DOI 10.20504/opus2019b2512

Leo Brouwer: 80 años sublimando el lenguaje guitarrístico

Fernando Elías Llanos
(Fundação das Artes de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul-SP)

Leo Brouwer, el guitarrista, el compositor, el teórico que une los extremos de los diversos estilos musicales en un continuum sabio y vital. A seguir, mostraremos una conversación en la que el músico cubano da muestra de su sofisticado pensamiento, cultivado no sólo con el pasar de los años como también con los pies bien puestos en una isla al centro del continente americano, aún azoteada por bloqueos económicos y políticos. Y es que en un país con tales condiciones, donde cualquier ser humano hubiera "tirado la toalla", Brouwer insufló - con paciencia de griot y erudición de monje medieval- nuevas miradas sobre la música de cámara y música sinfónica y, en particular, forjó otros lenguajes y posibilidades técnicas para la guitarra, a partir de sus propios referentes culturales y de la tradición del viejo continente. Quizás, es su obra guitarrística (y también sus aportes metodológicos y propedéuticos, naturalmente) la que mejor retrate las diferentes fases de complejidad y experimentación que marcaron su lenguaje composicional: sin orden cronológica, pensemos en el Brouwer del *Paisaje cubano con campanas*, o del *Elogio de la danza*; el del *Canticum*, *Parábola* y *Espiral eterna*, o el del *Decamerón negro*, *Danza del altiplano*, *Hika*. También tenemos al Brouwer de los contrastes: el de las sonatas hercúleas pero también al de los preludios epigramáticos. Por todo ello, el adjetivo "complejo" precisa ser usado cautelosamente. Por ejemplo, cuando el virtuoso guitarrista Ricardo Gallén, quien llegó a grabar todas las sonatas, sentencia que al citado compositor se lo considera un "músico muy complicado e intelectual" tengo la impresión de que nos hacemos la imagen de una obra inalcanzable, fruto de un autor igualmente inalcanzable. Lejos de ello, espero que al leer esta entrevista el (la) lector(a) concuerde que, para el caso de Brouwer, lo complicado y lo intelectual no radican exclusivamente en la profusión de notas y la tesitura muscular requerida en algunas de sus piezas (que las tiene, obviamente) como sí en el desafío de comprender su "complejidad del lenguaje" y su "sencillez de escritura". ¿Complejo y sencillo al mismo tiempo? Sí, o simplemente "brouweriano".

LLANOS, Fernando Elías. Leo Brouwer: 80 años sublimando el lenguaje guitarrístico. *Opus*, v. 25, n. 2, p. 261-269, maio/ago. 2019. http://dx.doi.org/10.20504/opus2019b2512

Sometido en 04/04/19, aprobado en 08/05/19.

El maestro y compositor cubano, indiscutible referencia para la guitarra de concierto y la literatura formativa para dicho instrumento, cumplió el pasado primero de marzo 80 años de vida y, a juzgar por su agenda repleta de presentaciones y palestras alrededor del mundo, sus actividades profesionales (incluidos los lanzamientos de su editora "Espiral Eterna") aún no consideran el retiro[1]. Como un homenaje a su intensa trayectoria compartiremos esta entrevista inédita realizada en 2017. El tema pactado para nuestro diálogo recaía, en dicha época, sobre la tesis de doctorado que me incumbía defender e investigar, y que versaba sobre la construcción de los discursos de la así llamada "guitarra brasileña"("violão brasileiro", en portugués). Por ello, sabedor de la proximidad, predilección y conocimiento de Brouwer sobre la historia y tradición guitarrística brasileña, nuestra conversación transitó – libremente– por diversas nociones sobre la práctica instrumental erudita y popular, los procesos de composición para guitarra a partir de formas folclóricas (procesos que el maestro bautiza como "sublimación"), los materiales temáticos, la cultura de matriz africana, la definición de territorios performáticos expandidos en las guitarras de Silvio Rodríguez, Gilberto Gil y Egberto Gismonti, el timbre del llamado toque "sucio" y "limpio" de las cuerdas, la gramática musical compleja y la simplicidad de escritura, entre otros asuntos.

Fernando Llanos: Existe una guitarra cubana, o guitarras cubanas de las que podríamos decir llevan consigo una historia de la identidad cultural de ese país?

Leo Brouwer: Bueno, pues, puedo decirle… Se ha discutido mucho en mi propio país desde el punto de vista de la musicología si hay una escuela cubana de guitarras. Se ha dicho de más que a partir de una serie de formas compositivas que yo… eh… hice desde mi juventud y que tiene una explicación asombrosamente simple… Se dice que entonces se ha ido creando una escuela de guitarra cubana. Pedagógicamente, todavía hay una diversidad que no puede llamarse escuela, pues se sigue la vieja costumbre de los maestros individuales que no se ponen de acuerdo en unas generalidades necesarias para crear una escuela de tipo nacional o de tipo regional. Yo le digo con toda sinceridad, desde el punto de vista de la técnica la guitarra cubana no la encuentro, aunque los muchachos más jóvenes insisten. Lo que sí hay es, indiscutiblemente, una manera de tocar y una manera de acercarse al instrumento que no es esencialmente técnica o estructural sino sensorial. Hay mucho de intuición en toda esta guitarra. Es una cierta diferencia con algunos aspectos de las escuelas europeas, y las del cono sur sobre todo. Eh… la guitarra se desarrolló en la década del 80 (1980) hasta el 92 (1992) donde hubo un éxodo de carácter económico… nos hemos quedado casi desnudos de guitarristas formados. Hay una nueva camada de guitarristas que sufren el bloqueo y la falta de medios, partituras y demás, y esto lo suple un poco la imaginación de esta nueva generación, al igual que me pasó a mí.

F. L.: Claro…

L. B.: Es todo lo que puedo decirle hasta el momento. Compositivamente, desde el punto de vista composicional, mi música, la están valorando en distintos lugares como innovadora, etc., etc. No me siento particularmente halagado pero sí puedo decirle una cosa muy simple, las maneras de componer que se supone han innovado en este [pasado] siglo XX al guitarrismo se basan en una cosa muy sencilla: yo escribo para la guitarra como si fuese una orquesta, llena de timbres, con un equilibrio de las resonancias que están en todas mis músicas, y una ausencia de

[1] 2019 llegó junto con un documental cubano enteramente protagonizado por él. Cf.: BROUWER: EL ORIGEN DE LA SOMBRA. Documentario sobre la obra de Leo Brouwer. Producción de Katherine Gavilán. Guión de Lisandra López Fabé. 2K. 70 minutos.

elementos repetitivos, es decir, de mimetismo con las raíces folclóricas que es uno de los peligros que veo en nuestra América Latina en general. La guitarra popular en toda nuestra América es de una fuerza telúrica, importante, y esa fuerza no puede superarse si no es sublimando sus lenguajes y desarrollándolos desde un punto de vista cultural e intelectual.

F. L.: Pienso que esto tiene relación con lo expuesto en uno de sus trabajos, específicamente en "La tradición se rompe… pero cuesta trabajo" (1967-1969, para orquesta)

L. B.: Es cierto, es cierto… es así. Eh… también me apuntó Ud. un elemento interesante… dos! -- para llegar hasta el Brasil -- que fue la guitarra latinoamericana. En el plano musical recuerdo mucho al maestro Julian Bream, que es una extraordinaria figura en la historia de la guitarra, que no gustaba mucho de las formas latinoamericanas me confesó un día porque eran bellas formas, bellas danzas, pequeñas… que salían del folclore… digamos, con mucha gracia, con mucha belleza pero a él le gustaban las formas más sustanciosas, más complejas digamos, más elaboradas…

F. L.: Arquitectadas...

L. B.: Claro, sí, arquitectónicamente, estructuralmente.

F. L.: Claro.

L. B.: [la opinión de Bream sobre el folclor latinoamericano] son conceptos que se respetan, se pueden asumir, se pueden negar o no, pero que hay una cierta razón en que nuestra guitarra latinoamericana se valió de formas populares muy hermosas y muy sencillas, como es toda la cultura popular, es una cultura de síntesis… y la elaboración, por razones de respetar las estructuras de las propias culturas populares no se desarrollan fuera de su contexto estructural, de sus periodos clásicos, de 16, de 32 compases etc. Yo respeto enormemente al pensador, a García Canclini, quien yo he leído al mismo tiempo que Umberto Eco, que es uno de los pensadores de mayor lucidez, en el plano de ideas claras y explicaciones extensas, pero decisivas, en el terreno de las culturas híbridas que yo llamo pluralismo cultural. Yo creo también que esto, con relación a la América Latina, se limita a dos generalidades: una escuela técnica, ese es uno de los aspectos, técnicamente desarrollada, musicalmente restringida a las fuentes nacionales, populares o folclóricas. Excepcionalmente incursiones de contemporaneidad puntuales de algunos compositores del género de "música clásica", "de concierto", todas las clasificaciones de la música culta, en general, que es minoritaria con relación a las fuentes que generan estos repertorios. Por otra parte hay en estas guitarras populares de América Latina un dominio completo del instrumento por esa sencillez de los formantes compositivos de que está compuesta. Quiere decir, en suma, hay excelentes guitarristas en toda nuestra América Latina, que tocan con una facilidad extrema, y que son en el terreno de lo clásico, en el terreno de lo popular, en ambos son ejemplo de virtuosismo, como ha pasado con el flamenco en España que son realmente unos virtuosos excepcionales por una tradición, igual que esa tradición que hemos tenido en general en nuestra América Latina de guitarra popular. Y llegando… no sé si Ud. quiere hacer alguna acotación…

F. L.: No, por favor continúe…

L. B.: Llegando a la guitarra brasileña, ésta en sus dos variantes, de la cultura popular, folclor, y músicas ya llevadas al género sinfónico, camerístico, el guitarrismo brasileño es absolutamente evolucionado y maduro. Hay un recorrido por la guitarra brasileña desde lo popular a lo culto que hay un momento en el cual no se distingue una cosa de la otra. Algunas

tradiciones son absolutamente constantes y recuerdo antología hecha por Fábio Zanon, uno de los excelentes guitarristas contemporáneos y amigo personal, ha hecho una antología en sus programas de radio, de cientos de autores, cientos de intérpretes…

F. L.: La serie de programas "*O violão brasileiro*" con Fábio Zanon[2]…

L. B.: Sí, es la gran antología de la guitarra brasileña, que esencialmente ha tratado la cultura popular y el folclor. Llega a cuotas muy altas y muy personales, como es el caso de Gismonti, y otros, y muchos, y hay un grado de perfección técnica en general en todas las diversas escuelas [centros de enseñanza] de Brasil, como se logra, por ejemplo, el dúo Assad, es prácticamente la familia, la misma Badi [Assad], en fin, y muchos solistas de una brillante [carrera] es asombroso, que no están proclamándose, para ellos es lo más natural del mundo, como ocurre muchas veces con el campo del flamenco y en otro sentido como ha ocurrido con el bandoneón en la Argentina, a partir de las formas del tango y demás. Hasta aquí, creo que la escuela más universal, sólida y virtuosa en general es la de Brasil. No estoy halagando su nación por una cuestión de relación profesional en este momento sino que lo creo firmemente. Lástima que mi país, que vio a través de una serie de festivales guitarrísticos que yo establecí en los años 80 y 90, hubo un florecimiento de los cubanos que no llegó a ser escuela pero que llegó a ser de una solidez enorme y por motivos económicos y de sobrevivencia cultural los jóvenes se fueron a buscar futuro en otros lados. Nos hemos quedado bastante desnudos o empobrecidos. Hasta aquí le hago un panorama que espero Ud. haya apreciado en líneas generales.

F. L.: Maestro, permítame preguntarle sobre un aspecto de su trabajo al frente del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (1969-1972) y del contacto que mantuvo, en ese contexto y en dicha época, con la música brasileña[3].

L. B.: Más que nada era la composición en sí y su repercusión… la composición en todo su desarrollo, no en su etapa erudita, de la música de concierto, sino [el contacto con] las culturas populares brasileñas que llevaban a un grado de sofisticación y de perfección estructural y de asimilación de raíces patrimoniales muy superior a muchas escuelas regionales del mundo. Eso era lo que estábamos viendo, y una serie de relaciones directas de estilemas -- como diría Umberto Eco -- o sea, de microformas comunes entre Cuba y Brasil, a través de la etnia africana, a través de muchos de estos elementos que parecen simples y parece una simpleza de crear esta analogía pero no lo es. Las culturas africanas se cuentan por docenas y no es frecuente que las mismas, los calabares, los lucumíes, los daomeianos, los del centro, los guineanos, son muchas culturas diversas y por una razón equis que yo ignoro en la etapa de la esclavitud, en Portugal y España, en algún punto coincidieron y esas culturas análogas o similares se encuentran en Brasil y en Cuba. Es asombroso porque por supuesto esas raíces han prendido de manera casi idéntica, las raíces son tan cercanas que habrá algún que otro momento en el cual las diferencias son simplemente mínimas.

F. L.: Maestro, volviendo un poco al inicio de nuestra conversación, aunque Ud. insiste en decir que no existe una escuela de guitarra cubana, por ausencia de cohesión y consenso

[2] Cf.: O VIOLÃO BRASILEIRO. Serie de programas radiofónicos. Página de internet de Radio Cultura FM de São Paulo. Conducido por Fábio Zanon. Disponible en <http://culturafm.cmais.com.br/o-violao-brasileiro>. Acceso en 02 feb. 2015

[3] Existen investigaciones que exploran más a fondo esta relación política y cultural entre ambos países. Cf.: VILLAÇA, Mariana Martins. Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972). São Paulo: Humanitas, 2004

pedagógico, además de las consecuencias nefastas del bloqueo económico impuesto a la isla, no dejo de pensar en qué tipo de escuela guitarrística presenciamos cuando asistimos a intercambios como los de Rey Guerra y Silvio Rodríguez en el disco "Mariposas", o como cuando pensamos en la guitarra del propio Silvio, fruto de su búsqueda, de la experiencia del Grupo de Experimentación Sonora, de una técnica muy peculiar de tañer el instrumento y desarrollarlo instrumentalmente, pues si fuese transcribir muchos de los pasajes compuestos por él estoy seguro que rendirían un buen análisis teórico-musical.

L. B.: Le puedo decir que sí, que tiene razón. La guitarra de Silvio es más fácil de explicar en términos populares. Él ha usado su guitarra como su orquesta integral porque su guitarra contrapuntea la voz, canta a su vez, acompaña en otros momentos, se convierte en mímica en algunos momentos paralelos a esos contrapunteos armónicos con la voz, es simplemente no usar los clichés de siempre, del rasgueo popular o cosas similares que han sido una manera de rellenar, con el *ripieno* como decía Haendel... los vacíos que producen las frases melódicas de los temas, etc., etc… de la temática. Esas son una de las cosas que pueden dar luz en una guitarra orquestal, que tiene en el tejido [la "costura" de voces] una claridad fantástica, por supuesto de dominio técnico de la guitarra en el terreno popular, no es un dominio virtuoso, es un dominio de control musicológico, formal, estructural, de tipo morfológico…

F. L.: Por veces esa forma de apropiarse de la guitarra me trae a la mente la tradición barroca de tañer la guitarra conforme estas descripciones contenidas en los métodos de Gaspar Sanz, quizás de una manera empírica y entendiendo este como un empirismo complejo dentro de su propia lógica…

L. B.: Tienen algunos elementos que se añaden, por ejemplo, a la riqueza rítmica de los acompañamientos en la cultura popular brasileña, que es más rítmica pero igualmente [análogamente] compleja en su… a ver, hay guitarristas y cantores en Brasil como Gilberto Gil en la generación más cercana a mí, aunque más joven… ese guitarrismo brasileño llega a ser alucinante. Por supuesto, ni hablemos de la guitarra de la "floresta" como la trabaja un [Egberto] Gismonti que ya es una orquesta en sí misma y una cosa personalísima. Hay en Brasil ese dominio técnico e interpretativo en los acompañamientos. Yo lo veo, aunque no rítmicamente, pero sí en su manera de completar a la voz veo a Silvio Rodríguez relacionado en ese sentido. La guitarra brasileña también complementa y a veces hasta completa el discurso sonoro en general.

F. L.: Qué tipo de recuerdos le trae la expresión "guitarra brasileña"?

L. B.: Desde mi temprana edad, en aquel apogeo del bossa nova… el bossa nova adquirió una tímbrica relacionada por supuesto con aquel paladín histórico de ese género, del bossa nova, que era Stan Getz en el saxo[4], y por supuesto un complemento más jazzístico que de los

[4] Dudo que Brouwer no conozca el aporte de João Gilberto, sin embargo entender la envergadura que tiene para el instrumento y la historia de la música brasileña no siempre resulta una información obvia y de fácil acceso para el lector hispanohablante (la literatura se restringe al idioma portugués y circula en revistas académicas). Para contextualizar rápidamente esta respuesta diremos que la internacionalización y distribución masiva (discográfica y radiofónica) del bossa nova fue protagonizada por figuras del escenario jazzístico estadunidense en un primer momento (recordemos también que los nexos entre La Habana y New Orleans poseen antecedentes históricos). La llegada de Jobim y sus parcerías musicales estratégicas en Estados Unidos (con el propio Stan Getz o Frank Sinatra, por ejemplo) mudaron los rumbos posteriores de ese género. Por decirlo en otras palabras, sólo así Brasil pasó de "proveedor" para "distribuidor" y "representante exclusivo" de su propia remesa cultural (pasando de "The Girl from Ipanema" para "Garota de Ipanema") Cf.: NAVES,

complejos del choro o algo similar… y también Jobim con el piano se fundamentó en su instrumento, es decir… y es muy posible, yo no lo he analizado nunca, porque me fui a analizar el contexto temático y los puntos comunes del contexto temático brasileño-cubano y viceversa, que son, en cuanto a líneas generales de lo melódico, diversas pero en su complementación instrumental son bastante comunes, mucho más por ejemplo que los venezolanos, o que los peruanos, que los mexicanos, con Cuba. Entonces las analogías que hay con Brasil son mucho más rotundas en todo sentido. Me acuerdo de que esa era una de las peculiaridades que no teníamos, digamos, la transposición estilística que se logra o que se puede lograr cuando no se es guitarrista, por eso yo estudié dieciocho instrumentos para tener una visión de conjunto que tengo y me siento muy feliz, y de ello no quiero hacer alarde pero sé digitar para la orquesta. Yo digito al trombón, digito a la trompa, digito a todas las cuerdas frotadas con arco, digito las percusiones, toqué todas las percusiones, toqué el bajo, toqué el violoncello, toqué el clarinete, etc., etc. Por eso creo que Brasil y Cuba tienen una cantidad de afinidades asombrosas, no así algunos parientes de nuestra América por algunas razones: Brasil mantiene vivas las tres etnias, la indígena, la africana y la de origen portuguesa, europea. Cuba tiene vivas la raíz española y la raíz africana porque la devastación de la colonización del siglo XVI devastó y mató al natural [aborigen de la isla], al indígena como se dice vulgarmente.

F. L.: El hecho de hablar de una guitarra brasileña o cubana implica en hablar de una guitarra de "lo nacional", con lo complejo y variado que esto pueda significar e implicar, lo que a su vez implica en lidiar con una moneda de dos caras, pues si por un lado se defiende y se representa "lo nacional" por otro lado también esto representa un vínculo difícil de deslindar, romper y uno acaba enemistándose....

L. B.: Es limitación. Hay una admiración por esas raíces comunes pero también el temor que he visto reflejado por la imitación, y ello limita. El imitador de formas de guitarra, de modos, de estilo está limitado por esas raíces patrimoniales de la música popular, cuando las hay y sí las hay en Brasil y en Cuba pero, como toda forma histórica tiene una limitación propia que es el rigor histórico y muchas formas, por ejemplo, se mantienen con la misma estructura por años y décadas, como es el caso de jazz que es imposible romper sus patrones esenciales porque -- dicen -- dejaría de ser jazz. Algunos intentos grandes como los que hizo Gershwin particularmente, o Gunther Schuller o tantos otros… Charles Mingus. Algunos de los jazzistas evolucionados fueron criticados por [querer mudar] la estructura de la misma manera como fue criticado Paco de Lucía por renovar genialmente el lenguaje tradicional del flamenco puro.

F. L.: Ud. cree que es una tensión necesaria de vez en cuando?

L. B.: Se tienen que romper las formas populares para trascender como en cierto modo hizo Gismonti y creo que yo lo he hecho en mi país… [silencio] No me meto más porque no me importan las críticas en este sentido pero creo que las músicas que yo he escrito olvidan un poco… me olvido un poco de esas tradiciones intocables de la estructura popular.

F. L.: Este pensamiento de guitarra orquestal como dialoga con la fase que Ud. denominó en su lenguaje composicional de "nueva simplicidad"?

L. B.: Se trata de un período en el cual mi música, hace algunos años, fue eliminando -- vamos a decir -- clichés de la composición universal. Los materiales temáticos como tal, el tema

---

Santuza Cambraia. Da bossa nova à tropicália. Série Descobrindo o Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004.

como centro fundamental de la composición que fue sobre todo en el clasicismo y en el siglo XIX una constante importantísima, no es interesante para mi desde hace mucho tiempo. Yo considero que las músicas estas, eruditas, clásicas, como quiera llamarle, no nos acabamos de poner de acuerdo aunque éstas tengan muchos elementos de las raíces patrimoniales… Este material melódico, digamos, no me interesa que reine y domine todos los elementos compositivos que son trascendentales. Yo creo que una sonoridad, una composición que se crece a sí misma, no amorfa sino intensamente específica en todos sus formantes con igual importancia, es muy superior a la simple estructura de tema acompañado. El tema acompañado me parece que ya desde hace mucho tiempo empezó a romperse desde el mismo momento que Beethoven lo establece. Beethoven en la mitad o en más de la mitad de su obra no se fundamenta en la melodía.

F. L.: Entiendo…

L. B.: Pues ese principio, esa ruptura que hace Beethoven con la primacía melódica o temática se convierten en ciclos periódicos compositivos y no en ciclos temáticos. Son ciclos compositivos en el cual todos los elementos constituyen un bloque temático, no es solo la melodía. Eso es lo que yo en principio hice como una manera de transparencia simple y sencilla, cristalina, y después ya volví a unificar ahora hace poco en mis sonatas, que quisiera que Ud. conociese. Allí está muy claro este lenguaje. [se refiere a sus sonatas para guitarra, la Sonata n° I (a Julian Bream), Sonata de los Viajeros, la Sonata del Pensador (a Ricardo Gallén) y la Sonata del Caminante (a Odair Assad)]

F. L.: Maestro, entiendo que las sonatas a las que se refiere son verdaderas *tour de force*, el tema es que a decir de muchos guitarristas, esas otras composiciones suyas al estilo de los Preludios Epigramáticos y la serie de homenajes temáticos contenidos en los Nuevos Estudios Sencillos, a pesar de su aparente simplicidad encierran una gran potencia y dada la economía intencional y arquitectada de voces y recursos timbrísticos, por veces se muestran –de alguna forma– tan difíciles cuanto las otras piezas mencionadas… un paso en falso en esas piezas "pequeñas" representa un peligro que quizás en una obra de mayor envergadura pueda eventualmente pasar por alto, a eso me refiero, a la cantidad de control que implica para el performer

L. B.: Sí… hay también un fenómeno de equilibrio en una obra más compleja. Por ejemplo, la primera sonata de guitarra mía, que se editó hace mucho, dedicada a Bream, que fue quien me la pidió, tiene un segundo movimiento, el homenaje a Scriabin, que es... más simple no puede existir. Es decir, mayor simpleza, mayor sencillez, mayor transparencia es imposible y es un ejemplo de ello. Lo mismo ocurre en algunas de estas formas… creo que hay una complejidad del lenguaje y una sencillez de escritura, si es que se puede explicar de alguna manera… me cuesta mucho trabajo, pero creo que he dado en el clavo en este sentido. Ahora mismo por descubrir y por conversar ha salido una especie de explicación musicológica que me ha quedado bastante bien y que por supuesto me parece que sí, que puedo, que me empiezo a analizar a mí mismo [ríe] y me alegro mucho de que haya existido este diálogo con Ud. así aparecen algunas cosas más claras.

F. L.: En su opinión, como podemos entender la búsqueda timbrística y el llamado toque "sucio" y "limpio"?

L. B.: El término sucio puede significar una riqueza tímbrica en muchos de sus resultados pero lo que trato de evitar es el cliché de convertir los efectos en un lugar común. El efecto es un elemento secundario, que como decía incluso Boulez [al referirse a] todo un lenguaje susceptible

de una crítica mucho más profunda que ya yo he hecho con él mismo cuando fuimos invitados un grupo de compositores, porque yo era un joven y pude convertirme en amigo y compañero de viejos patriarcas del siglo XX como [Morton] Feldman, Luc Ferrari de Francia, [Franco] Donatoni, [Sylvano] Bussotti de Italia, etc. etc. [Toru] Takemitsu mismo, que nos queremos y era un hombre muy aislado, no hablaba en absoluto. Él estudió la guitarra por mi música y eso se ha dado mucho también. Y perdone que lo interrumpa en este tema: eso de los efectos para mí es un elemento secundario que únicamente acepto cuando esos efectos forman parte del discurso como material temático, esencialmente, no con otras intenciones, así he compuesto parte de una obra que se llama Paisaje Cubano con Campanas, o la Espiral Eterna que nace de un sonido real y se va acercando al puro ruido pero ese ruido está estudiado técnicamente y no como efecto. El efecto por ejemplo es que Ud. está allí y un [guitarrista] erudito que hace música de repente interrumpe su discurso y se pone a tocar los ritmos de una batucada y después vuelve a tocar [lo que inició]. Esto es un error estructural, casi un sensacionalismo, casi un oportunismo musical, de usar un elemento de la cultura popular para, no sé, para decir "mira… qué bonito, qué interesante está este pedacito que yo he hecho"... me parece lamentable.

F. L.: El apelo a lo exótico…

L. B.: Eso, eso, me parece lamentable.

F. L.: Quizás pasa por el tema de la producción de timbre, quizás ese sea el tema de fondo en el caso de la guitarra así llamada erudita...

L. B.: Pierri es otro, al igual que Julian Bream, que trata los timbres y los modos de producción de sonido en un rango enorme igual que Gismonti, que produce no solo percusiones que es lo más sencillo sino colores y resonancias que son las cosas que me interesan unificar, digamos, con los demás factores esenciales, fundamentales de la composición, del lenguaje y del tipo compositivo, el equipo que es importante, digamos, el repertorio de ideas que se usa en la composición. Y esa multiplicidad de colores el uruguayo Pierri la domina como el mismo Julian Bream, de una manera asombrosa.

Algunas consideraciones a partir de la entrevista

Mantener el foco en un asunto (los significados de la expresión "guitarra brasileña") frente a la "marejada" de un pensamiento erudito como el de Leo Brouwer fue una tarea exhaustiva que demandó estudiar los temas a los que él solía recurrir en sus escritos[5] y entrevistas. Si tuviera que elegir – con el riesgo que ello supone – un solo eje articulador que sopesase el objetivo central y los cursos que el diálogo tomó diría que el "gran tema" de fondo nunca abandonó la tensión implícita que el título de la obra "La tradición se rompe… pero cuesta trabajo" nos revela: que la riqueza material y espiritual de los quehaceres musicales en nuestro continente forjó toda una especie de "ética composicional e interpretativa", pero que ello no necesariamente nos obliga – material y espiritualmente – a renegar los caminos progresistas a los que la denominada "ilustración europea" nos invita. Las variables del discurso en torno a las definiciones de "guitarra brasileña"; las diversas apropiaciones técnicas, empíricas y escolásticas de la guitarra en Gismonti, en Gil, como también en Silvio Rodríguez o en Julian Bream; las matrices africanas de la cultura en América Latina y la vertiente indígena – "telúrica" –; los clichés, el apelo a lo exótico, al

[5] Cf.: BROUWER, Leo. *Gajes del oficio*. Santiago: RiL editores / Vicio secreto, 2007

sensacionalismo musical, el *ripieno*, como también la experimentación del guitarrismo en sus formas sinfónicas y camerísticas y la así llamada "sublimación" de las formas patrimoniales. Todos estos son asuntos atravesados por un mismo tema de fondo. Precisamente, a lo largo de toda la entrevista, Brouwer solo "interpretó" una G.P. (*grosse pause*) cuando se refirió al trabajo que costó "romper"[6] con la tradición musical cubana y las duras críticas que ello le produjo. Tal vez, la característica más conciliadora y carismática que Brouwer construyó de sí mismo en esta conversación sea precisamente la de catalizador de dos mundos. Demás está decir que, hoy en día, los usos de su obra y la asociación a su imagen la comparten compositores de música electroacústica, como también cantantes de música pop, pasando por intérpretes de música barroca históricamente informada y conjuntos experimentales de folclore latinoamericano. En estas líneas, Brouwer trasparece el humanista que nos invita a abandonar los dogmas y nos atrae para un "otro" antropocentrismo musical, arduo, expansivo, pero también lleno de sutilezas, simplicidad de escritura y complejidad en el lenguaje.

Fernando Elías Llanos é Pós-Doutorando em Performance (Violão) na UFRGS. Doutor em Música pela ECA - USP e Mestre em Música pelo Instituto de Artes da UNESP, ambos com bolsa CAPES. Professor de Violão na Fundação da Artes de São Caetano do Sul (FASCS/SP). Foi docente no curso de Licenciatura em Música da Faculdade Campo Limpo Paulista (FACCAMP/SP) e do bacharelado em Cinema e Audiovisual da São Judas - Campus Unimonte. Se aperfeiçoou no instrumento com Celso Delneri e Paulo Porto Alegre. Em 2017 gravou o seu primeiro disco "Por guitarra negra" (Tratore, 2017), com obras de sua autoria e arranjos para violão solo de temas de Hermeto Pascoal. fllanos@usp.br

[6] En el sentido de trabajarla a partir de la gramática y técnica composicional de tradición europea, no en el sentido de abandonarla. Sus trabajos dan cuenta de esta relación.