

Juan Arturo Brennan

LA MUSICA, EL CINE Y EL MERCADO NACIONAL

ENTREVISTA A JOAQUIN GUTIERREZ HERAS

Esta conversación con Joaquín Gutiérrez Heras fue realizada originalmente como parte de un extenso proyecto de investigación sobre la música en México, originado en la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, y dirigido y coordinado por Julio Estrada. La entrevista se publica aquí por vez primera.

—¿Cómo funciona, según tu punto de vista, la relación entre el compositor mexicano y los elementos que participan, o deberían participar, en dar a conocer su música? Me refiero a editores, instituciones, compañías grabadoras, etc.

—Por lo pronto, te puedo decir que funciona muy mal. Podría añadir que toda la música de concierto en México se mueve en un plano muy raquítico. Como compositor, uno tiene la impresión de que escribe como un lujo propio. Es decir: a nadie le importa, no va gente a los estrenos (a excepción de los amigos, y la gente que te conoce) y se tiene la sensación de que al público en general no le importa la música de concierto. Hay ahora un público que sí va a los conciertos de la Sinfónica Nacional, y la Filarmónica de la UNAM, pero va a oír lo de siempre, o va a oír a un director famoso o un solista famoso. Se trata de un público totalmente tradicionalista, ya que las obras nuevas solo se oyen si tienen ya un sello de garantía del extranjero. Si la gente se entera de que hay un compositor mexicano que está llamando la atención en Estados Unidos o en Europa, entonces se despierta el interés por él. Pero yo he visto muy poco público que vaya a oír las obras de compositores mexicanos para estar enterados y para saber qué se está componiendo en México. Dada esta premisa de que al público en general no le interesa la música contemporánea, te podría decir que la relación entre el compositor y los intermediarios que dan a conocer su obra funciona de una manera muy displicente, por llamarla así— y por no llamarla del todo indiferente. Por ejemplo: de vez en cuando hay encargos, pero muy de vez en cuando, y, además, la mayoría se dan a través de relaciones personales. La publicación de obras es también muy raquítica; por ejemplo, tengo una obra que me pidió Halffter para publicar, un trío de alientos, y ahí está, durmiendo el sueño de los justos desde hace dos años, a pesar de que yo me tomé tiempo para revisarla. Por cierto, ese trío de alientos se grabó ya en un disco de la Universidad.

—Entonces, ¿hay en México verdaderamente alguien que se dedique a la publicación de obras mexicanas?

—Sí claro. Actualmente, la Liga de Compositores ha formado una editora. En Jalapa también se editan obras, en una

revista que pertenece a la Universidad. Lo malo es que en esa revista la pieza que te editan no puede pasar de dos páginas o algo así. No sé por qué existe esa limitación en el espacio que ofrecen para editar las obras. En fin, el caso es que esporádicamente se publican. Y ello también se ve como una especie de lujo porque se publica una obra y pasan años para que se agote su edición, que suele ser de unos doscientos cincuenta ejemplares. La gente no las compra. Y de las compañías de discos es mejor no hablar. Creo que se hace un disco de esta música cada diez años o algo así. Recientemente se han publicado más discos (los de Eduardo Mata, por ejemplo), pero aquí también el criterio consiste en atenerse a lo ya reconocido: Carlos Chávez, Revueltas, etc. Además, esas ediciones, y en particular las de la obra de Revueltas, se han hecho aquí con matrices grabadas en Inglaterra, con la Sinfónica de Londres.

—¿Existe la iniciativa de grabar música contemporánea en México, con músicos mexicanos y producción mexicana?

—Muy escasamente. Fuera de la Universidad, creo que nadie hace nada a este respecto. Todo esto es muy pobre, y además se tiene la impresión de que se hace sólo en el nivel de difusión cultural obligatorio, como para no dejar de hacerlo, pero no porque haya una necesidad o una demanda reales. Aunque hay que reconocer que esto sucede también en otros países.

—Los discos de música mexicana que sí se graban, ¿qué clase de demanda tienen entre el público?

—Eso no te lo podría decir con exactitud; creo que sí hay gente que los compra, pero en los lugares donde los venden te podrían dar datos más exactos. Creo que sí se venden porque de algunos de esos discos se han hecho reediciones (por ejemplo, el disco que contiene el *Huapango* de Moncayo y el que contiene el *Concertino* de Bernal Jiménez).

—Si se grabaran más discos con música mexicana contemporánea, ¿crees que se venderían bien?

—Considerando los antecedentes, no lo creo. Como ya te dije, no hay una verdadera demanda de esa música. Está uno un poco entre la espada y la pared: la pared de la indiferencia general del público a la música contemporánea de concierto y la espada del snobismo de aquellos que oyen a Ligeti, y gente así, pero que nunca oirán música mexicana. Y hasta cierto punto quizá tengan razón, porque gran parte de la

música mexicana es un reflejo de lo que se hace en el extranjero.

-¿Hasta qué punto el intérprete mexicano se involucra en las obras nuevas de compositores mexicanos, y cómo se relaciona con el compositor?

-En este aspecto hay de todo. Hay intérpretes que, sin duda, se interesan realmente por la música nueva. Pero por lo general la cultura musical del intérprete en México es tan limitada, tan tradicionalista, que gran parte de la música contemporánea no le interesa. Así, en muchas ocasiones tocan ciertas piezas sólo porque se les contrata para dar tal o cual concierto y tocar tal o cual obra. En mi caso particular, la obra mía que más se toca es una sonata para flauta y piano llamada *Sonata Simple*, que está escrita en términos muy tradicionales y muy sencillos, que es muy tonal, y debo añadir que la tocan con gusto los músicos que la han oído antes. Esta sonata fue pensada y escrita para un matrimonio que conocí: ella tocaba la flauta y él el piano, y no como profesionales sino como aficionados. Decidí escribirles esa sonata para que la tocaran, y curiosamente se ha ejecutado con frecuencia en México, en conciertos, a pesar de que en realidad es más bien *hausmusik*. En cuanto a otras obras, me he encontrado con bastante indiferencia en general. El año pasado se tocó una obra mía que en general es tradicional, y que, a pesar de que tiene partes disonantes y atonales, no es música de vanguardia. La orquesta de la Universidad tomó esta obra, *Los cazadores*, con cierta desconfianza. En cierto momento, en un ensayo, un violinista me preguntó algo sobre la obra y después, a manera de elogio, me dijo: "Pues ya nos está gustando". Eso ocurrió después de varios ensayos. La obra fue dirigida por Okko Kamu, un director finlandés; se la mandaron para ver si la quería dirigir y dijo que sí. Probablemente creyó que era su obligación hacerlo. Sea como sea, yo me enteré de que se la habían mandado hasta que ya era un hecho que la iban a tocar.

-¿Y fue satisfactoria para tí la ejecución de esa obra?

-Al principio, no le ví al director mucho interés por hacerla bien, porque iba a tocar la versión completa de *Petrouchka* y le dedicó más tiempo a esa obra. Pero a fin de cuentas resultó una ejecución más o menos pasable. Recuerdo que había muy poco público porque el concierto se dio en un día de vacaciones, y que ese público aplaudió con uno de esos aplausos que preferirías cambiar por una rechifla. En general, cuando escribes una obra de este tipo, de lenguaje contemporáneo, los elogios y los comentarios que te satisfacen provienen de gente enterada, de colegas o de músicos. Por ejemplo, en mi dúo para flauta y cello, un amigo me mandó el recorte de un crítico sobre el concierto, y me dio gusto que dijera que lo que más le había impresionado había sido mi obra entre las que conformaban ese concierto*. Esto fue muy satisfactorio porque quizás el señor crítico tenga un gusto pésimo, pero no se puede decir que dijo lo que dijo por un compromiso personal o algo así. En fin, que estas son las pequeñas satisfacciones que se tienen de vez en cuando. Pero la aclamación del público, en general no se da.

(*) Gutiérrez Heras se refiere a una obra que le fue encargada por un compositor norteamericano de apellido McCall, al que conocí en Juilliard obra que se tocó en un concierto en Donaueschingen en 1979, junto con otras de Kagel, Delas y Persichetti, entre otros.

-¿Y qué sucede con las fundaciones, patronatos y demás instituciones que encargan, o deberían encargan, obras musicales a los compositores?

-Aquí yo no he visto esa clase de actividad. Este tipo de encargos creo que sólo lo hacen Bellas Artes y la Universidad. A mí se me ha pedido que escriba música para un instrumento o un conjunto particular, pero eso funciona sólo porque es elogioso que alguien quiera tocar música tuya y no porque te digan: "escribe una obra, por la que se te paga tanto". En este sentido, la pintura está mucho más favorecida porque constantemente se sabe que se encargan obras pictóricas. Aunque aquí interviene, es cierto, el elemento de la adquisición de un objeto, cosa que ayuda mucho. Alguien encarga un mural y lo tiene en su casa, o en el edificio que se está construyendo para tal o cual banco. Además, eso se considera una inversión.

-En general ¿se da el caso de que haya más interés en el extranjero que en México por la música mexicana de concierto?

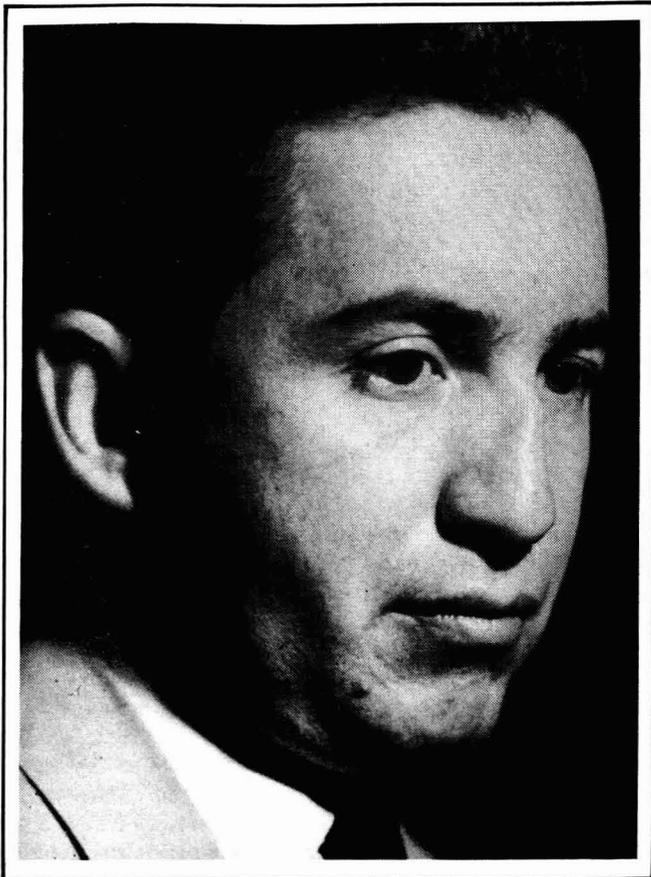
-Sí, en general el interés es mayor en otras partes que en México. Pero esto ha sido así desde los tiempos de Chávez. Por ejemplo, la *Sinfonía India* y algunas otras obras recibieron su primera ejecución en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, al ser estrenadas allí en una exposición de arte mexicano. Y recuerdo haber leído críticas que manifestaban que la *Sinfonía de Antígona* era muy apreciada en los Estados Unidos— y aquí, en México, a la gente le parecía horrible. Siempre me he encontrado con que, en general, la gente en el extranjero oye la música mexicana con menos prejuicio malinchista, y sin la actitud de que si es un músico mexicano seguro que no va a servir, como se piensa aquí en México. Porque aquí se espera a que un compositor mexicano tenga éxito en el extranjero y después se le reconoce. Para darte una idea: yo conseguí una beca Rockefeller para la Juilliard School of Music por una obra para piano y orquesta que escribí aquí, y que también obtuvo un premio aquí. Después, me encargaron una obra para la orquesta de alientos de Pittsburgh porque el director vino una vez a México y oyó en cinta *Los Cazadores*, que escribí en los sesenta, y resulta que esa obra, que se acaba de tocar en Alemania, me la encargó un músico que conocí en Juilliard. Es decir: los encargos que he recibido siempre o casi siempre han sido de extranjeros— extranjeros que viven aquí, o que están de paso o a quienes les mandé una grabación con alguna obra mía.

-Hablando de Juilliard, ¿cómo fue tu experiencia allí?

-En ese entonces yo ya era bastante viejo. Por eso, a veces fue una experiencia un poco dura porque uno se encuentra con gente mucho más joven. Pero a mí me gustó mucho la Juilliard School. Mi actividad allí consistió en obtener el diploma de compositor, lo que me llevó un año y medio de trabajo.

-¿Cómo comparas la infraestructura académica de un lugar como Juilliard con las instituciones de enseñanza musical de México?

-En realidad no hay comparación posible. La administración de una escuela como Juilliard, a pesar de que no es totalmente ajena a la política, no está ligada tan estrechamente a



Gutiérrez Heras

los cambios políticos de cada sexenio, como sucede aquí. Es una escuela que se maneja a base de profesionalismo y no de intriga política, o de carrera política. Por otro lado, la dotación económica de Juilliard es incomparable y el material de que se dispone es enorme. Prácticamente cada salón de clases tiene dos pianos de cola, y muy buenos aparatos de reproducción sonora; en la biblioteca están las partituras más importantes, y muchas veces, cinco o seis ejemplares cada una. De modo que si un profesor manda pedir una partitura, recibe no sólo un ejemplar, sino varios. Y hay una discoteca que funciona, y en la que puedes oír una gran cantidad de discos. La actividad de los profesores es muy rica. Por ejemplo: un profesor que llevaba los grupos corales (grupos que después se juntan en el coro grande) estaba trabajando para recibirse como director de coros. Y para presentar un trabajo, como una especie de tesis, ese profesor seleccionó a gente de Juilliard, solamente de Juilliard, para realizar el *Réquiem* de Fauré. Y se tocó el *Réquiem* de una forma mejor de la que lo hacen aquí las orquestas profesionales. Y la actitud del alumnado también es distinta. Aquí el Conservatorio está continuamente paralizado a causa de los intereses de los profesores y de los alumnos. Yo diría que aquí parece interesarles más la ideología que lo que se supone que están estudiando.

—Parte de tu trabajo ha sido escribir música para cine; ¿qué me puedes decir de este oficio?

—Para empezar, debo decirte que esta clase de música se compone para ganar dinero. Ahí no expresas la música que tú quieres sino que estás realizando un trabajo de encargo, como un pintor al que se le encarga la escenografía de una obra de teatro o de un ballet.

—Como compositor, ¿puedes hablar un lenguaje musical común con los directores de cine?

—No, usualmente los directores no saben mucho de esto. Déjame ponerlo así: en general, prefiero trabajar con directores que no saben lo que quieren, porque los que sí lo saben o bien piden una música que a mí me parece atroz o bien recurren a ti porque no les permiten poner discos. Es decir: son gente que si pudiera poner discos en sus películas los pondrían con gran entusiasmo, desde Bach hasta Rachmaninoff, Debussy y Stravinsky. Cuando un director me dice: “quiero una música que sea como tal y cual”, a mí se me quitan las ganas de hacerla. Hubo un director que me dijo “quiero una música como ésta” y me puso un disco. Creí que se refería al estilo, porque era una música bastante de vanguardia, pero no: quería que sonara prácticamente igual. En ese caso, deberían hacer lo que hace Kubrick, que mete la música que quiere meter y paga los derechos. Eso también se ha hecho aquí: en *La pasión según Berenice*, Jaime Humberto Hermosillo de plano metió un disco de Mahler, se pagaron los derechos y ya. Yo también escribí música original para esa película, pero la gran escena final era —como recordarás— acompañada por Mahler. Por cierto: con Hermosillo me entiendo muy bien, porque él comprende lo impertinente que puede ser la música en el cine, y en general yo diría que me gusta el tono de sus películas.

—¿Hay grabaciones comerciales de música mexicana para cine?

—Eso es otra cosa bastante triste, porque en otros países el disco de la música casi sale automáticamente junto con la película, y aquí nunca se les ha ocurrido hacer algo semejante. Creo que es una especie de falta de empuje que a nadie se le ocurra hacerlo. A veces eso sucede con algunas canciones, pero al revés: cuando una canción tiene éxito, la meten en la película, o hacen una película alrededor de la canción. Yo me enteré por un amigo que tiene una tienda de discos, que cuando salió la película de Alberto Isaac sobre las Olimpiadas, le fueron a pedir la música. Llegaban muchos clientes a pedir el disco con la música de la película de las Olimpiadas que yo compuse. Así, que creo que muchas veces la música de una película podría funcionar perfectamente en un disco, y que en ciertos casos llegaría a venderse más que la música *seria*. Pero la triste realidad es que a mí nadie me ha pedido nunca grabar la música hecha para películas para hacer un disco.

—¿Y cómo es la calidad de los Filarmónicos que graban la música de cine?

—Varía mucho y es sumamente irregular. Hay músicos muy buenos que, además, están en la unión de Filarmónicos, y hay otros que sólo tienen los trabajos que les caen por estar en la unión. Cuando pido músicos para una grabación, muchas veces tengo que pedir que me manden a Fulano y a Mengano. Cuando pides, por ejemplo, una gran sección de cuerdas, los primeros atriles son gente que conoce y que sabe, y todos los demás son sólo relleno. Muchas veces tienes que calcular cuándo vas a hacer tu grabación para que no coincida con una gira de la Sinfónica o con las vacaciones de la Universidad, de manera que puedas tener disponibles a los músicos que, además de estar en las orquestas, están en la unión. De otra forma, muchas veces te llegan músicos fatales.