

E  
El guitarrista uruguayo Eduardo Fernández, cuya fama mundial está avalada por más de una veintena de

## Entrevista a Eduardo Fernández Guitarrista y Compositor Uruguayo

Entrevista de  
OSCAR OHLSEN  
Instituto de Música  
Pontificia Universidad Católica de Chile



discos publicados y una nutrida agenda de conciertos en todos los continentes, inauguró la Escuela Internacional 2001 del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile el 4 de Junio. Al finalizar sus clases magistrales, el 9 de Junio nos reunimos para registrar esta entrevista exclusiva para *Resonancias*.

- ¿Cómo se inició tu carrera musical?

Desde el punto de vista profesional, yo te diría que el primer concierto lo hice en 1971. En 1972 gané un concurso en Brasil. Después, en el 75 me presenté al concurso Andrés Segovia en España y lo gané. Un poco como consecuencia de eso me salió la oportunidad de tocar en Nueva York en el ciclo del 76/77 y allí fue que debuté y desde entonces, más o menos, he estado en carrera.

- ¿Pero cómo se inició tu motivación a la música?

Siempre me gustó la música, desde que me acuerdo. En casa se escuchaban discos clásicos. Mi padre incluso tenía una guitarra en la casa - en una época había estudiado- no había llegado a tocar realmente bien pero tenía la guitarra ahí. Entonces un poco por ahí supongo que habrá comenzado la cosa. A mí me interesaba la música en general, no necesariamente la guitarra, pero era el instrumento que tenía a mano y quería un instrumento que no precisara acompañante, entonces era piano o guitarra, evidentemente...y el piano lo encontraba como un instrumento un poco remoto y negro y antipático (risas). Entonces terminó siendo la guitarra. Pero fue mucho después que me lo tomé en serio, realmente.

- ¿Hay algún maestro que haya influido especialmente en tu formación?

Bueno, yo estudié mucho con Santórsola y creo que lo que aprendí con él fue a ser profesional: a cuidar los detalles, la terminación de las cosas, a tratar de llegar al fondo de lo que hago. Con Carlevaro aprendí mucho de lo que sé de técnica de guitarra, pero de pronto he estado más influenciado por ejemplos que uno ha escuchado en discos, ¿no?. como de Julian Bream, por ejemplo, por cuyas grabaciones sigo teniendo una enorme admiración. Sobre todo porque fue el primer guitarrista que escuché con un punto de vista musical comparable al de un director de orquesta, un pianista o quien fuera, cosa que no había encontrado en Segovia, a pesar que también le tengo una enorme admiración.

- ¿Otras influencias?

Sí, creo que he estado muy influido por mucha música que he escuchado, NO de guitarra...

- Esa es una buena influencia

Yo creo, sí, y es una cosa que nos falta a los guitarristas, que tendemos a quedar muy aislados en la isleta del repertorio de guitarra y la historia realmente está ocurriendo en el continente de al lado que es todo el resto. A veces llega alguna botella con un mensaje del continente (risas). A veces lo sabemos entender y a veces no. Pero no creo que se pueda separar la música de guitarra del resto.

- El hecho de ser un concertista de fama mundial que viaja constantemente te ha hecho renunciar a tener una cátedra estable en la Escuela Universitaria de Música de Montevideo. ¿Prefieres tocar a dar clases?

No necesariamente, las dos cosas me gustan mucho. Lo que pasa es que era muy

difícil estar dando clases de una manera estable en una Institución con un grupo de alumnos fijos y poder seguir lo que estaba ocurriendo realmente. Pero sigo muy interesado por enseñar y por los problemas del aprendizaje. De hecho, en este momento estoy en la Universidad de Montevideo haciendo un proyecto sobre aprendizaje, de investigación, que, pienso que va a llevar unos dos años más o menos, para confirmar o desmentir ciertas ideas que tengo sobre cómo se aprende a tocar la guitarra.

- ¿Cuáles son las diferencias más importantes que notas entre las clases magistrales que sueles dar en diferentes lugares del mundo y la clase rutinaria de una persona vinculada a una Escuela, que da su clase semana a semana?

Es una diferencia a escala. Uno, en una clase magistral tiene que dar toda la información posible en el menor tiempo posible: causar el mayor impacto posible y después que el alumno lo vaya digiriendo de a poco. Eso es lo que uno espera que ocurra. En una clase semanal uno trabaja con un poco más de tiempo y tranquilidad. Hay más tiempo para dejar que el alumno a veces descubra por sí mismo las cosas. Es también lindo pero un trabajo diferente. Es muy bueno cuando un alumno que va a una clase magistral entiende que está ahí para trabajar ¿no?, que no está ahí para lucirse ni para que el maestro visitante le diga que bien que toca, que puede ocurrir, pero que no debe ser el objetivo.



- Sabemos que, además de concertista eres compositor, ¿desde cuándo has sentido la necesidad de crear y escribir tu propia música?

Bueno, desde muy chico me interesaba, pero no tenía mucha idea de lo que hacía. La primera pieza que escribí la hice antes de estudiar composición. Ya había

estudiado armonía y contrapunto con Santórsola pero no me había puesto a componer, para nada. Ocurrió que unos amigos de Sao Paulo tenían un trío llamado Opus 12. Cuando visitaban Montevideo nos encontramos en casa de Santórsola y les comenté que les había escuchado un concierto en Brasil, que me había parecido que tocaban muy bien pero que el repertorio era espantoso (risas). La esposa de Santórsola dijo : "Bueno, y si no te gusta, por qué no escribes tú algo?. Entonces escribí una pieza para trío. Fue lo primero que hice. Poco tiempo después hubo un concurso de composición en Montevideo y decidí presentarme, a ver que pasaba, y saqué uno de los premios y desde entonces he seguido, más o menos.

- ¿Has escrito sólo para guitarra?

No, la verdad es que a esta altura, la mitad más o menos de lo que ha escrito no es para guitarra. Y claro, está el problema de que después se toquen las piezas. Es más fácil escribir para guitarra porque lo puedo tocar yo o se lo puedo pasar a los amigos. También, es una actividad difícil de conciliar con la vida que llevo. Hay que tener un poco de tiempo. No sólo tiempo físico, sino un espacio mental de tranquilidad y sin obligaciones imperativas, que te permitan pensar sin condiciones. Entonces, últimamente estoy un poco frenado con eso pero lo sigo ejerciendo.

- Ya que estamos en el terreno de la composición: Qué música prefieres, en general y en particular: en la guitarra.

A mí me interesa la música que debe tener dos condiciones, esto puede parecer trivial. Primero, me tiene que interesar la primera vez que la oigo y segundo, tiene que seguir siendo interesante cuando la oigo por milésima vez. Dentro de eso puede haber música de cualquier período o cualquier orientación estilística. Realmente a mí me gusta todo. No te puedo decir que soy un especialista en tal o cual período. He tratado de juntar la mayor información que puedo sobre una cantidad de cosas, pero todo es interesante.

- Eso contesta a la pregunta sobre la música en general

Sí, y un pequeño detalle: que no dije qué autores me gustan, por ejemplo. Hay muchos que cubren eso, Bach naturalmente. Llevo veinticinco años tocando las *Suites* y todos los días me encuentro algo nuevo, lo cual puede ser una prueba de la grandeza de Bach o de mi torpeza en verlo (risas).

- ¡Seguro que lo primero!

Yo creo que las dos cosas. También la música del Renacimiento me gusta mucho, y la música de la primera mitad del siglo XIX para guitarra me parece que está muy injustamente subestimada, hay valores a rescatar ahí. Por supuesto la música reciente o contemporánea me interesa muchísimo, también.

- ¿Qué compositores mencionarías dentro de la música contemporánea?

Hay muchos interesantes. Los que más me llaman la atención son Alfred Schnittke quizás, György Kurtág, Helmut Lachenman, Nikolaus Huber, Klaus Huber -que no

son parientes. Berio, por supuesto, toda la generación de los años 70, Stockhausen, todo eso. Xenakis es un compositor que me parece interesantísimo. Varese me parece que sigue siendo tan actual que como en 1920, sino más. Hay muchos.

- ¿Y en la guitarra?

Bueno, algunos de estos han escrito algo para guitarra. Berio, por ejemplo, las *Señuencias XI*, que tuve el honor de grabar primero gracias al dedicatario, Eliot Fisk, que me pasó la partitura. Brouwer me gusta mucho, me parece que es un compositor de enorme valor, con gran riqueza de fantasía y estructuración al mismo tiempo...

- ¡E infinitamente variado!

Muy variado, por supuesto, lo que también es importante. Hay muchas obras que aunque relativamente recientes ya son clásicos como la *Sonata* de Ginastera, por ejemplo. Britten, por supuesto. Su *Nocturnal* te diría que fue la obra que me motivó a estudiar la guitarra. Y tantos otros. Villa-Lobos, toda la obra.

- Y a propósito ¿Qué piensas del interés masivo, dentro de la nueva generación de guitarristas, en tocar repertorios virtuosísticos pero "livianitos", digamos, como la música de Roland Dyens, Nikita Koshkin, Dusan Bogdanovic, etc.?

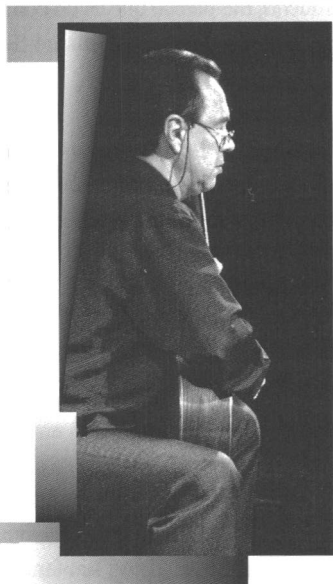
Ahí te haría dos comentarios. Primero, hasta cierto punto eso pasó en todas las épocas y yo veo un paralelo muy claro entre ese tipo de situación que se está dando ahora y lo que ocurría en 1850, con Mertz o Regondi hasta cierto punto y tantos otros compositores menores donde hay un desarrollo técnico que muchas veces no corresponde al desarrollo mental, para decirlo crudamente. Estoy hablando de los intérpretes, no de los compositores, entonces se busca el brillo exterior. Pienso que es un fenómeno relativamente pasajero. Ahora, los tres compositores que citas son casos muy diferentes. Creo que Dyens es una persona muy creativa. Es básicamente un jazzista y él se define así ¿no?. Dice que tiene cabeza de músico de jazz y formación -en las manos- de clásico.

- A Dyens lo puse no porque no me guste, pero en realidad su música es liviana, más que razonada o estructurada o desarrollada es más bien una música de carácter improvisatorio.

Claro, su música surge mucho más de una situación de improvisación, como es la música de jazz. A mí me parece bien que se toque Dyens mientras no sustituya a todo el resto. Y Koshkin ya me atrae muchísimo menos aunque algunas de sus últimas obras creo que están más trabajadas. Bogdanovic me parece un compositor muy serio que está limitado en su registro, voluntariamente, a los temas balcánicos pero creo que tiene un potencial como para llegar a escribir muy bien algún día, si no lo ha hecho ya.

- En tu conferencia sobre la Retórica y Semántica en la música de J.S.Bach diste muy buenos ejemplos de cómo funciona perfectamente la estructura de un discurso con la estructura de ciertas obras de Bach. Eso es muy interesante y ayuda a entender mejor esa música, pero ¿qué pasa con la gente que entendió esa parte de estructura y contenido pero ignora la manera de decirlo, es decir las convenciones de interpretación de la época?

Claro, lo que yo dije no pretende sustituir todo el resto, sino complementarlo. Por supuesto que hay ciertos detalles que, más que convenciones de interpretación, llamaría desciframiento de códigos de la época, que hay que conocer. Digamos que el aspecto de retórica y semántica es más específico y que ayuda a comprender mejor "esa" obra en particular, la obra concreta que estamos analizando, mientras



que las convenciones se aplican en general y se aplican a situaciones convencionales, como dice Donington. Ahora, uno de los problemas con Bach, o uno de los desafíos que presenta Bach es saber qué convenciones hay que aplicar y cuándo, que no es trivial ni obvio, porque Bach una de las cosas que hace es jugar con los estilos de una manera que casi podríamos llamar post-moderna, jugar con los géneros o aludir a géneros. Entonces, hay que tener el ojo alerta para conocer cuándo la situación es convencional y aplicamos la regla o el manierismo y cuando Bach está inventando sobre ese manierismo, que es

un juego muy interesante. Para la gente de hoy es imposible llegar a entenderlo totalmente a no ser que se esté absolutamente familiarizado con el tema.

- La pregunta te la hacía considerando que en el grupo de gente que te escuchó habían muchos guitarristas jóvenes que están recién comenzando, claro, como siempre sucede, donde algunos creen saberlo todo, y pueden haber entendido que este análisis retórico es lo único que basta.

Bueno, lo mismo les puede pasar con el primer tratado que lean y pueden terminar aplicando manierismos de Lully a cosas escritas en estilo de órgano. Ahora, creo que este análisis que estoy haciendo ayuda a que el ejecutante trate de pensar por sí mismo y entender el texto por sí mismo, lo que creo es un paso en la dirección correcta para la música de esta época, la que al fin y al cabo presupone un lector inteligente, cosa que en el siglo XX más bien no es tan así. Es decir, en el siglo XX el ideal del intérprete es una especie de instrumento "midi" que toca todo lo que está escrito, siguiendo estrictamente todas las instrucciones y no necesariamente entiende mucho todo lo que hay detrás. Todos sabemos que hay una gran diferencia entre una lectura inteligente de una pieza y otra que no lo sea, pero en el barroco es crucial.

- ¿Qué te llevó a tocar la guitarra del siglo XIX en las obras de esa época (Sor, Aguado, etc.)?

A mí me interesa siempre el problema del contexto de la música. Una pieza de música no es sólo lo escrito en el papel sino que presupone una idea sonora, un vocabulario, un diccionario y una gramática específica de un lugar, a veces de una persona y es importante que eso se tenga en cuenta en el momento de la interpretación, no necesariamente para hacerlo "exactamente igual" a como se supone que se hubiera hecho -cosa que no podemos saberlo- y aunque lo hicieramos "igual", como dice Harnoncourt, los oídos de los oyentes han cambiado, entonces nos sería "igual". Pero, dicho todo esto, hay una cuestión de contexto que es necesario restituir y conocer y el instrumento es parte de ese contexto. Yo me empecé a interesar por la guitarra del siglo XIX cuando oí a José Luis Moreno y me interesó muchísimo el tipo de fraseo que se logra, el tipo de fraseo que el instrumento casi te obliga a hacer. Cuando empecé a probarlo en el instrumento mismo me dí cuenta que una cantidad de cosas con las que había luchado durante años para conseguir en la guitarra moderna salían solas.

- Es verdad que el instrumento antiguo te obliga a revisar tu técnica. Te enseña la técnica adecuada al instrumento.

Claro, a mí me obligó a estar unos seis meses tratando de producir un sonido más o menos decente. Una vez que conseguí eso ya me dí cuenta que tenía que frasear de otra manera y terminé enfocando las piezas de otra manera, también como te habrá pasado a tí y como le habrá pasado a otra gente que lo ha hecho. Creo que es una cosa muy interesante porque hay obras que uno ve un poco como objetos terminados y muertos de museo que empiezan como a adquirir vida de pronto. Es una experiencia única para un intérprete.

- Si bien es cierto que tus vivencias con un instrumento antiguo te traen beneficios para tu enfoque de la música del período correspondiente, de qué manera ha influido en tu ejecución en la guitarra moderna. ¿Te ha traído problemas o beneficios?

Bueno, yo creo que hay una preocupación por el sonido que me ha venido muy bien también para el instrumento moderno. El hecho de estar volviendo prácticamente a cero en la guitarra del siglo XIX te ayuda a una sensibilización mayor. Por otro lado, creo que he podido trasladar bastante de lo que aprendí en eso a la guitarra moderna, por lo menos al tocar obras de ese período, aunque me sigo sintiendo más cómodo en la del siglo XIX para esa música, pero a veces es muy complicado andar viajando con dos instrumentos como tú bien sabes.

- ¿Cuáles son las cosas buenas y las malas en el enfoque general de la guitarra en estos días?

Yo creo que las que han sido siempre. Algunas cosas buenas son de ahora, vamos a comenzar por esas, mejor. Creo que hay un nivel técnico muchísimo más desarrollado que el que había, digamos, hace cuarenta años. Para hacer una medida estadística, hace cuarenta años había, quizás, un guitarrista y medio que podía tocar el Concierto de Aranjuez y hoy debe haber mil quinientos o quince mil, no sé bien cómo es la escala, pero ha cambiado dos o tres ceros en orden de magnitud. Por otro lado, eso

no garantiza necesariamente que con la técnica venga un buen gusto, una información musical y una capacidad de análisis, y en el fondo una capacidad artística equivalente. Entonces, si vemos tocar la guitarra como un deporte podemos llegar a formar muchísimos deportistas razonables...

- Estos son días de gloria si lo vemos por ese lado

Claro, totalmente. Hay cantidad de gente que toca rápido, fuerte y limpio -y que no se equivoca- los repertorios más complicados y las cosas más extrañas, pero el criterio no viene automáticamente, hay todo un proceso de maduración que hay que hacer y a veces el mismo desarrollo técnico está yendo en contra del enfoque musical. Aquí estoy sonando como un "luditta" total (los obreros que destruían las máquinas a comienzos de la revolución industrial), pero tenemos que liberarnos un poquito de la idea de que tocar bien es tocar fuerte, limpio y rápido y tocar piezas difíciles y más bien tratar de hacer un poco de música ¿no?, que es mucho más entretenido como objetivo en la vida, me parece. Y ese es el problema en que estamos, realmente. Que no sé si es un problema, uno podría decir que es una enorme oportunidad que tenemos.

- Además, lo que decías al comienzo, el aislamiento del guitarrista...

Que es una consecuencia de este mismo enfoque: si sólo nos tratamos con guitarristas y solamente escuchamos discos de guitarra vamos a entrar a comparar todas las irrelevancias. Se genera todo un medio de ghetto, se comparan las grabaciones de guitarristas a ver quien la toca más rápido o más brillante y es un poco una mentalidad consumista y de vitrina, de "quiero este objeto y me lo llevo" y detrás de cada una de esas interpretaciones hay una opinión de un intérprete en un momento dado. Ese mismo intérprete puede tocar muy distinto quince días después de la grabación. En segundo lugar, detrás de una grabación hay una persona y un proceso histórico de maduración y de reflexión o de falta de reflexión, según. Pero hay un proceso personal que no se puede dejar de lado. Habrá que tener paciencia, no hay otra.

