Conrado Silva (y, por poco tiempo, Daniel Viglietti) –y de nuestras impiadosas discusiones–, así como aprendí en las hermosas clases de Ayestarán y en sus generosas sesiones extra-clase. En *Época* escribí mis primeros textos analizando el fenómeno de los Beatles, a fines de 1966. Ese año dimos comienzo a las actividades del Núcleo Música Nueva, con Ariel, con Conrado y con Daniel, con la colaboración de Mariano Etkin, Oscar Bazán, Luis Arias y Rafael Aponte-Ledée, venidos de Buenos Aires, y con el apoyo tácito, desde allá, de Gerardo Gandini. En esa época, por otro lado, inicié en Rocha mis primeras grabaciones de músicas tradicionales. En *Marcha* escribí, en 1967, mi primera defensa de Lauro Ayestarán; pocos años después, mi primer texto sobre la cultura afromontevideana. En 1967 participé en Montevideo de la fundación del Centro de la Canción Protesta, junto con la casi totalidad de los músicos populares de la época (y también algunos actores y poetas). Entre 1968 y 1969 publiqué mis primeros textos difundiendo la teoría de la música popular planteada por Vega y respaldada por Ayestarán. En 1969 aprendí mucho de mis discusiones con los compañeros de clase en el CLAEM, en Buenos Aires, y luego con mis compañeros de clase en París. En 1970 escribí un largo texto cuestionando la Bienal de Venecia y otros eventos festivaleros relacionados con las artes. Entretanto, firmé por el caso Padilla, propagandé el film “Yawar mallku”, defendí el “Eva Perón” de Copi, atacué a Vargas Llosa. En 1967 había sido mi primer encuentro con Luigi Nono, que me marcó profundamente. En 1970 estuve estudiando con él en Venecia. El mismo año, entre medio de las clases con Nono, co-protagonicé en Darmstadt una revuelta de tipo Mayo 1968 conjuntamente con los demás alumnos “latinos” (de Francia, Bélgica, Italia, España, Venezuela, Brasil, Argentina). (Concurrentemente, hubo una revuelta de los

germanos y los anglosajones, y como consecuencia de tanta revuelta Darmstadt fue suspendida en 1971 a fin de reacomodar las estrategias). Poco antes, en Bremen, había conspirado con Etkin en relación con lo que deberíamos y podríamos hacer al regreso al Sur. En 1971 lanzamos con Tosar, en Uruguay, los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. En el primero teníamos entre los docentes a Luigi Nono, a los suecos Jan Bark y Folke Rabe (que cuestionaban la composición y también la pedagogía), a los argentinos Oscar Bazán, Eduardo Bértola, Mariano Etkin y Fernando von Reichenbach, y a los uruguayos Jorge Risi, Conrado Silva y Héctor Tosar; y entre los conferencistas a Inge Bayerthal, Abel Carlevaro y Eduardo Galeano. Y, actuando, a Los Olimareños y a Daniel Viglietti. Discutimos mucho en ese Primer Curso Latinoamericano. Y seguimos haciéndolo durante sus 15 ediciones. En 1972 viajé por primera vez a Cuba, participé de apasionadas discusiones en un Encuentro de Música Latinoamericana, y me las arreglé para cargarme de vivencia revolucionaria (que –comprobé– no tenía sus puntos más altos en la comunidad artística). En 1974 volví a Europa, invitado –paradójicamente– por colegas a los que había cuestionado en 1970 por su conformismo con el statu quo. Ese año 1974 escribí mis primeros dos textos sobre la problemática del creador de música en América Latina (los de las revistas *Faire* y *Nutida Musik*). Desde temprano, el hacer y el meditar sobre el hacer (y cuestionarlo) no eran para mí cosas separadas. Quizás es a eso que te referías.

OC: En ese contexto desarrollaste tu reflexión sobre los fenómenos de colonialismo cultural en América Latina y su repercusión en el área musical, en sus distintas manifestaciones (tradicionales, populares, cultas). El marco conceptual en esos años fue el de la teoría de la dependencia. En tiempos más recientes, las teorías poscoloniales parecen haber tomado el relevo de algunos de aquellos postulados.

CA: Creo que a los miembros de mi generación nos fueron importando cada vez más los marcos específicamente sociopolíticos. La Revolución Cubana nos marcó a fuego. Y un señor llamado Guevara nos desafió a ser más gente. En el Uruguay, vivíamos y vivenciábamos un proceso político intensísimo, con el accionar creativo y robinhoodesco de los tupamaros como marco imaginativo (Luis Camnitzer reivindica como artístico ese accionar). En las clases con Ernesto Epstein, en 1967, habíamos llegado a la conclusión –al menos yo– de que Adorno era más que cuestionable (algunas décadas antes que varios colegas metropolitanos). Las puertas más diversas se nos abrían con el descubrimiento de Gramsci (gracias a las editoriales argentinas), de Mariátegui (gracias a *Marcha*), de Paulo Freire (gracias a los exiliados de la dictadura brasileña), de Walter Benjamin, de Claude Lévi-Strauss, de Frantz Fanon... Y estaba dando vueltas gente como György Lukács o Arnold Hauser o Herbert Read o Pierre Francastel o Alphons Silbermann o Paul Henry Lang, y venían y se iban las modas con Herbert Marcuse, Erich Fromm, Umberto Eco, Roland Barthes, Marshall McLuhan, Raymond Williams... En *Marcha*, varios integrantes de la “generación del 45” atacaban a quienes viajaban a Estados Unidos. Idea Vilariño

cuestionaba a quienes aceptaban becas de las fundaciones del imperio (y yo le respondía, respetuosamente, que las becas no se aceptaban, se pedían). En París, becado por el gobierno francés, yo descubría que la propaganda de la Alliance Française para convocar donaciones de capitalistas franceses proclamaba que era más fácil venderle locomotoras a un ministro uruguayo que hablara francés que a un ministro uruguayo que sólo hablara uruguayo (con lo cual me quedó más dolorosamente claro para qué se concedían las becas).

En los setenta, el ciclo de las dictaduras sudamericanas llevó a sucesivas camadas de jóvenes a la anulación de la idea misma de bibliografía, a no adivinar que sobre cualquier asunto había una multiplicidad de voces que era posible escuchar. La restauración democrática implicaba para mí la necesidad de invitar a los estudiantes a leer, a desconfiar de mis verdades, y a enriquecerse descubriendo posturas discordantes.

No entiendo bien lo del relevo. Siento mucho respeto por Said o Dussel o Mignolo, pero me desacomoda el que sus enfoques estén a menudo usados como recetas y que muchas veces sirvan para enmascarar el intento –aquí y allá– de restar gravedad a la colonialidad vigente. Al menos, la mayoría de los teóricos con posturas poscoloniales no tienen su sede en París. Esto podría dar lugar a un intento de interpretación de la significación del cambio geográfico, que sigue estando en el Norte, y que es útil para reformular desde dónde se hará en adelante la teoría sobre nosotros. Boaventura de Sousa Santos defiende el Sur, pero desde el Norte.

Desde los tiempos de la resistencia contra la ominosa dictadura uruguaya, me han molestado siempre las modas, y cada vez me molestan más. Una cosa es la imprescindible costumbre de leer todo lo posible, y de discutirlo, y otra cosa el estar sustituyendo la lectura completa y la discusión comprometida por una praxis de la mención forzada a miembros de un limitado santoral académico, llámense Derrida o Foucault o Lacan o Baudrillard o Deleuze o Althusser o Castoriadis o Guattari o Badiou o Ricoeur, o bien Bajtin o Bauman o Žižek o Vattimo, que aparecen y desaparecen como por arte de magia, pero que curiosamente son casi siempre lanzados desde París (sin que en esto tengan ellos culpa). El alumno universitario es inducido a mencionar dos o tres de esos nombres ya desde la primera página, sin una razón profunda, así como en la Unión Soviética solía ser costumbre mencionar a Marx y a Engels y a Lenin y también a Stalin aunque el libro fuera sobre el arte miniatúresco de la Armenia medieval. No se trata del imprescindible respaldo bibliográfico sino de la cita por la cita, vacía de contenido.

Claro que la situación colonial, en lo musicológico como en lo compositivo, me obliga a estar al día respecto a las novedades de la metrópoli, y es recién allí, sobre el conocimiento serio de esas novedades, que puedo elaborar mis contramodelos. De no estar bien informado sobre el hoy metropolitano, y dado que nuestro pasado también ha sido colonial, corro el peligro de caer en la trampa de la ilusión del rompimiento, quedándome atrapado en una situación igualmente colonial, pero vieja.

Ahora bien. La idea de lo colonial y su vigencia o no en distintos momentos de la historia, ha dado lugar a planteos muy importantes, pero también a especulaciones poco

fundamentadas. Personalmente, no me interesa discutir el ombligo de los ángeles. El imperialismo está ahí. Estuvo ahí y sigue estando ahí. Y no es menor su poder destructor y constructor hoy que otrora. ¿Hay mucha diferencia entre el espionaje denunciado por Assange y Snowden y la frase de George Canning a los revolucionarios de Mayo de que Inglaterra no tenía principios sino intereses? Si –al modo de los teóricos de la India– consideramos que colonial es sólo lo de la estricta colonia formal hasta la “primera independencia”, resulta claro que todo el mecanismo de dominio posterior a esa etapa deberá ser denominado poscolonial. Y, según cómo sea esa definición primera con relación a la variante colonial que se dio después, será necesario el término neocolonial, y así en adelante. Pero si decidimos ser puntillosos y estrictos, nos estarán faltando términos y nos estará sobrando confusión. ¿Cómo definimos lo que ocurrió en Brasil a partir de 1822, lo que ha ocurrido en Puerto Rico hasta y desde 1898, lo que determinó la invención de Panamá como estado separado, cómo denominamos los mecanismos de lo colonial hoy en, por ejemplo, Angola o Malasia o Perú o Uruguay? ¿Cómo definimos el hecho de que los centros de poder puedan determinar por sí solos qué música, qué televisión y qué cine queremos consumir en Honduras o en Bolivia o en Kósovo?

OC. ¿Cuáles serían entonces los aspectos del problema que siguen siendo centrales más allá de los cambios en su formulación o la manera de conceptualizarlos?

CA. Me importa más estudiar, comprender y denunciar la continuidad histórica de los mecanismos coloniales y su vigencia que detectar si estoy de acuerdo o no con tal o cual colega de los centros de poder. A ellos no les interesa saber qué pensamos los que no estamos en esos centros de poder. A lo sumo nos autorizan a intervenir en el coro –como coreutas, claro– si aceptamos la regla de juego de mudarnos a una universidad del Norte y describir el Sur y explicarlo desde allí, desde el Norte. Me interesa, por ejemplo, el pensamiento de Aníbal Quijano, que no está en el santoral porque insiste en residir en Perú. Pero Quijano adquiere más sentido si leí antes a Mariátegui y a Arguedas, y su indigenismo se entiende mejor si hubo, antes, una lectura de Jack Weatherford. Por otra parte, Quijano cae en la trampa del imperio, de dividirnos a los intelectuales en parcelitas especializadas sin la debida intercomunicación, y no parece haber estado dialogando con Celso Garrido-Lecca o con César Bolaños o con Aurelio Tello o con Cergio Prudencio o con Pedro Susz. Ese parcelamiento del campo de pensamiento de los intelectuales rige para los de acá, pero también para los de allá, si bien en menor medida. Sartre prologaba a Leibowitz. Antes, los filósofos escribían largamente sobre música. Algunos teóricos actuales “se meten” con la música, y a veces salen airoso de la contienda. Edward Said, interesado en lo musical, dialoga(ba) al menos con Barenboim. Pero no veo a ninguno discutiendo hoy con, digamos, Helmut Lachemann o Nicolaus A. Huber. Acá, en el sur, no hay discusión con, digamos, Mariano Etkin. Tú lo has hecho con Juan Carlos Paz, pero esto parecería no haberse repetido por parte de otros.

OC: ¿Considerás que hay una comunidad de estudiosos latinoamericanos que mantienen o rescatan las tradiciones del pensamiento anticolonial, antes, durante y ahora? ¿Están las nuevas generaciones preocupadas por este tema?

CA: Estudiosos: sí, felizmente. El Coloquio del 2009 sobre “Música/musicología y colonialismo” demostró que lo colonial se observaba y se analizaba en sus distintas manifestaciones, por parte de varios pensadores relacionados con la música (musicólogos, pero también compositores, y también compositores-musicólogos). Nuevas generaciones: me gustaría que estuvieran más preocupadas.

OC: En los estudios y debates sobre problemas culturales las consideraciones sobre la música están prácticamente ausentes, excepto, quizás, las referidas a la producción más promocionada por la industria. La relación es claramente asimétrica: buena parte de la musicología, en todas sus especialidades, lucha por insertar sus aportes y reflexiones en el campo general de la cultura, intenta un diálogo con la sociología, la historia, la antropología, las humanidades, pero allí encuentra por lo general desinterés o indiferencia. ¿Estarías de acuerdo con este diagnóstico? En caso afirmativo ¿cuáles serían las razones de estas dificultades de interacción?

CA: Completamente de acuerdo. Es un hecho que me molesta cada vez más. El imperialismo capitalista sabe muy bien que la música es muy importante, pero –salvo alguna excepción excepcionalísima– los historiadores, sociólogos, antropólogos y teóricos de la cultura nunca leen los estudios sobre música. Cuando lo hacen, no dialogan con la cosa actual de la música culta ni con lo que ocurre desde hace siglos en la música popular. En términos generales, los teóricos del poscolonialismo no han leído una línea de lo que escribimos quienes escribimos sobre música y colonialismo, y tampoco dicen algo propio sobre ello. ¿Razones? Tal vez desinterés –o franca ceguera– respecto a lo que ocurre alrededor, en el mundo real, fuera del campus universitario. ¿Cómo se pretende que tenga validez un estudio cultural que se saltea la música?

OC: ¿Cómo se acomodan, si lo hacen, las estrategias de pensamiento y escritura musicológicas a las nuevas realidades sociopolíticas del siglo XXI?

CA: No sé. ¿Se acomodan? La tradición de los teóricos ha sido de trabajar con la realidad mediata. Entiendo que es muy importante intentar la comprensión de esa realidad mediata confrontada a la interpretación de la realidad actual. He insistido en varias oportunidades en que lo más parecido al hombre es el hombre, no los fósiles de los museos ni las especulaciones mitificadas acerca de cómo pudo haber sido su tatarabuelo. Y no me convencen los teóricos que se escudan en la explicación de las revoluciones mexicana de

1910 y boliviana de 1952, pero no arriesgan juicio sobre la cubana o la nicaragüense o la zapatista o la nuevamente boliviana de Morales y García Linera.

OC: ¿Hay temáticas nuevas suscitadas por los fenómenos de globalización, desarrollo de las tecnologías, etc., a los cuales debe adecuarse el discurso crítico? ¿En qué dimensiones?

CA: Si el discurso crítico estuviera obligatoriamente vinculado con la realidad sonora de la música y con el conocimiento íntimo de lo que hacen los mejores hacedores de música, la adecuación sería natural y espontánea, y no habría necesidad de preguntárselo. Cuando digo “los mejores” estoy intencionalmente introduciendo la necesidad del juicio de valor en toda labor musicológica. Lo cuantitativo sólo es útil cuando es acompañado (si no precedido) por lo cualitativo. Hacer un doctorado sobre una nimiedad es un mal chiste. Hacerlo sobre lo mejor que producen los hacedores es un desafío, intelectual y sensible. Algo está fallando cuando una banalidad es transformada en tema, cuando un tema irrelevante pasa a ser tesis de doctorado.

OC: En un coloquio realizado en Cascais, Portugal, en 1996 presentaste un texto fundamental para pensar la alteridad (u otredad) cultural en música, en el que la ubicabas en la encrucijada entre autoafirmación o sometimiento (Aharonián 1996). Casi 20 años después ¿hay algo que agregarías o modificarías de esas afirmaciones?

CA: Hay algunos trabajos que me interesaría discutir con colegas. El texto de Cascais es uno de ellos. Otro, el de Cochabamba (Aharonián 2002). Otro, el que hice sobre el 1948 y los compositores comunistas (Aharonián 2006). Creo que uno de los conceptos reformulables en el texto de Cascais es el del papel de la música culta. En la “globalización”, nombre del actual proceso imperialista (¿neo-imperialista?), parece haber una intención de igualar el consumo mundial de bienes culturales por el lado de la música popular, limitando la vigencia de la música culta a la del pasado museístizado, prescindiendo de la contemporánea. Si bien muchos se inclinan por una visión apocalíptica, yo entiendo que es preciso ser cautos y no pretender que los procesos socioculturales cambian radicalmente en cuestión de días. Si supusiéramos que la música culta desaparecerá en el futuro cercano como área de creación cultural, ¿en qué imaginamos que se va a canalizar la necesidad de plasmar el tipo de mecanismos de comunicación artística que la música culta ha canalizado durante varios siglos de dominio mundial de la cultura europea? La mundialización no ha consistido en un recule de la cultura europea sino que ha significado una mayor extensión de sus reglas de juego en sociedades que se mantenían relativamente al margen de ella (el Asia oriental, el África negra...). Y lo que expresa Luigi Nono en *Prometeo* o Cergio Prudencio en *Cantos de piedra* no entra dentro del lenguaje y de los códigos de la música popular.

OC: ¿Qué papel le asignás a los encuadres teóricos en el trabajo musicológico, tanto de campo, con músicas tradicionales, populares o cultas? Es decir, ¿cómo pensás la relación entre teoría y práctica, cómo se articulan o deberían articularse?

CA: Los encuadres teóricos deberían formar parte de una maleta de recursos que el musicólogo debería preocuparse por alimentar constantemente. Pero no para anteponer alguno de ellos a la tarea de estudio y de interpretación de lo observado. El bisturí necesario surge del tipo de acción que el cirujano decide que debe hacer en función del objetivo que persigue el acto quirúrgico. De paso, recordemos que la casi totalidad de los marcos teóricos nos vienen de los centros de poder. ¿Qué nos hace suponer a priori que nos sirven para descolonizar nuestra visión de lo musical nuestro?

El actual descenso de nivel en el sistema universitario occidental está llevando a que se apoye la producción por kilo y por metro de ponencias y equivalentes. Para ello se privilegia el cumplimiento de ciertas normas vacías, o de banalidades del tipo “lo que voy a estudiar en esta ponencia es...”, que hacen perder preciosos minutos de exposición, o de conclusiones forzadas en temas que no justifican hacer conclusiones. Me encuentro demasiado a menudo con esquemas formalmente impecables aplicados a la nada, o a una comprensión nula de lo que se pretende describir.

En principio, no me siento inclinado a utilizar el sistema de términos de Fulano o Mengano. Si he leído y estudiado a determinado autor, no tengo necesidad de limitarme a utilizar su terminología. Prefiero ser libre de ir escogiendo naturalmente términos y conceptos y sistemas de conceptos de Fulano y de Mengano y de cien otros Zutanos, con la misma naturalidad con que un adolescente deja de hablar igualito a su papá para empezar a ser adulto.

Y, ahí sí, admirar eventuales referentes que me influenciarán como tal adulto.

Claro que hay otros aspectos en lo de la terminología. Uno de ellos es la necesidad de establecer lenguas francas, de llamar el pan en lo posible de una misma manera. Pero si una cosa tiene nombre, y ese nombre goza de cierto nivel de aceptación universal, ¿para qué sustituirla? ¿Para empezar de cero, creando una nueva lengua, como se hizo en varias cuestionables construcciones políticas (la Turquía de Kemal Atatürk, por ejemplo), e intentar borrar lo molesto de la memoria anterior? Hay un uso necesario en la evolución del pensamiento colectivo, y otro gratuito. Las sustituciones terminológicas son actos políticos, y deberían responsabilizarse por las consecuencias que puedan provocar a largo plazo. Luego de la anexión de la República Democrática Alemana, Alemania Federal demolió milímetro a milímetro el *Palast der Republik* en tanto testigo de la mera existencia de la mitad anexada. Y canceló el himno nacional, que había sido compuesto por Hanns Eisler. Cuba revolucionaria no consideró necesario sustituir el himno nacional.

OC: Pero hay seguramente palabras nuevas que identifican nuevas realidades, o permiten entender aspectos de realidades existentes a las que nuestro vocabulario no nos permitía

acceder. Si los intelectuales de su tiempo hubieran rechazado de plano los nuevos conceptos que aportaban las palabras acuñadas entonces, no tendríamos términos como plusvalía –o plusvalor– o inconsciente, y nuestra comprensión de las realidades sociales o subjetivas sería hoy incomparablemente más rudimentaria.

CA: Mientras contesto las preguntas, me voy dando cuenta de que una lectura apresurada o incompleta de esta entrevista puede llevar al lector a suponerme en posturas ingenuas o conservadoras. Confío en no serlo.

Obviamente, estoy de acuerdo con la pregunta/afirmación. “Musema”, por ejemplo, es un neologismo que resulta muy útil en el momento en que aparece en los textos de Philip Tagg, retomando una propuesta de Charles Seeger. “Música electroacústica” ayuda a ponerle etiqueta a un ámbito –entonces nuevo– de la creación musical culta, sustituyendo la dicotomía “concreta”/“electrónica”, ya falsa a poco de iniciada su historia. Llamarla “experimental”, como se hizo durante unos años, es confundir las cosas. Querer sustituirla por “música acusmática” es sólo un pedante operativo cosmético, parecido a la renovación de una marca comercial.

El pasar a la edad adulta significa haber ido ensanchando el vocabulario. Pero sobre todo aquello que el vocabulario permite designar. Lo fundamental es desarrollar la capacidad de conceptualizar. El acervo conceptual del adulto debería ser significativamente más amplio que el del adolescente. Dicho en referencia a la musicología y a todas las demás disciplinas que estudian la cultura, es absolutamente lógico –y sano– que un musicólogo en ciernes se remita a la mera repetición de términos que va descubriendo con asombro y admiración. Pero es dramático que siga haciéndolo después, en el transcurso de los años y de la acumulación de experiencia y conocimiento, que se quede en ese gesto juvenil, repitiendo mágicamente términos en boga, vengan o no al caso.

Un texto musicológico debe ser comprensible. Un texto abstruso no es más inteligente que un texto comprensible. Una buena escritura debería incluir una comprensibilidad fluida, al menos entre pares. Alguien en París quiere ser importante e inventa “diegético”. La palabra se convierte en epidemia universitaria. Aquí decíamos “inherente a la imagen” y no fruncíamos la nariz. ¿Por qué hay tantos aspirantes a “precioso ridículo”? A menudo, los textos musicológicos con poco contenido se caracterizan por imitar un lenguaje lleno de términos “difíciles”. Algunos universitarios inseguros confunden lo gratuitamente abigarrado con lo académico. Carlos Vega y Lauro Ayestarán procuraban una escritura transparente y lograban que fuera además elegante.

Los trabajos musicológicos que importan son los que significan un verdadero aporte al conocimiento de eso musical que están mirando. Haciendo un paralelo con lo compositivo: un buen dominio de la tecnología es conveniente para lograr una buena composición electroacústica, pero no es suficiente. Mucha música producida por gente con gran dominio tecnológico termina siendo mala música. Todo estudio musicológico debería empezar por la música y terminar en la música.

OC: En el conjunto de tus actividades, la tarea docente está siempre presente y con un relieve particular: una cantidad notable de prestigiosos compositores latinoamericanos, del área culta y popular, pertenecientes a distintas generaciones, se formaron contigo. ¿Sería posible conceptualizar las premisas que considerás fundamentales para desarrollar la enseñanza musical en este nivel en nuestros contextos?

CA: He dictado conferencias y seminarios y he escrito largamente sobre la problemática educativa en relación con la música, pero siempre me siento en un punto cercano al cero cuando debo enfrentar la pregunta de qué hacer. A esta altura de mi vida y de las vivencias que me produce la evaluación del siempre frustrante estado de lo educacional en América Latina, me siento necesitado de insistir en puntos de partida básicos que son descuidados una y otra vez, hasta el infinito.

Es absolutamente fundamental tratar de tener claro “para qué futuro educamos” (como diría Reina Reyes). Y eso no es nada sencillo para nadie. Ese futuro incluye el proyecto político y el proyecto ético y el proyecto cultural, que es ético y es político en el sentido más profundo de la palabra.

¿Qué instrumentos debería estar suministrando un docente a un aspirante a compositor? Fundamentalmente la libertad. El aprendizaje de ser libre, el coraje de ser libre, el olfato para detectar los caminos para ser libre.

Para ser libre, debo conocer la producción cultural de mi tiempo (fundamentalmente la de hoy, que ya es ayer), la de los modelos de los centros de poder y la de los posibles contramodelos generados desde América Latina. Y, en lo posible, la de otras culturas extraeuropeas que me permitan vivenciar la otredad (la ajena y la de mí mismo), discernir mejor lo propio y lo ajeno, y verme en mi realidad desde la distancia. Para ser libre, no debo ser inducido a creer que hay verdades absolutas, que hay soluciones preestablecidas al lenguaje musical, que hay barreras inamovibles. Para ser libre, debo animarme a estar angustiado en la búsqueda de la verdad, en la búsqueda de una verdad que sea mía y de mi gente, de la gente de la cual he decidido ser parte.

Claro que ser libre no es ser irresponsable. Por el contrario, es preciso que el futuro creador de cultura se forme en la ética de la responsabilidad social. Yo no tengo derecho a tirar basura sobre mis semejantes; es más, tengo el deber de entregarles lo mejor de mí mismo. Es decir, la obsesión por lo ético, también fundamentalmente.

OC: Vayamos al terreno compositivo. En tus obras, así como en tus textos, se observa una constante preocupación por determinadas cuestiones que incluyen –centralmente, a mi juicio–, la necesidad de la contemporaneidad de los recursos, una lectura de la historia de la música en América Latina dirigida, entre otras cosas, a identificar constantes generadoras de tradiciones con las cuales dialogar creativamente en el propio trabajo compositivo, una actitud crítica hacia modelos y técnicas impuestos por distintos mecanismos y la posibilidad,

en los mejores casos, de generar contramodelos. ¿Estarías de acuerdo con este conjunto de premisas? ¿Si tuvieran alguna consistencia, deberían reformularse con más precisión?

CA: Parece ser una formulación adecuada. Pido permiso para usarla en el futuro.

OC: ¿Están faltando otras fundamentales a las que quisieras referirte?

CA: La necesidad de la contemporaneidad se entiende habitualmente como el seguimiento de las novedades de los colegas de los centros de poder. Con otros colegas latinoamericanos, yo la entiendo como la búsqueda de una verdad compositiva *después* de ponerse al día respecto a lo que esos colegas han estado haciendo, sin ningún sentimiento de epigonalidad. Es más, mi sentido rioplatense del ridículo me impide hacer ciertas cosas que me suenan a ingenuas. El ping-pong de Xenakis o el misticismo de Stockhausen, por ejemplo. El ser admirador y amigo de Lachenmann y estar al día con su producción no despierta en mí la tentación de hacer cosas parecidas a las de “La vendedora de fósforos”. Aprendo de sus logros, pero esos logros actúan como desafíos de autoexigencia, y no como modelos puntuales a imitar.

OC: ¿Cuál sería, hoy, la contemporaneidad de los lenguajes, en caso que pudiera establecerse una idea general de los mismos en un panorama tan diversificado y contradictorio como el que presenta la música culta actual?

CA: No tengo la menor idea. La medida de lo contemporáneo es función de la natural innovación que el paso del tiempo produce en los seres humanos, del desgaste que produce en los recursos de la comunicación, de –vuelvo a la imagen ya utilizada– la necesidad instintiva de diferenciarse del padre a partir de la adolescencia. Se sea adepto a la iglesia del progreso o no, es claro que hay cosas que permanecen y cosas que se van renovando naturalmente, y es claro que permanencia y renovación son dialécticos. Las notas que forman un acorde perfecto menor pueden sonar a innovación en las etapas últimas del período modal, empiezan a ser redundantes en el siglo XIX, molestan en un contexto atonal, y suenan a chiste malo a mediados del siglo XX. Pero después de un período de exceso de segundas menores y mayores, de séptimas y novenas y de tritonos, el arriesgar las notas de ese acorde perfecto puede significar para el compositor inquieto una sensación de peligroso salto al vacío. Entre otras razones, porque en un caminar creativo honesto, esas notas ya no suenan en su función acórdica tonal.

Podríamos decir, quizás, que también la contemporaneidad pasa por la ética del artista creador.

OC: ¿Cómo se te presenta, si lo hace, el antiguo problema de la especificidad o el supuesto hermetismo de las técnicas contemporáneas y el acceso de los públicos a producciones de esas características? ¿Es una variable en juego en el momento de la composición?

CA: En primer término, dejemos claro que entiendo que hay productos musicales masivos y productos musicales no masivos, ya desde su formulación. El paso del tiempo puede modificar la relación con lo cuantitativo del público potencial, pero ése es otro tema. Yo no creo tener condiciones naturales para ser un músico que dialogue con las masas y no siento necesidad de combatir mis no-condiciones. La música culta ha sido siempre una música de público reducido, y no debería sorprender que lo siga siendo –la música culta, producto europeo, y también otras expresiones musicales o para-musicales de diferentes sistemas culturales–.

Todo lenguaje tiene su cuota de hermetismo. También las músicas populares. El hecho de no pretender ser un músico de masas no se contradice con mi profundo interés en romper barreras de comunicación y en tratar de que mi lenguaje sea lo más directo posible. Y en esto no soy original: era obsesión en mi maestro Tosar y también en mi maestro Nono, que sentía –con cierta inusual pureza– la necesidad de confrontar sus obras con públicos obreros.

En el momento de la composición estoy tratando de decir cosas con profundidad pero a la vez de manera directa. Pero va a ser difícil que yo logre romper la barrera con un público potencialmente amplio, simplemente porque la comunicación está coartada desde el comienzo por el vacío de los medios de comunicación y por el silencio de los aparatos – estatales y privados– responsables de la “educación” de ese público, omisos –colonialmente omisos– en suministrarle la mera información sobre la existencia de la música culta de hoy y propia.

OC: Desde los inicios de tu actividad hubo una preocupación permanente por los vínculos entre la producción cultural y el medio social, en particular el más inmediato pero también el contexto intelectual y musical general. Entiendo esta actitud en al menos dos sentidos: por un lado, el de militancia cultural; por otro, en relación con el anterior, la necesidad de que el intelectual salga de sus guetos, ofrezca y (ex)ponga su trabajo en el espacio público. Dan cuenta de esto no sólo el volumen de artículos publicados en revistas especializadas sino tu intervención en el periodismo general (*Brecha*, *Marcha*), la generación de espacios de formación, conocimiento y discusión como los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, de sellos discográficos y editoriales como Ayuí/Tacuabé, todos en el ámbito independiente. Como seguramente esa acción está sostenida y articulada por una concepción del papel social del intelectual y el artista, sería interesante con más detalle cómo pensás estas cuestiones y cómo las integrás a las demás actividades que estuvimos recorriendo.

CA. Desde muy joven pensé que era muy importante alimentar la acción en un ámbito de la música con la realizada en los demás ámbitos, sobre todo en la situación latinoamericana, en la que deberíamos estar inventando respuestas descolonizadoras, sea en lo musicológico, sea en lo compositivo. Es muy diferente teorizar desde la experiencia del hacer que sin ella. Es muy diferente componer desde la sedimentación del intento de análisis que sin ella. También en lo que el neoliberalismo ha dado en llamar “gestión”. Es muy diferente tratar de organizar las cosas de la cultura para que funcionen en el mundo real que ocuparse solamente, en la torrecita de marfil propia, de componer. Y también en otros compartimientos habitualmente estancos. Es muy diferente componer música culta conociendo los mecanismos de la música popular que encerrándose, y muy diferente hacer música popular conociendo sin miedo los mecanismos compositivos de la música culta. Y también en la relación del hacer cultural con el hacer político, especialmente si existe una inquietud utopista, revolucionaria o no. Hacer cosas en el terreno de la cultura desde una perspectiva militante genera otra libertad mental respecto a las posibilidades de innovación. Finalmente, resulta una experiencia fascinante el hacer lo posible por disparar procesos organizativos con un intento de organización horizontal.

Hay otro aspecto, para mí fundamental, que podría inscribirse dentro del terreno de lo ético. Creo importante trabajar no sólo para componer sino, además, para difundir lo que hacen todos los colegas que componen. Creo importante sostener los principios que esos colegas y yo defendemos en nuestra música con una tarea periodística comprometida. Creo importante, como aprendí de Ayestarán, que el musicólogo no quede encerrado en la jaula académica, y aproveche la existencia del terreno periodístico para confrontar sus investigaciones y sus teorizaciones con un público más amplio. Creo importante no limitarse a quejarse de lo que el sistema hace con la música popular sino ponerse a hacer algo que neutralice un poquitito al menos la máquina de la gran industria discográfica. Creo importante hacer tareas militantes, sin ningún fin de lucro, con objetivos marcados por la ética del servicio a la sociedad de los hombres.

Hace algunos años, Anthony Seeger me empujó a contar la historia editorial de Ayuí/Tacuabé en un congreso de la ICTM (Aharonián 2001). Esa aventura militante lleva ya 43 años ininterrumpidos de vida, y creo que puedo decir que incidió sobre buena parte de la historia contemporánea de la cultura en el Uruguay. El motor inicial fue político, en el sentido más profundo del término. Y siguió siendo político, pero no de tiendita partidaria. Sobrevivió mientras grandes grupos empresariales sucumbían. Logró, además, ser uno de los focos de resistencia cultural contra la feroz dictadura que asoló mi país.

En otro plano, el Núcleo Música Nueva lleva 48 años de vida, también ininterrumpidos, difundiendo la música culta de vanguardia de todo el mundo, y especialmente la de América Latina y, por supuesto, la del Uruguay. Y se ha renovado generacionalmente varias veces, siempre basado en la labor militante. ¿Cuántas instituciones similares han sobrevivido medio siglo, y sin dinero?

Los Cursos Latinoamericanos constituyeron una riquísima experiencia que pudo

concretarse porque logramos constituir un lindísimo equipo que funcionó con sorprendente fluidez durante 17 años, y que tuvo la suerte de encontrar aquí y allá equipos locales de gente dispuesta a poner el hombro desinteresadamente. Su eje fue la búsqueda de la excelencia docente y –a partir de ésta– la discusión sobre la creación musical contemporánea en la circunstancia específica latinoamericana.

OC. Más recientemente, a estas actividades se incorpora el Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (CDM) en Montevideo, del cual sos Director Honorario. ¿Cómo evaluás esta experiencia de trabajo en una institución cobijada por el Estado? ¿Ventajas, dificultades, perspectivas?

CA. El CDM ha sido un accidente resultante de la lucha de varias décadas por salvar el archivo de Lauro Ayestarán de la destrucción o de la venta al extranjero. Finalmente el Estado se hizo cargo, y nombró una comisión honoraria responsable del acervo y de la conformación sobre esa base de un Centro Nacional de Documentación Musical. Dentro de esa comisión honoraria, fui nombrado director. Yo no tenía siquiera pensado convertirme en el director de una institución de índole musicológica. Me he especializado durante toda mi vida en co-inventar estructuras que no dependan del Estado y ahora estoy aprendiendo –con mis compañeros de comisión– a sortear los interminables escollos de la estructura burocrática. ¿Ventajas? Bueno, parecería que una institución de este tipo debe necesariamente ser estatal. Podría ser respaldada por alguna fundación con dinero, pero ocurre que las fundaciones con dinero existentes condicionan las cosas aún más de lo que las condiciona la mera existencia de la burocracia estatal. ¿Dificultades? Muchas, pero se logran vencer cuando se tiene la suerte de contar con el apoyo de dos ministros sucesivos y, sobre todo, de un equipo de gente joven entusiasta. Trabajamos casi como si no fuéramos estatales. ¿Perspectivas? Tenemos muchos proyectos: un cuarto coloquio internacional, exposiciones, jornadas de difusión, publicaciones, puesta de materiales en internet... Pero tengo miedo de que en algún momento se esfume todo y desaparezca lo construido con tanto esfuerzo.

Bibliografía

- Aharonián, Coriún. 1996. “¿Otreidad como autodefensa o como sometimiento? Una encrucijada para el compositor del Tercer Mundo”, ponencia leída en el coloquio internacional “Música e mundo da vida: alteridade e transgressão na cultura do século XX”, Cascais (Portugal), 14-17 de diciembre. En: Aharonián, Coriún. 2012. *Hacer música en América Latina*, pp. 139-147. Montevideo: Tacuabé. Disponible, en varios idiomas, en: www.latinoamérica-musica.net.
- _____. 2001. “Technology for the Resistance”, ponencia en la 36a. *Conferencia del International Council for Traditional Music*, Rio de Janeiro, 4-11 de julio. Publicado

como: Aharonián, Coriún. 2002. "Technology for the Resistance: A Latin American Case". *Latin American Music Review* 23: 195-205. Disponible en: www.latinoamerica-musica.net.

_____. 2002. "Tradición y futuro, y la ética del componer". Texto de la conferencia leída en el seminario *Instrumentos tradicionales, músicas actuales y contemporáneas*, Fundación Simón I. Patiño (Cochabamba), 23-25 de octubre de 2002. En: Aharonián, Coriún. 2012. *Hacer música en América Latina*, pp. 149-162. Montevideo: Tacuabé. Disponible en: www.latinoamerica-musica.net.

_____. 2006. "The Communist Decrees of 1948. A Strange Misunderstanding?". En: Heister, Hans-Werner; Wolfgang Stroh y Peter Wicke (eds.), *Musik-Avanguardie. Zur Dialektik von Vorhut und Nachhut. Eine Gedanken-Sammlung für Günter Mayer*, pp. 176-190. Oldenburg: Bis.



Biografía / Biografia / Biography

Omar Corrado es graduado en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina). Doctor en Historia de la Música y Musicología por la Universidad de París IV-Sorbona. Fue becario del Gobierno francés, del Instituto Goethe, del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) y de la Fundación Paul Sacher (Basilea). Ha realizado actividades docentes de grado y posgrado, dictado conferencias y participado en congresos en numerosos países de Europa y las Américas. Sus trabajos fueron publicados en revistas especializadas, diccionarios y enciclopedias internacionales. Es autor de los libros *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940* (2010) y *Vanguardias al Sur. La música de Juan Carlos Paz* (2010, 2ª. 2012). Obtuvo el Premio de Musicología de Casa de las Américas (Cuba) en 2008 y el Premio Konex en 2009. Integra el consejo académico de varias publicaciones –*Acta Musicológica* (International Musicological Society), *Revista Brasileira de Música*, *Cátedra de Artes* (PUC de Chile), *Boletín Música* (Casa de las Américas). Profesor Titular Regular en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Rosario. Su campo de investigación más frecuente es la música culta de los siglos XX y XXI, especialmente en Latinoamérica.

Cómo citar / Como citar / How to cite

Aharonián, Coriún. 2014. "Desde el Sur". Entrevista realizada por Omar Corrado. *El oído pensante* 2 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [consulta: FECHA].