

Don Juan y su circunstancia

Entrevista a Juan Carlos Zorzi

(ante el estreno de la ópera *Don Juan*)

por Juan María Solare

- Entrevista
- Anécdota con Zorzi
- Elenco de la ópera *Don Juan*: personajes, nombres.
- Fechas de representación.
- Bosquejo biográfico de Zorzi
- Mención biográfica de Solare
- Carta de presentación de Zorzi a Solare
- Fragmento del artículo "*Mis maestros de Composición*"
- Nenia per Zorzi

"**Don Juan y su circunstancia**" (entrevista a **Juan Carlos Zorzi** con motivo del estreno de su ópera **Don Juan** en el Teatro Colón de Buenos Aires, en octubre y noviembre de 1998).

Esta entrevista fue originalmente publicada en la extinta revista *Clásica* (Buenos Aires) n° 123 (octubre de 1998), páginas 27 a 31.

Para la presente edición (agosto del 2004, a cinco años de la muerte de Zorzi) pude recuperar los recortes que (por falta de espacio) cercenó la revista. Esta versión, por lo tanto, se asemeja mucho más a la conversación original, cuya grabación conservo.

Este texto no puede ser reproducido sin la autorización expresa del autor, la cual no será denegada sin fundamento.

(c) Juan María Solare

<http://www.ciweb.com.ar/Solare> * solare@surfeu.de

Don Juan y su circunstancia

Entrevista con Juan Carlos Zorzi

(ante el estreno de la ópera *Don Juan*)

por Juan María Solare

Zorzi, el querido maestro, dedicó toda la mañana del 1º de septiembre de 1998 a esta conversación. En su casa, en el barrio de Belgrano, charlamos sobre su flamante ópera y sobre su pensamiento general. Si no nos limitamos a transcribir exclusivamente lo referido a los aspectos musicales es para que el lector atisbe también en la dimensión humana de Juan Carlos Zorzi.

Por un lado, esta conversación tiene como punto de partida -como pretexto- el estreno de *Don Juan*; pero por el otro, es historia oral.

Don Juan

JMS: La temática de Don Juan tiene dos aspectos fundamentales. Por un lado, el exitoso perseguidor de doncellas; por el otro, el hereje que desafía a lo sobrenatural invitando a cenar a una estatua del cementerio. ¿Qué presencia tienen estos aspectos en su ópera?

JCZ: El *Don Juan* de Leopoldo Marechal no tiene nada que ver ni con el de Tirso de Molina ni con el *Don Giovanni* de Mozart. Si bien Don Juan es un hombre que ha tenido frecuentes experiencias femeninas, éste es un Don Juan cristiano. Porque el Don Juan persigue un ideal de mujer, que no encuentra. Y cuando vuelve a su casa en la mesopotamia argentina (esta es una obra eminentemente litoraleña) encuentra que la verdad estaba al lado de su casa, en una niña que ha crecido -y que es ahora una doncella- mientras él ha experimentado vivencias fuera de sus pagos.

En esta obra, Don Juan conoce a Doña Inés por medio del canto: la escucha cantar, luego de una tormentosa conversación con los dos viejos (los cuidadores de su casa). Doña Inés, que viene recogiendo hierbas y yuyos con su nodriza negra (la obra está planteada en la segunda mitad del siglo pasado), se pone a cantar una canción que tiene un hondo sentido, conectada con el Supremo Creador. Y esta voz llama la atención de Don Juan. Entonces él se refugia detrás del aljibe hasta que la ve aparecer. Y cuando la nodriza va a buscar otras hierbas (porque Inés se da cuenta que faltan romero y cedrón), Don Juan tiene su primer encuentro con la niña. Y ahí el Don Juan aventurero, el buscador de su otro yo (que sería esto, en conclusión, el amor) se da cuenta de que algo pasa dentro de él. Que el amor no es lo que él había creído. Es algo trascendente. Y comienza una relación pura con esta niña.

Previamente, Don Juan ha recordado (porque los viejos se lo marcan) a tres mujeres del lugar, a las que Don Juan prácticamente les ha arruinado la vida. Yo lo retraté con tres zambas que recuerdan a las tres mujeres. Cuando él regresa, todo el mundo está prevenido. En nuestra geografía, el 'gavilán' es el término con el cual se designa a este tipo de hombre. El gavilán es famoso por convencer a las mujeres con su habla. Este contraste entre su pasado y este presente hace que Don Juan sufra una transformación.

Y el desenlace es inevitable. En el segundo acto, Don Luis -el padre de Inés, hombre viudo que ha dedicado toda su vida a su hija y a su trabajo de campo- sabe de la presencia de Don Juan y de su relación con Inés, y decide cazarlo. Por eso, cuando su peón le pregunta '¿hay que tirar o no?' él responde 'lo quiero vivo, porque un gavilán en su jaula va perdiendo sus garras'. Y se inicia la cacería de Don Juan. Inés le pregunta qué es el peligro, y en ese momento aparece Don Luis con sus peones armados. El encuentro es bastante violento, de parte de Don Luis; no tanto de parte de Don Juan. Cuando el viejo Don Luis supone que Don Juan quiere irse, se abalanza sobre él cuchillo en mano. Don Juan instintivamente desenvaina y para el golpe; pero la desgracia quiere que Don Luis se clave en el cuchillo de Don Juan. No hay una intencionalidad en Don Juan, todo lo contrario. Es el destino. Que ya está presente en el prólogo de la obra, con las dos brujas y su caldero, y con la hija de la primera bruja, Aymé, que al ver aparecer a Don Juan quiere que sea de ella.

En esta obra (de acuerdo a la dirección marechaliana en el teatro, en la cual yo también compuse mi segunda ópera, *Antígona Vélez*) juega muy fuerte la cuestión del Destino. Las brujas, en Marechal, vendrían a ser las Parcas en el teatro griego.

Entonces tenemos a Don Juan entre dos fuerzas contrapuestas. Por un lado el mundo del mal, y por otro lado el mundo de la inocencia, que es Inés.

Mucho está contado por los demás. También es una de las formas del teatro marechaliano: todos aluden a las cosas que pasan. Y hay cosas que pasan y uno las ve, y otras que pasan y uno no las ve; o cosas que pasaron pero que se cuentan.

En el segundo acto, la niña, frente a la muerte trágica de su padre, se trastorna: se viste con el traje de novia de su madre y sale diciendo que se va a casar con su hombre, que la espera con su caballo cerca del río. Porque Don Juan ha dejado su montura cerca del río. Ella monta ese caballo y se interna en las aguas del Paraná. Cuando los pescadores la recogen y la traen, muerta, Don Juan interviene, pero todos están contra él. Entonces Aymé, la hija de la primera bruja -que como mujer ha experimentado por Don Juan un fuerte sentimiento- viene a rescatarlo. Pero para llevarlo al tercer acto, que es la noche del diablo, el día sábado.

En esta noche del diablo todos van a pedirle, como quien va a la iglesia, la satisfacción de sus deseos o la solución de sus frustraciones. Don Juan llega sorprendido, porque le parece que ahí no hay ningún tipo de vida. Y Aymé le dice 'espera que ya llegará'. Entonces aparece el Otro, como lo llama Marechal, la antítesis de Dios, lo que en nuestra mitología gauchesca se llama el Macho Cabrío. Una moza que quiere bailar y no puede, porque hace movimientos torpes, o jóvenes que quieren conquistar a determinado hombre, con la aparición del Otro, del Rey del Mal, consiguen su propósito. La moza consigue bailar una hermosa danza. En ese contexto, Don Juan se da cuenta de que todo eso tiene una animación. Y está por caer en los brazos de Aymé, cuando desde el Más Allá se vuelve a escuchar la voz de Inés. Don Juan reacciona y le dice a Aymé 'podrás tener mi cuerpo, pero nunca podrás tener mi alma'. Entonces Aymé le clava su cuchillo, y Don Juan cae, mientras que las voces del Más Allá, con Inés y el coro de ángeles, vienen a tomar su alma y llevársela al lugar celestial.

Hay que comprender quién fue Leopoldo Marechal y cómo estaba ubicado frente a la vida. Uno lo podría definir como un nacionalista católico. En toda su obra hay un mensaje: la redención a través de la muerte. Y eso es este Don Juan. Los que creen que van a ver el Don Giovanni de Mozart se van a llevar una gran desilusión. (En la boletería del Colón le estaban diciendo a la gente que Zorzi iba a dirigir el Don Giovanni de Mozart.) Primero porque yo no soy Mozart, y segundo porque la obra apunta en una dirección muy contraria. Acá Don Juan no es juzgado, como en el Don Giovanni, por la sociedad, sino que es salvado por la voluntad del Señor.

JMS: Por lo que me cuenta, se parece mucho al Fausto, incluso con el Eterno Femenino, la mujer perfecta simbolizando la verdad, la salvación y la pureza.

JCZ: Tiene mucho del Fausto. Un libro fundamental para entender ciertas cosas del cristianismo auténtico es el Fausto de Goethe.

Fausto vende su alma al diablo para obtener lo que es un imposible. Y bien caro que la paga. Este es uno de los grandes ejemplos, en la literatura universal, de conducta; y de la forma en que uno puede enseñarle, sobre todo a la juventud, cómo hay que defenderse de cierto tipo de tentaciones. Nadie puede ser lo que no es, eso lo demuestra el Fausto de Goethe.

JMS: Aunque Fausto "zafa", se libra del Castigo.

JCZ: Sí, pero ocasiona un montón de desgracia.

JMS: ¿Y en ese sentido se le parece a este Don Juan?

JCZ: Claro, en el primer acto se ve cómo Don Juan ha causado la desgracia de tres mujeres de su propio pueblo. En aquella época (la obra está planteada en la segunda mitad del siglo pasado) todo estaba en boca de todos.

Don Juan es un mito universal, pero ubicado en nuestra patria, como fue el caso de *Antígona Vélez*, que es la Antígona de Sófocles, pero ambientada en la pampa argentina.

Y es un texto nacional no porque el personaje sea nacional: Don Juan es un mito universal. Algunos dicen que el origen de ese mito es español, pero no nos olvidemos que también Strauss escribió un Don Juan sinfónico sobre un poema de Lenau.

Así que ese misterioso individuo, cuyo problema es su propia realización a través del alma femenina, está en todas partes. Y es una forma de que los argentinos, a través de temas universales pero tratados con nuestro lenguaje y en nuestra propia patria podemos conectarnos con lo universal.

JMS: Esta es una lectura universal del tema. ¿Puede hacer una interpretación particular?

JCZ: Tenemos que dar prioridad a lo que es realmente básico e importante para la formación de un pueblo. Un pueblo que no está formado, que no tiene conciencia de sí mismo, cae -como cayó en el pasado- en las garras de cualquier gavián. Y ahí tiene al Don Juan. Inés estaba preparada por su padre, por su hogar, para no caer en las garras del gavián. Por eso el gavián se rinde frente a Inés. Un pueblo es lo mismo que Inés y Don Juan. La Argentina cayó varias veces en las garras del gavián. Menciono hechos concretos: la Vuelta de Obligado, por ejemplo. El sitio de Buenos Aires por la escuadra francesa e inglesa.

JMS: ¿Qué espera usted del Don Juan?

JCZ: No sé cómo le irá a este Don Juan. Tengo bastantes problemas de tipo administrativo para montarlo. Todavía no tengo el contrato ni siquiera de mis propios bailarines, porque yo en Antígona Vélez llevé mis bailarines, que dominan la técnica de la danza moderna y el folklor, porque no puedo usar la danza clásica en el litoral argentino, y además porque es un equipo que ya tiene la experiencia de Antígona. Bueno, tengo que ir a negociar estas cosas, que en Antígona Vélez no las negocié, porque había un señor llamado Sergio Renán al frente del Teatro. Se habrán hablado muchas cosas del señor Sergio Renán pero pese a que mi Antígona Vélez no la programó él -la programó el finadito Juan Pedro Franze, que quise tanto; porque el único que sabía que yo había escrito Antígona Vélez era Juan Pedro Franze, y me la pidió, le gustó y me la programó en el 91-

nunca hubo un problema de ningún tipo, con Sergio. El Teatro marchó. Yo voy a las cosas reales, evidentes. Para qué voy a mentir.

Zorzi: su trayectoria en la lírica

JMS: Cuénteme de su trayectoria en la lírica.

Mi obra está orientada hacia lo que llamo el camino nacional. Con "*El Timbre*" había cumplido con algo que podía suceder en Buenos Aires o en New York o en París, pero que era un problema muy de aquel momento (año 75 en que se estrenó en el Argentino de la Plata), que era el problema de la indiferencia del ser humano por el ser humano. Cosa que la seguimos viviendo, o se ha acrecentado, inclusive.

Con "*Antígona Vélez*" cumplí con un gran mito (el mito del amor fraterno y del amor filial que representa Antígona) en nuestra pampa, en el momento del avance del hombre blanco hacia el sur.

Y ahora, con "*Don Juan*", cumplo con el Litoral argentino, con el cual estoy bastante ligado por mi profesión de director de orquesta.

Me falta cumplir con mi propia ciudad, con Buenos Aires, pero ya tengo el tema (no puedo decirlo). Y si Dios me da fuerza y vida, lo voy a hacer.

Marechal

JMS: ¿Conoció a Leopoldo Marechal? [1900-1970]

JCZ: Conocí a Marechal cuando yo era estudiante, pero en ese momento yo no tenía el desarrollo suficiente como para comprender a un gran hombre. Apenas tenía 16 o 17 años. Pese a que se ganó casi toda su vida como maestro de escuela, humildemente, Marechal llegó a ser director de enseñanza artística. Y ahí le conocí yo. Porque muy jovencito fui dirigente estudiantil, delegado del Conservatorio y secretario de cultura de la agrupación de estudiantes. Pero lo he ido comprendiendo a través de la vida.

JMS: El otro día, por teléfono, me definía a Marechal como "un exiliado en su propia patria".

JCZ: Es así. Después de la revolución del 55, por el proceso político que se produce en el país, y la tremenda persecución a todos los que fueran adherentes a lo que se llamó peronismo (yo no le llamo peronismo, se hubiera llamado Perón o García era exactamente igual: era la necesidad de las clases trabajadoras de lograr un lugar en la sociedad en que vivíamos), en ese momento dos hombres cayeron en desgracia. Uno fue el director del Conservatorio Nacional, uno de los hombres más completos que produjo la República Argentina: Juan Francisco Giacobbe. Lo echaron del Conservatorio como si fuera un perro. Y el otro que pagó las consecuencias fue Leopoldo Marechal, que se encerró en su departamento de la calle Rivadavia. Por fin están editando las obras completas de Leopoldo Marechal, que es un acto de justicia.

JMS: ¿Por qué eligió un texto de él?

JCZ: Sus textos me provocan una compatibilidad de pensamiento y de criterio. Además porque Marechal vio a la Argentina desde adentro. Yo -y no hablo de política, no es mi tema- soy lo que se podría llamar un nacional, por darle un término, y un federal. Aunque aquella vieja antinomia parece que hubiera pasado, hay un viejo dicho gauchesco que dice que Dios está en todas partes pero atiende en Buenos Aires.

JMS: Otra variante dice que atiende en Washington.

JCZ: Esa es la última variante. Muchas veces atendió en Londres... Fíjese que la palabra 'interior' fue inventada por nosotros los porteños. Porque en una república no existe el interior. Yo estuve muchas veces en los Estados Unidos, inclusive enseñé en dos universidades norteamericanas. Siempre me pregunto por qué imitamos lo malo y no imitamos lo bueno. Y si hay algo que tienen de bueno es que jamás dicen 'el interior'. Hablan del estado tal o del estado cual. Verdaderamente es un país federal. Donde el gobierno central tiene sus atribuciones, pero cada estado tiene inclusive sus propias leyes. Nosotros somos según la Constitución un país federal, pero en la práctica hemos sido siempre un país unitario. Salvo en contadas oportunidades.

Por eso, el ejemplo de Marechal, de ver nuestra patria desde adentro, para mí es muy importante. Hoy, hablar de patria parece un término anquilosado. Para mí no lo es. Y ya ve que el símbolo está ahí sobre mi pianola. Mi maestro, Gilardo Gilardi -mi segundo papá- y la bandera de mi patria. Ellos son los que me controlan. Cuando estoy por hacer algo que está fuera de lugar, ellos me dicen que no. Toda mi obra -no se si perdurará o no, porque eso no está en manos mías- persigue despertar en el pueblo algo que alguna vez casi conseguimos: el espíritu de unidad y de solidaridad, por encima de diferencias aparentemente políticas que no son tales. Son más bien diferencias de clase. Porque en el fondo, los que nos sentimos argentinos queremos y pensamos todos lo mismo, pero nos falta ese criterio de unidad. Que sí la tiene el pueblo de Estados Unidos, pese a que es mucho más multiracial que nosotros. Sin embargo, cuando ven la bandera con las estrellitas, ellos no dudan.

Folklore

JMS: ¿Qué función o qué presencia tiene el folklore -o, en plural, los folklores- en su música? ¿Cuál es su opción frente a él?

JCZ: Yo no soy un folklorista, porque para eso ya hay grandes figuras en la Argentina. Cuando lo necesito, por una cuestión de la acción dramática, uso lo que podríamos llamar el folklor progresivo. No tomo modelos, sino que -un poco- invento el folklore. Por eso retraté con una zamba a las tres mujeres que fueron víctimas de Don Juan en su pueblo. Pero no tomé nada del folklore en sí mismo. No hay ninguna recopilación de nada, ni las armonías son las que responden generalmente a los conceptos tradicionales.

Yo no estoy con el folklorismo "de exportación". El folklore argentino, como todo el folklore americano, viene de la imbricación de la corriente española con las culturas primitivas de América y las que se fueron superponiendo por los efectos de la inmigración. El [ritmo de] tres contra dos está desde México hasta el sur de la Argentina o hasta el sur de Chile, es la constante rítmica, o mejor dicho métrica, porque el ritmo del joropo se diferencia bastante del ritmo de la cueca chilena; pero hay una constante en América latina, que nos han dejado los españoles. Pero la imbricación con las

culturas primitivas de América y las culturas que se fueron superponiendo a la cultura española por los efectos de la inmigración han creado cosas como la polca paraguaya. El mismo chamamé es producto de imbricación de culturas. Y en eso es muy rica América Latina; por eso yo creo que el porvenir está acá, en América Latina. Depende de que nosotros seamos conscientes y lo creamos firmemente. Lo primero que hay que tener es fe en uno mismo. Si no, ¿cómo puedo tener fe en otra persona?

Es lo que yo les digo a los muchachos en el Conservatorio- 'muchachos, si ustedes dudan de ustedes mismos no pueden ir a ningún lado.' No soy yo el que lo digo, hay grandes autores que escribieron sobre esto, y hay grandes pensamientos del Gran Maestro, Jesús de Nazaret: 'ama al prójimo como a tí mismo'. Es decir, el amarse a sí mismo no es un egoísmo cuando el amor a sí mismo provoca el bien a los demás. Es mi definición de la política. ¿Para qué quiero yo tener el poder -si pudiera tenerlo- si no puedo hacer el bien a los demás? Para nosotros, el poder por sí mismo no significa absolutamente nada. Por eso no queremos el poder. Sólomente lo quisiéramos si el poder nos permitiera hacer la felicidad de los demás. Porque ése es el verdadero sentido del poder; no el poder para aplastar la cabeza de los otros. Esa es la gran diferencia.

Hubo grandes argentinos que pensaron de esta manera: un Don Manuel Belgrano, para mí el más grande de los argentinos. Sin embargo fue juzgado en Buenos Aires. Murió a los 50 años pobre y olvidado. Manuel Belgrano, el autor del Exodo Jujeño, que el mismo San Martín escribe cuando lo designan al ejército del norte a reemplazar a Belgrano, le escribe al entonces Triunvirato: 'déjenlo al General Belgrano al lado mío, porque él conoce a esta gente de memoria, y yo no tengo ni idea de lo que son'. Porque él venía de Europa, del ejército español. Sin embargo fue sometido a juicio, Belgrano. Murió pobre y olvidado, como otros grandes argentinos.

No es que nos sirva de consuelo, pero si uno piensa que semejante hombre -del cual yo tengo el Tratado de Economía, que muchos economistas ni saben que existe- si pasó todas esas don Manuel, y bueno, ¿porqué no las vamos a pasar nosotros? Parece que fuera una constante. Pero no ha sucedido sólomente en la Argentina, esto. Lo que le pasó a Simón Bolívar...

El otro día me puse contento, porque en 1996, la casa de [José] Hernández en la calle México -al lado de lo que fue la Biblioteca Nacional y que ahora es el asunto del complejo de música- la restauraron, y ahí leyeron poesías de mi hija. Y fue una gran emoción. Vamos a ver si con el ballet, con el cuerpo de baile de mi señora, hacemos un espectáculo ahí, en la casa de José Hernández. Un gran hombre, en todo sentido. No solamente por el Martín Fierro; como persona, como patriota. Y sin embargo ya no se lee el Martín Fierro, Juan. Un pueblo que pierde su tradición, se pierde a sí mismo.

Por eso los tanos la tienen clara. Ellos no pierden su tradición. Los españoles tampoco. Vendrá el modernismo, bailarán el Rock and Roll, pero... Los vascos, menos. Fui a dirigir al país vasco, quedé asombrado. Un día estaba ahí en la alcaldía -había una reunión- y veo que de la alcaldía, que está casi sobre el mar Cantábrico, salen niños vestidos con uniformes, a caballo, en sulkys de guerra. Entonces yo me asomé. 'Esos uniformes los conozco, pero son de otra época.' Entonces le pregunté a un vasco que había al lado mío. 'Señor, perdóneme, soy argentino'. 'Oigame, ¿y estos uniformes?' 'Son uniformes napoleónicos, para que estos chicos no se olviden que con los únicos que no pudo Napoleón Bonaparte fue con nosotros. Y era cierto. Napoleón no pudo con los vascos; no se animó. Sí pudo con el reino español. Por eso puso a Pepe Botella, su hermano, como rey de España. Coincidente después aquí con los acontecimientos de la liberación. Que una de las causas que provocan el 25 de mayo es la ausencia real de un gobierno español; que forma la junta de Sevilla. Y digo ¡qué respeto a la tradición! Enseñarse en la práctica a los pibes el valor del pueblo vasco. Me quedé asombrado. Y sin embargo el desarrollo de la industria. Porque yo además llevaba una misión de un banco cooperativo para estudiar la industria vasca. Dios mío, exportan de todo: heladeras, cocinas, todo en las montañas vascas. Las fábricas, donde come el gerente comen los

obreros. Ahí comí yo. Qué ejemplo. Esto es lo que hay que imitar. Éste es el camino. Pero laburan... Hay una responsabilidad. Y bueno querido, es muy fácil.

Por eso mi relación con los vascos. Bueno, se me murió mi gran amigo Segundo Galarza, el año pasado. El presidente del coro Lagun Onak. Cuántas veces trabajé con ellos. El padre Mallea, que lo fui a ver al país vasco, internado, estaba el pobre. Que me acuerdo cuando los castigaron a él y al padre Madina, un gran compositor, y los destinaron al Bronx.

Hay otras cosas que son difíciles de hablar. Si pudiera hablar, hay muchos mitos que caerían.

JMS: ¿Alguno, por ejemplo?

JCZ: Julio Argentino Roca, por ejemplo. Sarmiento.

Sufro cuando veo a la gente sufrir. Yo en Rosario hablo en los barrios pobres. Ahí sí voy a la iglesia. Porque generalmente son sacerdotes progresistas, jóvenes. Y después de la misa hablo yo. Y hablo con la gente que no tiene trabajo. Y les explico porqué no tienen trabajo. Porque acá nadie explica nada. 25 de mayo de 1810, 'el pueblo quiere saber de qué se trata'. ¿Quién lo enteró, alguna vez? Nadie, lo enteró. La historia argentina que se enseña es toda una mentira. Es la historia de Grosso. Nosotros la llamamos la historia de Grosso porque Grosso en italiano quiere decir una cosa enorme, ¿no? Una enorme mentira. Donde se cuentan cosas como por ejemplo que Rosas mandó asesinar a Facundo Quiroga en Barranca Yaco, o cosas por el estilo. Donde esta calle llamada 3 de febrero la llamo la calle del insulto. Porque ahí Juan Manuel de Rosas venía a meditar. Todavía están los túneles que salían al río; el río llegaba acá. Ahí funcionaba la escuela donde fue mi hija, ahora está acá enfrente, la escuela. Y ponerle 3 de febrero es un insulto porque 3 de febrero es la fecha de la batalla de Caseros, donde un ejército formado por brasileros, uruguayos, batió a Juan Manuel de Rosas en la batalla de Caseros. Entonces ¿porqué no decimos alguna vez la verdad? Tampoco se habla del pacto Roca-Runciman, acá. Y muchas otras cosas.

"Lo argentino"

JMS: ¿Qué define "lo argentino" en la música? ¿Puede hablarse -más allá de los folklorismos- de una escuela o un estilo argentino?

JCZ: Hay algo, difícil de definir, que está dentro de uno, cuando uno tiene una formación determinada a través de la familia, a través de la escuela, como la tuvimos nosotros, a través del mismo Conservatorio, donde yo me conocí con los grandes de la música argentina.

En aquella época éramos un simple conservatorio de música y arte escénico, no éramos ni universidad ni nada; por eso es que yo me conocí con Gilda Lousek, con Alfredo Alcón, porque estudiábamos allá en Callao y Las Heras la música y el arte escénico en el mismo edificio, lo cual era una cosa muy buena. Y nos reuníamos en el Café Splendid, hoy desaparecido, en la calle Ayacucho cerca de llegar a Las Heras, al lado estaba Radio Nacional, que ya tampoco existe más allí; y siendo muchachos cuántas ideas surgieron de esas mesas. A veces no teníamos para pagar el café. Y me acuerdo que el mozo -me acuerdo de ese mozo del café con un gran cariño- nos fiaba él el café. Hoy somos universidad, y yo pienso que casi somos una escuela primaria. Yo tengo que hacer el trabajo que en aquella época hacían siete maestros. Porque cada año de composición tenía su profesor. Yo soy profesor de los cinco años de composición y de dos años de instrumentación. Y no creo estar a la altura de semejante responsabilidad, fíjese. Además

eso nos permitía a nosotros tener contacto con diferentes seres humanos. Estamos hablando de nombres como Giacobbe, como Ugarte, como Gilardi, como Ginastera; mi profesor de historia de la música fue nada menos que Ernesto de la Guardia.

Yo estuve en la casa de Ravel, en *Saint Jean de Luz*, y comprendí porqué escribió *Jeux d'eau*. La casa natal de Ravel en *Saint Jean de Luz* (en la Gascuña, de donde era D'artagnan, el famoso personaje de Alejandro Dumas, la patria vasca-francesa) es una casa de pasillo, como yo vivía cuando era pequeño. Y a poca distancia, el mar lame. Y me lo imaginé a Maurice jugando con otros niños, y escuchando el rumor del mar. Por eso en el Concierto en Sol, el solo de corno inglés es un solo montañés, porque ahí cerca están los Pirineos que dividen la Francia de la España. Y lo que se lleva en el alma desde que uno es niño y se forma, eso es muy difícil de sacárselo de adentro. Uno cree que se lo puede sacar, pero siempre vuelve, siempre está. Está, como está el recuerdo del padre, como está el recuerdo de la madre; son cosas que van con el ser humano. En el mundo en que vivimos creemos que nos podemos desprender de ciertas cosas; creo que es un error.

Hay un pensamiento, hay una escuela, hay una continuidad en el pensar argentino; que pasa por hombres que inclusive ni siquiera habían nacido en la Argentina. Mire Pascual de Rogatis [1880-1980], que se murió a tres cuadras de mi casa, a pocos días de cumplir cien años de edad. Él siempre buscó lo que tenía que ver más que con la Argentina con la América Latina. El siempre buscó lo que tenía que ver más que con la Argentina con la América Latina. Y sin embargo se perdió la partitura de Huémac en un desdichado accidente, y nunca se pudo recuperar. Una de las obras fundamentales de de Rogatis, de la que podemos hacer solamente las danzas, porque por suerte en aquella época la Comisión Nacional de Cultura editaba partituras, y están editadas, y yo las tengo y las hacemos. Pero no podemos reconstruir el Huémac. De los muchos compositores ha seguido Constantino Gaito [1878-1945], uno de los grandes, o Arnaldo D'Espósito [1897-1945]. Pero usted habla de Constantino Gaito hoy, y es como si hablara de un ser extraplanetario.

Nosotros pudimos conocer eso. El Colón tenía "El Colón al Aire Libre" en Parque Centenario, que era una maravilla porque tenía todas las condiciones técnicas. Que después se incendió cuando la Revolución llamada Libertadora, que nosotros le llamamos Libertadura. Y nadie lo reconstruyó. Entonces, ahí yo pude ver "La sangre de las guitarras" de Constantino Gaito, o de alguien que fue maestro interno del Colón y que tenía un talento extraordinario para la composición Arnaldo D'Espósito. Que murió muy joven, desdichadamente.

Es decir, nosotros teníamos una información de lo que se había hecho y se hacía en la Argentina. Hoy hay muy poca información, porque estamos invadidos por corrientes extrañas. Hay más información sobre Fito Páez o Charly García que sobre lo que hacemos nosotros.

Sobre lo que hacemos nosotros no hay apenas información. Los medios de difusión masiva están dedicados al himno nacional escrito por Charly García. Es la verdad. Porque se supone que eso vende. Como lo de nosotros no vende, o creen que no puede vender ... Yo creo que puede vender. *Antígona Vélez* fue un éxito extraordinario. Era mi debut en el Colón como compositor de ópera y yo fui pensando que cuando vieran mi pensamiento y el pensamiento de Marechal no les iba a gustar nada. Pero ¡fue un éxito extraordinario! Hasta la gente del Gran Abono vino a saludarme al escenario, con su frac. Porque el Creonte griego es quien -en la tragedia griega- sucede a Edipo en el control de Tebas; en *Antígona Vélez* el que sucede en el control de la estancia sería entonces como el creonte griego. Y yo lo hago salir vestido de gaucho, pero con galera. Y eso es la patria ganadera, la que intentó avanzar hacia el sur para que los campos fértiles sirvieran para la gran riqueza argentina. Se vieron representados. Eran ellos.

Es decir, el día que consigamos que la patria ganadera, la patria industrial, todos estos sectarismos que tenemos en la Argentina, que a veces chocan por intereses el uno contra el otro, se unan

pensando en el bien de la república, ahí vamos a encontrar el camino. No importa si políticamente se está alineado con el radicalismo, el frente, el peronismo, el comunismo... Hay una cosa que sobrepasa todo eso, que es lo que contiene. Qué es lo que nos contiene a nosotros, dónde estamos inmersos. En esa palabra perdida que se llama patria. De la cual hemos perdido jirones, por culpa justamente de malos manejos de manejos del siglo pasado. Hemos perdido el Alto Perú, que hoy es Bolivia, por desidia; hemos perdido la Banda Oriental, que hoy es el Uruguay, por arreglos con el embajador inglés. Podría hablar de muchas cosas de historia argentina. No soy profesor de historia, pero es un tema que me interesa muchísimo, y mi biblioteca está llena de documentos. Además, nunca escribo nada si no me documento. Eso me parece fundamental.

Colegas

JMS: ¿A qué colegas respeta especialmente? ¿Qué considera especialmente positivo en colegas de su misma generación?

JCZ: Hay gente muy respetable, muy responsable. Pompeyo Camps se murió, desdichadamente, pero su producción es realmente valiosa. Hay otras figuras importantes: el mismo Mario Perusso; el mismo Gerardo Gandini, aunque no estemos en la misma posición estética, eso no tiene nada que ver. Yo soy un hombre abierto, propenso a escuchar. Creo que lo que hay que enseñarle a la juventud es a saber escuchar. Generalmente, uno, en el atropello de la vida, se habla a sí mismo y se olvida de que también hay que escuchar a los otros.

Siempre hemos tenido en la Argentina una continuidad de creadores. Lo que pasa es que no hemos tenido ... no sé si llamarlo metodología o falta de un interés verdadero ... para que realmente la obra de todos estos creadores llegase al pueblo. No solamente al que es profesional de la música o al que es habitual al Teatro Colón porque viene de herencia de familia. No, a mí me gustaría llegarle a ese tipo que vive en la otra cuadra y que nunca fue al Teatro Colón; e invitarlo a que viniera.

Público

JMS: ¿Para quién compone usted? ¿Cuál es el perfil de su público?

JCZ: Los seres humanos. No me importa de dónde vengan. Pueden venir de una fábrica de vidrio, como mi papá, o de la patria ganadera, o de cualquier sector social. Para mí existen los seres humanos. La enseñanza puede venir de donde menos se espera. Yo aprendí muchas cosas, más que en los libros de filosofía, de un viejo barrendero que ya se jubiló, que tuvimos acá en la cuadra, conversando con él, que a veces en toda la filosofía que tengo acá en la biblioteca. Ese barrendero me enseñó muchas cosas. Por eso nunca hay que cerrarse, Juan. Ningún ser humano sabe de dónde puede venir la luz. O cuándo viene el momento de la chispa creadora. Es o no es. Es Shakespeare: 'to be or not to be'. Es muy clarita, la cosa. Por eso yo desconfío de los que le dan demasiadas vueltas al ovillo. Cuando hace falta darle demasiadas vueltas al ovillo -que hoy tenemos muchos ovilleros, en el mundo y en la Argentina- yo desconfío, no le siento buen olor. Creo que me están tratando de dorar la píldora. Es demasiado. Las cosas son más simples de lo que uno cree.

Lo importante para mí es que la gente sienta algo, Juan. Porque si no siente nada está muerto. Por eso no soy cartesiano. 'Pienso, luego existo' no quiere decir nada: yo puedo pensar y estar muerto.

Sabe por la calle Corrientes cuántos tipos caminan y están muertos porque no sienten nada. El que no siente nada está muerto. El que no se puede emocionar está muerto.

Cuando el compositor consigue -igual que el pintor, igual que el poeta- tocarle alguna fibra de su yo, consigue su propósito. Si lo mantiene solamente alerta intelectualmente, usted está haciendo un proceso analítico, pero no un proceso sensible. Y yo creo que el arte sigue siendo un proceso sensible, use los medios que use.

Toda mi música está escrita para los demás. No escribo para mí, porque sería un egoísmo estúpido y además creerse Dios del mundo.

Yo escribo para la gente. Porque tarde o temprano nuestro mensaje le llega a la gente. Y si uso un texto, es fundamental que se entienda. Si no, ¿para qué uso un texto? Usaría vocalise y da lo mismo. Yo quisiera que no hubiera cartelitos en el Colón para el Don Juan. Los va a haber porque ya es el hábito. Y eso para mí distrae. Porque usted se pasa mirando el cartelito, entonces no está con la acción que se desarrolla en el escenario; no está con esos seres humanos que están haciendo un esfuerzo sobre un escenario para brindarle una emoción estética, que para mí es lo fundamental.

JMS: ¿Y la crítica o los medios?

JCZ: Yo no escribo para los críticos. Los críticos me han dado el premio de la crítica musical, y cuando yo hice mi discurso dije que yo lo tomaba ese premio -fue cuando Antígona Vélez- en nombre de mis antepasados. En nombre de mis maestros, lo tomaba el premio, no en nombre mío. Porque yo soy consecuencia directa de él [señalando la foto de Gilardo Gilardi] y de otros como él. Si él y otros no hubieran existido, yo tampoco. Si no hubiera existido su mamá, usted tampoco estaría acá.

JMS: ¿Qué es lo que lo impulsa a escribir? ¿Porqué hace lo que hace?

JCZ: Es una necesidad. Una necesidad como la de comer o una necesidad como la de amar. Componer es una necesidad. El que no siente la necesidad, ¿para qué pito va a componer? Yo siento la necesidad, pese a las dificultades que tengo de tiempo. Sin embargo, acá está el Don Juan. No sé si vale la pena o no vale la pena. Eso es harina de otro costal.

Música contemporánea

JMS: A menudo se suscita el problema de que la música contemporánea no logra acceder a un público amplio, ya sea por cuestiones inherentes a la propia música, o por desconfianza del público, o bien por causas achacables a una mala distribución. ¿Porqué razón ocurre esto?

JCZ: Hay varios elementos para eso, porque en varios lugares del mundo, la música contemporánea no figura en los programas con asiduidad. El público, en general, la rechaza por varias cuestiones. En primer lugar porque los medios de difusión masiva le dan otra cosa. Y segundo, porque se va hacia un camino de permisivismo -o facilismo- que va en contra de que se trate de hacer el esfuerzo. Porque en todo hace falta el esfuerzo. Nada es gratis en la vida. Nada viene solo. También poder interpretar un lenguaje musical al cual uno no está acostumbrado. Yo hice esfuerzos para acostumbrarme a escuchar la música china o japonesa. Claro, no tiene nada que ver con mi cultura. Pero al final conseguí también un placer estético. Porque logré ver otro punto de vista de las cosas, y cómo funcionaba para ellos.

Entonces, es lo mismo que lo que sucede con lo que se escribe hoy en día. La masividad que se ha logrado, y la globalización y todas estas cosas, ¿qué es lo que difunde? ¿Qué es lo que está en primer lugar en los medios de comunicación? El exitismo fácil. Lo que es un cheque al portador, lo que saben que se vende. Porque a la larga, la música también ha terminado siendo un comercio, un negocio. Entonces, nadie invierte dinero en algo en lo que no pueda ganar dinero.

Y esto me recuerda que una alumna mía que se recibió hace un mes escribió una cantata sobre el texto de Francisco de Quevedo que es tan actual: 'Poderoso caballero es Don Dinero'. Y le salió bastante bien, a Patricia, la cantata. Tanto que voy a insistir, ahora que tengamos coro en el Conservatorio (parece increíble que no tengamos coro en el Conservatorio, con tantos alumnos de canto que tenemos) y poder hacerla en el Conservatorio.

Inspiración

JMS: ¿Toma usted como fuentes de inspiración la literatura, las artes visuales, las ciencias?

JCZ: Me interesa todo, por desgracia, pero el día tiene solamente 24 horas y la vida no es tan larga como suponemos. Así que me moriré siendo un ignorante. Por más que trate de informarme, de leer. El hombre nunca llega, no le alcanza el tiempo. Hay que admitirlo.

Como tampoco tantos esfuerzos y tanto gasto que hacemos en miles de millones de dólares para conocer el espacio, cuando evidentemente ninguno de nosotros tiene la medida del cosmos, porque es una medida de tal dimensión que no entra dentro de los parámetros del hombre. Porque para calcular que de una estrella tarda cinco millones de años en llegar la luz a mí, y la luz recorre 300.000 kilómetros por segundo, yo necesitaría llenar toda esta pared de ceros. Es algo que puede entrar como concepto intelectual, pero no puede entrar en mi concepción.

Creo que el hombre se cree más de lo que es. A la larga, ¿qué es el planeta Tierra? Un simple microbio, o ni microbio: una ameba en un cosmos ilimitado. Y si en esa ameba vivimos nosotros, ¿qué somos nosotros, Juan? Por eso hay que tener el sentido de estas cosas. No son deprimentes, ni son por el contrario para sacarse uno el peso de encima. No. Dentro de nuestra dimensión que debemos admitir, es ahí donde debemos trabajar. Porque ¿de qué vale que yo conozca qué se yo con el Hubble ciertas cosas, y en la Tierra hay gente que se muere por no tener siquiera el medicamento adecuado? Yo no estoy con eso. Yo primero me preocupo de los seres humanos, que son mis hermanos, por definición, aunque hayan nacido de madres distintas. Pero parto de eso.

JMS: ¿Querría usted tener más tiempo para componer? Dicho de otra manera: Si tuviera más tiempo, ¿lo usaría primero en componer?

JCZ: Sí. Esa es la ... no desgracia ... yo la llamaría circunstancia: Ortega y Gasset, el hombre y su circunstancia. Yo vengo de una familia muy humilde, siempre he tenido que trabajar muy duro. Me gano la vida como profesor, como director de orquesta sobre todo, lo cual lleva una gran dedicación; porque cuando hago una obra, aunque la haya hecho cuarenta veces, como la Novena de Beethoven, la vuelvo a estudiar como si no la hubiera hecho nunca. Porque siempre le descubro algo. Ahí está la gracia del asunto.

Pero nunca tuve el tiempo para dedicarme a componer y solamente componer. Siempre tuve que componer a los saltos. A veces anotando en el Chevalier, mientras viajo a Rosario, mis ideas. Nunca

pude tener por lo menos tres meses o cuatro meses. Nadie me dijo 'Mire, Zorzi, quédese tranquilo seis meses, escríbase lo que quiera'. Me tengo que ganar la vida. Y eso lleva tiempo. Mi mayor deseo sería tener el tiempo para la composición, y nunca lo tuve, Juan. Nunca.

Son precios que hay que pagar. Y una de las condiciones que debe tener el ser humano, y es fundamental, es aceptar los precios que hay que pagar. Porque si no acepta eso, tampoco concreta nada.

Bueno, yo acepto los precios que hay que pagar. Lentamente se va acumulando mi obra. Tengo que pagar el precio del sacrificio de tener que escribir muchas veces de noche. Antígona Vélez está escrito en el fondo, en el verano, en mi casa, con el perro tirado a mis pies, tomando mate, sin dormir. Bueno, son precios que hay que pagar. Como otros. Mire los precios que pagó Onassis, y sin embargo era millonario. ¿De qué le valieron sus millones? Siempre fue un infeliz. Hasta su hija Cristina vino a suicidarse a la Argentina. Tampoco el dinero es la solución de las cosas. No creo en eso.

Calidad musical

JMS: ¿Es necesario conocer -por ejemplo- a Perotin para escribir buena música hoy en día?

JCZ: Mire, Juan. Primero habría que definir qué es buena música o mala música. Porque eso también depende de los criterios. ¿Por qué Rimsky arregló las obras de Mussorgsky? Porque se creía que no iba a ser buena música para ser entendida en aquellos tiempos. Sin embargo, hoy se hacen las versiones originales de Mussorgsky y tienen una efectividad. Es decir, es muy difícil en el arte decir 'bueno o malo'. Uno puede decir 'me gusta', 'lo siento o no lo siento'. El bueno o malo depende de otras circunstancias, que generalmente son circunstancias de moda. La moda siempre es un pasatismo. Es lo que pasa con el vestido de las mujeres. A muchas mujeres les digo ¿por qué se pone eso? 'Y, me lo pongo -me dice- porque es el último grito de la moda'. 'Pero a usted, señora, eso le queda mal. Póngase lo que le va a usted', que sería lo lógico y lo natural. Y con mi mujer tenemos ese mismo trato. Por eso mi mujer no está con ninguna moda, se pone lo que mejor le queda a ella. Para que se va a poner lo que está de moda si no le queda bien.

Estas cuestiones habría que discutir las mucho tiempo, pero es muy difícil que yo diga que una obra es buena o mala. Podría decir, en todo caso, me llegó o no me llegó, me emocionó o no me emocionó.

JMS: ¿Qué valores o qué propiedades hacen buena (de calidad) a la música?

JCZ: La calidad de una obra -cualquiera sean sus ideas o su orientación estética- depende de su factura. Uno nota, en la mano de compositor, un dominio del material que emplea. Cuando analizamos en la comisión de SADAIC obras, yo me doy cuenta -porque ya empiezo a ser perro viejo- cuál es la obra de un tipo que se tira un lance (que hay muchos) y cuál es la obra de un tipo que ha hecho un esfuerzo para aprovechar el material. No le busco demasiadas patas al gato.

Veo una obra, sí, y ya me doy cuenta. Este es un tipo que se tira el lance de *tratar* de ser compositor, y éste, aunque no esté de acuerdo conmigo, aunque *niegue* lo que yo quiero de la música, *es* un compositor.

JMS: ¿Y cuál es el peso de la originalidad en la valoración general de una obra?

JCZ: Esto es relativo. Como todo depende de todo, nosotros los compositores, que creemos ser tan independientes, no lo somos (le vuelvo a citar a Ortega y Gasset, el hombre y su circunstancia). Somos producto de una herencia, igual que en una familia. Uno puede decir 'no tengo nada que ver con mi padre'. Sí, uno lo dice, pero resulta que no es cierto. Así también nosotros somos la herencia de la música de Occidente (recién estamos empezando a mezclar elementos de la música oriental, sobre todo después de la obra colosal y los estudios de Messiaen).

Tenemos una herencia. Los hijos de Bach fueron la herencia de Juan Sebastián. Tomaron otro camino, abrieron lo que después fue el Clasicismo, pero de todas maneras venían de una herencia. Beethoven es heredero de Haydn y Mozart. Y no hay vuelta de hoja. Usted ve por ejemplo las transposiciones a la mediantes que hace Beethoven en cierto período de su vida, y se da cuenta porqué Brahms entonces las hace.

La originalidad puede estar en el tipo de ideas que se plantean, más que en los procedimientos. Es lo mismo que si usted me hablara de la originalidad de una heladera. En la técnica del armado de heladeras muy pocas cosas se pueden cambiar. ¿Dónde está la originalidad de un coche? En la idea de la línea. Que en la música, podríamos decir que es la originalidad de las ideas puestas en juego para armar la obra: la originalidad armónica, melódica, rítmica.

Pero pretender ser original a ultranza creo que va en contra del creador. Si yo pretendo ser original a ultranza, eso mismo me va a trabar. Uno debe llegar a ser original porque hay una naturaleza para serlo, o no lo será nunca.

JMS: Y el valor de la comunicabilidad, ¿qué tan alto o bajo está? ¿O es automática?

JCZ: No, la comunicabilidad no es automática. Hay cosas que a uno se le dan y que se comunican más fácil que otras. Es igual que el lenguaje. A veces, una frase es muy fácil de comprender por todos, aunque vengan de distintos orígenes y culturas. Y hay frases difíciles de comprender aun para aquellos que están muy cerca del origen de uno mismo.

Pasa con la poesía. Leo a Neruda, que me apasiona, porque además lo conocí, y hay cosas que me son tan claras, y otras que tengo que pensar mucho. Donde no hay una comunicabilidad. Un libro donde usted se comunica permanentemente con Neruda como si estuviera viviendo con él es sus memorias, '*Confieso que he vivido*'. Parece que estuviera al lado de Pablo, compartiendo todo con él, por la forma en cómo está escrito.

JMS: ¿Eso lo hace mejor, o no necesariamente?

JCZ: Lo mejor y lo peor es algo muy difícil de definir. Si hay comunicación, desde el punto de vista humano, ya es algo positivo. El gran drama de los seres humanos es estar cada día más incomunicados. El Planeta Tierra cree que está super-comunicado porque tiene el celular o el internet, pero la verdadera comunicación es lo que estamos haciendo nosotros, donde usted me ve la cara y yo le veo la cara. La verdadera comunicación es la comunicación directa. Los otros son medios indirectos. Y en el mundo en que vivimos, la comunicación directa es muy cara.

Mire, me regalaron un teléfono celular, ahí lo tengo en un estuche. Lo usé una sola vez y nunca más. Nunca más. Porque la verdadera comunicación, la que yo quisiera tener con la gente que sé que estamos cerca en el pensamiento, es la comunicación directa, la verdadera comunicación.

Cuando yo era pibe me acuerdo que una vecina, en esos departamentos de pasillo (que todavía están como eran, todavía existen, los lugares donde yo he vivido existen), le decía a mi mamá '*Aurorita*,

hice empanadas, ¿quiere un platito?' Vaya a escucharlo usted ahora eso, Juan... Vió, eso era la comunicación. Parece una pavada, sin embargo es tan importante. La solidaridad.

Porque el amor no es una teoría, el amor es una práctica. Fromm escribió 'El arte de amar'; pero 'El arte de amar' es un libro. El amor hay que vivirlo, es una práctica. No es una teoría.

Sinceridad

JMS: Siempre dentro de las cualidades de una obra, ¿cuál es el valor de la sinceridad, de la honestidad?

JCZ: Es fundamental. Lo primero que hay que hacer es no mentirse a uno mismo. Porque si yo pretendo ser lo que no soy, me estoy mintiendo a mí mismo y a los demás, lo cual es grave. Cuidado con el retrato de Dorian Gray. Hay que mirarse al espejo, verse tal cual se es y admitirse. Y no tener vergüenza de ser uno. Soy más petiso que el otro, o en su caso tiene barba, ¿y qué importa eso? El ser humano, en la sociedad contemporánea, no admite nada, y no admite tampoco a los otros.

Yo no tolero el ocultamiento. El único verdadero camino en la vida es la verdad absoluta, aunque sea dura. La mentira y el ocultamiento no llevan nada más que a la desgracia.

Mire, el hombre tiene nada más que tres problemas. Todo lo demás son producto de las circunstancias. El primer problema es sobrevivir. El segundo problema es justificar su existencia. Y el tercer problema, que muy pocos en la historia del Homo Sapiens consiguieron resolver, es morir en paz. Lo demás son problemas provocados por las circunstancias.

Evolución

JMS:¿El concepto de 'evolución', en arte, es sospechoso?

JCZ: Es sospechoso, como es sospechoso también el concepto darwiniano de la evolución. Yo lo tengo entre paréntesis. He leído, he pensado, he vuelto a leer. El otro día me enteré de que el hombre de Neanderthal a la larga fue también contemporáneo de nosotros los Homo Sapiens. ¿Porqué el hombre tiene que descender del mono? El hombre desciende del hombre, a través de sucesivas etapas. Hay cosas muy discutibles, pero que se nos han tratado de imponer a fuerza de hacha y látigo.

De repente escucho la Noche Transfigurada de Schönberg y me emociono. Para mí, la mejor obra que escribió Ricardo Wagner es la Noche Transfigurada de Schönberg. Pero escucho Webern, tengo la obra completa de Webern. Y las cantatas, por ejemplo, me emocionan. No tiene nada que ver. Cuando el compositor consigue -igual que el pintor, igual que el poeta- tocarle alguna fibra de su yo, Juan, consigue su propósito. Si lo mantiene solamente alerta intelectualmente es una cuestión de que usted está haciendo un proceso analítico, pero no un proceso sensible. Y yo creo que el arte sigue siendo un proceso sensible, use los medios que use.

Política

JMS: Como maestro de composición, ¿se plantea usted de alguna manera el problema de qué se corrige, o qué se comenta, o qué se puede mejorar?

JCZ: Mire, yo le digo a los muchachos que la composición no se puede enseñar. Yo encuentro esta generación, Juan, los que vinieron después de ustedes, totalmente despistados, presionados por una sociedad que evidentemente presiona, porque o le falta trabajo o hay problemas familiares de por medio. Es decir, todas estas cosas inciden. Mire, tengo una licencia médica que no la hice efectiva, que mi médico me la dio, y el Conservatorio me dio los papeles. Y no la tomé ¿sabe por qué? Porque pienso que esos muchachos necesitan, más que un maestro, un orientador. Un orientador humano. Porque los encuentro como despistados en el mundo que se está viviendo. Porque ellos tienen que compartir el mundo que se vive, están inmersos en ello, pero por algo quieren ser otra cosa. Entonces hay una dualidad, una puja, entre lo que tienen que vivir y lo que ellos desean en su interior. ¿Y yo qué puedo hacer? Hacer más de padre que de maestro.

Y es por eso que sigo yendo al Conservatorio. No por lo que gano, evidentemente. Ahora quieren darnos un aumento a los docentes, totalmente traído de los pelos, por la forma cómo se ha encarado. Me parece que es una forma que no tiene sentido. ¿Porqué vamos a cargar al pueblo con más impuestos para pagarnos los aumentos a nosotros? Me parece totalmente injusto. Con ahorrar sólomente el uno por ciento del presupuesto nacional, que son algo así como 75.000 millones de dólares, no sólomente le pagaríamos el aumento a los docentes, arreglaríamos una cantidad de escuelas que hay que arreglar. El uno por ciento, que muchas veces se gasta en viajes multitudinarios, o en cosas que se podrían directamente suprimir.

Me acuerdo de una disposición de 1848, cuando en los mercados internacionales las compras se debían hacer en metálico (el papel moneda ya no importaba). Y me acuerdo de un célebre gobernador de la provincia de Buenos Aires, que respetuosamente se dirige al gobernador de Santiago del Estero (se llamaba también Aníbal Ibarra, como uno de los políticos actuales del frepaso) y le dice que hay que proteger las riquezas de la nación. No ordena, sino aconseja, para que no nos arrebaten el oro y la plata que nos quedaba, porque como buitres se lanzaron sobre el metálico. No se olvide por ejemplo que Inglaterra desarrolla su industria (fue el primer país europeo que desarrolla la industria) gracias a la plata del cerro Potosí, donde no quedó una pepita de plata -y le advierto que en Potosí se vivía como en París- o del oro de Minas Gerais, en Brasil. Porque los corsarios ingleses asaltaban a las naves mercantes portuguesas y españolas. A más de la deuda que la realeza española tenía con Inglaterra. Y todo eso fue a parar allá: ellos lograron el desarrollo industrial. Por eso lograron dominar buena parte del mundo. La India, por ejemplo.

Hace poco hablé en Rosario, para la visita del embajador francés a Rosario, (después tuve que cambiar -era la fiesta del 9 de julio, después la hice para el día sanmartiniano- y hacer un programa francés); y yo me referí a los grandes ideales de la Revolución Francesa, que costó mucha sangre, pero que eran grandes ideales: fraternidad, libertad, igualdad. Y digo ¿dónde quedaron esos ideales muchas veces? Nosotros, los mismos hombres blancos que creamos esos ideales, los hemos traicionado permanentemente. La India, Sudáfrica. ¿Cuántos años preso estuvo Mandela, el actual presidente de Sudáfrica? Argelia, que hoy es un baño de sangre. Juan, el mundo es un baño de sangre. Cosovo. Y ¿qué pasa? ¿Por qué no van ahí a parar la matanza indiscriminada contra los de etnia albanesa? O lo que pasa en el Africa. De la cantidad de enfermos de SIDA que hay en el mundo, el 80% están en el Africa subsahariana, donde la miseria es tan grande que impide que lleguen los medicamentos. Yo no creo que eso sea el mundo de la justicia. Yo creo que nuestro maestro -o por lo menos mi maestro, que es Jesús de Nazaret- no predicó eso. Predicó todo lo contrario.

Entonces, yo a veces me siento mal, como ahora, me siento mal y llego a estar enfermo porque todas esas cosas, como soy un hombre muy emocional, me hacen mucho daño. Cuando abro un diario es como si leyera una novela de terror. Fui policía en el 55, en un año y dos meses que vestí el uniforme y que patrullé las calles de Buenos Aires (y me tocó un barrio bastante bravo en aquellas épocas, que era el barrio de Monserrat, lleno de pensiones de dudosa legitimidad en aquel entonces) nunca intervine en un asalto ni en un crimen. Hoy usted no sabe dónde lo pueden asesinar. Hoy los niños de 16 años tienen un revólver 38. Pero ¿cómo puede ser?, si yo quiero comprar un arma tengo que hacer una declaración judicial para hacerlo. Quiere decir que esos niños son armados por la mafia. Entonces los niños asaltan, pero como la ley no pesa sobre ellos, al día siguiente salen en libertad. Es muy hábil el procedimiento, y cómo han infiltrado a nuestra sociedad.

Yo ¿qué puedo solucionar? Trato de solucionar lo que está cerca mío; lo que puedo algo hacer, lo que puedo ayudar, trato de hacerlo.

JMS: ¿Su música tiene entonces una función social?

JCZ: Tiene una función social, la más importante. Porque yo no necesito saber japonés para conectarme con un compositor japonés. Ni el japonés necesita saber castellano. Claro, le va a costar entender el argumento, pero si yo se lo escribo en japonés el argumento, va a entender el Don Juan. Porque la música se lo está diciendo. Por eso creo que la música es el lenguaje universal por excelencia. Y eso debemos cuidarlo y cultivarlo y protegerlo. Ahora que se habla tanto contra el proteccionismo, con estas ideas del neoliberalismo, donde nada hay que proteger, todo es libre mercado; si yo veo que la gente se está envenenando en el libre mercado comprando lo que les hace mal, ¿usted cree que yo debo estar de acuerdo? No. No estoy de acuerdo. Decididamente. Y no puedo ser neoliberal. Nunca lo seré.

JMS: ¿e individualista?

Una cosa es el individualista que está solo para crear, otra cosa es el individualista por egoísmo humano. Porque el ser humano, evidentemente fue creado para vivir en sociedad. Robinson Crusoe hubo pocos en la historia de la humanidad.

JMS: Y apenas pudo se formó una mini-sociedad, también.

JCZ: También. Porque lo necesita, porque está en su característica.

JMS: Para desarrollarse como persona.

JCZ: Pero lógico. Si hay un continente, que es la sociedad, y hay un contenido, que somos nosotros, ¿qué es lo que tenemos que mejorar? El continente que nos contiene. Porque para tomar un buen vino, lo mejor que hay que hacer es mejorar el vaso. Para que el vino tenga su verdadero sabor. Usted no puede tomar un buen vino en una lata. Porque ya no tiene sabor. Quiere decir que el continente y el contenido están íntimamente relacionados. Usted mejora el continente, mejorará al contenido. O sea, mejorará al hombre. Es mi posición y la de mucha gente con la que estamos conectados y desconectados.

Sus pares

JMS: ¿Quiénes son sus pares, los que están en la misma 'longitud de onda'? Aquellos con quienes, en un mundo ideal, usted querría estar toda la eternidad.

JCZ: Un hombre con el cual me gustaría conversar sería Roberto Schumann; otro sería Claude Debussy. Porque a esos hombres, aunque estén distantes en el tiempo, los siento cerca. Hay contemporáneos: Penderecki, o muchos colegas míos argentinos como Salvador Ranieri, que para mí es como si fuera un hermano. Y ya ve que no escribimos igual, Ranieri y yo. No tiene nada que ver.

En un supuesto Parnaso hay mucha gente con la que me gustaría convivir. Quizá en el otro mundo, si Dios no me manda directamente al infierno, tenga oportunidad de hablar o de jugar a las cartas con alguno de ellos.

JMS: ¿Algún no-músico?

JCZ: Miguel Angel. Un hombre genial de una vida muy sacrificada. Y Leonardo, claro. Y entre los más recientes Modigliani, Gauguin y Picasso. Me gustaría jugar un tute cabrero con ellos, ¿por qué no?. Y de la literatura, querría tener una charla con Dostoievsky. El porqué de 'El Jugador'. Quizás el novelista más grande que produjo la humanidad. Y en el cine -que es un arte que admiro profundamente cuando es realmente cine, no cuando son porquerías filmadas- un Fellini. Hay una infinidad. No se agota en un pequeño núcleo.

Pero de nadie aprendí tanto -además de de mis maestros- como del Nazareno. Lao Tsé también fue un gran maestro, o Buda. Pero Jesús sintetiza todo lo anterior en una forma pragmática. Tengo el Corán, también, he estudiado el islamismo. Siempre me acompañan la Biblia y el Corán. Yo me uniría con el Islam. No tendría ningún problema. Porque los fundamentos son básicamente los mismos que los nuestros. Hay tantas coincidencias.

Y sin embargo han causado tantas muertes los enfrentamientos religiosos, o la matanza entre católicos y protestantes, en Irlanda. Ninguna ideología religiosa predica el mal. Tampoco las discrepancias religiosas son una verdad. Es algo que se usa políticamente, pero el hombre no quiere disentir en eso. Porque a la larga el ser humano tiene conciencia de su propia muerte.

Los constructores y traficantes de armas son los que aprovechan: están esperando o buscando los enfrentamientos. La droga, el tráfico de órganos y los armamentos; pingües negocios de este mundo en que vivimos.

Como se venden órganos humanos, por eso hay tanto raptos de niños. Se raptan los niños porque un órgano en la Argentina cuesta 50.000 dólares, pero puesto en Europa cuesta 120.000 dólares. Hay 70.000 dólares de ganancia.

Querido, en un mundo así, ¿qué puede esperar? ¿Que se emocionen escuchando nuestra música? Eso es lo que yo quiero. Porque para combatir toda esa maldad, Juan, una de las armas más preciadas y eficaces es la música, y esto lo sabían las antiguas culturas. Hay un viejo libro chino que dice que la música está entre el cielo y la tierra, que por eso es el supremo equilibrio del ser humano. Una cultura que no tiene nada que ver con la occidental, un sistema musical que poco tiene que ver con el nuestro, sin embargo, ya ve el concepto. Por eso yo creo en lo que hacemos. No importa si nos aprecian o no. Me gustaría que nos apreciaran, ¿cómo no me va a gustar? Pero yo no me puedo detener porque me aprecien o no. Yo cumplo con mi deber, y punto.

Ser compositor en Iberoamérica

JMS: Muchos piensan que en Argentina -en Iberoamérica en general- la situación del compositor y de la música contemporánea es aún muy precaria. ¿Cuáles le parecen que podrían ser las vías más eficaces para su mejora?

JCZ: Se intentó. Se hicieron dos congresos latinoamericanos de compositores; yo asistí a uno de ellos. Pero no pudimos concretar en la práctica las cosas que se propusieron como ideas. Y lo que me importa es concretar en la práctica, porque si nos quedamos en las ideas no hacemos un pito. Yo creo en la acción, en la cosa práctica.

Por eso no creo en los cargos. Porque muchas veces uno hace todo un planteo programático, pero cuando llega al cargo hace exactamente lo contrario del programa. De eso en la Argentina tenemos muchísimos ejemplos. Yo creo en la acción. Si decimos que hay que tratar de difundir la música latinoamericana, bueno, hay que buscar los medios para hacerlo. Yo, en lo que puedo, con la orquesta de Rosario lo hago, en la medida de mis fuerzas y en la medida de mi inexistente presupuesto. Para la fiesta sanmartiniana estrené la Cantata de Caio Viale, el compositor rosarino, una obra que dura más de una hora; la voy a grabar. Los textos son de Elena Cirón, la poetisa de San Lorenzo.

Y hago todo lo que puedo. Mis dimensiones de poder son pequeñas. Muy pequeñas. Dentro de ese pequeño poder que tengo, trato de hacer todo lo posible. Si todos hicieran lo mismo, en la pequeñez de su pobre cosa, hicieran este camino, la fuerza se logra sola. Porque ¿qué es la fuerza? Es la unión de múltiples esfuerzos pequeños que al juntarse forman una fuerza.

JMS: En ajedrez se habla de la acumulación de pequeñas ventajas.

JCZ: Exactamente. Yo jugaba al ajedrez. Casi pierdo mi estudio en el comercial por ir al club Jaque Mate. Mi padre me quería matar. Me daban cada paliza, los veteranos. Yo me quedaba ahí hasta altas horas. Mi padre me decía 'agarrá los libros que no muerden'. Jugué bastante tiempo, después dejé, dejé totalmente. No volví a tomar un tablero de ajedrez. Me di cuenta que me apasionaba demasiado y que terminaba siendo un enemigo. A veces, Juan, hay que desprenderse de ciertas cosas que aunque a uno lo apasionen le entorpecen algo que es más fundamental.

JMS: Y a esto se refiere con pagar el precio.

JCZ: Hay que pagar precios. Hay que pagar precios.

JMS: Usted parece apuntar, más que a los cargos políticos, que sería una acción 'desde arriba', a un accionar 'desde abajo'.

JCZ: Es como el cultivo por secano: las cosas tienen que venir de abajo para arriba. Es el pueblo el que hace las naciones, no son los gobiernos. Es la conciencia de los pueblos lo que constituye los grandes movimientos históricos. Los gobiernos son simplemente una circunstancia. Por eso a mí me interesa ayudar a la formación de mi pueblo. Porque cuando algo viene de arriba para abajo es una imposición que el pueblo detesta. Y esto en la historia del mundo se puede comprobar.

JMS: ¿Qué le parece entonces el proteccionismo cultural? Por ejemplo, que en los programas de concierto se obligue, por ley, a incluir una obra de autor argentino.

JCZ: Son medidas ...no las llamaría dictatoriales sino proteccionistas ... que pueden tener un sentido, pero que a mí no me satisfacen. Yo quisiera que el mismo pueblo -claro, soy demasiado

ambicioso- reclamase a sus creadores, como los griegos reclamaban a Sófocles, a Esquilo, a Aristófanes. Porque a los teatros griegos iba el pueblo, no una clase privilegiada. Esquilo y todos esos tipos, el mismo Eurípides, escribían para el pueblo. Eran miles de espectadores. Por eso usaban los coturnos (unos zapatos con tacos huecos, para que la voz pudiera llegar), y los escenarios estaban contruídos sobre estanques de agua, para que sirvieran de cámara de resonancia.

Y yo lo probé. Porque los turcos me pusieron un chofer y un auto a mi disposición. Así fui a Efesus, donde Juan llevó a María, la madre de Jesús, cuando la persecución romana. Cómo Juan la subió a ese monte hace 2000 años, no sé cómo. Yo subí en carretera. Los turcos, que son musulmanes -pero no son árabes, son arios- me permitieron sacar ramas de olivo. Porque está llena de ramos de olivo, la casa de María. Y era pleno invierno. Para que yo la trajera a mi familia.

Ya ve que tampoco las discrepancias religiosas son una verdad. Es algo que se usa políticamente, pero el hombre no quiere disentir en eso. Porque a la larga el ser humano tiene conciencia de su propia muerte. Entonces para qué va a volver a discutir. Ya hubo muchas guerras de sangre por problemas religiosos, y las sigue habiendo, en Irlanda. ¿No le parece que es lamentable? Si todos pensamos lo mismo, a la larga. Tenemos la perfecta idea de nuestra propia muerte. ¿Para qué nos vamos a enfrentar porque si uno es protestante y el otro es católico, o cosas por el estilo, o si uno es musulmán y el otro es cristiano? Ninguna ideología religiosa predica el mal. Por lo menos de las que yo conozco. Ninguna. Entonces, yo también en eso soy ambicioso. Quisiera un acuerdo, pero un acuerdo verdadero entre las diferentes creencias, que a la larga son todo lo mismo. Tampoco el budismo predica el mal, ni el sintoísmo predica el mal, ni los antiguos vedas predicaron el mal, todo lo contrario.

Orden musical

JMS: ¿Debe ser evidente el orden en una obra musical? Como público, ¿debo ser capaz de oirlo? Si no soy capaz de oirlo, ¿puedo de todas maneras disfrutar algo? Y si soy capaz de oirlo, ¿aprendo realmente más?

JCZ: Mire, siempre se aprende cuando se quiere. Hay gente que no quiere aprender nada, y por más que usted le haga escuchar doscientas veces los discursos de Demóstenes, jamás aprenderá nada. Para aprender algo que tener la voluntad de aprender, y para escuchar música hay que tener la voluntad de escuchar música; porque significa un esfuerzo. No es solamente un placer escuchar música, es un esfuerzo. Porque al compositor le costó un esfuerzo, ¿no es cierto? Y al oyente también le cuesta. Si él se estanca en el mero placer auditivo, perderá lo sustancial de la obra, que - además de las ideas- sigue siendo la arquitectura: cómo está organizada una obra en el tiempo.

¿Porqué? Porque una música es una organización en el tiempo que me dura diez, doce minutos, quince, etc. En cambio frente a la Gioconda de Leonardo yo me puedo quedar un segundo, mirarla y pasar, o quedarme quince horas sentado mirándola. El gran problema de la música es que tiene un tiempo determinado.

Si yo solamente voy a pasar un rato de placer, porque voy con mi señora o con mis amigos y vamos a escucharlo a fulano que toca tal cosa, es una posición. Pero si yo voy con la voluntad realmente de apreciar el contenido musical y el continente musical... Otra vez volvemos a la relación que hay entre continente y contenido. Muchas obras a veces no funcionan del todo porque no hay una verdadera relación entre el continente y contenido; o sea, entre las ideas y la forma que usted le da en el tiempo. El ideal se realiza, como en algunos compositores, uno de los casos es Maurice Ravel,

donde el continente y el contenido tienen tal estrecha relación que forman un todo. En cambio hay obras, que no dejan de tener su valor, pero donde el continente tiene poco que ver con el contenido.

Que es lo que le decía ayer a uno de los chicos en la forma sonata. 'La idea es linda. Lo que hiciste es lindo, pero ¿tendrá que ver el continente con el contenido? Ahora te tenés que preocupar de eso.' O como se lo dije al gitano: 'Mirá, empezás bien, es una cosa que llama la atención, que te lleva, que pone los oídos ahí, y de repente se bajonea todo. Y vos tenés que volver a pensar, Esteban, en el continente y en el contenido. Hay parte del contenido que llena bien el continente; pero hay parte del contenido que no lo llena bien.' Me la traje ahora a mi casa para estudiármela yo, el sábado y domingo si puedo, lo de Esteban. Es un muchacho gitano, excelente muchacho, tiene condiciones.

Las reglas en el arte

JMS: ¿Cuál es la función de las reglas en el arte: en la docencia y en la composición propiamente dicha?

JCZ: Las reglas son producto -y vuelvo a nombrar a Ortega y Gasset por enésima vez- de las circunstancias. Reglas que funcionaron en un determinado momento no funcionan en otro. Reglas de relación entre alumnos y maestros que funcionaron en un tiempo, como el mío, ya no funcionan. Yo tengo que referirme a los muchachos en una forma muy distinta a cómo mis maestros se referían a mí. Porque para nosotros, los maestros -igual que el padre y la madre- eran algo sagrado. Yo nunca fumé delante de mi papá, por ejemplo; y no vengo de la aristocracia, todo lo contrario. Y no porque mi papá me lo impusiera, porque era una señal de respeto. Pero yo veo cómo los chicos tratan hoy a los padres enfrente de una vidriera que tiene cosas, y me agarro la cabeza. Si a mí se me hubiera ocurrido decirle algo de eso a mi papá, Dios me libre. Bueno, nunca se me ocurrió. Es decir, las circunstancias han cambiado. Por eso hablar de reglas ...

A veces, existiendo las reglas, también hay quienes las violan. Un gran ejemplo: Juan Sebastián Bach. No hay ninguna fuga de Juan Sebastián Bach que sea una fuga de escuela. No sé cómo el gordito -otro de los tipos con quien quisiera jugar un tute cabrero- pudo educar a todos sus hijos. Ser padre, ser maestro, enseñar latín, ser preceptor, tocar el órgano, el violín, el clave, componer para todos los domingos la cantata; ¿cómo hizo? No había luz eléctrica. Trabajaba con la gente que tenía cerca, porque no podía, como nosotros, pedir por fax que le mandaran una soprano de New York. Trabajaba con la mujer del panadero o del carnicero, que integraban el coro en la iglesia. ¿Cómo se explica? Si a nosotros no nos alcanza la vida para estudiar su obra (y eso que se perdió mucho). Y tampoco vivió cien años. Toda esa fuerza que tuvo el gordito fue producto de una gran fe. Aunque yo viviera veinte años más -pongamos que Dios me de esa posibilidad- no alcanzaría a estudiar a fondo la obra de Juan Sebastián. Tremendo.

El Mercado

JMS: El Mercado ¿es actualmente una suerte de censor?

JCZ: Claro. Porque el Mercado, en cierta manera, le impone a la gente la necesidad de consumir cosas, determinado tipo de música o de literatura. Pero difícilmente al Mercado se le ocurra que tenga que consumir a Leopoldo Marechal o a Oscar Wilde.

Lo importante es lograr un equilibrio en una sociedad más justa, donde el reparto de la riqueza sea realmente el que hacían los escenios. La secta de los escenios, con la cual tuvo mucho contacto Jesús de Nazaret, trabajaban todos. Se juntaba lo que se producía y se repartía de acuerdo a las necesidades de cada familia. Porque no es lo mismo la necesidad de una familia que tiene un hijo que la necesidad de una familia que tiene siete. Y actualmente es exactamente igual. ¿Y por qué somos tan injustos? ¿Porqué el producto está tan mal repartido? Porque hay pocos que tienen mucho, y hay muchos que tienen muy poco. Esa es mi posición. Totalmente cristiana. Porque nos falta ¿qué?: el respeto al otro, el amor al otro. En una sociedad así, nada que pueda ser constructivo para el alma del hombre, que es lo que importa (no el cuerpo del hombre solamente, sino el alma), puede progresar.

Tenemos un mundo competitivo, opresivo, donde la competencia ya se ha hecho un mito intocable. ¿Por qué todo tiene que ser competir? Yo no compito contra nadie. Me parece un absurdo. Yo hago lo que Dios me permite hacer. No compito.

Creo que ese sistema no va. Porque no es un sistema cristiano, simplemente. Es inhumano.

* JMS *

Pequeña anécdota con Zorzi

En 1991 y 1992 tomé clases de composición con Juan Carlos Zorzi en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires. Siempre nos insistía en que la música no debía transformarse en un arte elitista y cerrado: "*Muchachos, nosotros no tenemos que escribir sólo para especialistas, no hay que olvidarse de la gente. Tenemos que llegarle al pueblo, tenemos que escribir para el hombre de la calle, para el primero que pase.*" Por reflejo, a pesar de que hablaba metafóricamente, miramos por la ventana. Y quiso el destino que el primero en pasar fuera Ernesto Sábato.

(por Juan María Solare)

"Don Juan" - ópera en un prólogo y tres actos

de Juan Carlos Zorzi

-basado en la obra homónima de Leopoldo Marechal-

Libreto de Javier Collazo

ELENCO COMPLETO (entre paréntesis el o la suplente)

Bruja 1ª (mezzosoprano): Alejandra Malvino (Marcela Pichot)

Bruja 2ª (mezzosoprano): Marta Culleres (Marcela Pichot)

Aymé (soprano): Irene Burt (Patricia Gutiérrez)

Don Juan (tenor): Carlos Ventre (Carlos Bengolea)

La mujer (soprano): Mónica Ferracani (Marina Biasotti)

El hombre (barítono): Gustavo Gibert (Omar Carrión)

La vieja (contralto): Lucila Ramos Mañe (Evelina Iacattoni)

El viejo (bajo-barítono): Luis María Bragato (Gianantonio Verlato)

Inés (soprano): María Rosa Farré (Lía Fernese)

Leonor (mezzosoprano): Cecilia Díaz (Alicia Cecotti)

Peón (tenor): Oscar Imhoff (Fernando Chalabe)

Don Luis (barítono): Víctor Torres (Marcelo Lombardero)

Joven 1º (soprano): Virginia Tola (Cecilia Layseca)

Joven 2º (soprano): Graciela Oddone (Eleonora Sancho)

Bruja 3ª/Madrina (soprano): Carina Hoxter (Marisa Albano)

Hombres, mujeres, salamanqueras, peones, pescadores, espíritus, peón de Don Juan (sin letra)

Moza (bailarina)

Director de orquesta: Juan Carlos Zorzi

Regisseur: Eduardo Rodríguez Arguibel

Escenógrafo: Guillermo de la Torre

Figurista: Roque Palma

Coreógrafa: Evet Gaiani

FECHAS de representación

Las cuatro funciones de la tragedia lírica "**Don Juan**", de Juan Carlos Zorzi, tuvieron lugar en el Teatro Colón de Buenos Aires en las siguientes fechas y horarios:

- * Viernes 30 de octubre de 1998 (21:00)
- * Domingo 1 de noviembre de 1998 (17:00)
- * Martes 3 de noviembre de 1998 (21:00)
- * Jueves 5 de noviembre de 1998 (21:00)

Juan Carlos Zorzi

Bosquejo biográfico de Zorzi

Compositor y director de orquesta argentino, nació en Buenos Aires en 1936 y estudió en los conservatorios *Municipal* y *Nacional* de su ciudad natal. Egresó de este último como profesor de composición. Fueron allí sus maestros: Gilardo Gilardi, Alberto Ginastera, Floro M. Ugarte y Juan Francisco Giacobbe, entre otros. Paralelamente cursó dirección orquestal en la *Universidad de La Plata* con el maestro Mariano Drago, egresando con las más altas calificaciones. Completó su formación con los maestros Erwin Leuchter y Teodoro Fuchs, y al ganar la beca del *Fondo Nacional de las Artes*, por concurso de oposición, se trasladó a Italia, donde cursó composición en la *Academia Santa Cecilia* de Roma con el maestro Goffredo Petrassi, y dirección de orquesta en la *Accademia Musicale Chigiana* de Siena con el maestro Franco Ferrara, obteniendo el Diploma de Mérito por su concierto de promoción.

Ha sido Director Titular de la *Orquesta Sinfónica de la Universidad de Cuyo*, de la *Orquesta Sinfónica de Córdoba*, de la *Orquesta Sinfónica de la Universidad de Tucumán* (por concurso de oposición), de la *Sinfónica Nacional* y de la *Filarmónica de Chile*. Se desempeñó como Director Residente de la *Orquesta Filarmónica de Bogotá* (Colombia) durante dos temporadas consecutivas.

De 1979 a 1984 asumió nuevamente la dirección de la *Orquesta Sinfónica Nacional*, y de 1977 a 1990 fue Director Titular de la *Orquesta Filarmónica Provincial de Rosario*.

Como director invitado ha trabajado frecuentemente para el *Teatro Colón* de Buenos Aires en espectáculos líricos y conciertos sinfónicos.

En su carácter de director y compositor se ha presentado en los Estados Unidos, Unión Soviética, Italia, Bélgica, España, México, Guatemala, Colombia, Venezuela, Perú, Brasil, Uruguay, Chile y Polonia.

Ha sido Director Artístico del *Teatro Argentino de La Plata* durante los años 1974-75.

Como compositor ha merecido el primer premio de la *Municipalidad de Buenos Aires*, el del *Fondo Nacional de las Artes*, el del *Instituto de Bellas Artes de Venezuela*, el de *SADAIC*, y el *Premio Nacional de Música*.

Su producción abarca diversos géneros musicales. Entre sus obras se cuentan: *Sonata* para violín y piano, *Quinteto* para piano y arcos, *Adagio Elegíaco* (en memoria de Gilardo Gilardi), *Danza para ahuyentar la pena* (ballet), *Música para Calesita*, *Variaciones Enigmáticas*, *Ludus* para seis grupos instrumentales, *Espejos* para conjunto de cámara, *Requiem* para solistas, coro y orquesta, *Concierto para orquesta*, *Fantasia* para violoncello y orquesta, *Fantasia* para piano y orquesta, *Concierto* para guitarra y orquesta, *Requiem para Camila*, *Epopéya*, *Soldiana* (homenaje a Raúl Soldi, encargo de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires), obras corales, obras pianísticas, etc. Además, su ópera *EL TIMBRE* fue estrenada en 1975 en el *Teatro Argentino de La Plata* con significativa recepción.

Zorzi se ha preocupado permanentemente por la difusión de obras de compositores argentinos, y por tal motivo recibió el premio "San Francisco Solano".

Su repertorio como director es sumamente vasto. Ha realizado con la *Orquesta de Rosario* los ciclos integrales de las sinfonías de Beethoven, Brahms, Chaikovsky y Sibelius.

En diciembre de 1991 el *Teatro Colón* estrenó su tragedia lírica "*Antígona Vélez*", basada en la obra homónima de Leopoldo Marechal, con libreto de Javier Collazo, mereciendo la adhesión unánime de público y crítica. Por la misma recibió el Premio de la *Asociación de Críticos Musicales*.

Durante el año 1992 fue designado Director Invitado Principal de la *Orquesta Sinfónica Nacional*.

A fines de 1995 obtuvo por concurso de oposición el cargo de Director Titular de la *Orquesta Filarmónica Provincial de Rosario*.

En octubre de 1998 el *Teatro Colón* estrenará su tragedia lírica "*Don Juan*", inspirada en la obra homónima de Leopoldo Marechal, con libreto de Javier Collazo.

Es Caballero de la República de Italia (nombrado por Sandro Pertini) y Premio Villa-Lobos en Brasil.

Solare - Mención biográfica

Juan María Solare (Buenos Aires, 1966), compositor y pianista, se graduó en Composición en el *Conservatorio Nacional de Música* de Buenos Aires con Juan Carlos Zorzi en 1993. Reside actualmente (2004) en Alemania.

Carta de presentación de Zorzi a Solare

JUAN CARLOS ZORZI

Buenos Aires, 9 de marzo de 1993

A quien corresponda:

Deseo presentar a mi alumno, el Profesor Juan María Solare, quien ha seguido los cursos de Composición a mi cargo en el Conservatorio Nacional de Música durante los años 1991 y 1992, con desempeño tenaz y calificaciones sobresalientes que reflejan sus aptitudes.

Destaco sus condiciones de creatividad y su capacidad para asimilar y aplicar conocimientos musicales, especialmente en el ámbito de la Música Contemporánea, para la que tiene una preparación fundamentada y de la cual tiene una particular percepción y concepto. De todo esto me ha dado muestras cabales y por mí inobjectables, en la forma de obras como la ópera de cámara con la que se graduó en el Conservatorio Nacional, que compuso bajo mi tutela.

Son notables su iniciativa, su mentalidad autónoma aunque flexible, su motivada capacidad de trabajo y de aguda perseverancia para la consecución de sus objetivos y para la toma de decisiones, lo que me indica su futuro potencial.

Considero que todos estos rasgos convergen en Juan María Solare para hacerlo sobresalir del promedio de los músicos argentinos de su generación.

Agradezco por adelantado toda ayuda que procure un beneficio a J.M.Solare, en cualquier asunto en el cual usted pueda intervenir.

JUAN CARLOS ZORZI

Fragmento del artículo "Mis maestros de Composición"

por Juan María Solare

Juan Carlos Zorzi (1936-1999), estudié con él Composición en el Conservatorio de Buenos Aires en 1991 y 1992, y me gradué con él el 8 de marzo de 1993.

Juan Carlos Zorzi, "el loco Zorzi" lo llamaban. De loco no tenía nada, era impresionantemente lúcido en su visión de las relaciones humanas, y extremadamente sensible. Por esto mismo lo afectaban profundamente y de manera personal los males de la humanidad. Todo se lo tomaba a pecho, y esto lo hacía sufrir mucho, porque ¿qué podía hacer él, como músico, para remediar los males del mundo o siquiera paliar el dolor ajeno? Esta sensibilidad exacerbada -y acaso otros factores que ignoro- lo conducían siempre a una tensión interna muy grande, alternando fases de euforia con otras de depresión extrema; y así no me extraña que quienes sólo lo trataban superficialmente lo pudieran ver como un desquiciado pintoresco.

Y ya de esta personalidad se puede aprender. Porque, si usted es un artista, no le recomiendo buscar términos medios sino extremos. Un término medio, tan útil en otras áreas, sólo producirá resultados artísticos estandarizados, adocenados, parecidos a todo, sin personalidad propia. El término medio, en arte, es trabajo de oficina.

Y ¿qué aprendí de Zorzi, directamente? De técnicas, nada. No era lo que él quería: "Contrapunto, Armonía, todo eso es lo que uno estudia por su cuenta. Acá ustedes vienen a otra cosa." Y afortunadamente no nos enseñó técnicas concretas. Su estilo personal no tenía nada que ver con lo que yo en ese momento necesitaba y buscaba. Mis intereses se orientaban en aquella época (1991-92) hacia la Escuela de Viena y sus derivaciones inmediatas; pero sus decisiones estéticas ya estaban firmes en un neoclasicismo romántico con aires nacionales. En aquel momento yo había descubierto a Ligeti, y él consideraba que "*Atmosphères*" no era música. Pero jamás intentó imponer su estética personal. Y siempre acentuaba que las opciones estéticas no tenían influencia directa sobre las relaciones interpersonales: "Salvador Ranieri [compositor ítalo-argentino] es como un hermano para mí, pero ya ves, su música no tiene nada que ver con la mía". Esta tolerancia estética no la he visto casi nunca, lamentablemente; mucho menos en un profesor. La consecuencia es que cada uno de nosotros no tenía más remedio que buscar su lenguaje personal, y de hecho sus discípulos escribimos de manera muy distinta, incluso diametralmente opuesta. (Pienso en mi condiscípulo y colega Fernando Albinarrate, como un caso de contraste extremo: a él le atraían más -y le siguen atrayendo- los géneros teatrales vinculados al *Musical* y a la Zarzuela; a mí me sigue embelesando la expresión abstracta. Pero ambos podíamos aprender de Zorzi cosas muy concretas. (Precisamente una crítica que suele hacerse a un maestro de composición es que todos sus alumnos suenan igual.)

Directamente vinculado con esto está la honestidad artística. Esta virtud es esencial, y es lo que rezumaba Zorzi continuamente, y lo que aconsejaba. A ser honesto con uno mismo como la manera de obtener los mejores resultados. Este principio, que parece obvio y aceptable sin cuestionamientos, tiene en su puesta en práctica un costo muy alto. La mayoría de las personas tiende a hacer compromisos, a ceder, e -irónicamente- justo en el terreno artístico (un área que suele presentarse como el reino de la libertad absoluta).

Otra de las cosas fundamentales que aprendí de Zorzi es que "la falta de claridad es mortal". Este pensamiento puede entenderse en infinitos sentidos, tantos como dimensiones tiene una persona: ambigüedad primeramente en la escritura misma (en la notación), en el fluir del discurso musical (algo ciertamente muy difícil de determinar); pero también puede generalizarse y aplicarse por ejemplo a la falta de claridad a las relaciones humanas (desde el comportamiento en el tránsito hasta la vida en pareja).

Este artículo fue publicado en castellano y en francés en la revista bilingüe **Doce Notas Preliminares** (Madrid) número 7, junio del 2001, páginas 82-110. La traducción al francés estuvo a cargo de **Nathalie Moulergues**.

Nenia per Zorzi

Composición de Juan María Solare

para clarinete, violoncello y un percusionista

(marimba, crótalos y tom-tom)

Introducción (nota de programa)

La "*Nenia per Zorzi*" para clarinete, violoncello y un percusionista (marimba, crótalos y tom-tom) fue escrita en Buenos Aires entre el 22 y el 30 de agosto de 1999 en memoria de Juan Carlos Zorzi, quien murió el 21 de agosto, el mismo día en que llegué a Buenos Aires en mi viaje anual. La duración de la pieza es de unos 6 minutos.

Reservo el género de la *Nenia*, en mi lexicografía personal, para aquellos de los que aprendí algo y ahora están muertos. En el caso de Zorzi, lo que aprendí no fueron tanto técnicas de composición como honestidad con el estilo.
