

Recordar a Julio



Julio Viera (1943-2025)

por Carlos Cerana

Julio era bueno. Esa es la conclusión a la que habría llegado cualquier persona que, sin haberlo conocido, hubiera participado en los múltiples homenajes que se realizaron a Julio Viera, con motivo de su fallecimiento en abril último. Las sentidas palabras de los oradores y las conversaciones entre los asistentes, persistentemente apuntaron a estas dos líneas de significación: buen compositor, buena persona. Y es a ambos aspectos a los que quiero referirme aquí.

No pretende este artículo esbozar una aproximación crítica a su obra, ni discutir pormenores de su biografía personal y artística. Estas líneas parten de un lugar menos ambicioso: intentan presentar una visión personal sobre algunos momentos que compartí con Julio, y a partir del recuerdo, desentrañar qué tuvo nuestro encuentro de significativo y por qué su partida me convocó —a mí y seguramente a otros que también recibieron su influencia— a reflexionar nuevamente sobre la ética de la producción artística y en particular de la composición musical.

Un compositor en el laboratorio

Conocí a Julio Viera a mediados de la década de los 80, cuando él estaba a cargo del LIPM, el Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta.

Yo había sido invitado por Francisco Kröpfl, que a la sazón dirigía el área de Música del Centro Cultural, a trabajar en los estudios del LIPM. El objetivo primario de dicha invitación era explorar unos nuevos equipos que el laboratorio había recibido recientemente, evaluando su potencial para la educación musical y composición. Ese fue el comienzo de mi relación con el LIPM: un período formativo y fructífero.

En aquellos años, para quien —como yo— recién se asomaba al mundo de los sonidos electroacústicos, todo era nuevo, sorprendente y estimulante. Los materiales sonoros, las técnicas compositivas, la tecnología, permanentemente planteaban preguntas y desafíos, nos forzaban a buscar un marco conceptual más amplio y una sensibilidad más refinada.

Entre las imágenes que de aquella época conservo en mi memoria, recuerdo a Julio una tarde, manejando la consola del antiguo estudio principal del LIPM. Teníamos agendado realizar la mezcla final de una de mis primeras obras electroacústicas; usualmente en esas sesiones de trabajo alguno de los técnicos del laboratorio realizaba la asistencia. Pero aquel día, todo el personal técnico estaba ocupado en la preparación de un evento en el Centro Cultural. Y fue entonces Julio quien se puso a mi disposición para operar la consola y el grabador multipista, una ayuda que solo podía brindar alguien que tuviera completo dominio de aquellos equipos específicos. Con buen humor, aportando todo su conocimiento y experiencia, el compositor se ponía al servicio del aprendiz, para ayudarlo a plasmar su idea musical.

Para Julio esto no era un chispazo eventual de buena voluntad. Con absoluta llaneza, sin plantear —siquiera sutilmente— relaciones jerárquicas, Julio consideraba natural ayudar a quien lo necesitara, teniendo como único principio rector el compromiso con un trabajo que lo apasionaba.

El equipo de lanzamiento de disco

En todas las épocas, el problema de los compositores ha sido lograr la difusión de sus obras. A los compositores de música electroacústica, en los ochenta, se nos agregaba un aspecto eminentemente técnico: la necesidad de un soporte que pudiera conservar y transmitir la diversidad y sutileza de los materiales sonoros, que no requiriera de elaborados equipamientos propios de los estudios de grabación, las emisoras de radio o las salas de concierto. ¿Cómo hacer accesibles las obras, para que su público potencial tuviera la posibilidad de escucharlas en el living de su casa?

Las tecnologías más difundidas en aquella época —el vinilo y el cassette— no resultaban suficientes. El CD, poniendo la revolución del sonido digital al alcance de la mano, fue la oportunidad de contar por fin con un estándar apropiado de calidad de audio.

A principio de los 90, un grupo de compositores —con la conducción de Jorge Rapp, que contaba entonces con el mítico sello Tarka— aunamos esfuerzos con el objetivo de lanzar el que sería el primer CD de música electroacústica de la Argentina: *Perspectivas*.

Me doy cuenta, ahora que escribo estas líneas, de lo heterogéneo de aquel grupo. Julio Viera y Jorge Rapp eran artistas consagrados, docentes reconocidos, con trayectoria, y los otros cinco que participamos éramos jóvenes que estábamos entonces en los comienzos de nuestra actividad compositiva. Julio se sumó al proyecto desde el primer momento en que se lo mencionamos, sin dudas ni reservas.

Profesor universitario, ganador de los Premios Municipal y Nacional de Composición y de la Beca Guggenheim en composición musical, además de haber realizado encargos para prestigiosas instituciones internacionales, eran algunos de los reconocimientos que Julio ya había recibido en aquel entonces. Nunca, ni antes ni después del momento que estoy relatando, lo escuché alardear ni reclamar ningún tipo de precedencia por sus méritos, que eran numerosos. Por el contrario, recuerdo el fastidio y el humor irónico con el que reaccionaba ante quienes, con actitudes de larvada soberbia, implícitamente reclamaban homenaje por la sola exhibición de títulos.

Estas conductas no entraban en el horizonte mental de Julio, como nos demostró al integrarse sin condicionamientos al equipo de aquel primer CD. Había una tarea que realizar, teníamos el objetivo de difundir nuestra música, y él dijo presente.

Recuerdo a Julio en las reuniones en las que discutimos el planteo editorial del CD: el orden de las obras, el arte de tapa, los textos que se incluirían, el evento de presentación. Participando con entusiasmo, interés y entrega, como si fuera uno más de los muchachos.

No era uno más.

La integración de dos mundos

Recuerdo a Julio sentado al Synclavier II. Este era uno de los primeros sintetizadores digitales, una maravilla tecnológica de los años 80 que integraba entonces el equipamiento del LIPM. Julio revisaba algunos materiales sonoros que había desarrollado para su *Divertimento II* —una obra para cinta—, y seleccionaba sonidos que le sirvieran para ser incluidos en el *Divertimento III* —una pieza mixta para percusionista y sonidos electrónicos—.

Ambas obras comparten numerosos rasgos de gestualidad y de afinidad en sus materiales sonoros. Y me detengo en este punto, para subrayar el hecho de que el pensamiento musical de Julio trascendía a los medios utilizados. Ya fueran instrumentos acústicos o sonidos electrónicos, para él estaban al servicio de la idea. Eran *medios*, y los usaba sin dogmatismos ni encasillamientos. Por ello no es posible definir a Julio Viera solo como compositor de música electroacústica o de música instrumental, si bien tenía plena solvencia en ambos mundos. Así como algunos de aquellos materiales electrónicos del *Divertimento III* que Julio revisaba tienen características percusivas y en la ejecución se integran eficazmente con los sonidos que el intérprete produce en vivo, también en sus obras instrumentales aparece la construcción de objetos sonoros complejos y evolutivos, a partir de una precisa orquestación y una conciencia lúcida en el manejo de la materia, que sin duda abrevó en su experiencia electroacústica.

El cuidado en el detalle en todas las dimensiones de la pieza —desde el diseño del material sonoro hasta los aspectos formales— es una constante en su obra y se traduce en coherencia y claridad del discurso, que navega a través de los contrastes y la vivacidad gestual.

Que el resultado era efectivo, no hay duda. Y para sustentar esta afirmación no apelaré a elaboradas conclusiones fruto de un profundo análisis académico, sino que me remito a la prueba ácida que me gusta ensayar a veces en la audición de obras contemporáneas. Me refiero a la *escucha silvestre* que puede realizar un oyente medianamente informado. Y que me permite realizar una afirmación simple, personal pero no por ello menos cierta: *nunca me aburrí con una obra de Julio*.

El maestro sutil

Recuerdo a Julio revisando los borradores de una de mis obras de cámara. Con paciencia infinita evaluaba mis intentos de construir un discurso, valoraba aquellos recursos que funcionaban y señalaba los que no. Conservo todavía algunas anotaciones suyas en lápiz, donde proponía en un par de trazos soluciones instrumentales sintéticas y eficaces, fruto de su experiencia y talento.

Me detengo aquí, no en el contenido de sus indicaciones, sino en la forma que Julio tenía de transmitir el conocimiento. Si uno tuviera que describirla por el tipo de diálogo que entablaba era casi, formalmente, una conversación entre pares. Sus sugerencias eran del tipo: “acá yo pondría...”, o “¿por qué no probás tal cosa”? No una relación asimétrica entre el maestro fuente de sabiduría y un discípulo que la recibía pasivamente, sino una discusión entre colegas en busca de mejores soluciones. A su enseñanza podría aplicársele el adjetivo *magistral*, en sus significados de ejemplaridad y perfección sobresaliente, pero por completo despojado de toda resonancia de ínfulas, afectación o soberbia. Una jerarquía se estructuraba espontáneamente, sí, pero surgía del reconocimiento de su saber y experiencia superiores.

Recuerdo a Julio dictando un curso de orquestación, en el que además de los temas específicos de modos de acción, registros y recursos instrumentales, insistió mucho sobre el cuidado necesario en la confección de las partituras. Señalaba la importancia de que los compositores fuéramos claros en la notación, que siempreuviéramos como objetivo facilitar la comprensión de los instrumentistas, tratando de que la partitura no fuera un obstáculo para la transmisión de nuestra idea musical.

Además de cuestiones elementales —como una caligrafía comprensible, la escritura de la métrica sin errores, las *particellas* transcritas correctamente— Julio se refería en particular a la notación de los aspectos expresivos, a los que él consideraba que muchas veces los compositores no daban la suficiente importancia. Que si, por ejemplo, queríamos obtener un rápido crescendo de efecto dramático, debíamos escribir no solo un regulador, sino enfatizar la notación, indicando desde *pianissimo* hasta *fortissimo*. La idea debe quedar clara en la partitura, nos señalaba, para que el intérprete comprenda qué es lo que está queriendo decir el compositor. Y esto era —aquí hago una interpretación— no solo una cuestión de eficiencia, que a partir de la nitidez de la escritura se tradujera en menos esfuerzo y tiempo de ensayo. Lo leo como la voluntad de comprender la necesidad de los intérpretes —facilitando su integración y su aporte al pensamiento del compositor—, en pos de un mejor resultado musical.

Lo que queda

¿Era Julio consciente de su real estatura y su significación como compositor? Uno pensaría que sí, que la acumulación de reconocimientos académicos, becas, premios y encargos que recibió a lo largo de su vida no podían menos que generarle un dimensionamiento cabal del aprecio con que su obra era recibida. Muchos nos preguntamos, más de una vez, por qué alguien con tantos merecimientos cultivaba en lo personal un perfil bajo y se empeñaba en desaparecer detrás de su obra. ¿Era una manifestación de humildad, de un carácter introvertido, de timidez?

Nadie puede conocer realmente a otra persona. Sí conocemos aspectos parciales, momentos, actitudes, y sobre eso elaboramos una construcción, necesariamente subjetiva, necesariamente incompleta. Y puedo aquí formular una hipótesis —no sé si comprobable pero al menos verosímil— que me permita integrar aquellos momentos que evoco.

Pienso que en Julio estaba presente una profunda vocación de empatía. Que valoraba la oportunidad de guiar, enseñando, ayudando, acompañando en la reflexión y el crecimiento a quienes estaban cerca, aliviando su carga dentro de lo posible. Y a la vez, con discreción y medida, tratando de no pesar sobre ellos.

Tal vez podríamos hablar de un doble legado de Julio Viera. Por una parte, su obra visible: la producción de un compositor prolífico y sensible, que permanece en las partituras y grabaciones, cuyo estilo personal ha merecido el interés de críticos, intérpretes y público, y que seguramente seguirá convocando a próximas generaciones. Por el otro, y esto es ya más inasible, la impronta que dejó en quienes, al menos en algún momento, estuvimos cerca de él.

En estas líneas he intentado referirme a este significado trascendente del recuerdo. Recordar algo, etimológicamente, es *traerlo nuevamente al corazón*, es colocar una vivencia pasada en el centro de nuestro ser. Recordar a un maestro es tomar conciencia de algo que hoy ya forma parte de nosotros mismos: la identificación con esos aspectos que vimos valiosos en él. Nutriéndonos de ellos, en la medida de las capacidades de cada uno, recibimos una influencia que nos moldeó, muchas veces sin que nos diéramos cuenta.

Llego al final de esta nota; me resulta difícil condensar en una frase conclusiva este recorrido a través de experiencias y reflexiones. Lo intento: *Julio era buen compositor y maestro; haberlo conocido nos hizo mejores músicos.*

Aunque tal vez podría decirlo de un modo más sintético, y seguramente más verdadero: *Julio era bueno. Haberlo conocido nos hizo mejores.*

CARLOS CERANA (Buenos Aires, 1958) es Profesor de Artes en Música por la UNA. Estudió clarinete con Néstor Tomassini y composición con Francisco Kröpfl. Ha sido docente en diferentes niveles de enseñanza, compositor asociado al LIPM, becario del Fondo Nacional de las Artes y la Fundación Antorchas. Sus obras han recibido el Premio Juan Carlos Paz en composición electroacústica y dos menciones en el Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires.