

101 años de Lauro Ayestarán

Coriún Aharonián

5 septiembre, 2014

- Tiempo de lectura: 18 min

El libro que compila los textos de este autor ha estado a cargo de Coriún Aharonián y damos aquí como adelanto una versión compactada de su prólogo.



Ayestarán Joven

El 9 de julio se cumplieron 101 años del nacimiento de Lauro Ayestarán, quien falleció tempranamente el 22 de julio de 1966. La Biblioteca Artigas de Clásicos Uruguayos acaba de publicar un volumen¹ que reúne 29 textos suyos escritos desde 1935.

La personalidad de Lauro Ayestarán se inserta en una época de llamativo desarrollo musicológico que se vive en el Uruguay de hacia mediados del siglo XX. La primera figura destacada es Francisco Curt Lange (1903-1997), nacido en

Alemania y radicado desde joven en Uruguay, con largos períodos de actividad en Brasil y Argentina. Lange desarrolla una valiosa labor, centrada sobre todo en el estudio de la música culta del presente y del pasado, especialmente del período colonial sudamericano. Entre sus aportes organizativos de gran relevancia histórica se cuentan los seis gruesos volúmenes del Boletín Latino-Americano de Música y las 66 partituras de música de compositores de América, editadas en Montevideo en forma cooperativa. Veinte años más joven, el brasileño Paulo de Carvalho Neto (1923-2003) residió entre 1951 y 1959 en Uruguay en su calidad de funcionario diplomático, período durante el cual hizo docencia, incitó a trabajar en el terreno folclorológico (formando una agrupación para ello), y dejó varios escritos sobre temas de cultura popular. En terrenos afines, hicieron aportes interesantes desde ópticas muy diferentes el guitarrista y musicógrafo Cédar Viglietti (1908-1979) y el compositor y etnomusicólogo Alberto Soriano (1915-1981). A ellos se pueden sumar los nombres de tres figuras más jóvenes nacidas en Uruguay, que se radicaron tempranamente en el extranjero: Luis Campodónico (1931-1973), compositor, escritor y musicólogo, alumno de Jacques Chailley, y dos discípulos de Ayestarán: Susana Salgado (1928) y Walter Guido (1928-2003). El austríaco Kurt Pahlen (1907-2003) residió largos años y enseñó en Montevideo, pero las músicas del Uruguay no recibieron una particular atención en su abundante producción musicográfica.

Ayestarán establece una fructífera relación con musicólogos (y también compositores) de otros países, y fundamentalmente con Carlos Vega (1898-1966), piedra angular de la musicología argentina, de quien se considerará discípulo. En un intenso vínculo de tres décadas, hay encuentros en una y otra orilla del Río de la Plata, y una copiosa correspondencia en la que se discute con severidad y pasión. Dice Vega: “este discípulo me salió tan grande, que en algunas de sus especialidades (...) apenas puedo ser su discípulo (...). Sus trabajos de campo y gabinete (...) no tienen igual”.

En una vida intensa y breve, Lauro Ayestarán (1913-1966) trabajó obsesivamente en la creación de sólidas bases para una musicología del Uruguay, en el Uruguay, desde el Uruguay y para el proceso cultural del Uruguay. La apoyaba en una visión de conjunto de las músicas del mundo que buscaba esquivar el enfoque colonial eurocéntrico. En un seminario de antropología cultural realizado en la Universidad de la República en junio de 1966 –poco antes de su muerte–, alertaba respecto de “las distorsiones en que han caído las ciencias de la antropología, cuando con la mente europea se han dado juicios de valor sobre entidades que no pertenecían a su propio patrón mental”.



Ayestarán con su maestro Carlos Vega.

Tuvo una visión muy abarcativa de lo humano. Su visión de lo musical iba acompañada de una comprensión de todo lo que estaba vinculado con lo musical, incluida la danza e incluidos los textos. Sus estudios abarcaron los aspectos sociales y antropológicos de lo musical, y también sus connotaciones políticas e ideológicas.

Fue, además, conocedor de lo literario, de lo teatral, de lo cinematográfico. Actuó como crítico de varias disciplinas culturales, y se integró al movimiento renovador de su momento histórico.

Entendió que no debía limitar su estudio al terreno de la música culta, y lo enriqueció con una visión integral de todas las músicas, incluidas las populares tradicionales, llevando a cabo una monumental recopilación de documentos musicales grabados, complementados siempre con una minuciosa información. Es importante observar que su decisión de volcarse a la investigación folclórica fue posterior y no anterior a su elaboración de conceptos en torno de la música culta.

De hecho, Ayestarán se movía con soltura en el ámbito de la música culta, tanto la del repertorio habitual de conciertos como la de vanguardia. Fue notable su dominio de lo producido por los compositores uruguayos del pasado y de su propio momento histórico, y fue llamativo su conocimiento de la creación musical contemporánea de fuera de fronteras. Se desempeñó desde muy joven como agudo crítico, y realizó aportes musicológicos sustanciales. Incursionó en el pasado europeo –cercano o remoto– y en el pasado colonial americano.

En el ámbito de la música del período colonial, detectó la hasta entonces ignorada presencia de Domenico Zipoli en América del Sur, trabajó en el rescate de la partitura de *La púrpura de la rosa*, la primera ópera compuesta y estrenada en el Nuevo Mundo (en Lima, en 1701), y estudió documentos conservados en Bolivia. Logró construir una visión detallada de las primeras etapas del Uruguay independiente, y fue edificando documentación y conocimiento sistemáticos sobre la música culta posterior.

Su monumental *La música en el Uruguay*, volumen I, se yergue como testimonio de esa versatilidad exhaustiva y rigurosa, en un plan que incluye el posible pasado indígena y los aportes de los afrodescendientes, que recorre el pasaje de la colonia a la república, y que acompaña a ésta en sus primeras décadas, estudiando en ellas la música culta y las músicas populares documentables (la llamada música de salón, la militar).

Navegó airoosamente en el terreno de las músicas populares: la viviente, en cuyo terreno incursionó, discretamente, en forma pionera, y la superviviente de otras etapas históricas, la folclórica, en cuyo estudio llegó a ser una autoridad de enorme peso. Esta faceta, la de folclorólogo, es la más difundida, si bien de modo algo superficial. Vale la pena insistir en su autoexigencia, en su capacidad de análisis, en su compromiso con el ser humano que produce esos hechos culturales.

“Si no fuera ingenua ostentación podríamos decir (para dar una escala o medida de la recolección de campo) que con los grabadores a cuestas hemos dado tres veces la vuelta al mundo dentro del Uruguay: ciento cincuenta mil kilómetros recorridos proclaman esta verdad”, escribe en la “Advertencia” de la versión de 1965 de *El minué montonero*, escrito en colaboración con su esposa, Flor de María Rodríguez. “Más de treinta mil fichas avalan nuestro estudio bibliográfico”, agrega.

El mismo año 1965 escribe un pormenorizado informe a María Julia Ardao, directora del Museo Histórico Nacional: “En 1943 el suscrito comenzó la tarea de la recolección sistemática de la música folclórica y popular uruguaya en grabaciones de discos hasta 1952 y a partir de esta última fecha en grabaciones de cinta magnética; durante los primeros años estos trabajos fueron auspiciados por el Instituto de Estudios Superiores; a partir de 1952 por el Museo Histórico Nacional. Posteriormente, en dos oportunidades –1954 y 1957– fui encomendado por la Facultad de Humanidades y Ciencias para realizar este trabajo de campo. / La totalidad de esta recolección –Instituto de Estudios Superiores, Museo Histórico Nacional y Facultad de Humanidades y Ciencias– alcanza en este momento a 3.106 grabaciones y de todas ellas realicé una copia en cinta magnética con destino a la Sección de Musicología del Museo Histórico Nacional que quiero entregar en las mejores condiciones técnicas y con todo el aparato analítico y crítico que transforma estas piezas en un todo coherente y orgánico”.



Ayestarán con Rosario Míguez en Sarandí del Yí en 1957 [Foto: Castro]

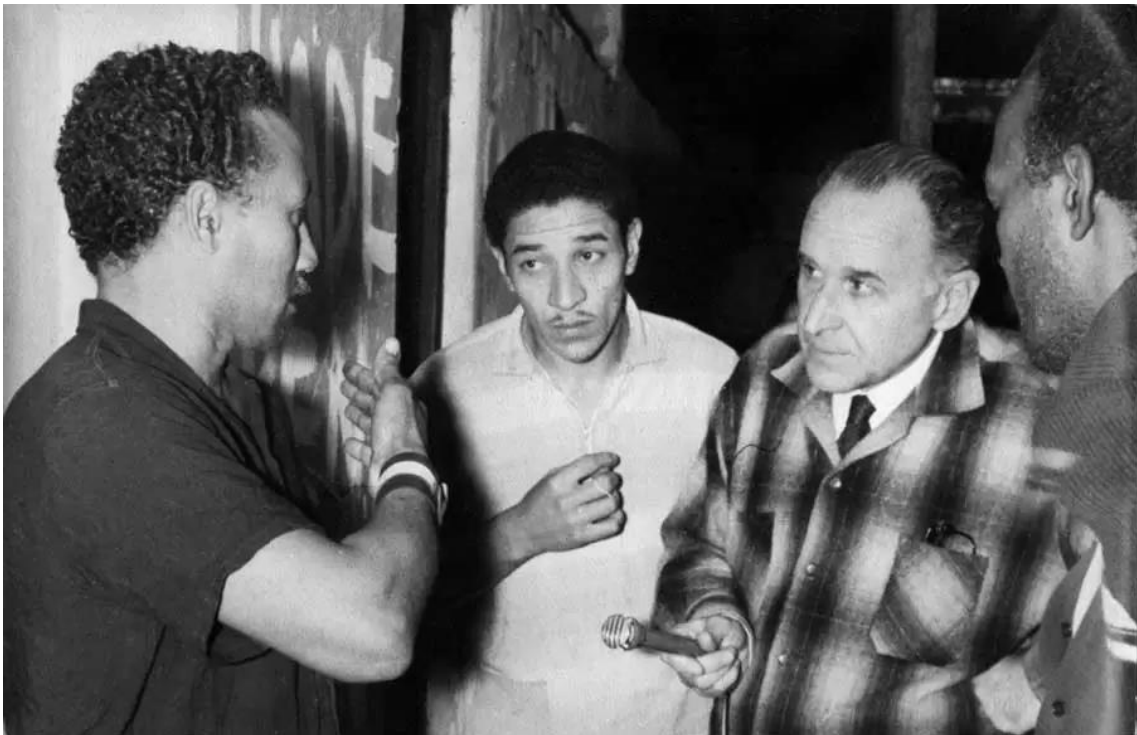
Llama la atención la multiplicidad de tareas llevadas a cabo por Ayestarán en su corta vida. Su producción intelectual fue acompañada por trabajosas etapas de recolección y pacientes instancias de gabinete. Un difícil equilibrio en la administración de tiempos y energías entre el trabajo de campo y un prolijo fichaje, análisis y elaboración de datos.

La problemática docente le preocupaba particularmente, y fueron muchísimas las horas dedicadas a la tarea de trasmisión de conocimientos. “El maestro no es el que enseña solamente: es el que enseña a aprender”, escribía en una ficha. “Un maestro cabal no engendra discípulos, engendra futuros maestros”. Su actividad docente se desarrolló en la Universidad de la República, en el Instituto de Profesores Artigas y en otros varios ámbitos, así como a través de conferencias, de audiciones radiales y de artículos periodísticos. También –más acotadamente– en clases privadas en su casa, de una generosidad sin límites.

Acometió además tareas de organización y gestión, que tuvieron una de sus expresiones en su desempeño como director de programaciones radiales del

SODRE, sistematizando sus funciones y organizando sus pioneras ediciones fonográficas en asociación con el sello Antar. Intentó generar instancias institucionales para la musicología, y logró la concreción, dentro del Museo Histórico Nacional, de un importante archivo musical accesible a todos.

Había en Ayestarán un hondo compromiso humano, y un compromiso político vinculado con lo ético. Véase este comentario de 1957 referido a Arturo Toscanini: “Hay una suerte de salud moral en todas sus versiones, esa salud moral que en la vida civil también lo caracterizaba y lo hacía enfrentarse con firmeza a los opresores del hombre”.



Ayestarán con Valentin Piñeiro, constructor de tamboriles, en el conventillo de Gaboto, mayo de 1966.

Incluimos en *Textos breves* una muestra de su callada solidaridad con el tenso momento político. El 7 de agosto de 1943, en plena Guerra Mundial, el SODRE programa un concierto extraordinario con la *Sinfonía número 7*, “de Leningrado”, compuesta en 1941 por Dmitri Shostakóvich como símbolo de resistencia frente al avance nazi-fascista. Tras su ejecución por Toscanini en Nueva York en julio de 1942, Juan José Castro dirige su estreno sudamericano en Buenos Aires el 12 de abril de 1943, y su primera audición uruguaya pocos meses después. La extensa sinfonía de 80 minutos se repite en Montevideo (siempre bajo la dirección de Juan José Castro) el 26 de mayo de 1944, “en función a beneficio de las Naciones Aliadas”. El artículo de Ayestarán se refiere a esta versión local, sin alharacas programáticas, sin alusiones que podrían ser demagógicas en ese momento, centrándose en la construcción musical. Su publicación en el Boletín de AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores) también es significativa, por cuanto esa institución formaba parte activa del frente antifascista regional.

Fue un referente para los trabajadores de la cultura: hombre de ética intachable, de gran rigor en su trabajo, de disciplina implacable, de una permanente búsqueda de la verdad. Decía: “Hay que tener la honestidad suficiente para desechar una hipótesis de trabajo, aun habiéndole dedicado toda una vida”. Tras explicar que “La metodología es un aparato conducente al esclarecimiento de una verdad o un hecho”, decía: “Hay que tener cuidado de la palabra método. Es una trampa para atrapar incautos. Se ha descuidado el *habitus*. El *habitus* no es rutina, sino una virtud intelectual. Las virtudes intelectuales, al igual que las morales, se cultivan. / (...) El investigador está en estado constante de investigación. (...) El método solo no lleva a soluciones, ni en lo científico, ni en lo artístico, ni en lo moral. / Una de las defensas de los haraganes es pensar que les fallan los instrumentos y los medios de investigación”.

Luego de citar a Malinowski en su “violenta y vigorosa crítica” contra *La rama dorada*, de Frazer, decía Ayestarán en el seminario universitario ya mencionado, en relación con la adopción de tal o cual esquema de interpretación de lo observado: “No se trata de ser ecléctico o persona sin compromiso con una tendencia interpretativa, pero la realidad que hay que estudiar es más grande que los sistemas que se le van a aplicar”.

Escribe en 1962, para una conferencia sobre “La vivienda rural a través de los viajeros y escritores”: “El rancho de hace 300 años, está viviente. Los arquitectos, los higienistas, los sociólogos, los educadores, nos dirán si conviene que viva. Entretanto estamos asistiendo a su vigorosa existencia vegetativa. / Esta es para mí una de las razones del porqué se hallan pocos testimonios explícitos del rancho: es que uno se percata de la salud –dice el vulgo, al cual yo pertenezco- cuando está enfermo, es decir cuando ya no la tiene”. En otro lugar, ha explicado: “el nativo no es el investigador ideal de su propia cultura; muchas veces está como anestesiado para la captación de la realidad circundante (...). Pero, por otro lado, el peligro de la investigación realizada por persona ajena al área está en recolectar únicamente lo insólito, aquello que al investigador llama la atención por ser distinto de lo que él mismo practica en su respectiva cultura”.



En Arica en febrero de 1966, con su esposa Flor de María Rodríguez, Fernando de Szyszlo, Jorge G. Llosa, Arturo Ardao, José María Arguedas y Manuel Ugarte

En unos apuntes sin fecha, Ayestarán deja anotado: “En última instancia la notación es una imagen (fidelísima en los grandes musicólogos [...]) pero no por ello deja de ser una imagen), es decir una transposición. (Además nuestro sistema no fija timbres sino alturas y duraciones.) No es la música misma que se produce sino la que se re-produce, de la misma manera que la fotografía en el más perfecto tecnicolor de una pintura o de un paisaje no es la pintura misma o el paisaje en sí. No es el mundo absoluto y puro de la música sino una imagen de esa música. Y los trabajos de musicología folclórica que se elaboran sobre esta imagen, sobre esta convención, a veces no responden a la verdad misma de la música. Y a aquellos musicólogos que no han tomado contacto directo con el folclore viviente sino que trabajan sus libros con la imagen de ese mundo, se les escapa por entre los dedos la más profunda esencia de ese mundo viviente”.

Parece necesario hacer un par de precisiones. Quince años después de la muerte de Lauro Ayestarán, estudiosos de distintas partes del mundo cuestionan el concepto de folclore: un congreso internacional efectuado en Seúl en 1981 decide cambiar el nombre del Consejo Internacional para la Música Folclórica – adscripto a la UNESCO– por el de Consejo Internacional para las Músicas Tradicionales. Lo que se cuestiona en el congreso es fundamentalmente la mirada eurocéntrica propia de la mayor parte de los estudiosos de la época. (Que continúa en buena parte de los de hoy, a más de tres décadas del cambio terminológico.) El enfoque de nuestro musicólogo permite que sus trabajos de investigación y sus sistematizaciones mantengan su interés y su utilidad para el conocimiento de la cultura popular de los pueblos de esta parte del mundo. “El folclore –el estudio científico de los hechos folclóricos– se halla hoy en el

momento de definir su campo de acción y de organizar su metodología”, ha escrito en 1957.

Ayestarán ha insistido en la condición de supervivencia como definitoria de la clasificación de un hecho cultural como folclórico, y esa insistencia distancia sus conclusiones de las de varios folclorólogos de la época, aferrados a los clisés cuestionados en Seúl. Explica una y otra vez: “Los hechos folclóricos no son folclóricos *per se*, sino que están ‘en estado folclórico’ cuando se hallan condicionados por ser supervivencias, y caracterizados a menudo por ser orales, anónimos, funcionales, colectivos, tradicionales, espontáneos y vulgares”. Dice “a menudo”, no dice “siempre”. El “pueblo” no es una entidad subestimada con simpatía, como en tantos casos: “es el más admirable recipiente y deformador –y el deformar es una de las más altas formas de crear–”, escribe ya en 1947. En 1959 habla de “su memoria augusta”.

Ha tenido un enfoque no-colonial por manes de la rigurosidad de su pensamiento. Y se ha preocupado por cultivar esa visión de lo propio y de lo ajeno. Escribe en 1966: “Ninguna prueba ha sido exigida o traída a colación para demostrar la influencia de Europa en la cultura americana. Muchas pruebas se exigen para demostrar la influencia de los indios en dicha cultura americana. Muchísimas en forma molesta y exagerada, para demostrar la influencia africana”.

Explica en 1955: “La irradiación del cancionero popular infantil se halla notablemente sincronizada en nuestro continente. Todas las peculiaridades folclóricas que distinguen a los pueblos de la América hispana se abaten en el repertorio infantil, y todos los niños americanos unen sus voces en un mismo cancionero”. Y alerta en 1957: “Esto que se da en el Uruguay, aunque haya tenido su origen en Europa (...) se ha diferenciado totalmente de su progenitora y ha alcanzado los límites de una autenticidad legítima”. Dicho de otra forma: “Sí, esa vieja copla hispánica es la madre. Pero esa copla hispánica, a su vez, tiene una abuela arábiga (el ‘zéjel’) o romana o fenicia o qué sé yo... Pero yo vengo de mi madre. Y yo no soy mi madre”.

Su gesto es desmitificador. Y sabe ser severo. Dice en su notable prólogo de 1965 a Elías Regules: “resulta que esos buenos tiempos viejos nunca fueron tales: el gaucho fue siempre un desposeído que defendió a punta de facón o lanza su vida y su libertad. (...) La vida idílica de los campos uruguayos, de la pampa y mesopotamia argentinas y de los fundos de Rio Grande do Sul, nunca fue tal. Desde los viajeros y cronistas del siglo XVIII hasta los documentos más veraces de la primera mitad del XIX todos afirman de consuno que el gaucho fue, por imposición de las circunstancias, un desclasado, cuchillero, caballista y nómade; sobre todo y fundamentalmente, contrabandista”.



En Minas, con Santiago Dossetti y el cantor ciego Juan F. García.

Escribe: “Esta es la flor del tradicionalismo y no la ostentación dominguera y prepotente, la peña bullanguera, la asociación de declamadores tradicionalistas”. Y antes: “La doctrina del tradicionalismo no surgió como un ocio literario ni como un amor estúpido o irrazonado hacia los buenos tiempos viejos; mucho menos como justificación placentera de una clase patricia que declinaba en su poderío económico frente a una pequeña burguesía que iba quedándose con sus rentas y propiedades. Debemos decirlo con claras palabras: nació contra los inmigrantes (...)”. Y antes aun: “Regules estaba firmemente plantado en su medio y no se dejaba rebasar ni le hacía el juego a quienes querían arrastrarlo a una cómoda actitud pasatista para seguir bajo cuerda con sus turbios manejos, con sus oligarquías secretas o descaradas”.

En 1966, en el seminario de antropología cultural que hemos mencionado, Ayestarán hace escuchar la grabación de una ceremonia de curación de un niño

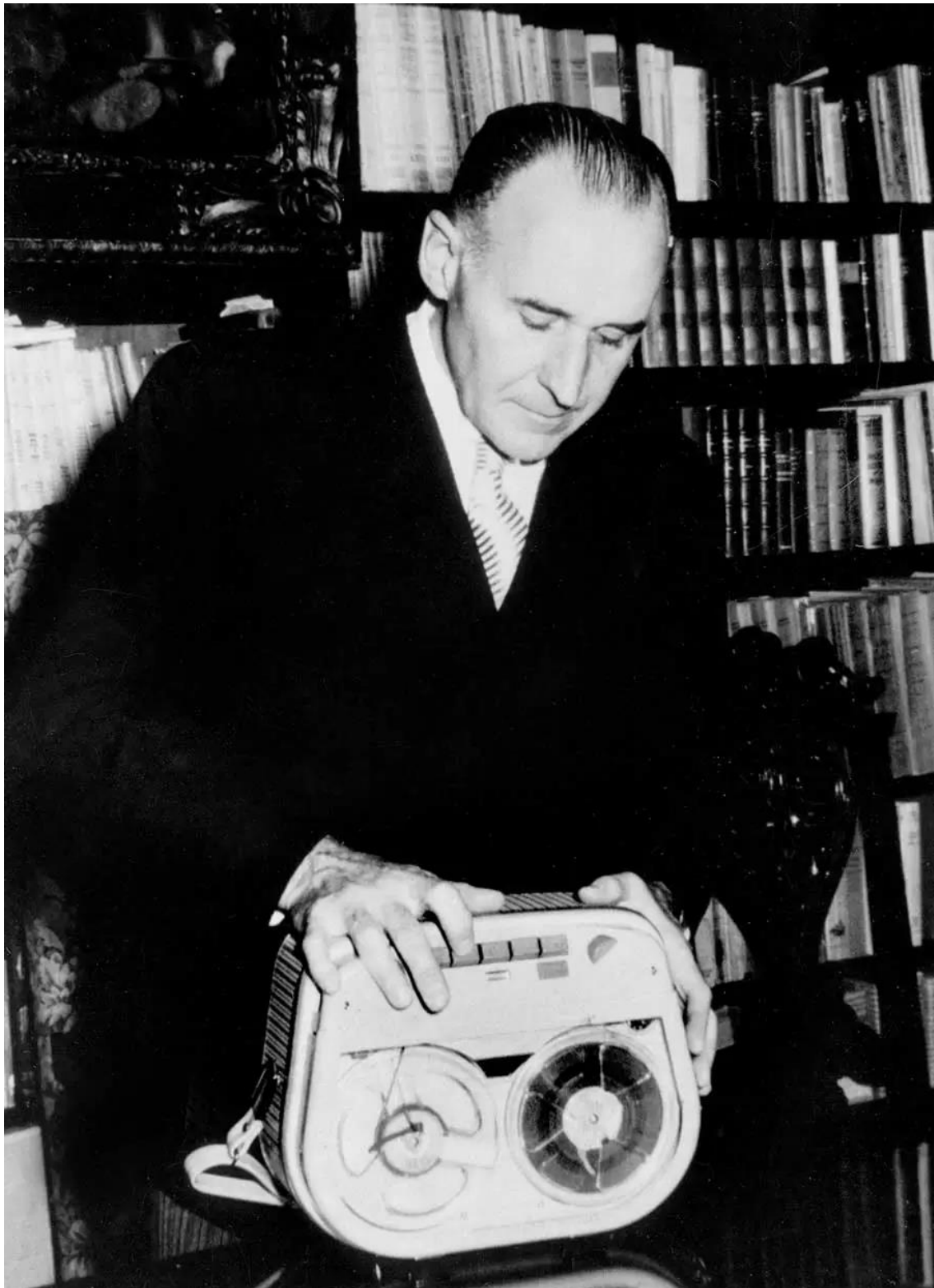
gravemente enfermo en una casa de caboclos en Rivera Chico: “Livianamente se le ha tratado como un caso de medicina ilegal. Entra la Policía a allanar el local y llevarse presos a los oficianes, lo mismo que allanar un lugar de juego prohibido y llevarse preso el mazo de barajas y dejar en libertad a los fulleros”.

Escribe en la “Advertencia” que abre el libro *El minué montonero*: “Tenemos una clara noción del campo en que obran los hechos folclóricos, pero no hemos querido ceñirnos a él para dar esta radiografía del país en el dominio de la música, y por lo tanto hemos ensanchado generosamente sus límites para dar cabida a aquello que una vez fue patrimonio del pueblo aunque hoy se halle empobrecido por su desgaste o aun haya desaparecido para convertirse en una célula muerta que arrastra el torrente vivo de su memoria”. Antes, ha explicado: “El folclore tiene una dinámica vital, lenta a veces, rápida en otros momentos, que responde al inexorable ciclo de nacimiento, vida y muerte. Pero estos hechos no se mueven sincrónicamente dentro de un área determinada, y así como todas las edades conviven sobre la faz de la tierra, así también dentro del folclore hay hechos en estado naciente, los hay en estado vigente y los hay decididamente muertos”.

Ayestarán se cuida de caer en la trampa de los purismos de gabinete. No se constriñe a los esquemas apriorísticos. Es importante la precisión, en su carta de 1965 a María Julia Ardao, de que su tarea de recolección sistemática fue de “música folclórica y popular uruguaya”. La precisión “y popular” no es nada menor. En diálogo con Carlos Vega, Ayestarán abre la mirada hacia las músicas populares vivas, que no habían merecido la atención de los musicólogos –ni de los folclorólogos– hasta entonces. Ya, por lo menos, desde 1959, va lanzando el concepto, que ha discutido largamente con Vega, más de veinte años antes del primer congreso internacional sobre el tema. “La música popular o mesomúsica es por ahora, como la definición más sencilla del arte, ‘aquello que todos saben lo que es’”, explica en 1960. “Aunque existe desde siempre, recién ahora el estudioso de la cultura se ha percatado de su presencia y comienza a someterla a un estudio riguroso y sistemático. Y como hace apenas unos años que el investigador ha penetrado en su campo, no ha hallado todavía los instrumentos de medición, porque es peligroso calibrar sus valores con las magnitudes que uno emplea para el arte culto o para el arte musical folclórico”.

Cambió, con su accionar y su prédica, la historia de Uruguay. Su labor de investigación asociada a una obsesiva vocación de difusor responsable –es decir, de educador profundo– incidió en la cultura uruguaya y modificó su proceso. En efecto, dos generaciones de músicos populares fueron influenciadas por su prédica de autoconocimiento gozoso: entre otros, y en distinta medida, Amalia de la Vega, Los Carreteros, Aníbal Sampayo, Anselmo Grau, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti. También fueron influenciados compositores de música culta de distintas generaciones, como Luis Cluzeau-Mortet (1889-1957), que le dedica su excelente “Tamboriles” en 1952, Jaurès Lamarque Pons (1917-1982), que dialoga con él sobre las músicas populares tradicionales, Luis

Campodónico (1931-1973), que es apoyado en sus inquietudes musicológicas por Ayestarán, y también varios de los compositores nacidos hacia 1940.



Ayestarán con el grabador Butoba en su estudio en 1965. Foto: José Santángelo.

Los musicólogos suelen estar por fuera de la problemática específica del compositor. Ayestarán se las había arreglado para tener una visión muy cercana

de esa problemática, situada en el ayer y en el anteayer, pero también, lúcidamente, en el momento real. Decía, en una conferencia radial sobre la música griega, dictada en julio de 1956: “La música griega nos llega por dos caminos hasta los tiempos actuales: uno, por la secuencia natural; otro, por el retorno deliberado hacia los antiguos modos helénicos, que se produce a fines del siglo XIX. / (...) el sistema mayor-menor que había servido de base a toda la música culta por espacio de 500 años en el área occidental, se resquebraja y casi podríamos decir que en la actualidad tiende a desaparecer (...)”. Y finaliza, tras una interesante enumeración de situaciones: “En este sentido de la disolución de la unidad modal mayor-menor, Grecia obra como agente catalítico y deja su augusta huella en el advenimiento de la música contemporánea”.

Al año siguiente, analizando las posibilidades de relación del compositor con su contexto folclórico, señala cuatro niveles, el último de los cuales describe así: “Todo es nuevo; todo está recreado artísticamente. La música abandona las leyes formales de la cultura europea y surge entonces un universo inédito que viene a sustituir ya agotadas estructuras. Se crean nuevas convenciones y América alcanza a decir su intransferible mensaje. (...) He aquí la gran aventura para un auténtico creador americano”.

Afirma en 1959: “Si todo compositor dice su verdad, expresa una parte de la colectividad que él integra, y por lo tanto cualquiera sea la fórmula, el signo sonoro que emplee, siempre va a hacer nacionalismo (...), aunque el lenguaje que emplee para decirla sea importado”. Pocos párrafos antes ha señalado, acotando el peligro de un determinismo mecanicista: “El medio condiciona y caracteriza la obra de creación, pero no la califica”. En 1944 ha escrito un concepto que le será caro hasta sus últimos días: “Sucia de vida se halla esta obra, como la vida misma”.

Su aguda visión de la contemporaneidad del medio siglo se da desde muy temprano. En 1936, a los 22 años, se las juega por representantes de posturas de avanzada en la música culta argentina. Escribe, por ejemplo, de Juan Carlos Paz, a la sazón joven inconformista argentino: “Audaz, pero con sereno aplomo. Preocupado hoy en un problema casi físico de la música: el politonalismo de las composiciones sobre los doce tonos, que le abre un mundo insospechado de combinaciones. Por supuesto que esto no es nuevo ni de su invención, pero todo está en la manera de tratarlo. Como ejemplo acabado de la manifestación de cámara sudamericana nos ofrece un ‘Concierto’ para piano y siete instrumentos de viento, tratados con incisivo humor (...) y una escritura severa y ceñida”. Poco tiempo después se pregunta: “¿Seguirá la música esta línea pura que hoy se inicia? Colocarse en actitud de posteridad, aparte de ser inconsistente, es siempre peligrosísimo. Significa sentirse orgulloso por llevar consigo un reloj que marcha adelantado”.

Escribe en 1956, en un memorable artículo publicado en *Marcha*: “Contra lo que se cree comúnmente, la cultura musical de un pueblo no depende de lo que éste consume sino de lo que éste produce. (...) En una sabia política de nutrición

cultural, es necesario mejorar el producto que se consume, pero lo más importante es asimilarlo, y el grado de esa asimilación se sabe por lo que se produce en hechos profundos de cultura musical. Y el nivel de cultura está regulado por tres órdenes de producción que, jerárquicamente, se suceden así: creación, interpretación y crítica. / No seremos un pueblo culto musicalmente hablando por el mero hecho de consumir la más grande cantidad de la mejor música. Lo seremos cuando produzcamos la mejor y más vasta obra de creación, cuando la mayor masa de intérpretes intervenga en el terreno de la ejecución y cuando la crítica –no sólo la profesional o periodística sino la del simple auditor– se ejerza con mayor fineza y profundidad”.

Hemos buscado mostrar en esta recopilación de textos la profunda diversidad de sus intereses y pasiones y la solidez de sus aportes al conocimiento de lo específicamente musical y, al mismo tiempo, al de otros ámbitos específicos. Se buscó ejemplificar también los diferentes formatos abordados por Ayestarán: el libro, el ensayo, la ponencia académica, la crítica, el texto de divulgación, ya sea mediante conferencias o por vía periodística. No se trata de compartimentos estancos. En él, un campo alimenta y enriquece al otro.

Había escrito tan tempranamente como en 1938, a sus 24 años: “Hablar de música es ya una traición. Y el delito radica en este escamoteo: recibir una sustancia sonora y entregar una sustancia literaria. Hablar de música es, pues, traducir. Y aquí más que nunca traducir es traicionar”.

Su vinculación desde su juventud con el mundo cultural de las generaciones que lo rodeaban (con la suya propia, pero también con la de sus mayores y con la de los intelectuales de la del 45) alimentaba la singularidad de su escritura y la amplitud de la temática abordada.

El estilo de su escritura fluía con claridad y con elegancia, con un particular conocimiento del idioma y una preferencia por un lenguaje que evitaba en lo posible los términos de jerga académica. En sus textos (y en sus conferencias y clases) había obsesión por la calidad, por la comprensibilidad fuera del círculo de eventuales iniciados en el tema, por el funcionamiento didáctico del discurso. Había además emoción y amor por lo que se estudiaba, analizaba, explicaba, y había humor, esa sustancia rara y difícil.

1. *Textos breves*, de Lauro Ayestarán. Biblioteca Artigas, Montevideo, 2014, 220 páginas.

<https://brecha.com.uy/101-anos-de-lauro-ayestaran/>