

Graciela Paraskevaïdis

La presencia del Che en la música contemporánea

A partir de la década de 1960, varios compositores del ámbito de la así llamada música culta han sentido la necesidad de abordar una música-testimonio para documentar su realidad sociopolítica y, de ese modo, tratar de asumir su responsabilidad ante la Historia. La enumeración es extensa y no corresponde aquí. Menciono sólo tres nombres latinoamericanos, ya casi legendarios: el guatemalteco Joaquín Orellana (1930) con su *Humanofonía I* (1971), la colombiana Jacqueline Nova (1935-1975) con su *Creación de la tierra* (1972) y el argentino Eduardo Bértola (1939-1996) con su *Tramos* (1975).

Esta poética y épica testimonial cubre una amplia gama de asuntos - históricos, políticos, sociales, identitarios -, desde el rescate de lo indígena y africano y la presencia de lo mestizo, pasando por el paisaje sonoro cotidiano, hasta homenajes a figuras como Ernesto Guevara, Fidel Castro o Salvador Allende, y lo hace a través de soportes tradicionales como la orquesta o relativamente nuevos en la década de 1960 como la electroacústica analógica, en ambos casos quebrando el concepto de la música autónoma o pura de ciertos paradigmas europeos.

De todos modos, hay que tener en cuenta que nunca ha bastado con incluir o musicalizar un texto de contenidos políticos ni aludir explícita o simbólicamente a gestas y epopeyas, lejanas o recientes, para garantizar el logro de una composición. No es suficiente celebrar u homenajear a personajes o figuras legendarias ni esgrimir pertenencias político-partidarias, aunque todo parta de irreprochables intenciones. Porque la utilización de un texto o la creación de un producto puramente instrumental o electroacústico pueden limitarse a la clonación de modelos o patrones convencionales de cualquier momento de la historia de la música, y no enfrentar el riesgo natural e inherente a toda creación que es el intentar fracturar y modificar los modelos de esa historia. Si, como en este caso, se celebra o conmemora un contramodelo para el sistema, la música que le esté dedicada debería contener rasgos que la aparten de tales modelos.

Estos compositores se sienten interpelados por acontecimientos y sucesos de esos años que van modificando su visión del mundo: la Revolución Cubana, la gesta

guevariana, los movimientos de liberación nacional y las luchas antiimperialistas y anticoloniales que sacudieron muchos rincones del Tercer Mundo, los enfrentamientos raciales en África y en los Estados Unidos de Norteamérica, la escalada de este país en Vietnam, los movimientos estudiantiles y feministas, la matanza de Tlatelolco, las interminables y cruentas dictaduras en Centroamérica, anticipo de las que luego van a instalarse concertadamente en todo el Cono Sur, y el llamado Mayo '68 que tuvo epicentros importantes en Francia, Alemania y Holanda, y también repercusiones de ultramar, pero cuyos héroes y figuras de culto curiosamente no eran ni franceses ni alemanes ni holandeses, sino onomatopeyas periféricas del centralismo primermundista: Mao, Ho y Che.

En este contexto y desde las venas sonoras de América Latina (gracias Eduardo Galeano), el Che ha sido objeto de varios homenajes musicales. Menciono, entre ellos, la cantata *Creador del hombre nuevo* (1969) del cubano Argeliers León (1918-1991); *Ñancahuasú* (1970) para pequeña orquesta y recitador del peruano César Bolaños (1931-2012) con textos del *Diario del Che*; *Epitafio para un guerrillero* (1974) para coro mixto y percusión del también peruano, residente en México, Aurelio Tello (1951) con poema de Jesús López Pacheco; *A la sombra de la higuera* (1997) para cuatro percusionistas del boliviano Cergio Prudencio (1955); *¡Volveremos a las montañas!* (1968) para orquesta del chileno Gabriel Brnčić (1942) y el *Responso por el guerrillero muerto* (1968) para soprano y dos percusionistas, con texto propio, del también chileno Sergio Ortega (1938-2003), compuesta en el mismo año y casi con el mismo título que la obra de su compatriota Eduardo Maturana, *Responso para el guerrillero* (Comandante Che Guevara), que se escuchará hoy. Por otra parte, aquí mismo en Rosario el compositor Jorge Horst (1963) ha entramado una criptografía de letras y sonidos guevarianos que se oculta en algunas de sus obras, como la recientemente estrenada *Crisolés* (2013) para conjunto de cámara.

Pero también desde el norte de América han llegan resonancias afines. El estadounidense James Tenney (1934-2006) aporta su testimonio con *Fabric for Che* [Tejido para el Che] compuesta en 1967 “usando secuencias en cinta magnética originalmente generadas en los Laboratorios Bell. En gran medida, la obra estuvo bajo la influencia de la convulsión política y social de la época, y a menudo la he escuchado como un grito enojado y hermoso”, nos dice el compositor.

Tenney perteneció a las fermentales vanguardias musicales neoyorquinas de la década de 1960. Estudió piano con Eduard Steuermann y composición con - entre

otros - Henry Brant, Carl Ruggles, John Cage, Harry Partch y Edgard Varèse. También estudió teoría de la información con Lejaren Hiller y compuso tempranamente música estocástica por computadora.

Como compositor, su obra refleja un marcado interés por la complejidad de la percepción musical. Como teórico, Tenney desarrolló extensos trabajos sobre nuevos enfoques de la armonía y los espacios armónicos. Entre otros importantes aportes, es el autor del exhaustivo ensayo sobre los *Estudios para pianola* de Conlon Nancarrow, que acompaña la versión integral en CDs de los mismos.

De todos modos, no deja de ser sorprendente que un compositor estadounidense concentre las convulsiones sociales y políticas de su momento en la figura del Che, en la composición de una obra precisamente del año 1967. Es clara la transferencia del símbolo. Menos obvia es la prescindencia absoluta de lo verbal; no hay citas, no hay palabras de otros, ni dichas ni musicalizadas.

Tenney describe la obra como “*un intento de crear un acontecimiento sonoro continuo, sin principio ni fin*”. Explica que “*toda la obra está concebida como si consistiera de un solo sonido, más o menos modulado complejamente*”, y que “*es un palíndromo: la segunda mitad es el reverso de la primera*”.

El tejido sonoro, su elaboración palindrómica, el continuo de principio a fin, el sonido “único”, apuntan a una percepción rica en complejidades de transformación tímbrica y proporciona varias lecturas posibles, de referencias y transreferencias tanto musicales como extramusicales: ¿el continuo de la lucha?, ¿el palíndromo y el sonido único como vía para lograr un objetivo?, ¿el tejido como la trama histórica?

Realizada en tiempos de la música electroacústica analógica, fue digitalizada posteriormente por el compositor y esta es la versión que se escuchará.

Audio 1

James Tenney (EEUU, 1934-2006): *Fabric for Che* (1967)
realizada en el Brooklyn Polytechnic Institute.

9'50"

Los homenajes sonoros a Ernesto Guevara también han venido desde Europa. Menciono en primer lugar *Y entonces comprendió* (1969/70) - título original en español - del italiano Luigi Nono (1924-1990), para seis voces femeninas, coro de cámara y cinta magnética pregrabada, dedicada “*A Ernesto Che Guevara y a todos los*

compañeros de las Sierras Maestras del mundo”, con textos del dedicatario y del luego cuestionado poeta cubano Carlos Franqui. Y, del mismo Nono, la “acción escénica en dos tiempos” *Al gran sole carico d’amore* (1972/74) [Al gran sol, pleno de amor] con textos compilados por el compositor, cuyo breve *Preludio* lleva como lema esta cita del Che: “*La belleza no está reñida con la revolución*”¹.

Y añado algunas obras europeas más: *Che* (1968) del sueco Sten Hanson (1936), una *text-sound composition*, característica de esos años en las realizaciones electroacústicas de varios compositores suecos; *Ombre* [Schatten] (alla memoria di Che Guevara) (1968) del italiano Giacomo Manzoni (1932), en base a textos fonéticos; *Reconstructie* (1969), una “moralidad política”, un teatro musical de realización colectiva de los compositores holandeses Louis Andriessen (1939), Reinbert de Leeuw (1938), Misha Mengelberg (1935), Peter Schat (1935-2003) y Jan van Vlijmen (1935-2004), con libreto de Hugo Klaus y Harry Mulisch.

Luigi Nono es un referente imprescindible y no necesita mayor presentación. Comprometido desde inicios de la década de 1950 con las causas sociales y las luchas antiimperialistas en el mundo, es el exponente de un internacionalismo testimonial reflejado musicalmente no sólo en la incorporación y elaboración de acontecimientos de su contemporaneidad sino también a través de las palabras de sus protagonistas - sean ellos latinoamericanos, africanos o asiáticos -.

Herederero de una gran tradición vocal y representante de un profundo humanismo, su obra es inconfundible en el tratamiento del texto desde la simple palabra hablada o exclamada hasta los más complejos procedimientos de desmenuzamiento verbal, apoyados en una interválica tensa, que a menudo incluye tratamientos electroacústicos elaborados previamente o modificaciones electrónicas en vivo junto al despliegue orquestal. Pero la técnica no está reñida con la lírica - permítaseme la metáfora, creo que pertinente en este caso -. Su fin es el comienzo: la comunicación - la concientización - a través de los sonidos. Su épica - política, ideológica, revolucionaria - nunca está divorciada de la expresividad y la lírica. Los tropos de ambas retóricas se complementan y se avivan permanentemente, con o sin texto, con la extroversión de las décadas de 1950 y 1960 o la introspección de las décadas de 1970 y 1980.

¹ Ernesto Guevara: “La belleza no es una cosa que esté reñida con la Revolución”. En: Discurso en la Primera Reunión Nacional de Producción. La Habana, 27 de agosto de 1961. En: Ernesto Che Guevara: Escritos y discursos. 5. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1985. 224.

En el caso de la obra de la que a continuación se escuchará el fragmento inicial, Nono prohibió - como lo había hecho ya anteriormente para *Intolleranza 60* - la mención del término “ópera”. Define esta conjunción de medios como “acciones escénicas” múltiples, que contienen varias historias simultáneas entrelazadas en una multitemporalidad permanente que se desplaza desde la Comuna de París a Vietnam, de Angola a Chile, de Rusia al Congo, de Italia a Bolivia.

Ha sido el mismo compositor quien ha reunido los textos que se elaboran en esta obra; no se trata de un libreto en el sentido tradicional, sino más bien un montaje de documentos históricos y breves fragmentos testimoniales que desechan una narrativa lineal, tomados de Marx, Gramsci y el Che, y de las heroínas Louise Michel, Celia Sánchez y Haydée Santamaría. La acción escénica deviene toma de conciencia y la dramaturgia testimonial epopeya revolucionaria.

Audio 2

Luigi Nono (Italia, 1924-1990): De: *Al gran sole carico d'amore* (1972-1974) [Al gran sol pleno de amor] acción escénica en dos tiempos

Come preludio: soprano solo, coro grande, percusión y cinta magnética

texto: “*La belleza no está reñida con la revolución*” (Che) 5'58”

A la interpelación de la Historia a la que se hizo alusión más arriba, el chileno Eduardo Maturana contesta: “*Se trata más bien de ser un buen cronista, de estar presente en los acontecimientos históricos que te correspondió vivir, de dar cuenta de ellos debidamente, honradamente, decentemente. Asumir esta responsabilidad es un reto que implica desgarrarse de ataduras. Un buen cronista puede a veces resistir el paso del tiempo, si es que los hechos relatados poseían un algo que los hiciera necesarios a las generaciones futuras.(...)*”².

Nacido en Valparaíso en 1920, Maturana fue compositor, violista, poeta, ensayista, fotógrafo, copista y, primordialmente, un activista cultural. Estudió composición con Pedro Humberto Allende. Entre 1946 y 1950 integró como violista el grupo Euphonia. En 1950 fundó junto al compositor y pianista holandés Fré Focke (1910-1989), radicado en Chile desde 1947, y al compositor y flautista austríaco Esteban Eitler (1913-1960) la agrupación Tonus, un nucleamiento de jóvenes

² Eduardo Maturana en carta a Silvia Herrera del 18 de enero de 1981, reproducida en: Silvia Herrera: “Eduardo Maturana: un compositor del siglo XX”. En: Revista Muscal Chilena, 199, I-VI 2003. 8.

creadores e intérpretes que, al igual que el Grupo Música Viva fundado y liderado en Brasil por Hans-Joachim Koellreutter (1915-1995) y la Agrupación Nueva Música, creada y orientada en la Argentina por Juan Carlos Paz (1897-1972), llevó adelante una sostenida difusión de obras de las vanguardias musicales del siglo XX. Maturana participó activamente en Tonus durante seis años. En 1977 se exilió en Ciudad de Panamá y en 1993 se trasladó a Toronto, donde se afilió al Partido Comunista y donde murió en 2003. Había dejado de componer en 1982.

Este *Responso...* (1968) se estrenó en Santiago de Chile el 2 de mayo de 1969 por la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por Agustín Cullell. Según mis datos, es la primera vez desde entonces que suena públicamente.

A una plantilla de orquesta con dos flautas y un flautín, dos oboes y un corno inglés, dos clarinetes y un clarón, dos fagotes y un contrafagot, tres trompetas, cuatro cornos, tres trombones y una tuba, timbales, bombo, caja clara, tambor redoblante, dos tom-toms, platillo suspendido, gong, silbato, lata suspendida, vibráfono, arpa, guitarra eléctrica, batería de jazz y cuerda completa, se le agrega - “*eventualmente*”, aclara el compositor - una cinta magnética con parlamentos grabados. Este “*eventualmente*” haría suponer que la obra pudiera ejecutarse sin las interpolaciones de la cinta, yuxta- o superpuestas a la música. Estas intervenciones suman catorce y contienen textos que componen a su vez un *collage* que entreteje diversos mensajes que van desde provocadores anuncios publicitarios inventados por el compositor hasta citas del propio *Che*, haciendo que el escucha transite por alusiones que se desplazan de un extremo a otro del espectro de sentimientos trágicos, denunciatorios, irónicos, cínicos, o fuertemente emotivos. La ausencia total de la voz cantada ahuyenta cualquier peligro de caer en estereotipos de grandilocuencia operática.

Maturana comentó con estas palabras el estreno del *Responso...*: “*Es un póster destinado a mostrar al hombre y la sociedad de su tiempo. Debe haber impactado por la sencilla razón de que nunca fui tan insultado como en aquella oportunidad. (...) algunos connotados maestros gritaban desaforados entre una turbamulta inquieta. Realmente un escándalo; me lanzaron papeles mimeografiados, me trataron de cobarde y otras maravillas; opinaba todo el mundo (...). Notable experiencia. La idea es enfrentar la pureza de un hombre en su tiempo histórico, con la corrompida sociedad de su tiempo*”³.

³ Eduardo Maturana en carta a Silvia Herrera del 5 de enero de 1981. En: Silvia Herrera: “Eduardo Maturana: un compositor del siglo XX”. En: Revista Musical Chilena, 199, I-VI 2003. 24.

La obra está concebida en un solo movimiento articulado en bloques señalizados por las catorce intervenciones del material pregrabado. Se genera una situación no dialógica entre texto y sonido, ambos en el mismo plano de relevancia y de protagonismo. La música no narra, no comenta, no describe, sino que juega con una permanente extra- e intratextualidad.

Sin corresponderse con la no muy comprensible alusión religiosa del título - aunque se oyen aquí y allá algunos instantes de evocación fúnebre sobre un ostinato de Re⁴ -, el *Responso* incorpora:

- intervenciones únicas de las citas históricas,
- reiteración de varios de los anuncios publicitarios o inserción de fragmentos de los mismos en otro orden y contexto,
- reiteración de símbolos antiimperialistas, antibélicos y anticonsumistas en los textos de ficción, contruidos en base a corrosivas y cínicas alusiones,
- elaboración instrumental y tímbrica a través de un tratamiento contemporáneo de lo sinfónico, con inclusión de técnicas instrumentales de uso en el siglo XX (*clusters*, *glissandi*, grupos de cromatismos desfasados, mixturas tímbricas) y otros provenientes del jazz, además de la guitarra eléctrica, el silbato o la lata agitada,
- estructura en bloques resultando de los contenidos, sin referencias a formas tradicionales o preexistentes y lejos de los modelos de las cantatas del realismo socio-populista adoptadas a menudo como modelo por algunos compositores de la izquierda comunista,
- comienzo y final relacionados y antiapoteósicos.

Audio 3:

Eduardo Maturana (Chile, 1920-Canadá, 2003): *Responso para el guerrillero* (Comandante Che Guevara) (1968) Orquesta Sinfónica de Chile, dir. Agustín Culléll
18'

Asumiendo plenamente mi inmodestia, quisiera presentarles ahora mi obra “y *allá andará según se dice*”, compuesta entre finales de 2004 y comienzos de 2005 para integrar el concierto en celebración del vigésimo quinto aniversario de la creación de la

⁴ En la historia de la música europeo-occidental, Re menor ha quedado asociado frecuentemente a la tristeza y al duelo - baste recordar el *Requiem* de Mozart -, o a un ámbito profundo o trascendental - baste mencionar *El arte de la fuga* de J.S. Bach o la *Novena* de Beethoven.

Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de La Paz, Bolivia, una iniciativa del compositor boliviano Cergio Prudencio, a la que desde sus comienzos en 1980 he estado ligada musical y fraternalmente.

Del rico patrimonio organológico latinoamericano he utilizado pinkillos, sikus, tarkas, wankaras y claves.

Su título fue tomado en préstamo del extenso poema *Pensamientos* (1967)⁵ de Juan Gelman, otro ilustre argentino, quien ha homenajeado al Che en más de una ocasión. De éste y otro poema, yo ya había tomado una línea para el título de una pieza para piano de 1997 : “... *a hombros del ruiseñor*” y “*Soy de un país donde*” en 2002.

Los *Pensamientos* fueron escritos, como consta en el propio poema, a instancias de Roberto Fernández Retamar para publicarse en el número especial dedicado al Che en la revista de Casa de las Américas. Se inician con las palabras: “*soy de un país donde hace poco Carlos Molina / uruguayo anarquista y payador / fue detenido ...*”. El “*soy de un país donde*” se convierte - en términos musicales - en un *ostinato* reiterado insistentemente a lo largo de la obra, aunque transformando su contenido semántico. Por ejemplo: “*soy de un país donde se llora por el Che...*” . O “*soy de un país donde costó creer que se moría...*”. O: “*soy de un país donde al comandante Guevara lo dejaron caer*”.

La otra reiteración textual y obstinada corresponde precisamente a parte del texto que utilizo: “*y allá andará según se dice*”. Por ejemplo: “*el comandante Guevara entró a la muerte / y allá andará según se dice*”. O expandiendo la imagen poética: “*pero / ahora / el comandante Guevara entró a la muerte / y allá andará según se dice*”. O: “*pero / ahora nomás / el comandante Guevara entró a la muerte / y allá andará según se dice*”.

En la pieza no hay musicalización alguna de este poema. Considero que sería una tarea imposible. Sus leyes de construcción, las imágenes sonoras que emanan de esa formidable épica, ya son una construcción musical. Gelman pinta un mural que suena y llora recorriendo distancias de la memoria. Su poesía es vida e historia en ritmos, alturas, tensiones e intensidades (gracias Juan Carlos Paz).

Mi relación, por lo tanto, es interior, subjetiva, simbólica y se establece, por un lado, con la geografía sonora que vio morir al Che - pinkillos, sikus, tarkas, wankaras - y, por otro, con la presencia de las claves cubanas.

⁵ Juan Gelman: *Pensamientos*. En: Obra poética, Corregidor, Buenos Aires, 1975. pp. 237-244.

Pero, atención, estas informaciones son sólo eso: datos en la periferia de la música. No la justifican, no la defienden, no la explican. Sólo son un vínculo identificatorio y afectivo.

Mi homenaje se da por interpósita persona a través del homenaje del poeta que ha creado esa obra tan conmocionante. Es, entonces, un doble homenaje, porque ambos son poetas y ambos son revolucionarios. Por otro lado, la partitura misma lleva el siguiente epígrafe: “Túpac Katari fue descuartizado en 1781. La sentencia rezaba: *‘Ni al Rey ni al Estado conviene quede semilla o raza de éste o de todo Túpac Amaru y Túpac Katari por el mucho ruido e impresión que este maldito nombre ha hecho en los naturales... porque de lo contrario quedará un fermento perpetuo’*”. Los conquistadores de antes y de ahora muestran sus métodos afines: sea con la cruz y la espada, sea con campos de concentración clandestinos o aviones no tripulados.

“y *allá* *andar*á según se dice” está dedicada a Bartolina Sisa (1750-1782), la valiente india, compañera de Túpac Katari, que defendió la ciudad de La Paz cercada por el conquistador español y terminó ella misma también descuartizada.

Audio 4

Graciela Paraskevaïdis (Argentina, 1940): “y *allá* *andar*á según se dice” (2005)
OEIN, dir. Cergio Prudencio, junio 2010.

8’00”

Permítanme cerrar mi exposición con unas palabras del Che - hombre de acción pero también de pensamiento y sentimiento -, referidas a la responsabilidad de los hacedores de arte y cultura y extraídas de “*El socialismo y el hombre en Cuba*”, aquel texto que Guevara dirigiera a Carlos Quijano, director del semanario *Marcha* de Montevideo en marzo de 1965: “*Resumiendo, la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios. Podemos intentar injertar el olmo para que dé peras, pero simultáneamente hay que sembrar perales. Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original. Las probabilidades de que surjan artistas excepcionales serán tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión. Nuestra tarea consiste en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se pervierta y pervierta a las nuevas. No debemos crear asalariados*

dóciles al pensamiento oficial ni becarios que vivan al amparo del presupuesto, ejerciendo una libertad entre comillas”⁶.

Texto leído en el Espacio Cultural Universitario, Rosario, Argentina, el 29 de junio de 2013, en el marco de los eventos conmemorando el 85º aniversario del nacimiento de Ernesto Guevara, organizados por el Centro de Estudios Latinoamericanos Che (CeIche) de dicha ciudad.

Montevideo, 2013.

⁶ Ernesto Guevara: “El socialismo y el hombre en Cuba”. Texto dirigido a Carlos Quijano, director del semanario Marcha, Montevideo, marzo de 1965. Reproducido en: Ernesto Che Guevara: Obra revolucionaria. Era, México, 1967. 636.