

El compositor uruguayo Coriún Aharonián: música, ideología y el rol del compositor en la sociedad

Rutgers University has made this article freely available. Please share how this access benefits you.
Your story matters. <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/50600/story/>

This work is an **ACCEPTED MANUSCRIPT (AM)**

This is the author's manuscript for a work that has been accepted for publication. Changes resulting from the publishing process, such as copyediting, final layout, and pagination, may not be reflected in this document. The publisher takes permanent responsibility for the work. Content and layout follow publisher's submission requirements.

Citation for this version and the definitive version are shown below.

Citation to Publisher Herrera, Eduardo. (2013). El compositor uruguayo Coriún Aharonián: música, ideología y el rol del compositor en la sociedad. *Latin American Music Review* 34(2), 254-285. <https://dx.doi.org/10.7560/LAMR34205>.

Citation to this Version: Herrera, Eduardo. (2013). El compositor uruguayo Coriún Aharonián: música, ideología y el rol del compositor en la sociedad. *Latin American Music Review* 34(2), 254-285. Retrieved from [doi:10.7282/T3PV6NM4](https://doi.org/10.7282/T3PV6NM4).

Terms of Use: Copyright for scholarly resources published in RUcore is retained by the copyright holder. By virtue of its appearance in this open access medium, you are free to use this resource, with proper attribution, in educational and other non-commercial settings. Other uses, such as reproduction or republication, may require the permission of the copyright holder.

Article begins on next page

EL COMPOSITOR URUGUAYO CORIÚN AHARONIÁN: MÚSICA, IDEOLOGÍA Y EL ROL DEL COMPOSITOR EN LA SOCIEDAD

RESUMEN

El compositor Coriún Aharonián (n.1940) es una de las figuras más importantes de la composición musical erudita uruguaya y latinoamericana de los últimos cuarenta años. En este artículo presento una biografía que conecta su entorno histórico a su producción musical, y explico la tenaz manera como su música busca entretrejer aspectos de política, ética e ideología dando particular atención a el rol del compositor en la sociedad latinoamericana postcolonial.

ABSTRACT

For the past forty years, composer Coriún Aharonián (b.1940) has been one of the most significant figures of contemporary music composition in Uruguay and Latin America. In this article I provide a biography that connects his historical context to his musical production, and explain the tenacious manner in which his compositions look to incorporate seamlessly aspects of politics, ethics and ideology giving particular insight into the role of the composer in postcolonial Latinamerican society.

DATOS BIOGRÁFICOS

Eduardo Herrera es profesor asistente en musicología y etnomusicología en la Universidad de Rutgers. Recibió su PhD en musicología de la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign en 2013. Se especializa en músicas de vanguardia latinoamericanas, la relación entre música, política y filantropía, y la construcción de espacios artísticos de elite. Su trabajo doctoral examina la historia del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella. Ha presentado sus trabajos en Estados Unidos, Canadá, México, Colombia y Argentina, incluyendo las conferencias nacionales de la *American Musicological Society*, la *Society for Ethnomusicology* y la *Society for American Music*.

PALABRAS CLAVE: Uruguay, militancia cultural, vanguardia, compositores latinoamericanos

KEY WORDS: Uruguay, cultural militancy, avant-garde, Latin American composers

EL COMPOSITOR URUGUAYO CORIÚN AHARONIÁN: MÚSICA, IDEOLOGÍA Y EL ROL DEL COMPOSITOR EN LA SOCIEDAD

Eduardo Herrera
Rutgers, The State University of New Jersey

El 22 de febrero de 2010, el compositor uruguayo Coriún Aharonián fue nombrado ciudadano ilustre de la ciudad de Montevideo. Esta celebración coincidió con el aniversario setenta de su natalicio en Uruguay el 4 de agosto de 1940. Considerando que la *Breve historia de la música culta en el Uruguay* de Susana Salgado (1971)¹ y su directo antecesor, el texto inconcluso de Lauro Ayestarán *La música en el Uruguay* (1953),² son los últimos intentos de amplia envergadura que intentan mostrar un panorama de la música culta uruguaya, es desafortunadamente difícil encontrar información acerca de las actividades en música clásica contemporánea durante las últimas décadas en este país. Sin embargo, para aquellos que pusieron atención a los eventos provenientes del cono sur durante los últimos cuarenta años, no queda duda de que Aharonián es una de los compositores y gestores culturales más importantes no solo a nivel local sino a nivel regional. Aharonián hace parte de una selecta lista de compositores cruciales en la historia del siglo veinte en su país junto a Eduardo Fabini (Uruguay, 1882-1950), Alfonso Broqua (Uruguay, 1876-1946), Luis Cluzeau-Mortet (Uruguay, 1899-1957), Jaurès Lamarque Pons (Uruguay, 1917-1982), Héctor Tosar (Uruguay, 1923-2002), Diego Legrand (Uruguay, n.1928), Luis Campodónico (1931-1973), y Renée Pietrafresa (Uruguay, n.1938).

En este artículo presento una biografía que conecta el entorno histórico de este compositor a su producción musical, y explico la tenaz manera como su música busca entretrejer aspectos de

¹ Salgado 1971 (con una segunda edición de Monteverde, 1980).

² Este es el primer volumen de cuatro planeados, que no llega a escribir en vida, y cubre tan sólo hasta el año 1860.

política, ética e ideología. Un tema recurrente y central en la obra de Aharonián y que ha sabido transmitir a sus estudiantes y colegas más cercanos ha sido la reflexión acerca del rol del compositor en la sociedad latinoamericana postcolonial.

Acercamiento al tema

A Aharonián primero lo conocí a través de su música. Las primeras obras que escuché, quizá hacia 1998, me impactaron por su manera desgarradora de presentar materiales, por la frescura con la que pasaba de la ternura a lo cómico, a lo kitsch y a lo violento y por lo incesante e inquietante— en el mejor sentido de la palabra — de su uso de la repetición. Después lo conocí a través de sus escritos. Luego de leer su *Conversaciones sobre música, cultura e identidad* (1992) fui uno de los muchos que se sintió inmensamente afectado por su acerbo y mordaz estilo de hacer crítica—tanto musical como social. Su llamado a afrontar las responsabilidades sociales que tenemos como intérpretes, compositores o musicólogos ha sido fundamental en mi formación intelectual. Y en la de muchos. Ya son por lo menos tres generaciones de músicos a quienes Aharonián ha afectado e inspirado de manera importante, incluyendo compositores e intérpretes de música popular, clásica, musicólogos y críticos musicales.³ Finalmente lo conocí personalmente en marzo de 2005, luego de haber entablado extensas conversaciones con él por correo electrónico para la realización de mi tesis de maestría el año anterior. Para ese entonces, Aharonián había sido becado por la Guggenheim y se encontraba escudriñando bibliotecas alrededor del mundo, y yo comenzaba mi doctorado en musicología en la Universidad de Illinois.

³ Sin ánimo de ser exhaustivo en la lista, podemos encontrar a Jorge Lazaroff (Uruguay 1950-1989), Elbio Rodríguez (Uruguay, n.1953), Leo Masliah (Uruguay, n.1954), Cergio Prudencio (Bolivia, 1955), Fernando Condon (Uruguay, n.1955), Fernando Cabrera (Uruguay, n.1956), Luis Trochón (Uruguay, n.1956), Carlos Mastropietro (Argentina, n.1958), Mauricio Ubal (Uruguay, n.1959), Tato Tabora Júnior (Brasil, n.1960), Carmen Baliero (Argentina, n.1962), Damián Rodríguez Kees (Argentina, n.1963), Jorge Drexler (Uruguay, n.1964), Rodolfo Acosta (Colombia, n.1970), Ana María Romano (Colombia, n.1971), Maria Eva Albístur (Argentina, n.1973) y Daniel Leguizamón (Colombia, 1978). Por supuesto, como en el caso de cualquier buen maestro, ellos y ellas también han inspirado a Aharonián.

Aprovechamos su visita a los Estados Unidos en esa ocasión para que diera un par de charlas y clases magistrales y visitara la espléndida biblioteca de esa universidad. Si sus escritos y música me habían creado una imagen especial de él, esta visita solidificó mi admiración y dio los cimientos a lo que hoy considero una buena amistad. Aunque no quiero continuar canonizando la figura del compositor/a como grandes héroes, admirables hasta en sus defectos, tampoco quiero en este escrito ocultar el cariño y el respeto que siento por Aharonián. En ese sentido este documento se nutre de una experiencia de campo en contacto cercano con el compositor, y se mueve libremente entre el género biográfico y etnográfico.

Aharonián es un hombre de poca estatura, con una nariz aguileña, y una barba corta y bien cuidada. Es de un trato suave, supremamente atento, y hasta juguetón. Pero hay que reconocer que Aharonián es una figura esencialmente polémica. Tan pronto una conversación se torna seria, Aharonián se convierte en un orador indomable. Utiliza la retórica para persuadir, para criticar, para culpar, y para exigir cambios. Su personalidad avasalladora y su crítica punzante pueden ser leídas bien como arrogancia y bravuconería, o como militancia incesante y un ejemplo notable de concordancia entre lo ético, lo estético y lo político.

Su fuerte personalidad, su omnipresencia en la escena musical uruguaya y su incesable trabajo podría llevarnos a pensar en Aharonián como una especie de “caudillo cultural” en Uruguay.⁴ Aharonián y su esposa Graciela Paraskevaídís son unos trabajadores incesantes—algo sobre lo que pueden atestiguar quienquiera que haya trabajado cerca de ellos, y esto los pone quizá en una posición de alta visibilidad que pudiese ser entendida como concentración de poder. Aunque

⁴ CF. Krauze 1976 y su uso del concepto de “caudillo cultural” al referirse a poderosos intelectuales asociados con el proceso revolucionario mexicano.

Aharonián ha buscado resaltar la labor de todos los colaboradores de varias de las empresas musicales de difusión en las que ha estado envuelto—tanto la compañía disquera Tacuabé, como en el Núcleo Música Nueva de Montevideo—la situación sin duda es complicada puesto que su presencia en cualquier proyecto es realmente visible. Si bien tanto Tacuabé como el Núcleo buscan ser—como veremos más adelante—organizaciones de carácter anti-personalistas, sin directores y donde las decisiones se toman en grupo, por asambleas de miembros, esto no impide que claramente la voz de Aharonián sea escuchada atentamente. En ambas instancias, la labor de Aharonián es militante—es decir, sin ánimo de remuneración, con ayuda sólo de quienes quieren ayudar bajo esas mismas condiciones.

Quizá la visibilidad de Aharonián en el ámbito cultural también lo ha vuelto objetivo de celos y críticas en algunas ocasiones mal direccionadas. Por ejemplo, durante mis viajes en el cono sur, me he encontrado compositores que criticaban a Aharonián por la programación que en Núcleo hacía para cada temporada, sin tener en cuenta que esta se hace por medio de un comité seleccionado con anterioridad por todos los miembros del núcleo. Ciertamente Aharonián tiene en su archivo personal una cantidad impresionante de música que hace disponible para ser interpretada por el Núcleo, pero la decisión rara vez pasa directamente por sus manos. Ediciones Tacuabé, por otra parte, ha publicado varios de los textos de Aharonián, y un par de discos con su música. Sin embargo la labor de Tacuabé en la difusión de música uruguaya y latinoamericana va muchísimo más allá que la de simple ‘editorial personal para Aharonián y sus amigos’ que algunos críticos pudiesen mencionar. Basta sólo mirar su catálogo para apreciar la variedad, complejidad y esfuerzo que se ha puesto detrás de esta empresa. Finalmente, las riñas internas y las políticas corruptas que se han dado en distintos momentos de la escena musical de Montevideo, particularmente durante la dictadura y los años inmediatamente posteriores,

llevaron a que tanto Aharonián como su esposa Paraskevaídis abandonaran la escena académica universitaria (al menos en Uruguay) y se dedicaran a la enseñanza privada y militante. Esto también crea quizá una imagen exotizada de 'gurús' o de 'lugar de peregrinaje' que quienes no gustan de Aharonián usan para señalar algún tipo de 'culto al gran maestro'. Al menos en mi experiencia, y en la experiencia de colegas musicólogos, pianistas, compositores, guitarristas y cantantes que han tenido la oportunidad de aprovechar las enseñanzas de la pareja, esto no es así en lo absoluto. Es mucho más un compromiso sincero y profundo al compartir el conocimiento sobre Latinoamérica y su música.

Notas biográficas

Coriún Aharonián nació en Montevideo, Uruguay el 4 de agosto de 1940.⁵ Es el mayor de tres hijos de Nubar Aharonián y Victoria Kharputlián, quienes llegaron al Uruguay en 1927 y 1928, víctimas del éxodo masivo de armenios ante el genocidio llevado a cabo en años anteriores por el gobierno de los llamados “Jóvenes Turcos” en el imperio Turco Otomano y su continuación en el de Kemal Atatürk. En palabras de Aharonián:

Mi padre había nacido en 1898 en Zeitún, territorio armenio perteneciente entonces al Imperio Otomano. [...] Su familia sobrevivió la primera oleada del genocidio (1915-1917) pero no la segunda (1921-1923), en la que la ciudad de Zeitún quedó reducida a ruinas y todos sus habitantes asesinados o deportados. Mientras tanto, mi padre había sido becado para cursar el bachillerato en Echmiadzín, la sede de la Iglesia Armenia. Luego, ya militante de la Federación Revolucionaria Armenia, pasó a trabajar para la República Armenia, proclamada el 28 de mayo de 1918. Fue allí taquígrafo del parlamento. A la caída de la República en 1921 pasó - tras una compleja trayectoria - a Alemania [...]. Al trasladarse sus padres y sus hermanos sobrevivientes a Montevideo, mi padre se reunió con ellos al finalizar sus estudios en

⁵ Otras fuentes biográficas que pueden ser consultadas: Chirico 1999: 141-142; Fürst-Heidtmann 2007; y las notas para las grabaciones *Gran tiempo: Composiciones electroacústicas* (Aharonián 1995) y *Los cadavres: 9 composiciones* (Aharonián 2001a).

Köthen, Alemania, donde se especializara [...] en la novedosa área del cálculo de hormigón armado. Trabajó varios años en Buenos Aires, y luego en Montevideo, donde se casó con Victoria y donde tuvo tres hijos, el mayor de los cuales soy yo.⁶

Sobre su madre, Aharonián recuerda:

Llegó a Montevideo desde Beirut. Había nacido en Akserai, provincia de Konia, en territorio otomano, en 1912. También su familia había salido indemne de la primera etapa del genocidio, pero había sido deportada en la segunda, llegando a reunirse su madre, su padre y los cinco hermanos en Beirut. [...] A su llegada a Montevideo, a sus 15 años, manejaba con soltura el inglés, con lo cual pasó a ayudar a su familia trabajando en la compañía telefónica local, subsidiaria entonces de la International Telephone & Telegraph (IT&T). Luego pasaría, con la nacionalización de los teléfonos, a ser funcionaria del Estado.⁷

Coriún Aharonián demostró su interés por la música desde temprana edad, y luego de haber—en sus propias palabras—‘aporreado el piano de su tía materna’ sus padres decidieron apoyarlo.

Desde que tenía cinco años (1945) y hasta ya entrada su juventud (1959), estudió piano con Adela Herrera-Lerena, discípula de Eugen D’Albert. Su hermano Aram y su hermana Anahit también tomaron algunas clases de instrumentos, pero no perduraron.

Su formación como compositor comenzó con Héctor Tosar, primero en la adolescencia durante 1955-1957 y luego en 1966-1969.⁸ En medio de estos dos períodos, Aharonián se acercó a la musicología, y estudió con Lauro Ayestarán (Uruguay, 1913-1966) durante 1964, y fue su asistente de investigación desde 1965 hasta su muerte en julio del año siguiente. Interesado en continuar sus estudios en composición, Aharonián obtuvo una beca de estudios en el prestigioso Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos

⁶ Aharonián, correo personal con el autor, julio 26, 2004.

⁷ *Ibíd.* Aharonián da bastante importancia al origen armenio de su padres, y parte fundamental de su auto identificación es el verse como ‘hijo de sobrevivientes del genocidio armenio.’ Esta parte de su vida, ha sido fundamental en su participación en diversas instancias que buscan el reconocimiento por parte de la comunidad internacional de este genocidio.

⁸ Luego de terminar la secundaria, Aharonián estudió arquitectura por un período de cerca de cuatro años, en el período entre sus primeros estudios con Tosar y sus estudios con Ayestarán.

Aires para el bienio 1969-70,⁹ pero en Octubre de 1969, Aharonián decidió viajar a Europa a continuar sus estudios gracias a una beca del gobierno francés. De esta forma estuvo en 1969-1970 en el conservatorio de París, y en el *Groupe de Recherches Musicales* (GRM) de esta misma ciudad, estudiando, y finalmente rechazando las enseñanzas de Pierre Schaeffer (Francia, 1910-1995). Más adelante, en 1970 y con una beca ahora del gobierno italiano, Aharonián estudió en Venecia con Luigi Nono (Italia, 1924-1990), a quien había conocido ya en 1967 en una visita de 48 horas a Montevideo durante su estadía como profesor en el Di Tella. Aharonián estudió además en Alemania Occidental, asistiendo a los Internationale Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt en 1970 y 1974. Entre los profesores más influyentes en su período de formación están: Gerardo Gandini (Argentina, n.1936), Vinko Globokar (Francia-Eslovenia, n.1934), György Ligeti (Hungría-Rumania 1923-2006), Gordon Mumma (Estados Unidos, n.1935), Folke Rabe (Suecia, n.1935), Christian Wolff (Francia-Estados Unidos, n.1934) y Iannis Xenakis (Grecia-Francia 1922-2001). Curiosamente, en la información biográfica que hace pública en grabaciones, Aharonián indica de manera punzante que además de Schaeffer, también rechazó las enseñanzas de Mauricio Kagel (Argentina, 1931-2008), y Karlheinz Stockhausen (Alemania, 1928-2007).¹⁰ Cuando en una ocasión le pregunté sobre esta particular postura, me respondió:

Me pareció importante, en algún momento, dejar claro que, si bien tomé clases con Kagel, Schaeffer y Stockhausen, no considero a ellos como docentes míos pues esas clases me sirvieron para tener más claro qué posturas me resultaban intolerables o simplemente incompatibles con mi visión ética de lo artístico. Schaeffer fue un hombre de empresa autoritario, discípulo del siniestro Gurdjieff, inteligente y utilizador de los demás. Stockhausen era un autoritario con ínfulas de Führer, vacuo pero dispuesto a dominar al mundo (o al menos a servirse de los demás seres

⁹ Los profesores del *Di Tella* para este bienio fueron Luis de Pablo (España, b.1930) Eric Salzman (Estados Unidos, b.1933), Gerardo Gandini (Argentina, n.1936), Fernando von Reichenbach (Argentina, 1935-2005), Gabriel Brncic (Chile , n.1942) y Francisco Kröpfl (Argentina, n.1931). Algunos de los estudiantes de esta generación del *Di Tella* fueron Jorge Antunes (Brasil, n.1942), Eduardo Kusnir (Argentina, n.1939), Ariel Martínez (Uruguay, n.1940) Antonio Mastrogiovanni (Uruguay, 1936-2010), y Alejandro Núñez Allauca (Perú, n.1943).

¹⁰ Aharonián 2001a: 25.

humanos), otrora brillante y siempre gran actor. Ambos me resultaron respetabilísimos ejemplos de lo que no se debía hacer jamás. Kagel, también inteligente, también muy trabajador, era para mí un modelo del latinoamericano servidor del imperio, que prefería ser bufón en la metrópoli a poder ser un granito de arena útil para los desgraciados dominados por ese imperio.¹¹

En esta situación, tanto el autoritarismo como la percepción de colaboración con el imperio entran en colisión con las posturas anti neocoloniales de Aharonián. Al mismo tiempo, la negación de ciertos maestros crea una oposición fundamental dentro el campo de creación artístico, abriendo un nuevo lugar para el compositor latinoamericano.¹² En otras palabras, al mencionar aspectos inaceptables en la labor del componer representadas en los maestros rechazados, Aharonián busca crear por oposición un modelo aceptable de composición desde la perspectiva neocolonial latinoamericana.

Las mayores influencias en la música de Aharonián y en su comprensión del acto compositivo indudablemente provinieron de Héctor Tosar y Luigi Nono. A pesar de que sus estudios formales con Tosar terminaron en 1969, la relación entre los dos compositores continuó y se convirtió en uno de los aspectos más ricos de la vida en Montevideo para Aharonián. Esto se ve reflejado claramente en el libro que Aharonián escribe sobre su maestro, *Héctor Tosar: compositor uruguayo* (1991).

Si bien las primeras clases con Tosar en el 1955-57 fueron de tipo introductorio—historia de la música y armonía—quizá lo más fundamental de su segundo período de estudio (1966-1969), fue el grupo de personas con quienes trabajó. La idea era que el trabajo en grupo llevaría a

¹¹ Aharonián, correo personal con el autor, julio 26, 2004.

¹² Bourdieu 1993, 333.

discusiones más interesantes, de tal manera que Aharonián se juntó con tres amigos para asistir a las lecciones de Tosar: Ariel Martínez (Uruguay, 1940), Conrado Silva (Uruguay, 1940), y Daniel Viglietti (Uruguay, 1939).

Cada uno de nosotros representaba una postura sumamente diferente en cuanto a la formación y al enfoque. Conrado era un ingeniero, en el sentido de que era el más racionalista en los planteos compositivos que hacía en la clase de Tosar, pero al mismo tiempo con todo ese contrapeso de la-glorificación de lo irracional por lo Cage-iano. [...] Ariel, por—quizá—su formación tanguística, era más apegado a la cosa discursiva, con una visión más [...] melódico-armónica, por decirlo de alguna manera, una visión en la que lograba más diálogo con Tosar. Conrado quizá era el que resultaba más distante para Tosar. [...] Daniel, que estuvo poco tiempo[...] tenía una formación al mismo tiempo en música culta, por el lado de la madre que era una pianista virtuosa, [...] y en música popular, por el lado de su padre, que era un excelente guitarrista y [...] sabía muchísimo de música criolla, y había empujado al hijo a ese respeto por lo criollo, pero un respeto con conocimiento.¹³

Este grupo de cuatro, que pronto se convertiría en tres con la salida de Viglietti, resultó tremendamente influyente en su formación musical.

Por otra parte, Aharonián conoció a Luigi Nono en una corta visita a Montevideo, durante su temporada de enseñanza en Buenos Aires en el Instituto Torcuato Di Tella durante 1967.

Aharonián y Conrado Silva habían decidido invitarlo a Montevideo a dar una charla y con alguna ayuda del gobierno italiano lograron hacerlo.

Esas 48 horas con él, [...] dieron vuelta a [mi] vida. [...] Para mí hay un antes y un después de ese encuentro con Luigi Nono. Fue lo más importante que me pasó hasta ese momento en mi vida. Era todo eso que él tenía para comunicar, que era esa visión integral [...] del hombre y el artista, del hombre ético, del hombre comprometido con la vida, con el mundo, con el hombre. El sabía transmitirlo de una manera muy encendida, [...] brutalmente comprometida, y muy emocionante. Y era un momento también muy especial, era el 67, no era un año cualquiera.¹⁴

¹³ Aharonián, entrevista con el autor, agosto 17, 2008.

¹⁴ *Ibíd.*

El interés de Aharonián por asuntos socio-políticos en relación con música y cultura se nutrieron enormemente de estos encuentros y sus posteriores estudios con Nono en Venecia. No ha de sorprender que el haber conocido a un compositor con quien compartía tantas inquietudes fuese una verdadera chispa inspiradora para su proceso creativo. En la obra de Aharonián hay conexiones palpables con la obra de Nono, comenzando por el uso de textos y grabaciones de líderes revolucionarios de izquierda como material compositivo. Pero quizá de manera más profunda es de notar que tanto en la obra de Nono como en la de Aharonián hay una certeza de que cada pieza es una ponencia significativa sobre política y ética; más aun, que hacer estos rasgos evidentes es una de las responsabilidades de un compositor.

El legado de Nono en Aharonián y en varios otros compositores latinoamericanos es de gran importancia. Nono corroboró que a pesar de la profunda convicción en la autonomía del arte, cada composición era de cualquier forma una postura política y ética, y era parte esencial de la labor del compositor hacer saber esto. La paradoja de esta situación ya había sido enfrentada por Nono. La respuesta lograda era que el compositor, tanto en el escenario como fuera de el, era responsable de difundir su compromiso con su causa. El rol del compositor no terminaba en la composición musical, sino que se extendía a sus escritos sobre música, en la difusión de la música contemporánea, y a todos los aspectos del diario vivir como compositor y ser humano. Era una forma de vida que encarnaba el ser de vanguardia. Buscando entender qué había en común entre los diferentes profesores que identifica como fundamentales en su formación, Aharonián me escribe en 2004: “Tanto Tosar como Ayestarán y como Nono eran obsesivos con lo ético. Quizás por eso establecí una relación tan profunda con ellos.”¹⁵

¹⁵ *Ibíd.*

Por supuesto, un compositor no sólo aprende de sus profesores directos. Aharonián tiene una gran admiración por diferentes compositores de generaciones anteriores, en particular Silvestre Revueltas (México, 1899-1940), pero también Eduardo Fabini, Luciano Gallet (Brasil, 1893-1931), Amadeo Roldán (Cuba, 1900-1939), Alejandro García Caturla (Cuba, 1906-1940), Carlos Isamitt (Chile, 1887-1974), Acario Cotapos (Chile, 1889-1969), John Cage (Estados Unidos, 1912-1992) y Edgard Varèse (Francia-Estados Unidos, 1883-1965) entre los de las Américas.

Como escritor de crítica musical Aharonián ha participado activamente en los semanarios literarios y cultural *Marcha*—cerrado por la dictadura en 1974—y su reencarnación en *Brecha*, luego del final de la dictadura. Para Aharonián la crítica tiene una doble intención de ser “[...] informativa y orientadora, es decir docente en el más amplio sentido, [...] y azuzadora del medio cultural.”¹⁶ Sus escritos para este medio tienden a ser cortos y agudos, con una decisión clara de denunciar aquello que cree que no está funcionando. Sus hábitos militantes y sus posiciones politizadas están constantemente reflejados en sus ensayos, pues, como él mismo dice, “También en crítica de hechos culturales se opta por el Che o por los otros.”¹⁷

Dentro de este mismo contexto los escritos musicológicos de Aharonián le han ganado un lugar importante en la escena latinoamericana. Además de su publicación más conocida, *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*, están *Introducción a la música* (1981, 2002, 2008), *Héctor Tosar, compositor uruguayo* (1991), *Educación, Arte, Música* (2004), *Músicas Populares del Uruguay* (2007), y actualmente se encuentra terminando un libro acerca del tango luego de varios años de investigación y el apoyo de la Fundación Guggenheim. Sus escritos han

¹⁶ Aharonián 1992: 103.

¹⁷ *Ibíd.*: 104.

aparecido con frecuencia en la Latin American Music Review, la Revista Musical Chilena, la revista Pauta, y en MusikTexte. Aharonián escribe tanto sobre música erudita como popular, en su gran mayoría enfocado en la música de Latinoamérica. Un artículo ya con varios años, pero que se ha convertido en referencia fundamental para quienes trabajan con música contemporánea en la región es su “An Approach to Compositional Trends in Latin America.”¹⁸ El trabajo en música popular de Aharonián es ampliamente respetado y sus continuos llamados de atención a la obra pionera de Lauro Ayestarán y Carlos Vega (Argentina, 1898-1966) han sido cruciales para la supervivencia de sus trabajos. En el 2007 Aharonián completó la edición del escrito inconcluso de Carlos Vega, *Estudios para Los orígenes del tango argentino* (2007) y ha sido parte fundamental de los esfuerzos que lograron hacer que el Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay creara en 2009 el Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán. Desde febrero de 2009, el mismo Ministerio nombró a Aharonián como uno de los nueve miembros de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación.

La militancia cultural de Aharonián no se detiene en la investigación y la composición. Junto con Ariel Martínez, Conrado Silva, y Daniel Viglietti—es decir, sus compañeros de clase con

¹⁸ Aharonián 2000: 3-5. Sobre los orígenes de este texto Aharonián me escribe en 2004: “El texto “Die Situation des Komponisten in Lateinamerika” publicado en la Österreichische Musik Zeitschrift (vol. 37 N° 2, Wien, II-1982) es una traducción de un original anterior a las computadoras personales [...] El original, “Situación de la creación musical en América Latina”, fue un texto presentado en el I Simpósio Internacional de Compositores realizado en São Bernardo do Campo, Brasil, en 1977, y se publicó en sus “Anais” (Anales), siendo luego reproducido en El Imparcial, Ciudad de Guatemala, 6-XII-1978. Ese material fue parcialmente reelaborado años más tarde, a pedido de colegas brasileños, como “Tendencias en la música culta latinoamericana joven”, para el VI Encontro Nacional da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), Rio de Janeiro, 1993, y también fue recogido en los correspondientes “Anais”. Curiosamente, resultó un texto que despertó mucho interés, por lo que fue publicado más tarde por Pauta (N° 46, México, IV/VI-1993) como “La música de los compositores latinoamericanos jóvenes”, con un agregado titulado “Algo más sobre los compositores latinoamericanos jóvenes” (N° 50/51, México, IV/IX-1994). También apareció en el semanario Brecha de Montevideo (“La música ‘cultura’ latinoamericana joven”, 1-X-1993). Su traducción al inglés (“Breaking through borders: An approach to compositional trends in Latin America”) apareció en la World New Music Magazine (N° 4, Köln, X-1994), y luego en la Leonardo Music Journal (vol. 10, Cambridge, Massachusetts, 2000). Hubo también una traducción al portugués, publicada en Curitiba. Personalmente, me he ido distanciando algo de este trabajo” (Correo personal con el autor, enero 7, 2004).

Tosar—Aharonián fundó el *Núcleo Música Nueva de Montevideo* en 1966. Con ánimo de expandir el mundo musical Uruguayo, en el año 1968 se llamó a asamblea a los interesados en integrarse al *Núcleo*, y con un gran número de compositores, intérpretes y musicólogos se constituyó una organización admirable de características casi-anarquistas, sin una cabeza clara, sino con equipos de trabajo variados repartiéndose las responsabilidades. Desde entonces, el *Núcleo* ha sido una plataforma para nuevos compositores, sitio de encuentro para los músicos, y lugar vital para la escena de la música contemporánea en Uruguay, y ha logrado mantenerse alejado de personalismos durante sus casi cuarenta y cinco años de existencia. Igualmente Aharonián fue una de las fuerzas principales tras los *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea*, entre 1971 y 1989. Estos fueron una serie de cursos musicales de verano, itinerantes, sin ánimo de lucro, sin afiliaciones institucionales, y donde los alumnos, exceptuando los becarios, “pagaban una cuota que, prorrateada, servía para cubrir los gastos de manutención de los docentes, quienes daban clases gratis...”¹⁹ Los Cursos fueron la actividad pedagógica más importante para la música latinoamericana contemporánea durante su existencia.²⁰ Junto a sus otros organizadores, los Cursos dieron una respuesta no-institucional al aislamiento y desinformación que anteriormente sólo el CLAEM del Instituto Di Tella había logrado romper.

Desde 1971 Aharonián ha estado fuertemente involucrado en la compañía disquera independiente y sin ánimo de lucro *Tacuabé*. Durante los últimos cuarenta años *Tacuabé* ha sobrevivido las tensiones políticas creadas por la dictadura, problemas financieros, y limitaciones

¹⁹ Paraskevaídis, correo personal con el autor, marzo 29, 2010.

²⁰ La historia de los Cursos requiere un artículo por sí mismo. Vale la pena señalar la participación en el equipo de organización, en diferentes momentos, de Conrado Silva (Uruguay/Brasil), José Maria Neves (Brasil), Graciela Paraskevaídis (Argentina/Uruguay), Cergio Prudencio (Bolivia), Héctor Tosar (Uruguay), Miguel Marozzi (Uruguay), Emilio Mendoza (Venezuela), y María Teresa Sande (Uruguay). Dado el gran número de Cursos y las características no institucionales y solidarias de estos Cursos, no doy aquí la nómina de docentes, que puede ser consultada en <http://www.latinoamerica-musica.net/informes/cursos.html>, revisado Marzo 17, 2010. Ver también anexo II de *Educación, arte, música* (Montevideo, Uruguay: Ediciones Tacuabé, 2004).

tecnológicas. Aun así ha mantenido una alta calidad de grabación y edición de productos de música erudita y popular, y continúa siendo una entidad sin propietarios ni filiación política. Esta compañía se ha convertido en ejemplo para otros experimentos similares en Latinoamérica. Para Aharonián,

Lo interesante de esta experiencia [...] es que Ediciones Tacuabé se convierte en una prueba concreta de que los caminos alternativos a los modelos capitalistas son posibles no sólo por un breve periodo. Que también son posibles caminos diferentes a aquéllos de los modelos burocráticos pertenecientes a partidos políticos. Que una organización cultural progresista sin fines de lucro puede sobrevivir no sólo en el contexto capitalista de los años 70 o en el entorno nuevo de los años más recientes [2001], sino también en medio de una de las peores dictaduras.²¹

Entre las otras actividades que Aharonián ha desarrollado durante su vida, es importante su trayectoria como director coral especialmente con agrupaciones estudiantiles. Esta actividad, en particular junto con la enseñanza de composición ha sido la principal fuente de sustento para Aharonián. Cabe mencionar también su servicio en diferentes organizaciones nacionales e internacionales como la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea (sección nacional de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea), de la cual fue co-fundador en 1967 y secretario general en varias ocasiones, la Asociación de Educadores Musicales del Uruguay, de la que fue secretario general, el Núcleo Música Nueva, ya nombrado, del que ha sido miembro activo desde 1966, así como su trabajo en la International Association for the Study of Popular Music y la Sociedad Internacional de Música Contemporánea.

Entre los diferentes honores que Aharonián ha recibido, sobresalen las invitaciones como artista en residencia en el Künstlerprogramm de Berlín Occidental en 1984-1985, y como compositor residente del *Groupe de Musique Expérimentale* de Bourges durante 1974, del *Elektronmusikstudion* en Estocolmo durante 1984, de la *Akademie der Künste* de Berlín en 1995,

²¹ Aharonián 2002a: 200. Mi traducción.

del Institut für Neue Musik de Freiburg en 1997. Entre los encargos más importantes que ha recibido se encuentran el del Warsaw Music Workshop en 1980, el realizado por el Ensemble Aventure de Freiburg en 1991, el del festival de Donaueschingen en 1993, el de la *Internationale Hanns Eisler Gesellschaft* en Leipzig en 1998, y el de la *DeutschlandRadio* en Colonia, Alemania, en el año 2001.

CORIÚN AHARONIÁN Y GRACIELA PARASKEVAÍDIS

Desde el año 1974 la importante compositora e musicóloga Graciela Paraskevaídis (Argentina, n.1940) ha sido compañera de Aharonián y es evidente que ambos se han nutrido enormemente de su relación. La obra de Paraskevaídis, tanto musical como musicológica, tiene una intensidad y un compromiso ético muy similar al de Aharonián. Como pareja, Aharonián y Paraskevaídis se complementan de manera formidable. Ambos comparten hábitos de trabajo y un intenso compromiso con su labor social. Su comunicación es constante, y siempre me pareció brillante y hasta romántico cómo tanto en libros como en grabaciones se dejan mutuamente notas con sus comentarios e ideas, esperando el momento en que el otro realice la lectura o escucha y pueda responder.

Su única hija, Nairí (Uruguay, n.1977), comparte hoy la activa militancia política de sus padres, y por qué no decirlo, también su tozudez. A pesar de no dedicarse de tiempo completo a actividades artísticas—es una excelente fotógrafa—ella es crítica fervorosa de las actividades de sus padres, y rara vez evita hacerles saber su opinión.

En su departamento montevideano, Aharonián y Paraskevaídis tienen el que, creo yo, debe ser el archivo privado de mayor importancia sobre la música latinoamericana contemporánea, con una sorprendente cantidad de fuentes primarias y secundarias. La colección de partituras de música del siglo 20 latinoamericana es absolutamente increíble, sin duda un tesoro para los estudiosos de la región. Ambos se encontraron en un esfuerzo obsesivo por recolectar materiales en conciertos y viajes, y hoy en día una de las preocupaciones de ambos es qué va suceder con este material en el futuro. En mi primera visita a su apartamento, el archivo realmente me sorprendió:

Todos los cuartos están absolutamente llenos de documentos, principalmente partituras en cajas de archivo libres de ácido. [...] Repisa tras repisa llenas de libros sobre todo tipo de músicas del mundo, temas culturales, y sobre todo Latinoamérica. [...] Toda una pared está dedicada a diccionarios. Griego y Armenio, por supuesto, pero también Quechua, Aymara, Alemán, Guaraní, Portugués, Francés, Sueco, Italiano, Turco, Latin, Catalán Purépecha... La colección de CDs (que me llevó más de 30 minutos sólo recorrer a primera vista) tiene una cantidad impresionante de músicas del mundo [...] y la colección de música clásica tiene obras de compositores de todo el mundo (Indonesia, Oceanía, África, Japón, Corea por ejemplo). Por supuesto, la parte central es la colección de música de compositores latinoamericanos. Es la más completa que he visto. Hay muchísimo anterior al siglo veinte, pero lo gran mayoría es posterior a 1900.²²

En su casa son pocas las horas en las que no se trabaja. Aharonián inicia su día tarde, cerca de las diez u once, y trabaja hasta las tres o cuatro de la mañana, mientras que Paraskevaídis es supremamente activa durante las mañanas—cuando trabajé con ellos, ella siempre llegaba a las nueve de la mañana a ofrecerme café y distintos bizcochos con dulce de leche. Así como me recibieron a mí con brazos abiertos, ambos reciben ocasionalmente estudiantes avanzados e investigadores para realizar estudios privados o investigación por períodos de corto y mediano plazo. Durante mi estadía ambos estaban constantemente pendientes de que mi tiempo fuera utilizado de manera eficiente y productiva. Siempre con una generosidad enorme me facilitaron tiempo, equipos, espacio y materiales para avanzar mi trabajo. Por mis conversaciones con otros

²² Notas de campo del autor, julio 18, 2005.

de sus estudiantes—Rodolfo Acosta y Daniel Leguizamón—se que mi situación no fue una excepción, y coincidimos en que nuestro nivel de energía no está remotamente cerca al de ellos, a pesar de ser varias décadas más jóvenes. Juntos se han convertido en parte vital de la música contemporánea en Uruguay y en una importante pareja de educadores para Latinoamérica.

CORIÚN AHARONIÁN Y SU ENTORNO

Durante su vida, Aharonián ha demostrado un gran interés en asuntos relacionados a la sociedad y la política latinoamericana en general. En sus composiciones y escritos se puede notar inmediatamente cuán profundamente afectado se ha visto por su propio entorno socio-político. La trayectoria del Uruguay durante el siglo veinte en cuanto a lo económico y lo político ha sido indudablemente un factor determinante para las actitudes y respuestas de Aharonián y muchos de sus coterráneos en el campo estético. En el caso de Aharonián, como veremos a continuación, su asimilación de la crisis política se refleja claramente en su obra, que se convierte en un espacio de resistencia a esta.

Aharonián creció y maduró mientras Uruguay atravesaba una de las crisis más profunda de su historia. Luego de una época mitificada como años dorados y de bonanza (1900-1950) el Uruguay de los años sesenta presentaba una cara muy distinta. Atrás quedaba la imagen de un Uruguay de abundancia, éxitos económicos y sociales, bienestar cultural generalizado y una democracia estable que se recordaba idealizada. La crisis de los años 60 inició con un fuerte crecimiento de la inflación, una burocratización exagerada, un fuerte bajón en los niveles de vida y por lo tanto el aumento de la inestabilidad social, el fortalecimiento desmesurado de las fuerzas armadas, el inicio de una política de coerción y miedo, y el nacimiento del movimiento urbano

guerrillero “Tupamaros.” La dictadura, que comenzó en 1967 pero se intensificó con el golpe de estado de 1973, y duró hasta 1985, marco quizá el momento más difícil de la historia del país, con las fuerzas armadas decididas a establecer un orden político y económico a como dé lugar, instalando un régimen de terror, censura y libertades coartadas. En el ambiente represivo en que se desarrolló gran parte de la obra de Aharonián, la mayoría de los artistas optaron por un camino introspectivo. Alicia Haber ha propuesto que en Uruguay, “durante los años críticos de severa crisis económica y social, terrorismo guerrillero, represión policial y militar, y luego en plena dictadura, aumentó la iconografía sobre la interioridad y crecieron los márgenes de exploración de lo subjetivo.”²³ Sin embargo la respuesta personal de Aharonián fue un rechazo abierto al gobierno autoritario, tanto en su música como en sus escritos. Por supuesto, en tiempos de censura y derechos restringidos, la supervivencia y el éxito dependían de la astucia con que esto se hiciese. Aharonián lo pone con estas palabras: “El contexto represivo provoca una potenciación de las entrelineas, que músicos y espectadores van estableciendo de a poco en forma cómplice.”²⁴ Varios compositores Uruguayos compartieron con Aharonián la vocación por la militancia política y comenzaron a desarrollar música, tanto erudita como popular, cargada de una inusual conciencia ideológica.²⁵

Estos momentos de tensión social marcaron fuertemente las posiciones políticas de Aharonián. Su pensamiento se alineó con el guevarismo, y en el ambiente local, las políticas socialistas de Raúl Sendic. Cuando la represión gubernamental se incrementó bajo el gobierno de Jorge Pacheco Areco, el llamado “Pachecato” hacia el año 1967, y coincidiendo con la influyente visita de Nono, Aharonián se radicalizó. Hablando sobre sus posturas particulares, Aharonián ha sido

²³ Haber 1998: 151.

²⁴ Aharonián 2007: 150.

²⁵ Ver Aharonián 1996b.

en general discreto, parte quizá de un aspecto de confidencialidad y hasta cierta paranoia que los años de dictadura y de persecución política en el cono sur dejaron en muchos. En una de nuestras primeras entrevistas escritas le pregunté sobre el movimiento Tupamaro, y respondió brevemente: “Considero el MLN como el hecho político más importante de mi país en la segunda mitad del siglo XX.”²⁶ Años después, en una de nuestras conversaciones se expandió un poco más:

Coriún Aharonián: “Sí, yo estuve comprometido con las posturas guevaristas, me sentí muy identificado con las posturas guevaristas, en lo cual quizá también influyó mi primer encuentro con Nono. [...] el planteo de Nono de la obligación ética de ser coherente en todos los planos. Y me integré tempranamente al MLN.

Eduardo Herrera: ¿Desde qué época es lo tempranamente? [...]

CA: Fines del 67, comienzos del 68.²⁷

Para Aharonián, como compositor, su música participa en el proceso revolucionario. Claro está, de una forma particular. Varias veces discutimos con Aharonián sobre la capacidad que tiene el compositor con su música de dar forma a su entorno, y cómo esta se relaciona con momentos revolucionarios como los vividos en los años sesenta.

EH: ¿Dónde acaba el poder de la música de ‘hacer’?

CA: Nadie lo sabe, es una cosa justamente dialéctica en el sentido de que tiene que ser discutida en cada momento. [...] En los sectores de izquierda una de las cosas que menos se ha discutido ha sido el papel de la cultura. Lo que falta es una discusión [...] y una toma de conciencia del problema. [...] Las notitas también pueden destruir la revolución.

EH: ¿Pero, la pueden hacer?

CA: No, pero la pueden destruir. [...] La cultura no hace la revolución militar-política-económica. Pero—el planteo guevariano es clarísimo—la revolución no se hace sin el hombre, por lo tanto sin la cultura. [...] para hacer un proceso revolucionario necesitas un hombre nuevo, con una moral nueva.²⁸

²⁶ Correo personal con el autor, julio 26 de 2004.

²⁷ Entrevista con el autor, agosto 17, 2008.

²⁸ *Ibíd.*

Los años que siguieron a la dictadura, entre 1985 y 2004, fueron una compleja transición hacia la democracia. Uruguay se enfrentó a toda una serie de nuevos dilemas sociales, políticos y económicos—desde la herencia de problemas de derechos humanos durante la dictadura hasta el MERCOSUR y el neoliberalismo. En su momento socio-político más reciente, el partido político Frente Amplio, una coalición de izquierda, ha dominado las elecciones nacionales con Tabaré Vázquez (n.1940, presidente 2004-2010) y más recientemente con José Mujica (Uruguay, n.1935, presidente 2010-2015), un exguerrillero Tupamaro. Con esto acabó una larga hegemonía del bipartidismo tradicional Uruguayo, asociado a las distintas manifestaciones de los partidos Colorado y Blanco. De cierta manera, la victoria de la izquierda Uruguaya en el sistema electoral, ha sido bienvenida por Aharonián, quien abiertamente ha seguido esta tendencia política y ha apoyado de manera crítica el Frente Amplio.

Música, ideología, y ética

LA OBRA DE CORIÚN AHARONIÁN

Coriún Aharonián ha desarrollado un estilo musical iconoclasta. Este se caracteriza por una profunda austeridad de materiales, el uso de una sintaxis musical no-discursiva, el uso de micro-variaciones del material musical en lugar de extensos desarrollos, el uso de reiteración no-mecánica, y la presencia del silencio como elemento estructural. Estas mismas hacen que la música de Aharonián sea estimulante y provocativa, a la vez que requiere una escucha atenta y comprometida. Ha sido precisamente en estas características que se ha desarrollado esa complicidad entre líneas entre músicos y público a la que Aharonián se refiere. La austeridad se

convierte en índice de resistencia y pobreza, la reiteración se interpreta como acoso incesante, y el silencio recuerda la censura y la desaparición forzada.²⁹

Desde 1960 Aharonián ha compuesto alrededor de 30 obras de concierto y cerca de 50 trabajos para teatro y cine. Algunas composiciones de los años de juventud como la pieza de teatro musical *Hecho I* (1966) para cuatro o más intérpretes en sillas de ruedas, *Música para aluminios* (1967) para tres instrumentistas y cinta magnética, así como obras más maduras como la *Pequeña pieza para gente que superó la angustia* (o *Pequeña pieza para piano III*) (1973), *Digo, es un decir* (1979) para tres flautas, tres oboes, tres clarinetes, trompeta y dos contrabajos y *En el sombrío bosque un canto un pájaro* (1981) para instrumentos no convencionales, ponen en evidencia su interés por explorar lo aleatorio. En la partitura de la *Pequeña pieza para gente que superó la angustia* (o *Pequeña pieza para piano III*) se observa que Aharonián de importancia a determinar los niveles dinámicos y la gestualidad del ataque en el piano, mientras que largos silencios, los usos de clústeres y las figuraciones rítmicas libres apuntan hacia esta exploración.

[INSERTAR EJEMPLO MUSICAL 1 AQUÍ]

Ejemplo 1. Primeros dos sistemas de *Pequeña pieza para gente que superó la angustia* (o *Pequeña pieza para piano III*).

²⁹ Para un análisis detallado de estas características en la obra de Aharonián, remito al lector a Herrera 2005.

PEQUEÑA PIEZA PARA GENTE QUE TEMIÓ LA ANGSTIA

O

PEQUEÑA PIEZA PARA PIANO III

CORNELIO AHARONIÁN

codo
ligero

teclado (mano izquierda) y pizzicato (mano derecha) a la vez, independientemente
dulce, molto cantabile, tranquillo

fff

p

pp

pedal ?

teclado
non legato

Tempranamente, Aharonián experimentó con la utilización de técnicas y recursos electroacústicos para la musicalización de obras teatrales, como en el caso de *Inspezione* (1960) de Ugo Betti. Su primera composición autónoma para cinta, *Que* (1969) fue compuesta en el Laboratorio de Electrónica del CLAEM en el Instituto Di Tella. Luego de estas, están entre otras el *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* (1974), *Gran tiempo* (1974), *¡Salvad los niños!* (1976), y *Esos silencios* (1978, rev.1981) donde Aharonián explora lo que ha llamado junto con otros como Bazán y Bértola, una “tecnología de aspecto ‘pobre’” con una “estética ‘pobre’,”³⁰ marcada por la austeridad de recursos, los bloques sonoros con ‘bordes duros’—es decir, evitando transiciones y logrando una alta seccionalización—y una discursividad musical no lineal. Aharonián llega a los límites de la austeridad con piezas como *Digo, es un decir* (1979) para 3 flautas, 3 oboes, 3 clarinetes, trompeta y 2 contrabajos, *Los*

³⁰ Aharonián 2000: 4.

cadadías (1980) para clarinete, trombón, piano y violonchelo, *¿Y ahora?* (1984) para piano, y la pieza electroacústica *Apruebo el sol* (1984).

Las obras orquestales de Aharonián, *Gente* (1990) para diez instrumentistas, y *Mestizo* (1993) para orquesta, son particularmente incesantes, estáticas, y a la vez, líricas, marcando un cambio de dirección en la exploración de lo austero luego de *¿Y ahora?*. En estas obras también revela una nueva obsesión con la yuxtaposición de materiales melódicos contrastantes, y en lograr timbres compuestos—diversos ataques de instrumentos combinados para realizar una síntesis similar a la que se puede lograr en un estudio de grabación sincronizando pistas. Siguiendo con las yuxtaposiciones, Aharonián también ha sido atraído por la cita como material musical. Sus citas, aparecen en composiciones más recientes como la pieza electroacústica *Secas las pilas de todos los timbres* (1995), y *Una canción* (1998) para flauta, clarinete, viola, chelo y piano, donde aparecen fragmentos de piezas de Nono, Hanns Eisler (Alemania, 1898-1962), Daniel Viglietti, Violeta Parra (Chile, 1917-1967), Chico Buarque [Francisco Buarque de Hollanda] (Brasil, n.1944) y Silvestre Revueltas. En *Cachó la barreta* (2004) para 6 percusionistas, y en *Llueve sobre el Río de la Plata* (2000) para guitarra, Aharonián regresa a una intimidad marcada por la austeridad, un encanto con el silencio, y la creación de tensión por medio de gestos violentos—por su intensidad, el agresivo cambio de dinámica, y el uso contrastante de timbres metálicos—sin ser desenfrenados.

Aharonián se ha mantenido en la vanguardia de la música erudita contemporánea y su obra es un claro ejemplo de estética cosmopolita de la alta modernidad. Sin embargo, es significativo que su música incorpora elementos y características de tradiciones populares e indígenas, con un

esfuerzo consciente por respetar sus orígenes. La asimilación de los materiales provenientes de otros grupos sociales es profunda, de manera que no sólo se imitan gestos superficiales sino que se incluyen en la música comportamientos sintácticos, contenidos semánticos, técnicas interpretativas, y valores estéticos. Diferente a compositores folkloristas, la música de Aharonián adopta principios de otras músicas, reconociendo la ‘otredad’ de los grupos sociales dueños de estas, y buscando generar un diálogo entre las diferentes tradiciones. Si bien en estos rasgos existen ciertas continuidades con compositores cultos considerados ‘nacionalistas,’ existen diferencias fundamentales en cuanto a los planteamientos ideológicos respecto a las políticas de representación. En este sentido la música de Aharonián se nutre de su trabajo interdisciplinario y se asemeja más en su relación con los materiales musicales de otros grupos sociales a la de compositores como José Maceda (Filipinas, 1917-2004) , que compositores como Osvaldo Golijov (Argentina, n.1960) donde esta reflexión sobre políticas de identidad y representación es bastante diferente.

En los siguientes dos ejemplos, vemos como la pieza *Gente*, compuesta en 1990, genera diferentes signos que apuntan de manera sutil a tradiciones musicales diversas. La pieza, como muchas otras obras de Aharonián, utiliza poquísimos materiales, y estos pocos son repetidos intensamente a lo largo de la composición. Los materiales presentados en los ejemplos #2 y #3, junto a un clúster microtonal de clarinete, fagot, corno y trombón, constituyen la totalidad de elementos presentados en la obra que tiene una duración aproximada de 8 minutos. Los cortes entre los materiales son súbitos y no existe realmente una jerarquización evidente entre ellos. Las variaciones a lo largo de la obra de estos materiales, como es usual en Aharonián, son mínimas, y

consisten más que todo en variaciones pequeñas en las duraciones y la fragmentación de motivos melódicos

En los ejemplos 2 y 3, señalo diferentes aspectos de la partitura y su resultado sonoro y los llamo signos 1-5. Siguiendo la aplicación del etnomusicólogo Thomas Turino de las teorías semióticas de Charles S. Peirce,³¹ examino aquí cada uno de ellos en la relación tri-partita generada entre el *signo* (o representamen), el o los *objetos* a los cuales este remite, y el o los *interpretantes* que al menos yo doy a estos en la pieza (esta posición subjetiva de ‘quien interpreta’ es crucial para la validez de un acercamiento semiótico *a la Peirce*). Para referirme a la forma como está estructurada la relación entre un signo y un objeto, utilizaré los términos ícono (cuando la relación se basa en similitud) e índice (cuando la relación se basa en asociación o coocurrencia).

[INSERTAR EJEMPLO MUSICAL 2 AQUÍ]

Ejemplo 2. Fragmento de la obra *Gente*

³¹ Turino 1999: 221-55.

The image shows a musical score for a symphony orchestra in 2/4 time, marked '♩ = 100 (tempo giustissimo)'. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in A (Cl. in A), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Double Bass (D. Bs.), and Marimba. The Marimba part is specifically marked with 'sf subito mf'. A box labeled 'SIGNO 1' points to the instrument list on the left. A box labeled 'SIGNO 2' points to the Marimba part. A box labeled 'SIGNO 3' points to the first measure of the Clarinet in A part, which contains the text 'bouché et cuivré'.

El signo 1 en nuestro ejemplo musical #2 en este caso es al mismo tiempo la agrupación instrumental como está expresada en la partitura y, si estuviésemos escuchando la obra en vivo, el hecho mismo de tener músicos en el escenario con estos instrumentos. Tanto el observar a los músicos en un escenario de concierto, como su indicación en una partitura de este tipo actúan como un signo que apunta al objeto ‘Tradición europeo-occidental de música clásica.’ La relación de este signo con su objeto se da por coocurrencia—es decir, cuando vemos músicos sentados en un escenario con flauta, oboe, clarinete, etc., mi experiencia previa me lleva a interpretar en primera instancia señal como ‘música clásica’ y el interpretante que doy a esto es relacionar esto con los conceptos de ‘músicos especializados, elite intelectual, música clásica de

concierto.’ Sin embargo entre la misma instrumentación, y a pesar de estar en un escenario de concierto, surge para mí un segundo signo (signo 2) al observar en la partitura y/o en el concierto la marímbula. De nuevo por asociación, este instrumento actúa como índice para ‘instrumento afro-americano,’ ‘Caribe’ o quizá ‘negritudes’. La interpretación que se puede dar a este signo en ese momento quizá apunte a las ideas de ‘tradiciones musicales afro-americanas en Latinoamérica.’ De esta manera, ya la instrumentación en la partitura, o los músicos con sus instrumentos en el escenario, vestidos de cierta manera, y con cierta disposición, han proporcionado incluso antes de tocar el primer sonido, una serie de signos que me llevan a interpretar la situación como música clásica, pero que de alguna forma está incorporando el legado afroamericano en lo que voy a escuchar.

El siguiente signo (signo 3) que al menos yo identifiqué—de nuevo, los signos funcionan tan solo si se tiene en cuenta el ‘para quién funcionan’—es quizá el menos evidente. Con sutileza, Aharonián hace que el clarinete y el fagot actúen de manera similar a la práctica indígena de sikus de ira y arca—una técnica donde existe una complementariedad entre dos instrumentos que se alternan para juntos crear una línea melódica. Al observar en la partitura la manera como Aharonián escoge el fagot y el clarinete con plicas compartidas, al escuchar su relación complementaria durante su interpretación, y teniendo en cuenta los intereses del compositor, este signo lo relaciono con la forma de tocar los sikus en el altiplano de los Andes. En este caso, la relación entre el signo (sonoro y escrito) con el objeto se da por similitud, es decir, es un ícono, pues los instrumentos *suenan como suenan* el arca e ira, o *se ven como se vería* el arca e ira si se escribieran en un pentagrama. Al mismo tiempo, este signo 3 funciona como un índice (un signo puede referir a múltiples objetos sin ningún problema) ya que por asociación, la práctica de ira y

arca señala hacia las comunidades indígenas del altiplano andino y prácticas musicales Amerindias.

[INSERTAR EJEMPLO MUSICAL 3 AQUÍ]

Ejemplo 3. Fragmento de la obra *Gente*

The musical score is for a fragment from the work *Gente*. It consists of two staves: Tbn. (Tuba) and Steel Drum. The time signature is 2/4. The Tbn. staff is marked with the tempo instruction "molto cantabile e legatissimo" and the dynamic marking "f (mf)". The Steel Drum staff has a few notes at the end. Two callout boxes are present: "SIGNO 4" points to the beginning of the Tbn. staff, and "SIGNO 5" points to a specific melodic phrase in the Tbn. staff.

En el ejemplo musical #3, el signo 4 funciona de manera muy similar al signo 2. El Steel drum apunta de nuevo a prácticas musicales afro-americanas y al Caribe. Sin embargo el signo 5, la melodía del trombón, con mucha menor sutileza, se presenta casi siempre solitaria y llama siempre la atención con sus implicaciones tonales y sonoridad a melodía popular o folklórica, así sea una invención propia de Aharonián. Las connotaciones tonales de este fragmento en una composición altamente disonante llaman la atención por su similitud (ícono) a melodías de música popular. Por asociación, el objeto de esta melodía como signo puede ser ‘música o expresiones culturales populares’ lo que lleva a un interpretante que en este contexto varía entre

‘música que no es de élite,’ ‘kitsch,’ o teniendo en cuenta el título de la composición, ‘música de la Gente’. La presencia de este signo también lleva por asociación a reflexionar sobre la dicotomía entre la música popular y la música clásica, dado que este ha sido un tema de interés para Aharonián. Al finalizar la obra, Aharonián yuxtapone todos los materiales (y por ende todos los signos) aquí vistos, y de cierta manera esta resulta ser su ponencia identitaria: La pieza “Gente” como un todo funciona como un gran signo que apunta al legado tri-etnico de las Américas, juntando aspectos de músicas populares, tradicionales y clásicas, y a una identidad latinoamericana mestiza en el sentido más amplio de la palabra.

Miremos como ejemplo complementario ahora la pieza electroacústica *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* (1974). Durante la década de 1970, Aharonián estudió la música de tradiciones indígenas Aymaras y Quechuas, luego de haber escuchado la música de la película *Yawar Mallku* (La sangre del cóndor) del director Jorge Sanjines. La música, compuesta por Alberto Villalpando—otro estudiante del CLAEM del Instituto Di Tella—Alfredo Dominguez, e Ignacio Quispe. El músico suizo Gilbert Favre, uno de los fundadores de la conocida Peña Naira y del grupo folklórico Boliviano *Los Jairas*, interpretaba la quena, acompañado de Ernesto Cavour y Julio Godoy.³² El descubrimiento de una tradición folklórica que ya circulaba en los ambientes cosmopolitas de Buenos Aires, La Paz y Paris impulsó a Aharonián a profundizar en las prácticas musicales que daban origen a estas composiciones. Como fuente sonora para la elaboración de *Homenaje*, Aharonián tomó sonidos de instrumentos de viento de grupos que se identifican a sí mismos como mestizos e indígenas Aymara y Quechua en los altiplanos andinos de Sur América. Según él mismo, su principal preocupación en este caso fue el respetar la forma de interpretación de los instrumentos

³² Ver Rios 2008.

utilizados (pinkillos, tarcas, sikus, queñas) dependiendo de los grupos socio-culturales de donde provenían estos. En la siguiente nota a la grabación se observa la tensión que Aharonián siente por presentar su obra distanciada de composiciones que para su criterio simplemente usurpan materiales para utilizarlos como elementos ‘exóticos’, sean o no bien intencionados:

He querido evitar el homenaje declamatorio, el romántico, el plañidero, el filantrópico etnocentrista. He querido evitar el disfraz, la tarjeta postal, la fotografía exótica entrecortada por la obra del ‘artista’. Me he sentado frente a esa cultura otra [...] y he querido respetarla en todo momento dentro de los límites de mis posibilidades de conocimiento. Por eso las flautas de la tradición altiplánica no han sido distorsionadas: conservan su sonido ‘natural’ y aun su soplido o su grito, tan importantes desde el punto de vista expresivo. [...] He intentado basarme—hasta donde me lo permitiera mi nivel de información en aquel entonces—en inflexiones y ‘gestos’ sonoros propios de esas flautas en su contexto habitual. Me sentía obviamente a mucha distancia de la actitud rapsodista o ingenuamente exoticista [...] Por eso, hay flautas indígenas y mestizas y hay modos de sonar, pero no hay indiecitos con plumas, ni fragmentos melódicos pentafónicos pseudo-tradicionales acompañados por ‘blipes’ electrónicos.³³

En otros escritos, Aharonián continúa buscando una argumentación para justificar y dar sustento teórico y ético al uso de materiales que en otros momentos pueden ser fácilmente reducidos a tradiciones folkloristas. El uso de instrumentos que no hacen parte de la tradición clásica europea causa inquietudes que Aharonián entiende como asuntos de poder:

Cuando yo fuerzo la lógica de un instrumento o de un gesto musical de mi propia sociedad, estoy actuando en principio dentro de un mecanismo normal de la dinámica histórica. Cuando yo pienso en hacer eso mismo con una cultura otra—se encuentre ésta lejos, enfrente, o a mi lado—debo cuidarme especialmente de no caer en la soberbia del poderoso que despoja al débil. La diferencia entre una y otra situación es sociocultural, por supuesto, pero es sobre todo de índole ética.³⁴

El título de la composición *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* es de una mordacidad política notable. El homenaje en este caso no es al hombre, si no a la flecha que lo ha matado. La leyenda cuenta del navegante Juan Díaz de Solís que en su búsqueda

³³ Aharonián 2001a: 7-8.

³⁴ Aharonián 2002c: np.

de un paso al océano Pacífico se encuentra la desembocadura del Río de la Plata. Al acercarse a la costa del actual Uruguay, nativos Charrúas o Guaraníes hacen señas de bienvenida. Atraídos por las ofrendas que los indígenas aparentemente hacían, Solís y algunos de sus hombres desembarcaron, y fueron emboscados y asesinados por los nativos. Sobre esto, Aharonián escribe en sus notas: “Trato de rendir un doble homenaje. Un primero a los verdaderos dueños de la tierra en América, despojados de ella por la conquista europea y sus consecuencias coloniales y neocoloniales. [...] El segundo homenaje es para un indígena en particular y para su opción histórica”³⁵. Esta opción histórica es la resistencia a ser absorbidos por una metrópoli poderosa, opción que continúa siendo defendida por Aharonián hasta estos días.

Si bien en otros escritos he examinado las técnicas compositivas de Aharonián, estos apuntan a que las decisiones musicales no eran exclusivamente basadas en lo estético, sino que se derivaban directamente de una posición ética.³⁶ Luego de una revisión detallada de las composiciones y los escritos musicológicos y críticos de Aharonián, llegué a la conclusión de que su trabajo era una manifestación concreta de una preocupación por la forma en que la música se convierte en un espacio de negociación de lo político, lo social y lo histórico. De esta manera, quisiera sugerir que si bien tendencias similares a estas mencionadas—como puede ser el uso de instrumentos o materiales de otros grupos sociales—se han visto en compositores anteriores, Aharonián examina ideas compositivas que no indican hacia lo nacional sino a una posición pan-latinoamericana, atenta a la diversidad cultural de la región. En lugar de ver a Latinoamérica

³⁵ Aharonián 1995: 7-8.

³⁶ Este escrito puede complementarse con Herrera 2005: 23-65. En él, examino en las composiciones de Aharonián 1) la aplicación del concepto de austeridad al contenido tónico y tímbrico, a las figuras rítmicas y melódicas, y a la notación; 2) las formas principales para generar sintaxis no-discursiva (alta seccionalización y estratificación); y finalmente 3) el uso de microprocesos como medio para el desarrollo de materiales, incluyendo el uso de microtonalismo, microvariaciones y recontextualización. Sus manifestaciones son observadas en numerosos ejemplos tomados de varias composiciones acústicas y electroacústicas de Aharonián creadas entre 1966 y 1999. También ver Herrera 2004.

como un concepto coherente y homogéneo, la música de Aharonián muestra la faceta fracturada, heterogénea y diversa de los pueblos latinoamericanos. Con esto quiero decir, que partiendo del nacionalismo, Coriún Aharonián deconstruye el discurso regional de ‘democracia racial’³⁷— donde se acepta a ciegas una Latinoamérica netamente mestiza y blanqueada, marginalizando así una enorme diversidad de posibilidades raciales, éticas y por ende prácticas culturales—y afronta la problemática de la construcción de una identidad cultural latinoamericana que incluye la diversidad de sus componentes. Luego del largo debate entre compositores latinoamericanos de generaciones anteriores entre acercamientos a la composición musical desde el ‘nacionalismo’ o el ‘universalismo,’³⁸ Aharonián es representativo de una generación de creadores que ha logrado un cierto nivel de independencia de los modelos culturales impuestos por Europa y los Estados Unidos. En la música de Aharonián las preguntas acerca de identidad cultural latinoamericana son enfrentadas directamente y de tal manera que no refuerzan modelos coloniales preexistentes con respuestas simplistas a un asunto complejo y trascendental.

En su música y sus escritos, Aharonián explora cuatro nociones principales, lo que quizá podríamos llamar la base ideológica de su propuesta. Esta propuesta parece derivar del pensamiento a la teoría de la dependencia de la década de 1960—explorada en la siguiente sección—donde el poder imperial es homologado a Estados Unidos y Europa, con una perspectiva nacionalista que ignora lo difuso que pueden llegar a ser las estructuras de poder, y que transfiere del plano económico al socio-cultural la metáfora de centro y periferia. En primera instancia Aharonián acoge la idea de ‘sistema neocolonial,’ que recoge su entendimiento acerca de la configuración geopolítica latinoamericana y su relación con los poderes

³⁷ Ver por ejemplo Reid Andrews 1991; Farnsworth-Alvear 2000; y Wade 1993.

³⁸ Ver por ejemplo Isabel Aretz, 1977.

metropolitanos de Europa y los Estados Unidos. Como segunda noción está la de ‘imposición de modelos culturales y la generación de contramodelos.’ Con esto se refiere a las estrategias tradicionales de dominación imperialista y las posibles respuestas que puede dar el compositor al generar contramodelos culturales. Como tercer punto crítico está el reconocimiento de un bagaje simultáneamente europeo, amerindio y africano en la cultura latinoamericana como rasgo distintivo, lo que Aharonián llama ‘el patrimonio tri-étnico latinoamericano’. Finalmente, la labor de Aharonián gira alrededor de una visión particular y bastante desarrollada sobre el ‘papel del compositor en la sociedad,’ y la labor protagónica del creador latinoamericano en la búsqueda de una identidad cultural.

LATINOAMÉRICA, TEORÍA DE LA DEPENDENCIA Y NEOCOLONIALISMO

Para una mejor comprensión del posicionamiento ideológico de Aharonián es necesario entender su visión sobre la configuración geopolítica mundial contemporánea. Aharonián ve a Latinoamérica inmersa en un sistema neocolonial donde Europa y los Estados Unidos actúan como poderes imperiales. Sus ideas al respecto, forjadas principalmente durante la década del 60 bajo la euforia producida por el triunfo del proceso revolucionario cubano, caben dentro del marco de la teoría de la dependencia, usualmente asociado al economista Raúl Prebisch y la Comisión Económica para América Latina de la ONU . Este pensamiento, notablemente originado en Latinoamérica, propone que las condiciones de pobreza y subdesarrollo en la región obedecen a su inserción violenta en su papel histórico como abastecedora de materias primas y consumidora de productos terminados. La metáfora centro-periferia—frecuentemente usada por Aharonián—es utilizada para indicar esta relación desigual de poder. Aharonián y varios otros intelectuales de su generación se apropiaron y extendieron los conceptos de la teoría de la

dependencia para abarcar también los campos de expresión cultural. El objetivo final de esta homologación es lograr que el creador rompa con los lazos de dependencia creativa en modelos foráneos. Por ejemplo, cuando Aharonián se refiere a la apropiación de materiales sonoros provenientes de otras sociedades por parte de compositores metropolitanos establece:

[Cuando Europa mira y valora lo no-europeo] es porque siente flaquear sus fuerzas regenerativas de cultura y necesita succionar la sangre de algún ‘salvaje’ o ‘extraeuropeo’... Esto es y ha sido normal en todos los momentos en los que Europa se ha sentido en crisis: con Beardsley, con Picasso, y hasta con Debussy. Y ninguno de ellos es culpable de alguna culpa, pues el robo o el saqueo no es sentido como tal por los europeos. Ellos son educados para sentirse con derecho natural al despojo de los demás, y no hay allí falta de ética. El acusarlos de tal cosa sería tan disparatado como juzgar por criminales a los miembros de alguna cultura antropofágica. La culpa no está entonces en ellos. Está en nosotros, que no somos ellos, y que estamos del lado de acá de la frontera, y que cohonestamos su comportamiento ético.³⁹

Este último punto es crítico para Aharonián. Él no llama al centro de atención las fuerzas imperialistas que ejercen su dominio, sino a los sujetos neocoloniales que permiten que este se mantenga en impunidad. Aharonián espera que los latinoamericanos asuman la responsabilidad de sus decisiones, acciones y creaciones, porque a través de ellas bien se rechaza o se defiende la permanencia de la dominación y dependencia.

Con sus escritos, Aharonián crea un contexto de escucha para sus obras en las que el creador musical latinoamericano es percibido como inserto en una dinámica neocolonial. Aharonián sostiene que usualmente la música de las colonias tiene la posibilidad de ser internacionalmente reconocida “sólo si el centro de poder colonial roba una música de la colonia, la acomoda a sus pautas de buen comportamiento (o de mal comportamiento controlable) y la lanza desde la metrópoli.”⁴⁰ Tanto para la música popular como la erudita, la carrera por lograr reconocimiento

³⁹ Aharonián 1992: 22-23.

⁴⁰ *Ibíd.*: 106.

internacional culmina con una distorsión de las proposiciones creativas con el objetivo supuesto de hacerlas ‘más atractivas a las masas,’ lo que en esencia traduce en neutralizarlas y volverlas inofensivas. Criticando, por ejemplo, la actitud de un gran número de intérpretes latinoamericanos cuyo repertorio es en ocasiones exclusivamente europeo del siglo dieciocho y diecinueve, Aharonián dice: “[Los intérpretes]...se entregan entonces ilimitadamente al placer para el cual fueron programados en exclusividad: la ejecución del pasado histórico de la metrópoli.”⁴¹ Es parte de las estrategias del control neocolonial el reforzar los modelos impuestos a través de su reproducción por nativos de estas colonias, y es esto esencialmente lo que Aharonián critica. Como una respuesta clave a esta situación, Aharonián considera que es parte de la responsabilidad del creador latinoamericano el generar contramodelos a aquellos impuestos por la metrópolis.

IMPOSICIÓN DE MODELOS CULTURALES Y LA GENERACIÓN DE CONTRAMODELOS

El aspecto central de la militancia de Coriún Aharonián contra el neocolonialismo es su rechazo a la imposición de modelos culturales. “El primer mundo nos educa primorosamente para la inconciencia alegre”⁴² dice al comienzo de su libro *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. La inconciencia alegre a la que se refiere es una educación que acepta los modelos metropolitanos y propaga un mito de cierta cultura específica, que es la cultura dominante. Para Aharonián “la única manera de *ser* uno mismo en una sociedad dependiente de esos modelos metropolitanos es intentar vivir el acto creativo de tal manera que genere contramodelos culturales.”⁴³ Aharonián intenta, exitosamente en mi opinión, generar contramodelos, entre

⁴¹ *Ibíd.*: 11.

⁴² *Ibíd.*: 5.

⁴³ Aharonián 2000: 3.

múltiples posibles, que corresponden a las necesidades y hábitos cosmopolitas latinoamericanos en conjunto, y de Uruguay en particular.

El problema del rechazo a modelos culturales impuestos no es nuevo, y Aharonián encuentra un primer ejemplo de fracaso revolucionario en los movimientos de independencia latinoamericanos durante el siglo diecinueve:

“La primera independencia de América Latina desembocó en un rechazo de primer momento de modelos metropolitanos por parte de los revolucionarios sinceros. Pero no había contramodelos porque tampoco en aquel entonces se tenía claro que esa aparentemente ociosa elaboración de propuestas culturales podía ser tan dramáticamente importante. El vacío fue pronto vuelto a llenar por los modelos metropolitanos, sin oposición prestigiosa.”⁴⁴

Por supuesto, una paradoja a la que se ha tenido que enfrentar Aharonián, es que él es compositor de música culta en la tradición cosmopolita de Europa Occidental. Es decir, la propia música en la que fue educado, ‘su’ música, tiene sus orígenes históricos en los centros metropolitanos. Pero para Aharonián, la solución no es simplemente dejar de componer en esa tradición. Por el contrario, es replantear esa tradición como propia, e intentar, desde la posición de periferia a los centros de poder, generar una respuesta desestabilizadora. Entre las múltiples responsabilidades que esto acarrea, la educación se convierte en parte fundamental del proceso para romper la dependencia. Aharonián señala que “...el músico que ha optado por ser un resistente de la cultura no puede negar la cultura colonial existente... [y] se ve obligado a estar al día respecto a las novedades metropolitanas de último momento...”⁴⁵ Así pues, el rol del compositor para Aharonián es complejo ya que debe mediar entre el pasado inmediato y el futuro deseado.

⁴⁴ Aharonián 1992: 6.

⁴⁵ Aharonián 1996a: np.

EL LEGADO TRI-ÉTNICO

La construcción de identidades implica encontrar o imaginar trayectorias comunes entre los miembros de un grupo social y señalarlas como aspectos distintivos de pertenencia al grupo y de diferenciación con otros grupos de similar orden. En el caso latinoamericano, Aharonián reconoce esto y sabe que no es una labor sencilla: “Hay caracteres comunes –‘entre nosotros’—y caracteres diferenciales –‘nosotros y ellos’, especialmente nosotros los latinoamericanos y ellos los europeos . Pero no son tantos como quisiéramos para sustentar una hipotética proclama inflamada, ni están tan claros.”⁴⁶ El generar una identidad latinoamericana que responda a la amenaza homogeneizadora de fuerzas imperialistas tiene que ser según Aharonián, una meta auto-impuesta que no es simple ni tiene una metodología preestablecida.

La adopción consciente y quizá simplificante por parte de Aharonián del llamado discurso del legado tri-étnico latinoamericano es abordado con el entendimiento de que cada tradición carga consigo un diferente pasado y replantea hasta cierto punto las políticas de representación de compositores nacionalistas de generaciones anteriores. De nuevo aquí la tenacidad y severidad en la educación se convierte en asunto crítico para Aharonián. Aharonián considera que en general los compositores de música clásica en Latinoamérica parte de las élites mestizas y blancas saben muy poco sobre las expresiones culturales amerindias, de herencia africana o incluso populares mestizas en su entorno. La educación que estos compositores reciben se centran casi exclusivamente en tradiciones de herencia europea, reforzando los lazos coloniales de la música clásica. “Para el creador Latinoamericano,” dice Aharonián, “las culturas no oficiales (las nativas, las traídas de África a través de la esclavitud y a veces hasta las propias

⁴⁶ Aharonián 1992: 84.

formas mestizas de la cultura *no culta*) son extrañas, extranjeras, ajenas y a menudo exóticas.”⁴⁷

Aharonián sigue una larga práctica de entender las prácticas americanas como el resultado de un legado tri-étnico, y hace de este legado una fuente principal y decisiva en la búsqueda del Latinamericanismo. No sólo eso, sino que en la composición y en la educación musical halla el medio ideal para la reconciliación de estos elementos:

El músico es un receptáculo particularmente sensible de esos rasgos comunes [culturales], y un reestructurador de ellos, por definición de oficio. La música es la estructuración expresiva de sonidos y silencios. Pero yo solo puedo estructurar aquello que conozco, aquello que he conocido y reconocido.⁴⁸

El papel del compositor latinoamericano para Aharonián debe involucrar un estudio consciente de las diferentes tradiciones que crean su propio entorno para encontrar fuentes de identidad—y a partir de ellas generar contramodelos a aquellos impuestos por los centros metropolitanos. En sus palabras, “El conocimiento a nivel perceptivo de las realidades propias pero ajenas, la indígena y la negra Africana, además de permitirle tomar distancia, lo ayudarán a ver poco a poco cuáles son los factores diferenciales que existen en la cultura colonial mestiza respecto de los modelos metropolitanos.”⁴⁹

EL PAPEL DEL COMPOSITOR EN LA SOCIEDAD

La labor de músico especializado en composición es de por sí una invención metropolitana y toma lugar casi exclusivamente en formaciones sociales cosmopolitas. Aharonián reconoce esto y al referirse a los creadores latinoamericanos los define como “el productor especializado de bienes culturales calificados en el consenso general, en el ámbito de la cultura metropolitana

⁴⁷ Aharonián 1979, 4.

⁴⁸ Aharonián 2001, 78.

⁴⁹ Aharonián 1979: 5.

dominante.”⁵⁰ Por lo tanto para Aharonián el creador latinoamericano tiene el deber ético de asumir y reflexionar sobre su importancia socio-cultural y comprender el sistema en el que se ve inmerso. Desde esta posición puede comenzar a reaccionar para convertirse en un miembro útil de su sociedad y tomar su papel en la búsqueda por una independencia cultural. Aharonián sugiere que bajo un sistema neocolonial “No se trata simplemente de tomar conciencia, sino de actuar después de haber tomado conciencia.”⁵¹ Como algunos otros compositores del siglo veinte—Luigi Nono, Hanns Eisler o Cornelius Cardew (Inglaterra, 1936-1981), por ejemplo—Aharonián parece asumir frontalmente el rol del compositor no solo como comentarista de su propio tiempo, sino como partícipe activo con la misión de revelar, exponer y proponer soluciones a los problemas de su entorno.

En definitiva para Aharonián, el creador latinoamericano tiene un papel importante en el rompimiento de los lazos imperialistas y en el comienzo de una sociedad nueva. Ambos roles requieren que el artista sea simultáneamente activo en su propio tiempo y piense constantemente en el futuro. Como lo menciona en *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*: “No hay nueva sociedad sin nueva cultura.... Si logramos el nuevo orden económico-político-social pero no hemos trabajado en pro de una nueva cultura, pues ese nuevo orden puede revertirse rápidamente o anularse en lo sustancial.”⁵² Para Aharonián, en el largo plazo la cultura se convierte en un factor estabilizador de similares proporciones a lo económico o lo político. Pero antes de llegar a esa nueva sociedad, el compositor debe confrontar el sistema actual, brindando contramodelos y siendo parte activa contra el *status quo*. “El problema de la contemporaneidad del producto cultural es entonces, fundamentalmente, el problema del desafío del creador frente

⁵⁰ Aharonián 1979: 4.

⁵¹ Aharonián 2001b: 78

⁵² Aharonián 1992: 5-6.

al sistema, en cuanto al esfuerzo que hace el sistema por imbecilizar [sic]. Es un desafío para desimbecilizar [sic].”⁵³ En otras palabras, para Aharonián, el creador cultural tiene como una de sus responsabilidades el promover pensamiento—inducir a la audiencia a ‘pensar’.

La pregunta que surge inmediatamente es ¿de qué manera puede el compositor cosmopolita de música erudita afectar su sociedad considerando que la música clásica contemporánea no es en ninguna medida un producto de consumo masivo? En el coloquio “*Música e mundo da vida: alteridade e transgressão na cultura do século XX*” en Portugal Aharonián abordó esta pregunta:

Otra trampa es el creer que es suficiente con ser activo sólo en el área de la música popular, puesto que la música culta no constituye un producto cultural masivo. Esto significa en realidad la no comprensión de la dinámica dentro de la cultura occidental, ya que la música culta tiene - al menos hasta este pasaje al siglo XXI - un papel principal en la vanguardia cultural... y posee por lo tanto un lugar de prestigio y poder dentro de la propia estructura musical, dado en especial que el papel de apertura de caminos nuevos es normalmente reservado por los compositores de música popular a sus colegas de la música culta.⁵⁴

La responsabilidad de un compositor de vanguardia es pues “La obligación de forzar [el sistema] al máximo para establecer la mayor cantidad aguantable de innovación que haga que ese código se vaya transformando hacia algo que sea más nuestro y menos manipulado por otros desde otros lugares.”⁵⁵ Sin embargo, Aharonián prevé los límites de la vanguardia: el rechazo de los modelos pre-establecidos debe ser ‘aguantable’, queriendo decir que “El compositor puede rechazar algunas reglas de juego —de hecho, todo creador verdadero rechaza algunas reglas de juego, y es en ello que le va su pequeña cuota de originalidad-, pero no todas. Ni siquiera la mayoría. Si no, no se comunica.”⁵⁶

⁵³ *Ibíd.*: 34.

⁵⁴ Aharonián 1996a: np.

⁵⁵ Aharonián 1992: 45.

⁵⁶ Aharonián 2001b: 78.

Indudablemente Aharonián da a la composición de vanguardia un lugar privilegiado e influyente y demuestra una fe profunda en su capacidad revolucionaria . El poner la vanguardia de la música clásica como lugar privilegiado de innovación creativa en estas descripciones, resulta en ocasiones problemático sin duda. Sin embargo, al menos en relación al poder individual del creador de vanguardia, Aharonián opta por decir que es “una responsabilidad individual que—cuidado—no es más que un granito de arena dentro de la responsabilidad histórica de todos sus congéneres. No es cosa de sentirse protagonistas.”⁵⁷ En conclusión, el compositor latinoamericano comprometido debe crear una vanguardia inteligente que negocie los problemas actuales pero con una mirada hacia el futuro. Esta vanguardia denota:

“...asumir la nada cómoda actitud del revolucionario, que sabe claramente hacia dónde va pero no adónde, que sabe que la verdad es verdad en tanto sea puesta en duda a cada momento, que ha comprendido que sólo un cuestionamiento permanente puede permitir no equivocarse, que sólo la actitud crítica respecto de cada acción puede hacer que esa acción sea de vanguardia.”⁵⁸

Ante todo, Aharonián trae a colación las connotaciones éticas de ser un compositor en Latinoamérica como un problema crítico que merece atención a lo largo de todo el proceso de su formación y educación. Un compositor escribe no sólo para su tiempo, sino también para el futuro, y al hacerlo, bien puede ayudar a mantener el sistema o a cambiarlo. La conciencia de esto no es algo necesario, pero en el caso de la construcción de identidad latinoamericana se convierte en requerimiento vital.

⁵⁷ Aharonián 1992: 36.

⁵⁸ Aharonián 1979: 12.

A manera de conclusión

La escucha de la música de Coriún Aharonián me llevó prontamente a la conclusión de que esta debe ser entendida en conjunto a las implicaciones políticas que acarrea. Para él, la música erudita tiene un papel importante en la sociedad, no solo para establecer quiénes somos hoy, sino para construir quiénes queremos ser en el futuro. La respuesta artística de Aharonián a la dictadura militar Uruguay no es particularmente común, dado que en lugar de una exploración de los subjetivo y un camino a la introspección, Aharonián decidió rechazar el sistema político con una actitud militante. Su música, su labor pedagógica, y sus escritos, de manera diferente, se convirtieron en espacio de resistencia frente a la complicada situación. La misma decisión de continuar viviendo en Uruguay por todo este tiempo, ‘tozudamente’ como en algún momento lo describiera él mismo, es en sí misma una decisión crítica para su estilo musical y sus creencias ideológicas.

Tanto la música como los escritos de Aharonián son tremendamente estimulantes. Su llamado a una resistencia productiva frente al neocolonialismo da un marco teórico importante para nuevas generaciones de compositores, intérpretes e investigadores. Un marco que no es generado desde los centros metropolitanos, y se acomoda a las necesidades e inquietudes de músicos latinoamericanos. Sus composiciones sintetizan de manera clara una tendencia compositiva de suprema importancia en la música latinoamericana del siglo veinte. Su militancia en lo compositivo, en la enseñanza, y en la escritura es crucial para entender la composición culta uruguaya, y por qué no, latinoamericana en el siglo veintiuno.

Bibliografía

Aharonián, Coriún

- 1979 “Latinoamérica hoy.” *Boletín de Música Casa de las Américas* 79: 3-13. También en versión revisada en: “Identité, colonie et avant-garde dans la création musicale latinoaméricaine.” *Dérives* 47/48 (Montreal, 1985): 49-63.
- 1991 *Héctor Tosar, compositor uruguayo*. Montevideo: Trilce.
- 1992 *Conversaciones sobre Música, Cultura e Identidad*. Montevideo: Ombú. [segunda edición por Tacuabé, 2000 y tercera 2005].
- 1995 Notas a: *Gran tiempo: Composiciones electroacústicas*. Montevideo: Tacuabé – Serie Música Nueva T/E 25 CD. Disco compacto
- 1996a “¿Otriedad como autodefensa o como sometimiento? Una encrucijada para el compositor del Tercer Mundo.” *Latinoamérica Música* [revista en línea] ; <http://latinoamerica-musica.net/puntos/aharonian/otredad-es.html>; último acceso marzo 26, 2010. También presentado como ponencia en el coloquio “*Música e mundo da vida: alteridade e transgressão na cultura do século XX*”, (Cascais, Portugal, diciembre 1996).
- 1996b “Memoria social y música: La resistencia y la música uruguaya.” *Partido Socialista de Uruguay* [en línea]; <http://www.ps.org.uy/noticias828.htm>; enero 23, 2004; último acceso abril 13, 2004. Basado en una ponencia dada en el foro: *Memoria social: la literatura, el teatro, el cine, la música, el arte* (Montevideo, agosto 28, 1996).
- 2000 “An Approach to Compositional Trends in Latin America.” *Leonardo Music Journal* 10: 3-5.
- 2001a Notas a: *Los cadadías: 9 composiciones*. Montevideo: Tacuabé – Serie Música Nueva T/E 35 CD, 2001. Disco compacto.
- 2001b “El compositor y su entorno en Latinoamérica.” *Revista Musical Chilena* 55 no.196: 77-82.
- 2002a “Technology for the Resistance: A Latin American Case.” *Latin American Music Review* 23: 195-205. Presentado originalmente en *36th ICTM (International Council for Traditional Music) World Conference*. (Rio de Janeiro, julio 4-11, 2001).
- 2002b *Introducción a la música*. Montevideo: Tacuabé.
- 2002c “Tradición y futuro, y la ética del componer.” *Latinoamérica Música* [revista en línea]; <http://latinoamerica-musica.net/puntos/aharonian/tradicion.html>; último acceso marzo 26, 2010.
- 2004 *Educación, arte, música*. Montevideo, Uruguay: Ediciones Tacuabé.

2007 *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República.

Andrews, George Reid

1991 *Blacks & Whites in São Paulo, Brazil, 1888-1988*. Madison: University of Wisconsin Press.

Aretz, Isabel

1977 *América Latina en su música*. Paris: Unesco, Siglo Veintiuno Editores.

Ayestarán, Lauro

1953 *La música en el Uruguay, vol. I*. Montevideo: Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica.

Bourdieu, Pierre.

1993 "The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed." *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press, 1993. 29-73.

Farnsworth-Alvear, Ann

2000 *Dulcinea in the Factory: Myths, Morals, Men, and Women in Colombia's Industrial Experiment, 1905-1960*. Durham: Duke University Press.

Fürst-Heidtmann, Monika

2007 "Coriún Aharonián," in *Komponisten der Gegenwart*; Hanns-Werner Heister & Walter-Wolfgang Sparrer (compiladores): *Komponisten der Gegenwart*. Edition Text und Kritik, München, 1992; rev. 2007.

Haber, Alicia

1998 "De la circunspección a la exploración de la interioridad." En: Barrán, José Pedro, Gerardo Caetano, y Teresa Porzecanski, ed. *Historias de la vida privada en el Uruguay: Individuo y soledades 1920-1990*. Montevideo: Santillana. 152-189.

Herrera, Eduardo

2004 "Coriún Aharonián: The Search for a Latin American Cultural Identity." Master's Thesis. University of Illinois at Urbana-Champaign.

2005 "Austeridad, sintaxis no-discursiva y microprocesos en la obra de Coriún Aharonián." *Revista de música, artes visuales y artes escénicas* 1 (2005): 23-65

Krauze, Enrique

1976 *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*. Mexico: Siglo Veintiuno, 1976.

López Chirico, Hugo

1999 "Coriún Aharonián." en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio, Vol. 1, 141-142. Madrid, España: Sociedad General de Autores y Editores.

Rios, Fernando.

2008 "La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and Its Impact on Nueva Canción." *Latin American Music Review* 29: 145-89.

Salgado, Susana

1971 *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo: Aemus.

Turino, Thomas

1999 "Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music." *Ethnomusicology* 43.2: 221-55.

Vega, Carlos

2007 *Estudios para los orígenes del tango argentino*. ed. Coriún Aharonián, Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina.

Wade, Peter

1993 *Blackness and Race Mixture: The Dynamics of Racial Identity in Colombia*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.