

## **Graciela Paraskevaïdis: Los sesenta años del compositor argentino Gerardo Gandini \***

### **A manera de prólogo**

Una rápida mirada a la historia de la música así llamada culta en la Argentina de los últimos cincuenta años nos señala que, luego de las muy diversas y significativas aunque opuestas personalidades creadoras de Juan Carlos Paz (1897-1972) y Alberto Ginastera (1916-1983), es Gerardo Gandini el que ha llegado a ser la figura no sólo más conocida sino también más relevante de su generación dentro y fuera del país.

Algunos de sus contemporáneos como Oscar Bazán (1936) y Eduardo Kusnir (1939), si bien hicieron en su momento originales y valiosos aportes, se han retraído en los últimos dos decenios. Otros, como el arriesgado y removedor Eduardo Bértola (1939-1996), no han logrado todavía trascender las fronteras regionales o, en el mejor de los casos, latinoamericanas. Sólo la obra de Mariano Etkin (1943), tan notable como rigurosa, ha recibido un merecido destaque internacional, en tanto algún otro nombre de las generaciones siguientes comienza ya a mostrar un perfil propio.

### **Apuntes biográficos**

Gerardo Gandini nació en Buenos Aires el 16 de octubre de 1936. Realizó estudios de piano con los argentinos Pía Sebastiani y Roberto Caamaño y luego brevemente con Yvonne Loriod, de armonía con Carlos Tuxen-Bang, y de composición con Alberto Ginastera en Buenos Aires y con Goffredo Petrassi en la Academia Santa Cecilia de Roma.

Como compositor y pianista ha participado en varios festivales, entre los cuales las Jornadas Mundiales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en Varsovia (1968), Londres (1971) y París (1975). Como creador ha recibido además de importantes becas, numerosos premios y encargos, tanto en la Argentina como en el exterior. Su música está editada - desde no hace mucho - en la Argentina, tanto en partituras como en fonogramas, posibilidades de difusión casi inexistentes para gran parte de los compositores de muchos de los países del continente latinoamericano.

Las actividades de Gandini se llevan a cabo desde hace ya casi cuatro décadas en varias áreas: la compositiva, la interpretativa - como pianista y director -, y la de la enseñanza de la composición. Gandini fue por casi diez años docente del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del legendario Instituto Di Tella en Buenos Aires, desde su fundación en 1963 hasta su cierre en 1972. El CLAEM fue un lugar en el que confluyeron en sucesivas etapas muchos jóvenes compositores del continente, que no sólo recibieron enseñanzas de diversos maestros del exterior, sino que pudieron confrontarse con sus compañeros de generación en la discusión de la propia realidad.

Alberto Ginastera no se equivocó ni cuando aceptó a un joven y tímido Gandini como alumno honorario de composición ni cuando luego - en su calidad de fundador y

director del CLAEM - lo designó su asistente allí. A cargo principalmente de las clases de análisis, Gandini ejerció una gran influencia sobre varios de los jóvenes becarios latinoamericanos. Aquéllos que tuvimos la suerte y el privilegio de recibir sus enseñanzas y de aprender en sus clases cosas esenciales sobre las vanguardias musicales del siglo XX, lo recordamos hasta hoy con gran respeto y afectuosa gratitud.

En 1976 y 1977, Gandini participó como docente en los V y VI Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea realizados en Buenos Aires. Fue luego docente en la Juilliard School of Music de Nueva York y profesor de composición en la Universidad de La Plata, y en la Facultad de Música de la Universidad Católica de Buenos Aires, cargo que aún desempeña. Fue también docente en varios cursos de verano realizados en Bariloche, en el suroeste de Argentina.

Entre 1976 y 1993 fue responsable de los ciclos de música contemporánea del Instituto Goethe de Buenos Aires, y colaboró paralelamente con la Fundación San Telmo y la Fundación Antorchas. Desde 1990 dirige el Centro de Experimentación en Opera y Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires.

Como pianista, Gandini no es sólo el intérprete ideal de su propia música, sino que su repertorio abarca los grandes maestros del siglo XX (se destacan sus ejecuciones de Schoenberg, Cage y Feldman) incluidos sus contemporáneos latinoamericanos, así como el jazz y el tango. Integró el último sexteto de Astor Piazzolla en una memorable gira, y participó recientemente en un recital de homenaje a éste en Buenos Aires, donde su presencia fue debidamente celebrada como uno de los puntales del espectáculo.

## La obra instrumental

Desde 1959 hasta el momento de escribir estas líneas, Gandini ha compuesto ochenta y cinco obras, entre las cuales encontramos músicas para orquesta con o sin solista, de cámara en diferentes combinaciones, ciclos para piano, tres óperas de cámara (**La pasión de Buster Keaton**, **Espejismos II (La muerte y la doncella)** y **La casa sin sosiego**), y una ópera de grandes dimensiones (**La ciudad ausente**).

Las **Tres pequeñas elegías** (1959) para piano constituyen su opus 1; son una serie de brevísimas y delicadas piezas, compuestas en el ámbito de una atonalidad libre y flexible y que denotan la influencia de la segunda escuela de Viena. A su vez, el refinamiento, la originalidad y la riqueza tímbrica de varias de sus obras siguientes como la **Música nocturna I** (1964) para flauta, trío de arcos y piano, influenciaron a jóvenes compositores que se formaban en ese momento.

Los títulos de sus composiciones son sin duda una clave importante para la comprensión del mundo conceptual y estético de Gandini; no solamente se refieren a contenidos y situaciones a veces extramusicales, literarias, oníricas y hasta humorísticas, sino que están íntimamente ligados a su manera de pensar, sentir, asociar y hacer música. Las cinco piezas para piano bajo el título de **"...e sarà"** (1974) - y su versión para orquesta (1976) - podrían ser un claro ejemplo de su compleja y permanente relación con el pasado musical. Se refiere al dialéctico dicho atribuido a Giuseppe Verdi: *torniamo all'antico e sarà un progresso*. La cita, ambigua por lo fragmentaria, es gandinianamente polisémica.

Éste es el núcleo de uno de sus obsesivos pensamientos filosófico-musicales: un juego siempre fascinante de múltiples significados que oscila entre lo real y lo irreal, lo conocido y lo desconocido, lo ya existente y aún inexistente, el "oneiron" y el despertar, entre la propia música y la música de los otros - de la que podemos adueñarnos -, sin saber ya qué fronteras han sido trasgredidas: las propias en dirección a otras, o las otras en dirección a las propias. Lo ajeno, ¿es lo propio o deviene propio? La cita se hace símbolo de lo otro que atrae fatalmente hacia un proceso de musicofagia a través de la máquina del tiempo.

En efecto, en muchas de sus obras Gandini utiliza materiales del pasado histórico, que son procesados de las más diversas maneras, delatando el dominio pleno de las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX: retazos sonoros de las **Suites** para chelo de Bach, citas de **L'enharmonique** de Rameau o de un lamento medieval trovadoresco en complicados procedimientos canónicos, citas de la octava **Toccata** para órgano de Frescobaldi, que pasan todos por esos distintos tipos de filtros.

**Piagne e sospira** (1969) para flauta, clarinete, violín y piano se refiere al madrigal homónimo de Monteverdi; en el **Moto perpetuo** del concierto para viola y orquesta (1979), eje virtuosístico entre los dos movimientos extremos, se perciben citas que vienen como de lejanos estados oníricos; en **Arnold strikes again** (1985) para flauta, subtitulada estudio para **Espejismos**, y en **Escuchando Pierrot en lo de Mme. Ocampo** (1992) para conjunto de cámara, se ponen en evidencia - también con sutil humor - los vínculos con la música de Schoenberg y con el espíritu de Satie; **Imaginary Landscape** (1988) para piano y orquesta establece sus claros vínculos con Cage; las **Mozartvariationen** (1991) para orquesta de cámara y voz, y **Espejismos II (La muerte y la doncella)** (1987), su segunda ópera de cámara, son sendos homenajes de Gandini a Mozart y Schubert; **La pasión de Buster Keaton** (1978), su primera ópera de cámara, habla no sólo de la gran admiración del compositor por esta notable figura cinematográfica, sino de su preocupación por integrar diversas formas de expresión en el ámbito del teatro musical, incluida la poesía surrealista.

Entre 1984 y 1986, Gandini testimonia su marcada inclinación hacia la música y el pensamiento de Robert Schumann a través de cuatro obras: **RSCH: Escenas**, para piano y orquesta, **RSCH: Testimonios** para voz, piano y cinta, **Eusebius: cuatro nocturnos** para piano, y un último **Eusebius: cinco nocturnos** para una orquesta dividida en cuatro grupos, y **RSCH: Elegía** para piano.

En ocasión del estreno de la versión orquestal de **Eusebius**, Gandini explicó que

*la figura de Schumann, su música y sus mitos, sus diferentes identidades, fueron una presencia obsesiva para mí en 1984. Y traté de exorcizar su espíritu a través de varias obras compuestas en ese año.*

En un autorretrato de compositor presentado en Montevideo el 16 de mayo de 1985, Gandini comentó:

*Eusebius es la personalidad contemplativa y lírica de Schumann, en oposición a Florestán, su lado fuerte, poderoso y apasionado. La obra fue pensada en un comienzo como un estudio para una obra para piano y orquesta, que contiene una serie de números en los que, además de las referencias a la música de Schumann, trato de utilizar los mismos personajes, los mismos mitos de su mundo: Eusebius, el pájaro*

*profeta, Florestán, etc. Luego surgieron algunas composiciones paralelas: los Eusebius, o RSCH: Testimonios, que incluye algo del material del ciclo para piano junto a una declaración de la hija menor de Schumann sobre el día en que su padre enloqueció.*

Desde 1969, a partir de **Piagne e sospira**, Gerardo Gandini utiliza consecuentemente un característico procedimiento compositivo, que él define como basado en el concepto de un *objet trouvé*, un material de base preexistente, que sufre permanentes transformaciones mediante procesos de superposición, montaje, contraste, asociación, multiplicación, fusión, pulverización, de-construcción y re-construcción.

*Para escapar a los estereotipos de la música contemporánea*, Gandini intenta generar una estructuración sonora, en la cual la presencia, la confrontación, la incorporación, la elaboración de la tradición musical europea se constituyen en la piedra de toque de su composición. Llámese esta tradición Dufay, Lasso, Frescobaldi, Rameau, Bach, Scarlatti, Mozart, Schubert, Schumann o Schoenberg; ella se encuentra en el entramado de la música de Gandini como una presencia que no sólo no se desea evitar, sino que es instintiva e imprescindible para los más profundos y fascinantes procesos musicales del subconsciente.

Las citas de Gandini son engañosa y fascinantemente verdaderas y el humor es tan fugaz como sutil; recordar, por ejemplo, **a cow in a Mondrian painting** (1975) para dos flautas, título tomado de una cita del crítico musical del Washington Post, referido a la dificultad de encontrar sentido a la música de Gandini, tan imposible - acota - como descubrir *una vaca en una pintura de Mondrian*.

En **Música Ficción** (1980), tres piezas para piano - y su versión para orquesta de cámara **Música Ficción III** (1990) -, Gandini se cruza con el universo de su compatriota Jorge Luis Borges en lo ilusorio e irreal. La realidad inventada deviene real en el momento en que ambas - la real y la inventada - traspasan sus propias fronteras.

Estos juegos dialécticos entre la ficción y la realidad, esta idea fija, esta necesidad obsesiva de Gandini en relación con la utilización de materiales diversos del pasado como exorcización o rechazo de los estereotipos del presente, podrían entenderse en muchos sentidos: ¿cosmopolitismo o dependencia de los modelos históricos heredados?, ¿placer estético o evasión?, ¿falta de riesgo o riesgo encubierto?, ¿necrofilia o musicofagia?, ¿vieja o nueva retórica? Los límites - de intentar trazarlos - son a menudo tan imprecisos como insatisfactorios.

## **La casa sin sosiego**

El 27 de junio de 1992, el Centro de Experimentación en Opera y Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires estrenó en la Sala Casacuberta del Teatro Municipal San Martín **La casa sin sosiego**, compuesta en 1991.

Se trata de una ópera de cámara (la tercera compuesta por Gandini) de una hora y media de duración, para tres cantantes solistas (una soprano, un tenor y un barítono), acompañados por un pequeño coro (grupo de madrigalistas), dos actores principales (hombre y mujer) y otros cuatro actores secundarios. La instrumentación es parcamente solística: flauta / flauta contralto, oboe / corno inglés, clarinete / clarinete

bajo, violín, viola, chelo, piano, arpa, dos percusionistas (vibráfono, campanas, tres platillos, dos tamtams, bombo), además de un piano vertical desafinado y un piano mecánico en el escenario.

La música se estructura en una introducción (Madrigal), cinco interludios y seis escenas: La muerte, El bar, El loquero, La antesala, El infierno, El regreso. El libreto pertenece a la dramaturga argentina Griselda Gámbaro, una escritora crítica y comprometida, a quien Gandini conociera ya en la década del sesenta, en las lides del Instituto Di Tella. Es un texto sombrío y dramático, una especie de alegoría referida - con un mínimo de maquillaje poético - a los horrores de la entonces reciente dictadura militar.

La estremecedora y atroz referencia histórica - con los miles de víctimas secuestradas, torturadas y desaparecidas - vive en la conciencia colectiva, tanto en la Argentina como en los países vecinos, como una herida abierta. Precisamente de eso trata **La casa sin sosiego**: de una Argentina que se ha convertido en un infierno, y el nuevo Orfeo no descansará hasta encontrar en esta casa sin sosiego y sin memoria - donde reinan el silencio y el olvido -, la verdad sobre los muertos.

Tampoco es casualidad que al comienzo de la ópera figure la cita del **Inferno** dantesco *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*. Junto a este inequívoco símbolo, otro, también de amor y muerte: el del mito de Orfeo a través de Monteverdi.

A través del inexorable texto de Gámbaro, Gandini se asume como testigo histórico y nos brinda un testimonio musical de removedora intensidad y visceral expresión lírico-dramática, que rechaza permanentemente cualquier gesto panfletario y permanece rigurosamente alejado de toda manifestación banal.

Como luego en **La ciudad ausente**, su siguiente experiencia operística, Gandini logra envolvernos en un mundo sonoro opresivo, del que Gámbaro dice:

*En esta ópera, la música, verdadero **texto** del texto del libreto, no es un arte sospechoso, al decir de Nietzsche; con su dimensión dramática y sonora nos coloca frente a un destino que aún nos pide respuesta. Hasta tanto los muertos no sean reconocidos y compartamos su banquete, donde la sed es eterna porque no hubo justicia, la memoria será nuestra casa de pena, y en este caso, la música - la intensidad de su sonido, su belleza exigente - nuestro reclamo.*

## La ciudad ausente

El 24 de octubre de 1995 tuvo lugar en el Teatro Colón de Buenos Aires el anunciado estreno mundial de **La ciudad ausente** de Gerardo Gandini, basada en la novela homónima del también argentino Ricardo Piglia (1940), responsable del libreto. Ambos, el compositor y el escritor, trabajaron en este proyecto de larguísimo aliento entre 1993 y 1995, sin contar con ningún encargo.

Dos funciones más - el 29 de octubre y el 14 de noviembre -, a teatro lleno y con más de tres mil personas por noche ovacionando de pie a todos los responsables de la realización musical y escénica, testimoniaron el enorme y bien ganado éxito de esta obra.

**La ciudad ausente** es un cambio profundamente significativo en la historia de la ópera argentina, para la que tanto Juan José Castro con **La zapatera prodigiosa** y **Proserpina y el extranjero** como Alberto Ginastera con **Don Rodrigo, Bomarzo** y **Beatrice Cenci** son referentes inmediatos.

Gandini no niega haber querido componer una "ópera" (en dos actos, diecisiete escenas y epílogo) y permanecido fiel a las exigencias del género. No se amilanó ante un libreto bastante complejo y nada fácil de musicalizar - tres micro-óperas en una más grande que las alberga -, que está lleno de intrincadas y simbólicas alusiones literarias (James Joyce, Macedonio Fernández), filosóficas (Gramsci) y musicales (Mozart, Verdi, Wagner, Berg, Schoenberg, entre otros de sus *objets trouvés* preferidos).

Tampoco se amedrentó ante la pesada herencia de la tradición operística europea de los siglos XVIII, XIX y XX porque, como lo explica él mismo,

*lo nuevo no reside en los materiales, sino en la sintaxis, en la manera en como los materiales se combinan entre sí.*

A Gandini no le desvela el tema de la música contemporánea:

*Los gestos característicos del género ya los eliminé y ahora trabajo con modos derivados de una cuestión anterior, de registros armónicos, [una música] ni atonal ni tonal, y ni siquiera modal en el sentido tradicional.*

La música de **La ciudad ausente** fue compuesta para una orquesta grande, de refinadísimo uso hasta en sus detalles más pequeños (tres flautas más flautín, dos oboes y corno inglés, tres clarinetes con un saxo tenor, clarinete bajo, dos fagotes y contrafagot, cuatro cornos, tres trompetas, tres trombones y tuba, arpa, celesta, dos pianos en escena, vibráfono, marimba grande, xilófono, glockenspiel y abundante percusión, además de los instrumentos de arco) y para seis voces solistas, de entre las que se destacan las de las protagonistas femeninas.

Son tres mujeres emparentadas por el amor y la muerte: una mujer-pájaro hechizada, cuya parte vocal es de una coloratura endemoniada (cantada magistralmente por la debutante Martha Camacho); Elena, la mujer del poeta, que luego de su temprana muerte es condenada eternamente a ser una "máquina de cantar" (estupendamente interpretada y cantada por la soprano lírica Graciela Oddone); y finalmente Lucía Joyce, la hija del escritor irlandés (a cargo de la notable soprano dramática Virginia Correa-Dupuy), que vive encerrada en un hospital psiquiátrico y es paciente del Dr. C. G. Jung. A estas figuras femeninas se agrega un coro femenino de seis sopranos, invisibles pero muy presentes en su plenitud lírica.

El equipo técnico estuvo a la altura de las enormes exigencias, con trabajos de alta calidad del director de escena David Amitin, del escenógrafo Emilio Basaldúa y de la vestuarista María Julia Bertotto, todos ellos argentinos.

Como director al frente de la orquesta del Teatro Colón, Gandini se mostró, tanto en la preparación como en las funciones, riguroso y experimentado. Fue, sin discusión, un espectáculo digno de ser visto y oído en cualquier gran teatro de ópera del mundo. Por de pronto, se repondrá en el mismo escenario durante la temporada de 1997.

## A manera de despedida

La obra de Gerardo Gandini y su lugar en la historia de la música contemporánea tanto en el contexto argentino como continental es, sin duda, un buen desafío para investigadores y estudiosos: cerca de las fuertes herencias históricas, lejos de las búsquedas de identidad que han marcado la obra de otros integrantes de su generación; cerca de una ecléctica, refinada pero siempre coherente expresión musical, lejos de pasajeros embanderamientos estéticos y cuestionamientos dogmáticos, esta obra cataliza muchos de los elementos más característicos de la paradójica cultura argentina de nuestros días, incorporándolos en una síntesis que - aún suscitando las necesarias reflexiones críticas - se impone por su maestría y calidad.

\* Publicado en Pauta 59/60, diciembre de 1996.