graciela paraskevaídis

LUIS CAMPODÓNICO, COMPOSITOR

785.1154
CAM
Par

tacuabé

mfm = 816

785.1154
CAM
par

graciela paraskevaídis

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
ESC. UNIV. DE MÚSICA
BIBLIOTECA

LUIS CAMPODÓNICO, COMPOSITOR

785.115 4 CAM par
Luis Campodónico, compositor /
Paraskevaídis, Graciela
EUML003446

tacuabé

003446

© 1999, Graciela Paraskevaídis.
© 1999, Ediciones Tacuabé.

Impreso en Uruguay.

ISBN 9974-7572-1-5

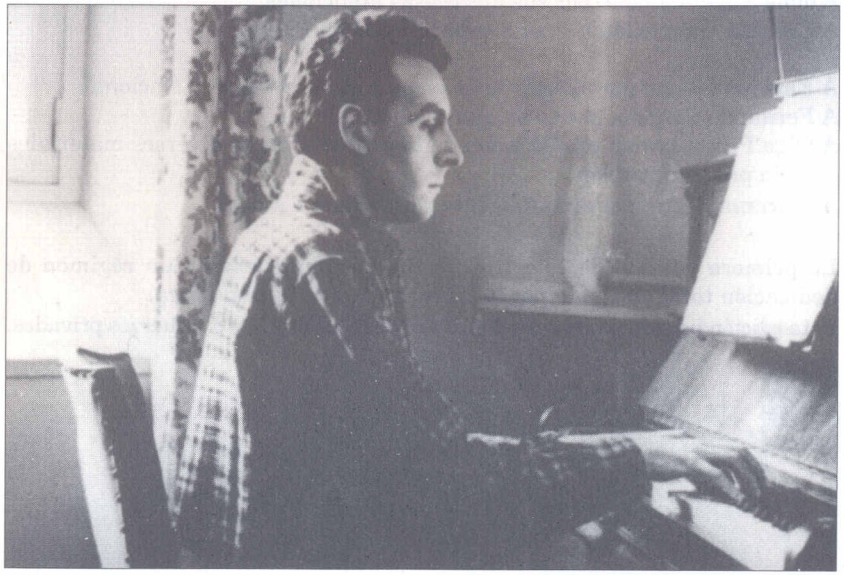
Ediciones Tacuabé S.R.L.
Casilla de correo 1342
11000 Montevideo, Uruguay.
Correo electrónico: ayui@nagmedia.com.uy
Sitio en internet: http://ayui.musica.com.uy

Agradecimientos

A Clara Campodónico, por su infinita paciencia y fraternal devoción.
A Miguel Angel Campodónico, por sus claros conceptos y firme apoyo.
A doña Angela Molea, por sus afectuosas atenciones.
A Cristina Campodónico, por sus búsquedas en París.

A Enrique Fierro, por allanarme el camino en la Biblioteca Nacional.
A Fernando Cóndon, por su siempre valiosa ayuda.
A Olga Picún, por su colaboración en la preparación de diversos materiales para la primera versión.
A Mariana Berta, por su inteligente y detallada lectura.

La primera versión de este trabajo fue posible gracias a un régimen de dedicación total otorgado por la Universidad de la República.
Esta edición ha sido posible gracias al apoyo del FONAM y a esfuerzos privados.



En el pabellón argentino de la Ciudad Universitaria, París, 1956.

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
ESC. UNIV. DE MÚSICA
BIBLIOTECA

Prólogo

¿Qué lleva a un músico a atisbar en otro músico? Conocer su obra, interpretarla, analizarla, disfrutarla, trasmitirla. Establecer puentes de comunicación, de estudio y de conocimiento de una historia de los hechos musicales que, en un país como Uruguay, tiene varios capítulos aún por escribir. Relacionar un universo creativo con otro –previo o posterior–, ubicarlo, descubrirlo, mostrarlo con sus defectos y virtudes, y discutirlo con rigor y sin fictas apologías, en su contexto histórico. Es decir, rescatar la memoria histórica y musical.

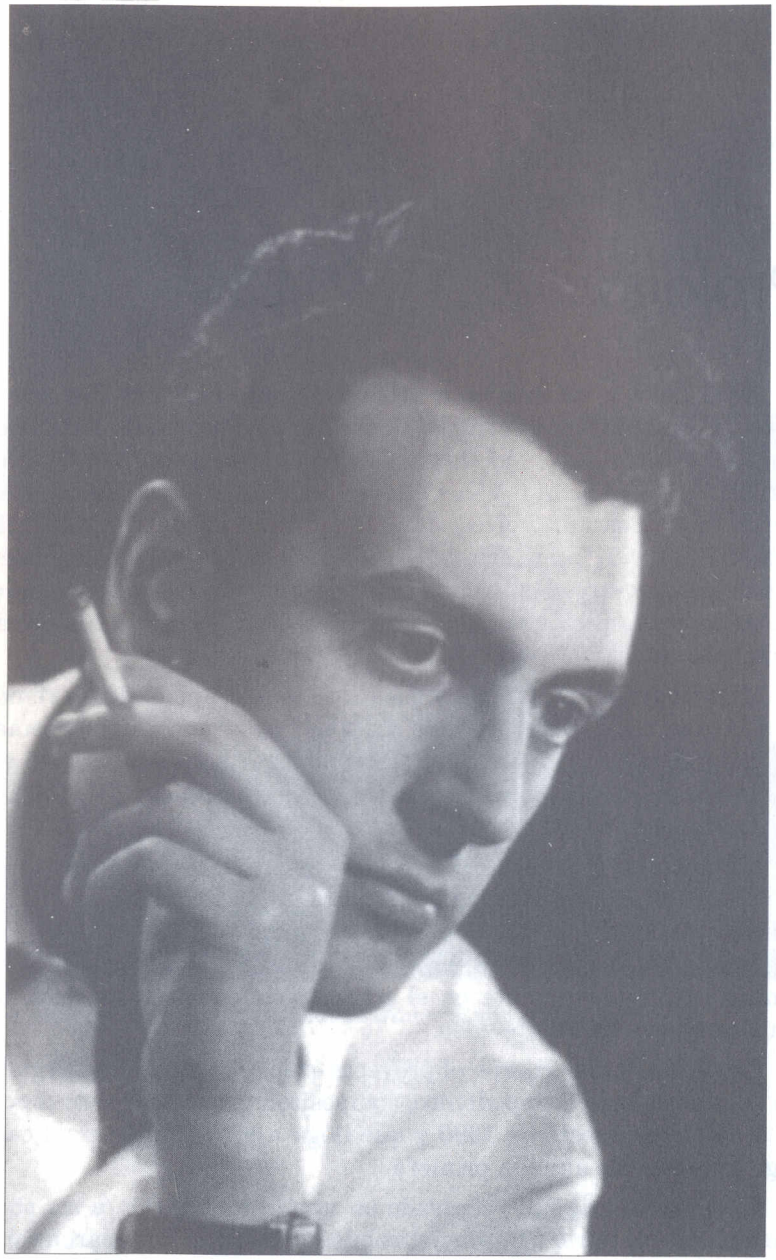
Mi primer contacto con la música de Luis Campodónico se remonta a noviembre de 1976, cuando algunas de sus obras (los "Poemas" Nº 1, 4 y 5, la "Sonata de la adolescencia", la "Fantasía" opus 5 y la "Improvisación Nº 1") integraron un homenaje del Núcleo Música Nueva de Montevideo al compositor.

Sigue un largo silencio, el de los tiempos sombríos que continuaban. En 1987, son las "Cinco líneas para mi hermana Clara" las que me vinculan nuevamente con el músico que nunca llegué a conocer personalmente. Y en 1988, las "Cinco líneas para Curzio Lao", en ambos casos nuevamente en el contexto de conciertos del Núcleo Música Nueva de Montevideo.

Empezó a tomar cuerpo el proyecto –repetidamente postergado - de abordar a Luis Campodónico, compositor, proyecto que se concretó a partir de agosto de 1990 y que llega a esta versión publicada, algo diferente de aquella primera.

El proyecto original –centrado en una aproximación a las obras para piano - se abrió a imprevistas búsquedas, que finalizaron con el redescubrimiento de la partitura y de la grabación del "Misterio del hombre solo", dadas por perdidas.

003446



En Montevideo, 1955.

Apuntes (auto) biográficos

Luis Campodónico (Montevideo, 1931 - París, 1973) fue un solitario apasionado por la música y la literatura, un ser obsesivo en su relación consigo mismo, conflictivo en su relación familiar, extremo en su trato con los demás, y exigente con todos. Pasó como un torbellino por el Uruguay y por Francia, cuestionando y cuestionándose. Se desempeñó como pianista, crítico musical, docente, historiógrafo, musicólogo y hasta militante político. Dejó veinte composiciones musicales, algunas piezas teatrales, y varias obras literarias.

Recorramos su breve pero intenso itinerario musical. En 1936, a los cinco años, comenzó a estudiar piano con Josefina Milones. En 1939, a instancias de ésta, pasó a tomar clases de piano con Santiago Baranda Reyes.[1] En 1945, a los catorce años, hizo su primera presentación pública como pianista, en el ciclo "Arte y Cultura Popular" organizado por María Vinent de Muller en el Paraninfo de la Universidad. En 1946, se desempeñó como director de coros en la Escuela Normal de Santiago Vázquez. En 1949, inició estudios de armonía, contrapunto y formas musicales con Enrique Casal Chapí[2] y desarrolló intensa actividad como pianista.

En 1950, comenzó la composición de la "Sonata de la adolescencia" para piano. En 1951, compuso la "Improvisación N° 1" para piano, el "Poema N° 1" para voz, violín y piano, y el "Salmo N° 63" para coro mixto *a cappella*. En 1952, escribió la "Fantasía", la "Zaranda" y la "Suite al modo clásico", todas para piano, comenzando también el "Poema N° 2" para canto, flauta, violín y piano, y el "Misterio del hombre solo". En este mismo año dirigió el coro del colegio y liceo

1. Santiago Baranda Reyes (Uruguay, 1910 - 1982), pianista, pedagogo, compositor.
2. Enrique Casal Chapí (España, 1905 - República Dominicana, 1977), compositor, pianista, docente. Participó activamente en la guerra civil española y fue hecho prisionero. Entre 1946 y 1955 vivió en el Uruguay.

de los Hermanos Maristas, donde había estudiado, e inició una intensa actividad en el campo del periodismo en diversos órganos de prensa de Montevideo. En 1953, fue nombrado secretario de la Sociedad de Música Moderna de Montevideo, obtuvo por concurso el cargo de pianista acompañante en el SODRE, pasó a estudiar (por un breve período) con Carlos Estrada[3] y compuso "Tu es Petrus" para coro *a cappella*, el "Poema N° 4" para recitado, violín y piano, y un canto patriótico luego aparentemente destruido, en tanto que el "Poema N° 2" fue distinguido con el primer premio en la categoría de cámara del concurso de composición del SODRE.

En 1954, retomó el "Misterio del hombre solo", comenzó el ciclo "Danza de los siete pecados capitales" y concluyó las versiones del "Poema N° 4" y del "Poema N° 5" para canto, flauta, violín y piano. Viajó a Asunción a dictar cursillos de historia de la música. Su trabajo "Elementos rítmicos en la música popular del Uruguay" fue distinguido con el primer premio en el concurso literario-musical anual convocado por el SODRE. El jurado, integrado por Lauro Ayestarán, Domingo Dente, Adolfo Fabregat y Juan Ilaria, fundamentó su decisión en el *"claro sentido crítico y versación sobre el tema, la seguridad en el juicio y los conocimientos de la materia desarrollada"*. En 1955, creó los "Cinco cuadros musicales" para piano y los "Tres poemas sin nombre y con amor" para voz y piano. El 28 de diciembre de ese año partió para París.

Campodónico fue también un empedernido escritor de cartas. El transitar por su lectura nos permite atisbar en rasgos de su personalidad, hilar circunstancias biográficas y también encontrar reflejados aspectos del Uruguay de la época.

De la primera estadía de Campodónico en el extranjero entre enero de 1956 y diciembre de 1960 –primera etapa la llama él -, se conservan 179 cartas familiares; de la segunda etapa entre 1964 y 1966, cuarenta y cinco, de la tercera entre 1966 y 1970, setenta y siete, y de la cuarta y última, entre 1971 y 1973, cuarenta y una cartas.

El 1 de marzo de 1956 comunica a su familia[4]: *"Hoy jueves fui ejecutado por primera vez en el exterior, y oí por primera vez algo mío para orquesta. La orquesta de la Radiodifusión y Televisión Francesa*

3. Carlos Estrada (Uruguay, 1909; 1970), compositor, director, docente.
4. Luis Campodónico: correspondencia familiar inédita, 1956-1973. Todos los subrayados son del original.

ensayó, dirigida por [Juan] *Protasi, cantando Mimí*[5] *y tocando yo mismo el piano, mis 'Tres poemas sin nombre y con amor' que orquesté aquí. También ensayaron la 'Sinfonía para cuerdas' de Tosar".*

De su larga, ininterrumpida e intensa amistad con el compositor Maurice Ohana[6], quedan algunos testimonios contundentes, como el del 19 de marzo de 1956: *"algo inmenso me pasó con Ohana. Ohana, con quien me escribía desde Montevideo, empieza a ser reconocido en París, a los 45 años de edad, como el más grande músico español después de Falla. Es continuamente ejecutado, recibe encargos todos los días, y su nombre empieza a extenderse por Europa. Creo en él, sin duda es grande, y tengo muchos puntos de contacto en mi obra, con la suya: en el fondo tenemos ideas y sentimientos parecidos. En poquísimo tiempo me ha cobrado gran cariño, pero ello no sería nada si no hubiese un disco mío que le hice oír, con obras grabadas con Virginia Castro y conmigo y Chorberg en el SODRE.*[7] *Quedó asombrado de que hubiese escrito eso a los 22 años. Lo que en Montevideo fue un fracaso de público y de crítica, para él fue una revelación. No me extiendo, porque sería vanidad inútil. Lo que sé decir es que me ayudará para ejecutar cosas mías aquí, y que, llegado el momento, estoy seguro, se ocupará de conseguirme algún trabajo musical que me dé dinero. Tengo una esperanza firme y sin temores".*

En efecto, Maurice Ohana ayudó mucho a Campodónico. La afinidad a la que éste alude, no es demasiado evidente en la comparación de las obras de ambos. Más bien, se trata aquí de una identificación empática, afectiva, más que de real similitud de lenguaje musical. Por otro lado, es y no es sorprendente que Campodónico –en sus largos años de vida en París - no haya buscado la cercanía, la discusión y el contacto con otros creadores, franceses o extranjeros, allí radicados, como René Leibowitz, Olivier Messiaen o Pierre Boulez. Su difícil carácter, su peculiar concepto musical, sus dificultades cotidianas, no lo ayudaron a establecer puentes de un diálogo que, más allá de Ohana, lo hubiera confrontado con otras problemáticas.

Poco después, el 23 de diciembre de 1956, cuenta admirativamente: *"A Mauricio le han estrenado las 'Cantigas' para coro y orquesta en Hamburgo con un éxito inusitado. Ya le han comprado la obra para grabarla, y la repetirán varias veces. Ha sido aclamada en Alemania,*

5. Ana Raquel Satre, cantante uruguaya.
6. Maurice Ohana (Marruecos, 1914; Francia, 1992), compositor.
7. Se refiere a una grabación en disco de acetato, no a un disco de edición en serie.

donde los diarios hablan de brisas frescas del Mediterráneo que vienen a barrer los dodecafonismos, los serialismos, y todos los ismos sofisticados de cuanta música mala anda por ahí engañando a la gente con manganetas. Estoy contento por él y por su música. Un día en París se darán cuenta por fin no sólo algunos elegidos sino todo el público de quién es Ohana".

Juicio categórico, personal y sin ambages. Las vanguardias europeas adscriptas al serialismo son rechazadas en bloque e indiscriminadamente por Campodónico, cuya sensibilidad se opone al hiperracionalismo de los poswebernianos. No obstante, no parece inclinado a diferenciar el uso de esta técnica de sus variados resultados creativos. El rechazo es total, tal vez por lo obcecado de cierto pensamiento europeo del momento en negar toda otra posibilidad creadora que no pasara por la lucubración serialista.

A pocos meses de su llegada a París, los vínculos familiares y con Montevideo siguen siendo muy fuertes. El 17 de agosto de 1956 escribe a la familia: *"Ante todo, recibí –por fin– una carta de Ayestarán*[8]*. El asunto es que, desde hoy, soy un sujeto en 'misión del Museo Histórico Nacional, sección Musicología'. Me pagarán $500,00 por un trabajo y $1.000 por otro. En la carta, Ayestarán me explica qué trabajos he de realizar aquí para cumplir con ese contrato con el Museo, y cómo* [Juan E.] *Pivel Devoto lo ayudó a encontrar esa solución. También me dice, textualmente, que está procurando 'una solución mejor para sus problemas económicos', que quizá se produzca dentro de dos meses por el lado de la Intendencia Municipal. Como ves, no me han olvidado en Montevideo, todo lo contrario. Al obtenerme esas concesiones del Museo Histórico Nacional, Ayestarán hace posible que –con lo que falta aún enviar de las Juventudes Musicales– yo tenga solucionada la estadía en París por lo menos hasta mayo del año próximo. Por otro lado, cuando me habla en ese tono (yo conozco bien a Don Lauro) sé que tiene casi seguro eso que dice de la Intendencia; me imagino que será una beca o algo así".*

Conmovedor y emocionante gesto de los muchos que Ayestarán solía tener en pudoroso silencio, y que Campodónico sabe recibir y apreciar respetuosamente. Aquí está no sólo la alegría de poder aflojar las apreturas económicas, sino el reflejo de una relación que, contrariamente a otras de Campodónico, no parece haber sido conflictiva, y sí haber afirmado la generosidad de Ayestarán, por un lado, y la receptividad y el reconocimiento del compositor, por otro.

8. Lauro Ayestarán (Uruguay, 1913; 1966), musicólogo y docente.

Sus actividades de este primer año en París –como estudiante patronado francés y becario de Juventudes Musicales del Uruguay (que presidía Ayestarán)– incluyeron su asistencia a las clases de Jacques Chailley[9] en el Instituto de Musicología. Retomó la composición del "Misterio" y de la "Danza de los 7 pecados capitales", terminó las "Cinco líneas para Curzio Lao" para piano y, a través de los buenos oficios de Ohana, recibió una propuesta de la prestigiosa Éditions du Seuil para escribir un libro sobre Manuel de Falla. Además, y tal como se consigna en carta a Clara del 16 de setiembre de 1956: *"Para ser estrenada en España, en la Sociedad Cantar y Tañer de Madrid, me han pedido una obra para piano, que estrenará una pianista española muy conocida, junto a otras obras modernas. Ya te mandaré datos y el programa cuando se haga, que será, creo, para noviembre o diciembre (qué gracioso si fuese el dos de diciembre, ¿no?)*[10]*. La obra será... 'Cinco líneas para mi hermana Clara'. Yo mismo no asistiré a la audición, salvo que pueda venir para Madrid para esa época, si es que ya he terminado mi libro".*

La obra, dedicada a su hermana, tuvo posteriormente una versión impresa y es la más importante de sus ciclos para piano, la más decantada, la más madura y la más cercana al "Misterio del hombre solo".

El 19 de noviembre de 1956 informa sobre la invasión soviética en Hungría: *"Aquí el hecho principal de las revueltas y los líos por Hungría fue el acto que se llevó a cabo en la casa donde se edita L'Humanité, que fue hecho sin ninguna humanidad: no quedó un solo pedazo de vidrio sano, tiraron a la calle las máquinas, los diarios, los papeles, los obreros, y luego prendieron fuego al edificio: cuando vino la policía, del diario comunista quedaba un ligero recuerdo humeante. Por ahora, el P.C. se quedó sin órgano especial. Sartre abandonó el Partido Comunista y publicó una carta conmovedora; ¡el único gran filósofo francés del siglo nos conquistó a todos los que le creíamos un cínico! Ni qué hablar que los comunistas se dedican ahora a insultarlo.* [...] *Lo único bueno de esta situación ha sido que los turistas desaparecieron como por arte de magia. A la época –que no es propicia al turismo - se agregó la amenaza de una guerra. Quedó vacío. Nada más que franceses y estudiantes extranjeros. Y los que viven aquí, instalados. Es espléndido. Ya no se en-*

9. Jacques Chailley (Francia, 1910; 1999), musicólogo y docente.
10. El 2 de diciembre es el cumpleaños de su hermana Clara.

cuentra uno por la calle esos zoquetes de norteamericanos hablando como si ladraran, ni esos buenos ingleses ni los raros alemanes. Faltan todos. En ningún lugar hay grandes colas. Lástima que los precios sigan subiendo".

A estos párrafos les siguen otros referidos a su futuro musical: *"Con Alain Olivier de Polignac, el sobrino de la Princesa [11], hemos terminado en relaciones muy macanudas. No desperdiciaré, por supuesto, éstas como otras relaciones".*

La síntesis del primer año transcurrido en Francia es expresada eufóricamente en la ya mencionada carta del 23 de diciembre de 1956: *"El balance es totalmente favorable. Enriquecido espiritualmente, conociendo varios países, dominando el francés, profundizando mi oficio, contratado para un libro, estrenado en varios países, etc. etc. No podría ser mejor. Hace un año era un joven músico sudamericano que venía a estudiar. Hoy soy algo distinto, en ciernes, pero mejor. Esta noche pienso en ustedes. Quiero que lean esta carta juntos, los cuatro, pensando en mí. Quiero que la lean uno al lado del otro, contentos de mi trabajo y de un futuro que se abre de par en par frente a mí, y al que me voy a entregar por entero. De un futuro al que, sinceramente, no podría pedirle más. (Nunca creí que todo fuese a serme tan probable en tan poco tiempo.) Quiero que lean esta carta y piensen y comprendan que mi ausencia es necesaria y que soy feliz. Tal vez – paradójicamente, y restándole naturalmente lo que querría estar a vuestro lado - jamás lo fui así, tan completa, tan intensamente. Por eso les decía al comienzo que quisiera que viesen mi cuarto. Mi cuarto es la representación de mi serenidad, de mi orden y mi trabajo. Allí está Cristo presidiendo mi lucha, y Beethoven y Bartók al lado. Abajo dos reproducciones de Picasso, y a los costados las fotos de mamá y de Clara, las de mayo. A los costados, dos reproducciones de la Catedral de Chartres. Más allá, la última foto de mamá y abajo la foto de Mimí (en un recuerdo apenas, de un pasado muy muy lejano) y un poema de Machado: '... así voy yo, guitarrista lunático, borracho, poeta, y pobre hombre en sueños, siempre buscando a Dios entre la niebla...'. Mi mesa es una gran mesa enorme, llena de papeles, carpetas, libros.*

11. La princesa de Polignac fue mecenas de varios músicos en París, entre otros de Igor Stravinski, quien compuso "Renard" (1916) a sus instancias. Aparentemente, sus familiares continuaron esta tradición. La vinculación de Campodónico puede haberse originado también en el hecho de que fue la Princesa de Polignac quien encargó el "Retablo de Maese Pedro" (1919-1922) a Manuel de Falla.

Abajo, en el subsuelo, tengo mi segundo cuarto. El piano, las partituras y otra gran mesa con mi música, mis trabajos, mis libros, los deberes del Instituto. Esto es París para mí".

Y continúa; *"Todavía no quiero creerlo* [...] *pero parece que ya soy un becado del gobierno francés. No deja de tener gracia. Lo que no tengo de mi país sino por amigos personales, lo tendré de Francia por mi solo valor".*

La reiterada amargura por la indiferencia oficial uruguaya se refleja con injusta dureza. Antes de irse a Francia, Campodónico había tenido reconocimientos en el Uruguay; como compositor, sus obras fueron premiadas y grabadas por el SODRE (lo que no ocurre hoy), como pianista se presentó en forma regular y con éxito. Y pasará más penurias en su primera estadía en Francia que en el Uruguay, aunque los reconocimientos y los trabajos no faltarán ni en uno ni en otro lado. Su opción –tal vez por las circunstancias afectivas de haberse casado con Françoise Tailhardat en 1959 o sentirse atraído por la marcha relativamente favorable de estos primeros años de "derecho de piso" europeo– prefiere una cotidianidad penosa e implacable, allá antes que en el Uruguay donde, entre 1961 y 1964, tampoco le fue tan mal como para haber dado un portazo que sería definitivo. En todo caso, no le fue peor que a otros que eligieron estar aquí (sin quitar, claro, las experiencias afuera), y luchar a través de múltiples empleos, trabajos y actividades, en lugar de volcar su decir creativo en un medio más hostil como puede serlo el europeo. Sus francas actitudes de colonialismo cultural europeo –frecuentes en el ámbito intelectual rioplatense–, son algo incomprensibles si recordamos los bastante auspiciosos comienzos de su trayectoria musical en el Uruguay. En cuanto al pluriempleo, señalemos que sus penurias económicas en Francia recién desaparecen en 1966, cuando entra a trabajar como colaborador regular de France-Presse (lo cual no constituye una situación mejor que la que tenía en Uruguay).

Su vida se va transformando y por épocas se acentúa la necesidad de soledad y aislamiento, su misantropía congénita y su espíritu crítico e insatisfecho. Su aislamiento respecto al medio musical francés resulta muy llamativo.

El 30 de diciembre de 1956 escribe a la familia: *"Mi vida se reduce a un ritmo perfectamente regular. Evito las charlas prolongadas en el salón del Pabellón [12], o las sesiones de televisión de varias horas.*

12. Se refiere al pabellón argentino de la Ciudad Universitaria, donde estaba residiendo.

Es curioso, pero esto me ha traído hasta pereza para hacer cartas. Yo siempre he sido muy epistolar y he tenido un verdadero placer en escribir cartas. Salvo la carta para ustedes, puedo decir ahora que una carta es un sacrificio. [...] *Es curioso, pero debo estar transformándome de un modo tremendo.* [...] *Lo he comprobado en la recepción de la Embajada, donde al fin me marché hastiado de oír tanta tontería y decir tanta pavada. Antes soportaba mejor un par de horas de bétise.* [...] *Estar tragando –como dicen los estudiantes allá - o bien en el sótano, peleando con los demonios para hacer música. No conozco hasta ahora otro placer mayor. Una buena película o una buena obra de teatro me sirven también de placer grande. No puedo decir un buen concierto, porque no los hay. Hay millones de conciertos cada día. Pero son de esos conciertos a los que se va exclusivamente para conocer una obra que se conoce mal o poco (una ópera, sobre todo) o bien conciertos a los que yo no iría jamás, a esos que va la gente para oír a fulanito o fulanita que son famosos y que tocan siempre lo mismo. Los programas son sencillamente horrorosos. ¿Qué harían los empresarios en París, si no hubiesen nacido Beethoven o Wagner? Casi no se toca otra cosa, y muy mal, en general.* [...] *Los músicos jóvenes franceses son todos muy malos, salvo Maurice Jarre, que tiene un gran talento y unos seis o siete años más que yo. La cantidad no compensa la calidad.* [...] *En realidad, lo que pasa es que he comprendido definitivamente que no hay más que una cosa que cuenta, y todo lo demás son tonterías. Para mí es la música, y a ella me dedico. Creo que eso que la gente llama placeres mundanos son formas sistematizadas de la tontería, de la idiotez.* [...] *Ya pasé la edad de los bailes o de las charlas incongruentes. La conversación es, como decía Unamuno, una serie de monólogos entreverados. Prefiero hacer mis monólogos solo, escribiendo mi libro y haciendo mi música".*

El 13 de enero de 1957, siente necesidad de reafirmar su balance positivo del año pasado en París, y enumera detalladamente todos sus logros, más bien como para convencerse a sí mismo y también tranquilizar a la familia, preparándola –sobre todo a su madre y hermana - para una ausencia que se prolongará más y más.

1957 fue igualmente agitado. Campodónico recibió una beca del gobierno francés, co-fundó el grupo musical Les Matinaux, compuso las "Cinco líneas para mi hermana Clara" y varias músicas para un espectáculo con textos de René Char, retomó la "Danza de los siete pecados capitales", terminó el libro sobre Falla, y enfermó de tuberculosis.

El 6 de abril de 1957 informa sobre la compra de los derechos del libro sobre Falla por parte de editores ingleses y alemanes: *"Me está saliendo formidable, el libraco".*

El 4 de junio de 1957 escribe desde Bouffémont, un lugar de reposo al que es enviado ante la manifestación de tuberculosis. El régimen de vida es estricto y metódico, pero le permite seguir trabajando parcialmente en el libro, para el cual ha obtenido una prórroga.

Y el 13 de junio de 1957: [...] *"les envío adjunta una muestra de la tapa de mi primera partitura editada.* [...] *(El monograma es el que he adoptado para representarme en toda partitura mía que se edite. La flecha, es el flechazo lanzado al infinito; la C del apellido se abre como garganta para lanzar el grito.) No conozco más felicidad que la del trabajo. Entre hoja y hoja, hago largas lecturas (he descubierto anchamente, en estos meses, prácticamente, toda la poesía francesa, que conocía muy poco). Y además, he terminado, después de varios años de retoques y rectificaciones, una serie de tres cuentos –la denominación no es muy apropiada, pero no encuentro otra– que mandaré a España: 'Mañana, tarde y noche'".*

Por primera vez, una alusión directa y concreta a la actividad literaria, que irá ganando terreno hasta sustituir definitivamente a la musical. Y otra vez la búsqueda de la felicidad, como si el nombrarla y el escribir sobre ella y en relación al trabajo creativo, fuera una manera de atraerla y asirla.

Grandes novedades son comunicadas el 18 de julio de 1957: *"Tuve la entrevista con* [Georges] *Berger, por la obra que ponen en escena a comienzos de la próxima temporada (noviembre-diciembre) y para la que yo haré la música. Me ha dado un libro de Char maravilloso, para que empiece a leer sus poemas y a entrar en ambiente, y el mes que viene me trae el libreto listo aquí, y tendremos una última conversación para quedar de acuerdo sobre todos los detalles. Cuenta con una compañía de ocho actores, y podré disponer de tres músicos (incluyendo piano) y un cantante. La cosa me parece magnífica y todas sus ideas se corresponden con las mías; no puedes imaginar la sorpresa que me llevé oyéndole explicar lo que quería; es magnífico: una confirmación (ésta en el teatro) de que mis necesidades en música –como las de Ohana, como las de Alain Bermat– son necesidades de la época. El espíritu de la época, el sentimiento del momento histórico nos sopla a todos, y por ahí la seguridad de tener nuestra verdad, nuestra propia y verdadera verdad que decir a los demás".*

003446

El Campodónico seguro de sí mismo, defendiendo su verdad con el entusiasmo y el convencimiento empecinado con que aborda todo, se expresa en estas líneas que trasuntan el descubrimiento y la concreción de un proyecto al cual se volcará enteramente y con pasión.

En carta del 8 de agosto de 1957 –en la que una nueva alusión a la felicidad se torna ya obsesiva–, Campodónico cuenta acerca de sus próximas actividades musicales y la vuelta a la composición de la "Danza de los siete pecados capitales" y del "Misterio": *"Hemos arreglado con Mauricio que en lugar de los poemas que iba a estrenar en París en la temporada próxima –y como en la Tribune des Jeunes Compositeurs pueden hacerme también una obra grande– voy a preparar en cuanto termine el libro, mi Ballet para estrenar en la temporada próxima. En unas pocas semanas de trabajo, lo terminaré y lo orquestaré. Hasta quizá sea yo mismo quien lo dirija, eso no lo sé todavía".*

El 23 de setiembre de 1957 anuncia la terminación del extenso e importante ensayo sobre Manuel de Falla (cuya edición francesa será una síntesis del original español, inédito hasta hoy): *"En este mismo momento, hace unos segundos, acabo de poner el punto final a mi libro. Doscientas diez y ocho páginas, y trescientas treinta y nueve notas bibliográficas. Dos esquemas formidables, un catálogo de obras, una bibliografía. El análisis de toda la obra de Falla, el relato de sus casi 70 años de vida, la inclusión de unas 30 cartas suyas, 48 ejemplos musicales.* [...] *La dedicatoria reza: 'A mi madre, que un día tuvo la maravillosa ocurrencia de llevarme hasta la música, y a Mauricio Ohana, el genio que España nos entrega después de Falla'. Así te lo escribí hace hoy 15 meses, cuando empecé a trabajar en mi libro, y así está allí escrito, y así lo traducirán al francés.* [...] *No recuerdo, desde que partí, haber vivido un día más feliz que el de hoy".*

E inmediatamente toma cuerpo el ya anunciado proyecto teatral: *"El actor Georges Berger acaba de firmar un contrato para la obra de Char* [...]. *La cosa se confirma ahora definitivamente. ¡Qué curiosa coincidencia! Parece increíble, pero la obra de teatro de René Char para la que tengo enseguida que escribir la música* [...] *se llama Clara.* [...] *El nombre de Clara me ha traído suerte a través del océano".*

Aquí se manifiesta nuevamente el nexo fraternal con Clara, que aparece una y otra vez de muchas formas, a lo largo y ancho de esta frondosa correspondencia. Y continúa con la mención a

amigos de larga data: *"Meri [13] pensaba venir en noviembre a París. Como ya ha estudiado mis dos nuevas obras para piano (las 'Cinco líneas para Clara' y las 'Cinco líneas para Curzio Lao') he arreglado para que dé un concierto en la R.T. [14] que será un anticipo del ballet de 'Los siete pecados capitales' (que terminaré en cuanto haya hecho la música para 'Claire') y que se va a tocar en la Tribune des Jeunes Compositeurs".* Este balé nunca se terminó ni se estrenó, y espera aún la primera audición de las partes completadas por Campodónico.

El 1 de octubre de 1957 estalla alegremente: *"Esta manifestación de euforia corresponde a los grandes festejos que decreté por dos acontecimientos: la terminación del libro* [...] *y mi primera actuación ante el público parisién –¡y qué público!– que se llevará a cabo el próximo 4 de noviembre* [...]. *El lugar en que se llevará a cabo –el Cabaret Agnès-Capri– es un lugar especial* [...] *frecuentado por Camus, Sartre, Patrice de la Tour, etc.* [...] *Allí se pondrá en escena 'Claire' de René Char –uno de los mejores poetas franceses– y se cantarán además dos obras mías sobre textos suyos con su colaboración en la mise-en-scène, en la que intervienen Berger y Gonzalo Estrada [15]. Además, la pieza de teatro se pone con música mía. Tocamos: yo en el piano, un flautista, una violinista argentina. Cantan dos actores, uno de ellos de la compañía de Barrault, que viene especialmente para actuar en el espectáculo. Puedes imaginarte que los resultados de esta actuación pueden ser grandes. Y que naturalmente valen más que diez conciertos en el SODRE. Están invitados los amigos de la casa (Gérard Philippe, Arlétty, etc. etc.) y el público será extra-super-fino-suave. Ese día inauguro mi traje nuevo, hecho aquí, el primero europeo que me gasto, con sudores y transpiraciones. Espero mucho de este concierto".* Sorprende la ingenuidad de la comparación entre un cabaret literario francés y el SODRE.

El 1º de diciembre de 1957 envía a Montevideo *"la primera crítica de París en que se habla de mí. Es una crítica del semanario Lettres Françaises, muy importante. Una crítica de teatro, pero en la que el*

13. Meri Franco, pianista, amiga de Campodónico desde la década del 1950, estrenó varias de sus obras. Casada con Folco Lao y cuñada de Giorgio Lao, cuyos cuadros inspiraran a Campodónico los "Cinco cuadros musicales". Al hijo de Giorgio están dedicadas las "Cinco líneas para Curzio Lao".
14. [O.] R.T. [F.]: Office de la Radio et Télévision Française.
15. Gonzalo Estrada (Uruguay, 1933; Francia, 1979), hombre de teatro, era hijo de Carlos Estrada (ver nota 3) y de la cantante y directora de coros Nilda Muller.

crítico se ha visto obligado a hablar de la música, de la que dice poco pero mucho: que es 'de una violenta originalidad'. Es el primero que se da cuenta, y se lo agradezco".

Siendo él mismo crítico, es curioso cómo Campodónico depende tanto de la crítica, aunque sepa en el fondo de su relatividad (también en París). Pero, en fin, las letras de molde elogiosas parecen ser bastante irresistibles. Aunque tal vez haya que tomarlo como una manera de afirmarse ante su familia.

El 25 de diciembre de 1957 informa que [...] *"se ha formado una asociación, Les Matinaux, que es el título de un libro de poemas de Char, que integramos* [Georges] *Berger,* [Dominique] *Sarrel,* [Gonzalo] *Estrada y yo, y que organizará conciertos (en el primero de los cuales tocaré) y espectáculos de teatro.* [...] *El jueves pasado llegó a París el padre de Gonzalo con su segunda mujer y el lunes vinieron a ver el espectáculo".*

No sabemos si a Carlos Estrada le gustó el espectáculo, pero sí que el mismo fue un comienzo auspicioso para las actividades de Campodónico, sin duda atraído por la conjunción música-literatura.

En 1958, Campodónico dio un concierto solista en la Salle Pleyel y otro en la televisión francesa, retomó el "Misterio", a esta altura un hilo conductor en su vida, y compuso "Triángulo" para flauta, violín y piano y las "Trois monodies" para la obra teatral "La cárcel de Sevilla", además de realizar la ya mencionada y exitosa serie de espectáculos con textos de Char, para los cuales compuso especialmente la música.

El 6 de enero de 1958 escribe que [...] *"el primer concierto se realiza el 7 de febrero con el estreno de obras de Alain Bermat, Maurice Ohana, Erik Satie y Luis Campodónico.* [...] *Como todo el trabajo lo tenemos los cuatro que aparecemos bajo el nombre de la asociación (Los matinales, no porque nos levantemos temprano), y como Berger ha partido en gira con la compañía de Ingrid Bergman, quedamos tres, y el trabajo es una locura.* [...] *Por medio de Estrada (padre) que parte dentro de un mes y medio para allá, les enviaré afiches y cosas. Allá verán extractos de algunas críticas, una de ellas notablemente buena para mí".*

El 9 de febrero de 1958 manifiesta que *"hace dos domingos pasaron por radio la obra 'Claire' con mi música.* [...] *Salió bastante bien. En el concierto de mañana estreno mi 'Triángulo' para piano, flauta y violín y retomamos* [...] *mis 'Dos poemas de René Char'. Gonzalo me dice que su madre le ha pedido que le envíe una obra mía. Pero, ¿por qué demonios no dirige mi 'Tu es Petrus' que tiene?"* Campodónico parece olvidar aquí que Nilda Muller había opinado críticamente respecto a esa obra.

El 23 de febrero de 1958 le dice a su hermana, reiterando anuncios de setiembre de 1956 y de junio de 1957, evidentemente postergados: *"La obra 'Cinco líneas para mi hermana Clara' está editada, ya, y estoy en trámites para arreglar la venta en las casas de música de París. El domingo 2 de marzo una pianista española las estrena en Madrid.* [...] *En ese paquete, encontrarás una partitura con una dedicatoria para ti* [...], *otro ejemplar con una dedicatoria para Tosar que le darás a él, y que contiene dentro una carta, y otro ejemplar para Baranda Reyes, que contiene también una dedicatoria y una carta dentro.* [...] *Ya han salido algunas críticas, algunas realmente muy buenas. En el Paris-Journal, por ejemplo, a tres columnas, con el título Una nueva escuela: Les Matinaux, se habla muy bien de nosotros. (Hélas! El crítico dice que soy un compositor ítalo-argentino).* [...] *En el concierto del lunes pasado había gente importante, entre otros Tristan Richepin, que nos propuso pasar a la Salle Pleyel (la sala donde tocaba Chopin).* [...] *Al mismo tiempo trabajo en la música sobre un poema de Verlaine y otro de Rimbaud que irán en un espectáculo de teatro nuevo.* [...] *Simultáneamente con el conocimiento de muchos críticos (casi todos idiotas), de muchos directores de orquesta, músicos, etc. estamos en tratos con varios editores.* [...] *Ni que hablar que lo primero que quisiera editar es la obra que te dediqué, con otras dos para piano, o bien los poemas de Char y el 'Triángulo'".*

Les Matinaux mantiene intensa actividad en esos meses, también fuera de París, de manera que Campodónico pone en ellas su acostumbrada energía e inagotable entusiasmo para sacar adelante los proyectos. La Salle Pleyel parece ser un objetivo fascinante, y los críticos –o mejor, lo que ellos escriben– cuentan bastante en esta etapa de gran efervescencia.

El 13 de abril de 1958 envía a Montevideo *"dos cosas: las fotos que sacamos cuando vino Tosar, a quien darán una de las dos –elijan– y la crítica más importante del último concierto: 'Al contrario, las obras de los jóvenes oídas esa noche, me parecen nacidas de la angustia. La música de Campodónico, interesante, por lo demás, es atonal con dulzura, y obtiene sus efectos en la repetición monótona de los temas, de los cromatismos sollozantes que se agregan todavía a la obsesión dolorosa. 'Triángulo', para violín, flauta y piano, debe ser muy impre-*

sionante cuando es tocada por artistas más evolucionados que los oídos esta noche. Las melodías sobre dos poemas de René Char se beneficiaron, por el contrario, de la interpretación de Ives Tessier, tan cómodo en los cantos antiguos como en las dificultades modernas. La idea de aliar la voz de tenor con la flauta grave es muy feliz y el despojamiento de esta música IMPONE RESPETO (es la primera vez que me dicen semejante cosa), tan lejos está de las preocupaciones espectaculares de hoy'. [...] *Jamás en Montevideo, un crítico se atrevió a decir semejante cosa. ¿Qué te parece?"*

Otra vez esa amarga agresión contra Montevideo que, por un lado, evidencia su necesidad de triunfar en la metrópoli y, por otro, de que el triunfo sea como una humillación para ese Uruguay que no le brindaba los ansiados elogios.

Sin embargo, comenta irónicamente el 27 de abril de 1958: *"Gonzalo me mostró un recorte de El País en unas dos columnas bajo el título de Vida Musical, donde se habla de nosotros y se transcribe una crítica del espectáculo en que se habla de mí. Cómo, ¿no lo leyeron? ¿No compran más El País? Lo más gracioso es que el artículo, muy elogioso, está firmado por mi gran amigo Washington Roldán (W.R.). ¿No es verdaderamente cómico? Desde que me fui me estima, por lo visto".*

Con su habitual mordacidad (no sólo de crítico musical), Campodónico guarda un recuerdo negativo del trato que recibiera en el Uruguay. Premonitorio comentario, porque en 1961 las críticas no serán favorables al estreno del "Misterio del hombre solo".

Su profunda y afectiva relación fraternal con Clara, doce años menor que él, se lee repetidas veces en esta correspondencia: compartir los acontecimientos importantes, las pequeñas y grandes alegrías cotidianas, los problemas y las reflexiones del hombre adulto, ofrecen la trasmisión directa de aspectos valiosos en el conocimiento de la personalidad del compositor.

El 17 de junio de 1958 le cuenta: *"En primer lugar te hablo de mi piano, que como sabías retomé en marzo en vistas a un concierto que debió hacerse en mayo y no se hizo. A este respecto, la novedad más importante es mi contrato con Pleyel. El miércoles pasado hice la audición para Jean Richepin (empresario) tocando un preludio de Bach, una balada de Chopin y la Fantasía de Falla. Aunque estaba bastante nervioso y rendí un poco menos de lo que podía, toqué lo suficientemente bien como para entusiasmarlo. Enseguida fijamos las fechas de mis conciertos".*

Toma de sorpresa esta vuelta al instrumento, que no parece obedecer exclusivamente a razones económicas. El hecho de haber obtenido un contrato para tres conciertos, uno de ellos con orquesta, confirmaría su capacidad y solvencia como intérprete. En la misma carta, vuelve al incisivo ataque contra las instituciones patrias: *"por otro lado, como ves, me ha resultado más fácil que si fuera a tocar con la orquesta del SODRE".*

Otro balance y una decisión irrevocable aparecen inesperadamente en la carta del 5 de julio de 1958: [...] *"este año 58 ha sido para mí un año de una maduración muy curiosa, porque he cristalizado, junto con la necesidad musical que vivo hace ya muchos años, una necesidad poética y literaria que viene desde lo más profundo de mi infancia, que he desechado por momentos –frente a la música– creyendo que no era auténtica,* ***que tenía que elegir****, si ser poeta, escritor o músico, y que por fin, este año de manera irrefutable, se me ha revelado una necesidad absoluta. Hace más de seis meses ya, estoy escribiendo, que lo hago regularmente, tanto como estudiar el piano o componer, y trabajo en dos libros que tendré listos el año próximo. En el fondo, música, poesía, literatura y el mismo pensamiento –la facultad de meditación no me abandona un solo instante– son distintas caras de una misma medalla. Son diversos aspectos de una vivencia, de una misma necesidad de manifestación. Así –trabajando como estoy ahora en muchas cosas a la vez, y algunas de ellas bastante urgentes– no te extrañe que me vea prácticamente sin tiempo, físicamente incluso, para hacer tantas cosas como necesito. ¡Ah, si pudiera vivir sin comer ni dormir! En este panorama, los trabajos se me presentan así: 1) terminar el Misterio y el Ballet para intentar ponerlos el año que viene (el ballet, probablemente, en los festivales al aire libre del año próximo) –el Misterio será quizá mucho más tarde–. 2) terminar un libro de poemas y otro de cuentos, 3) trabajar en un libro sobre la música actual".*

Las noticias sobre su actividad pianística, luego abandonada rápidamente, son del 30 de setiembre de 1958: *"El miércoles pasado toqué por primera vez en la Televisión (la Primera Balada de Chopin). Aunque el público aplaudió mucho* [...] *yo no me quedé muy contento, y a decir verdad, el empresario* [...] *tampoco. Yo creo que los nervios fueron excesivos porque, por un lado, hacía tres años que no me presentaba en público tocando obras que no fueran mías* [...] *y, por otra parte, pasar en la televisión es un suplicio que sólo quienes están habituados, supongo, pueden soportar. Para empezar te maquillan como*

si fueras un actor de teatro [...]. *Otra cosa que me molestó mucho, fueron los elogios antes de tocar: Vamos a presentarles al gran músico etc. etc.; y ahora van a oir al virtuoso..., y otras estupideces por el estilo, que hicieron que cuando me senté al piano y se hizo un silencio de mármol, yo tenía un tal susto que más bien hubiera preferido irme que tocar".*

En 1959, finalmente se publicó la versión francesa abreviada del libro sobre Falla, Campodónico continuó con la composición del "Misterio" y –el 20 de noviembre– se casó con Françoise Tailhardat.

El 8 de marzo de 1959 estalla nuevamente en uno de sus habituales estados de euforia: *"Mi poema: no puedes imaginar el salto formidable que he hecho en mi trabajo en francés. Además, estos días estoy viviendo quizá los primeros momentos de verdadera madurez; pronto tendré 28 años, no es mal momento. Las ideas (de música, de poesía) me acosan más y más, me sorprenden en el metro, en la calle, en casa, despierto y durmiendo. Vivo en pura magia. Soy un río, río de aluvión que empuja los guijarros igual que las piedras, que corre entusiasmado para ir a lanzarse en un océano sin fin".*

El 19 de abril de 1959, escribe a la familia con gran alegría: *"En pocas palabras, el concierto fue una experiencia esencial. Tengo ahora un núcleo de personas que me sostienen y me ayudan; un núcleo de críticos que cada vez que me presento, me tira flores y halagos. Y sobre todo, tengo un impulso nuevo, venido desde lo más hondo de mí, porque ya he conseguido romper el hielo de mis ideas y comenzar a modelar piedras definitivas. ¡Soy río de aluvión! Soy canto de muerte prematura y poesía y música enlazadas.* [...] *He tenido alegrías formidables; personas que me han enviado cartas, otros que han venido a abrazarme o a mirarme al fondo de los ojos. Y he tenido algunas críticas excepcionales. Pídanle a Miguel Ángel que se la lleve a Tania Síver (Revista Clave) y así se ahorrará él mismo de traducirla, ya que, estoy seguro, ella la traducirá para publicarla".*

El crítico anónimo de Les Lettres Françaises insiste en la italianidad de Campodónico, pero, a esta altura, él ya se acostumbró y no le molesta. Lo importante para ese "río de aluvión" son los impulsos venidos de esa afirmación como creador: *"Yo había oído ya una composición de este joven italiano. Campodónico es alguien. Tiene algo que decir, y sus búsquedas no consisten solamente en cambiar de escritura. Además, él es poeta. Antes de esa obra, Campodónico, muy buen pianista, tocó unas hermosas piezas, bastante despojadas, Para mi hermana Clara, y una Fantasía muy inspirada. (...) Es la*

marca del siglo, esta trágica melancolía que reemplaza la voluptuosidad y el encanto de sus mayores. Me parece que Campodónico debería unirse a sus compatriotas compositores entre las esperanzas de la música italiana".

Es típica la actitud del crítico: alguien que es talentoso y original, no puede dejar de ser europeo. Inimaginable que provenga de algún lejano país, a menos que éste sea exótico.

El 24 de mayo de 1959 comunica una decisión trascendental (o, más bien, en tono trascendental): *"A propósito de ese libro, les diré que lo estoy haciendo en español, porque he llegado a la conclusión, después de varios meses de crisis, de que no debo en modo alguno abandonar mi lengua, el idioma de mi subconsciente.* [...] *Pese a algunos casi perfectos poemas y a algunas formidables páginas en prosa en francés, el margen que me separará siempre de un idioma aprendido y no incrustado en el subconsciente, es demasiado grande como para que me vuelva atrás de esta decisión definitiva. El libro en que estoy trabajando –y que quiero terminar antes de atacar la versión definitiva del Misterio (cuyo texto, naturalmente, no modificaré, y que fuera escrito en francés originalmente)– es una especie de novela, aunque no le he encontrado aún la denominación exacta".*

El 2 de agosto de 1959 confía a Clara: *"Respecto al piano, te diré que si lo he abandonado momentáneamente, como la música misma - para poder dedicarme a la preparación de estos libros - no significa ello un abandono total.* [...] *Es como si me dijeras que dejé de ser Campodónico.* [...] *Lo que sucede es que cuando se es múltiple, hay que saber organizar el tiempo para dividirse sucesivamente y no simultáneamente, lo que sería contraproducente. Además, la música vuelve más y más a mí, y ya anoto en un cuaderno aparte todas las ideas concernientes al 'Misterio' que montaré aquí a la vuelta de Montevideo, y que escribiré (o, mejor, terminaré de escribir) allá.*

Sobre la musicología –una actividad que no cultivó sistemáticamente más que en la preparación del excelente libro sobre Falla– Campodónico expresa su visión, siempre extrema, el 3 de enero de 1960: *"En este momento estoy ultimando mi libro –que me ha obligado a abandonar por unas semanas 'La mano sobre el sueño'– y que es lo siguiente: una introducción sobre el método y la teoría de la recolección de documentos para una biografía, en musicología. Este punto es tratado como hace Aristóteles en su Poética, –por proposiciones que se encadenan lógicamente, unas a otras, y que son como un sistema de ideas. Luego siguen más de*

cien cartas de Falla a varios intelectuales y a la viuda de su libretista de ópera, anotadas, es decir, con notas al pie de cada una que explican al lector el contexto histórico, los sobreentendidos de cada documento, y precedidas, en cada caso, de una 'musicología histórica' y seguidas de una 'musicología psicológica'–invención metodológica mía, con la cual me despido de la musicología para siempre, y que no dejará de reclamar y solicitar ávidamente la atención de los musicólogos del mundo entero. [...] *Digo que es mi despedida de la musicología, porque con esto liquido el tema Falla, y, musicalmente, nunca volveré a emprender investigaciones de esta suerte– ya que obras más importantes aún tengo que hacer, ya en música, ya en literatura. Si se quiere, en cierto modo, este libro es un ejercicio de método, un divertissement intelectual".*

Para 1960, está claro que su vocación literaria se ha manifestado ya con indeclinable fuerza. A esta actividad dedica todos sus desvelos y no se registran actividades musicales durante todo este año.

El 27 de marzo de 1960 arrecia el autoelogio: *"¡Si supieran lo que es mi libro 'Todo soledad'! Es natural que me haya dado el trabajo que me dio y que me da. Dada su complejidad y su riqueza* [...]. *Hace dos años, con intermitencias, que trabajo en él y, por fin, dentro de pocas semanas, podré darme el lujo de terminarlo. Inmediatamente retomaré el piano* [...] *a fin de preparar los programas de Montevideo, y me pondré también a trabajar mis conferencias y comenzar la última versión (que me llevará de uno a dos años) del Misterio".*

Pocos meses después, ha concluido –con otro título– ese trabajo literario anunciado, como lo confirma el 11 de junio de 1960: *"El martes entregué a las Éditions du Seuil la traducción francesa de 'El Exilado', que es el título definitivo*[16] *de esta especie de importantísima novela corta. (El título, por lo demás, hace referencia a su exilio del orden, de la pasión ordenada, es decir a la locura; en pocas líneas puedo decir que es la historia de un hombre que enloquece a fuerza de buscar el absoluto en todo.)"*

El 9 de setiembre de 1960, arenga a toda la familia: *"Otra cosa, ésta esencial: soy un escritor, y discúlpenme que utilice esta palabra estúpida tan usada para pseudo-creadores de toda especie. Es decir que estoy ahora perfectamente convencido y que soy consciente de que mi mejor medio de expresión es la palabra, y que es por ello imprescindible que me hunda de nuevo en Montevideo, en el idioma, en la lengua oída y no sólo pensada, escrita o leída".*

16. Luego "Los exilios".

En una de sus últimas cartas de la primera época, como llama a su primera estadía en Francia, se incluye una descripción detallada de la abierta y generosa personalidad de Ayestarán:

11 de noviembre de 1960: *"Ayestarán me propone, en su última larga y estupefacta carta, que lo reemplace en sus cursos universitarios. O sea en los cursos del Instituto de Profesores, de la Facultad de Humanidades, del Conservatorio Nacional, de la Escuela Municipal de Música, etc. Ha ido hasta proponerme en la Facultad de Ciencias Musicales de Buenos Aires para una cátedra de Historia de la Música, y me dice, literalmente, que no tendría más que ir una vez cada quince días a Buenos Aires para dictar ese curso. Luego, me dice que él quiere dedicarse a su obra y jubilarse, en tanto que profesor, y que soy la única persona que puedo tomar sus clases. A continuación me explica: de ese modo podría vivir en Montevideo de marzo a noviembre (el año lectivo) y venir a Francia cuatro meses por año (de noviembre a marzo). Bien. Medité en esto cuatro días, y le contesté ayer un gran SÍ. Además le pregunto si es posible iniciar las cosas inmediatamente, es decir a partir de marzo próximo, en cuyo caso nos quedaríamos este año 1961 hasta noviembre, o sea un año seguido en Montevideo. Además, como si esto fuera poco, me explica que con* [Hugo] *Balzo*[17] *y Pivel han hecho cálculos para ver cuánto puedo ganar este verano si voy –como voy a hacer - en enero, con unos Cursos de Verano y no sé qué otras paparruchas que me han inventado, y dice que calcula que podría obtener, grosso modo y sin tener en cuenta otras cosas que pudieran surgir, unos 3.000 pesos. He ahí todo. Comprenderán que, en las actuales circunstancias, somos capaces de ir allá nadando. Es un proyecto viejo mío: una casa en París y otra en Montevideo. Dos tercios del año allá y uno aquí".*

El 22 de enero de 1961 Campodónico y su esposa desembarcaron en Montevideo. El 27 de febrero nació su hija Cristina, y el 29 de marzo falleció su padre. Entre junio y setiembre, escribió la versión definitiva del "Misterio del hombre solo".

Durante tres años, Campodónico llevó adelante una intensísima actividad en Montevideo que, de todos modos, parece no haberle deparado ni la satisfacción interior ni el respaldo económico necesarios para decidirlo a una permanencia definitiva en su país. La dicotomía de su personalidad –el aquí y el allá, la música y la literatura– parece

17. Hugo Balzo (Uruguay, 1912; 1982), pianista, docente, organizador de actividades musicales.

manifestarse hasta en los más pequeños detalles cotidianos. Además de estrenar el "Misterio del hombre solo" –su última obra musical–, estuvo encargado de escribir los comentarios para los programas del SODRE, fue temporariamente responsable de la programación nocturna de CX 6, llevó adelante el ciclo "Política y cultura" en CX 10, trabajó como adscripto en el Instituto de Profesores Artigas, dictó clases, cursillos, seminarios y conferencias sobre temas musicales, publicó trabajos literarios. El 1 de junio de 1962 nació en Montevideo su segunda hija, Patricia.

El 5 de enero de 1964, toda la familia retornó a Francia y Campodónico abandonó definitivamente toda actividad relacionada con la música. El 8 de octubre nació su tercera hija, Nathalie.

En París, comienza lo que él denomina la segunda etapa de la correspondencia, y las cartas vuelven a numerarse desde el número 1. Son menos frecuentes y, en general, más cortas. No hay tanto para contar que la familia no sepa ya, y el primer deslumbramiento y las primeras luchas juveniles han dado paso a una vida familiar de grandes penurias y sacrificios y la música ya no existe más que como presencia del pasado.

En una de las primeras cartas de esta segunda etapa, Campodónico escribe el 9 de octubre de 1964: *"La llegada –inesperada– de Nathalie coincide, astutamente, con un libro (tercera novela que sigue a 'La plaza', cercana del fin) que secretamente inicié a comienzos de setiembre y cuyo personaje principal, una niña, se llama Natalia y da nombre a la obra".*

Continúa también la conflictiva relación con su hermano, que se refleja en la airadísima respuesta familiar del 19 de diciembre de 1964 a comentarios de éste sobre su novela "La estatua": *"1) No es 'La Estatua' mi primera obra publicada; 2) 'La Estatua' no fue escrita contra reloj, ni, en general, contra máquina ni aparato alguno. Me llevó el tiempo que debía llevarme - el que la forma exigió - no más, ni menos; fue comenzada en diciembre de 1961 y terminada, después de períodos intermitentes de trabajo, en diciembre de 1963; 3) Su forma - circular - es exacta y precisa, y nada hay en ella de improvisado para ojos ejercitados y sabios. Como todo lo que hago, es resultado maduro de un dibujo, geométricamente irreprochable. Si el estilo de ciertos pasajes, determinado por la materia, no por mí, es –aparentemente– el de un torrente, la confusión vendrá del lector, no de la obra; 4) Desearía saber a qué obras se refiere cuando habla de 'obras superiores'; 5) Y por qué las considera tales; 6) Me sorprende su punto de vista después de que me escribiese, un mes antes, que carecía de opinión sobre 'La Estatua'; 7) Por lo cual, ay, lo sospecho de culpable superficialidad; 8) Esa superficialidad me molesta; 9) También me molesta su ingenuo consejo".*

A Clara le dice el 13 de marzo de 1966: *"Si me preguntas por qué dejé la música, supones y das por cierto: 1) que la dejé; 2) que tenía una razón para ello. Sin entrar a considerar* ***hasta el fondo*** *el sentido de esa pregunta, limitando el campo de análisis para que nada se escape de lo poco que analicemos, quisiera decirte que muchos, con menos hondura, con menos agudeza que tú, me han hecho la misma pregunta. Ahora: viendo la cosa* ***desde fuera****, se puede rápidamente (y puerilmente) concluir que soy incoherente, o trivial, o que me disperso sin acabar nada de lo que emprendo. Ésta, en general, ha sido la conclusión inconfesada (la conozco sin que me la hayan comunicado, por supuesto) a que muchas personas livianas que me dejaron músico y me encontraron, años después, escritor (****aunque sin verme****) han llegado; personas que por lo demás se empeñaron, con una obstinación digna de la fe religiosa, en seguir considerándome un compositor, por más que yo les explicara larga, minuciosa y ahondadamente lo que había sucedido. Dejémoslos en su error y veamos* ***qué sucedió****. En parte la respuesta está dada si se considera que uno no se vuelve tal o cual cosa, sino que se toma conciencia, se recibe la revelación de lo que ya existía. O sea: se es o no se es un escritor, no se lo deviene. En parte, igualmente, la respuesta está implícita en un análisis de mi evolución* ***desde el comienzo****; a los 8 años escribía yo historias; recuerdo una 'novela en episodios' (imitación de los turbios folletines de radio) que leía a mamá; a los 10, cuando me operaron de las amígdalas, escribí una larga relación de mi llegada al hospital, la intervención, lo que vi y sentí y demás, y la leí a papá, en la cama; se llamaba –lo recuerdo muy bien– 'Acta general de la operación'. De los 11 a los 15 años escribí regularmente páginas más o menos líricas que leía a Josefina Milones, mi primera maestra de piano - loca, poeta y tristemente sola -, y hacia 1945 toda una serie de poemas. Paralelamente estudiaba piano y hacia 1950 cuando escribí la Sonata, el placer del descubrimiento de mi capacidad creadora en la música empezó a desarrollarse. La diferencia con las páginas de literatura radicó en que la música la di yo a conocer, mientras que la literatura, no.* ***Pero no dejé de escribir****. Recuerdo varios cuentos de 1948, 1949 y 1950 que leí a varios amigos de entonces (Jacobo Langsner,* [Eduardo] *Markarián, Günther Schnapp), en casa, en Juan Ramón Gómez: los mismos a quienes mostré los primeros apuntes de la Sonata. Así,*

paralelamente, en secreto, luego, pero sin descanso, llené cuadernos de cuentos, proyectos de libros, ideas, poemas. La desviación de la música a la literatura no fue, más tarde, pues, tal desviación, no fue un abandono, sino un retorno, ***un regreso*** *a los orígenes. En la escuela, ¿no me confiaban siempre los discursos difíciles que yo improvisaba dos horas antes de leerlos ante la clase? Como músico, ¿no escribí muchos más artículos y conferencias que obras? La necesidad de manifestarse* ***por la palabra*** *se desarrolló, en suma, en mí, al mismo tiempo que la música; durante el período que compuse (1950-1958), más tres meses escasos en 1961 para rever definitivamente el Misterio), lo literario se desarrolló* ***so pretexto*** *de temas musicales. Pero apenas me dejaba ir en digresiones, caía en lo poético y en lo filosófico. Así, el libro sobre Falla fue la última transición. (No el que se publicó aquí, malo y peor traducido, sino el otro, el grande que me llevó en total 7 años y que nunca conseguí editar). Desgarrado ante la falta de tiempo a causa de las dificultades materiales agravadas, claro, a partir del casamiento, y la necesidad de manifestarme, elegí; llegó el momento en que tuve que escoger. El arte ha alcanzado un punto de su evolución que una vida no alcanza ya para hacer algo que valga; sobre todo la música, que exige hoy estudios profundos, casi científicos, y una dedicación absoluta. Por otro lado, ser escritor como yo lo entiendo, significa haber leído (y releído) a todos sus precursores, poseer un espíritu de síntesis que sólo se ejercita con la meditación y la lectura diarias, y dominar el idioma de un modo sólo alcanzable mediante el ejercicio permanente. Con una sola, breve vida, no es posible encarar ambas cosas. Creo, sí, que de haber continuado, hubiese hecho en música grandes cosas; pero la palabra es en mí una necesidad tan honda, tan subterránea y definitiva, tan inapelable, que* ***la elección no me costó****. Digo* ***la palabra****: la literatura no es más que una de sus manifestaciones; la política, también, con tal de que se la someta a comunicación y persuasión, de que se la reduzca esencialmente al* ***diálogo****, lo que explica mi actuación de 1962 y explicará acaso un día otra experiencia en ese campo, más vasta y más duradera. También la enseñanza es un modo de la palabra, y por ello me sentí siempre tan cómodo enseñando.* [...] *¡Si supieras qué esfuerzos de disciplina, de rigor y de método me impongo para trabajar en un libro! Con el carácter que tengo, con la herencia que nosotros recibimos - de blandura, de contradicción y de abandono - me cuesta eso un combate duro; porque mi tendencia natural (la puramente socrática) sería justamente* ***hablar****, hablar, hablar tan sólo; que es lo*

más fácil para seres como yo. Y luego que otro se tomara la molestia de recoger lo que uno ha dicho y ponerlo en el papel. Pero escribir... Corregir una, dos, diez, quince veces una página hasta que quede circular, cerrada, justa, eso me cuesta. Agrega las dificultades de la vida y verás, con claridad, hasta dónde combato conmigo mismo cada día. No sé si habré respondido como esperabas. A tu segunda pregunta, sobre la música, le daré un día respuesta de viva voz. Es un tema que me interesa poco, y luego deberíamos antes rever una serie de nociones que pareces dar por sentadas y que yo discutiría. Lo que cuenta, fundamentalmente, es hacer aquello que es en uno inevitable, y hacerlo lo mejor posible. Yo fui siempre un escritor, y, un momento, un músico. Ahí esta la explicación. He dejado de ser lo que no era, soy lo que siempre fui".

Este larguísimo monólogo, además de bastante retórico, es una detenida reflexión, un manifiesto fraternal y filosófico. Nuevamente a las puertas de la justificación, de lo no resuelto en profundidad, de las contradicciones que tironearon su vida permanentemente. La necesidad de lo "definitivo" se enfrenta a las opciones insolubles. La música –de repente– le interesa poco. Casi increíble, a juzgar por los afanes, desvelos, sudores y sacrificios a los que se sometió en su nombre durante varios años. Su combate es duro, implacable, sobre todo consigo mismo y con sus decisiones, porque siempre quiere que sean inamovibles, cuando sabe –en el fondo– que esto es imposible.

Sorpresivamente, la situación económica parece encontrar un equilibrio más firme y tranquilizador, como se lee el 17 de julio de 1966: *"Sobre mi situación material, les comunico: Entré como redactor a la Agencia France-Presse, hasta el 30 de setiembre. Hay posibilidades luego de que me tomen definitivamente. Empecé a trabajar medio día en la UNESCO, en la Delegación, con un puesto precario y deplorable. Respecto a ambos empleos, les daré noticias definitivas dentro de uno o dos meses, pues habrá modificaciones. Lo más probable es que guarde sólo la Agencia (si me confirman), ya que, por un lado, en la UNESCO no tengo puesto diplomático sino administrativo, y, por otro, una redacción bimestral de boletines para la Agencia Havas (en colaboración con la Oficina de Turismo de España en París) me da el suplemento necesario al sueldo de la Agencia. Asimismo dos empleos me dejan apenas dos horas diarias para mis libros, escasez ridícula que sólo toleraré unos meses mientras no firme contrato definitivo en la Agencia, por prudencia; en el peor de los casos pasaré a trabajar todo el día en la UNESCO a partir del 1 de octubre".*

Pero entonces, ¿no hubiera sido mejor seguir en Montevideo, donde –después de tres años– había logrado cierta estabilidad? ¿Es que –en realidad– no le interesa, a pesar de los encendidos discursos políticos, incidir con su accionar y su trabajo, en el medio cultural uruguayo?

El 6 de junio de 1967 comenta: *"En la revista Temas de enero-abril, que me acaba de llegar, publicaron dos poemas míos. Desgraciadamente, el segundo lo descalabraron al no separar los cuartetos; no se ve el ritmo, se olvida la rima, no se observa ningún paralelismo... En fin, que al poema le falta la geometría y el aire que debe rodear a cada verso. Resultado lamentable".*

El 8 de marzo de 1968 informa: [...] *"es que viví 17 días (ni uno más, ni uno menos) raptado, alienado; nunca había conocido ese estado con tal intensidad. Y, en diez y siete días, escribí (en francés) una obra de teatro* [18]*. Después del Misterio, durante más de cinco años, había esperado* ***el regalo*** *como dice Ohana. En 1965-1966 escribí una pieza que no me satisfizo, por más que es buena sátira. Y ahora, por fin, llegó el momento de iniciar, con esta pieza, un camino de obras teatrales. En ella se concretaron todas las búsquedas del Misterio, pero al servicio de ideas verdaderamente* ***teatrales****, lo que no era antes el caso. Espero no equivocarme; pero con esta pieza inicio lo que sospechaba antes sin tener los medios de realizarlo".*

Y poco después, el 12 de junio de 1968, comunica que *"salen, en Sur (Buenos Aires) los once poemas que Clara copió aquí antes de irse y de los que una versión imperfecta había mandado yo a Ángel* [Rama]. *Al escribirle a José Pedro* [Díaz], *le pido que recuerde a Ángel la necesidad de destruir esa versión, de modo que no hace falta insistir ante Rama".*

El 29 de setiembre de 1968 interroga a su hermana: *"¿Te interesaría traducir al español una pieza de teatro mía?* [...] *Se trata de una de las piezas que escribí en francés (la rehice totalmente este año), y que acaso se podría representar muy bien allá, pues tanto el tema como el tratamiento deberían interesar.* [...] *La envío a Yáñez, que sería el director ideal para esa pieza. Es una sátira, y se llama '¡Ave, Bum!'"*

A su madre, le recuerda el 14 de enero de 1969 un aniversario importante: *"Ayer, día en que se cumplían 13 años de mi llegada aquí, el 13 de enero de 1956, y 49 días (4 + 9 = 13) después de haber recibido una carta muy alentadora, firmé un contrato con el Mercure de France, para la edición francesa (ya lista) de los 33 Cuentos. Dirige el Mercure (una gran casa editora, de las antiguas de Francia, con un catálogo*

18. "¡Ave Bum!"

excepcional) la Sra. Simone Gallimard, esposa de uno de los directores de otro editor importantísimo, que lleva ese nombre. Y, como sucede en París, donde todo es difícil y lento y duro, cuando se abre una puerta se abren varias a la vez".

El 1 de enero de 1969 completa la información: *"Luego me recibió Mme. Gallimard. Dijo que el caso de los cuentos había sido excepcional, pues 'todos' los lectores* [...] *estaban de acuerdo en su calidad. Cosa rara, según ella, se decidió en comité de lectura por unanimidad. (Esto me dio algún miedo - pues no entiendo cómo puedo haber escrito algo que no halle oposición.) Cuando insistí en que fueran 33, me miró en silencio y dijo: 'Bueno, muy bien, es una idea de poeta'.* [...] *En realidad, ellos ignoran que psicópatas son todos. Cuando un hombre escribe un solo libro, es un psicópata. Cuando escribe muchos, también".*

Cada tanto, aparece también algún urgente pedido criollo, como posdata manuscrita, como el muy divertido del 13 de noviembre de 1970, contrastante con el trascendentalismo habitual: *"Manden por avión dos corchos con pico para el termo del mate. Gracias. (Compramos termo, pero no hay picos aquí)".*

La correspondencia de la cuarta y última etapa (la tercera corresponde a un breve viaje al Río de la Plata, en comisión de la OIT en 1966) se vuelve más sombría, más premonitoria:

19 de junio de 1971: *"Pero me apresuro a aclarar que si nos enfermamos –al menos yo– es porque lo necesitábamos. Yo, en particular, hace tiempo que estaba deseando dejar el poco alcohol (Burdeos bueno, en la mesa) que tomaba; pienso que inconscientemente necesitaba la absoluta prohibición (por el peligro de cirrosis) consecutiva a esta enfermedad, y aún un período como el de las tres semanas de hospital que pasé; necesitaba ese puente, una transición, viniendo de una etapa particularmente estrictamente, ardua, en la AFP* [...]. *Simplificaré diciendo que he llegado a los 40 años realizando, en una sola, varias crisis a la vez. Esas crisis eran indispensables para cavar un poco más hondo; cuando se hace ejercicio de soledad y trabajo, y fundamentalmente, ejercicio de* ***esencialidad****, cada tantos pasos, en el descenso, uno se da cuenta de que no ha bajado bastante. Es como explorar una infinita gruta. Me creía profundo, y no lo era. Creía estar abordando una literatura (poesía) esencial, y qué lejos estaba de ella! Y hay que volver a arrancar. Así, los años corren paralelos a nosotros. Y todo consiste –no es poco– en zafarse del tiempo, en acceder, en pretender, en tender a, acceder a la intemporalidad. Si no, los libros serían meramente documentos históricos, contingentes, que pasan. Para que no pasen, tienen que ser sin tiempo. Vaya pretensión. En*

eso estoy. Todo esto, desde luego, imbricado con los problemas de la vida diaria, con la natural estulticia de mucha gente, con la provocante agresividad del sistema, con la asfixiante, a ratos, estructura capitalista; y el reino del dinero en que vivimos, para gente como nosotros, puede ser nocivo. Todo consiste, aquí, en zafarse de un engranaje. Claro que los precios aumentan más que los sueldos, y todo está hecho para la gente que parte de cierto nivel, de modo que o se llega a él o se muere aplastado. Entre los ricos y los pobres, sin un céntimo de más pero con lo necesario, acuciados más de una vez por las necesidades que imponen tres hijas, a veces, claro, tenemos la tentación de aflojar. [...] *... la libertad no es más que la posibilidad de elegirse una esclavitud. La literatura es una fatalidad, en mi caso. Yo no hago literatura, soy un escritor. Para los que sólo hacen literatura, no hay tal fatalidad. Y entonces, bígamo, casado con ella y con Françoise, y haciendo doble vida, una AFP y otra Campodónico, ya tengo con qué llenar los años que vienen. Empiezo ahora la tercera serie de veinte años; mis veinte años por tercera vez. En ese sentido, me siento físicamente joven, y creo que lo estoy. Ahora habrá que ver si esencialmente he dejado por fin atrás la juventud para entrar al período intemporal, sin edad.* [...] *Ustedes se preguntarán a qué viene este estado, este relato inhabitual, esta especie de confidencia. Pues: resulta que he sentido la necesidad de comunicarlo a ustedes, que aún lejos están cerca de mí, y estoy contento de haberlo hecho. Una carta menos trivial que las que suelo enviar, ¿no es verdad?".*

El 13 de abril de 1972 se pregunta: "*Llevo diez y seis años aquí, como quien dice, y a veces –pese a todo– sigo siendo, si no uruguayo (¿lo fui totalmente alguna vez? Es posible; en mi infancia), al menos latinoamericano, y hasta italiano. De todas maneras, en esos días, me digo: Si estuviera allá, suspiraría por venir aquí".*

Dudas existenciales y de identidad. El allá y el aquí siempre sin resolver, a pesar de los dieciséis años transcurridos.

El 20 de noviembre de 1972 confiesa: "*en el fondo, el Uruguay es el único país en que me gustaría ser reconocido".*

Pocos meses antes de su prematura muerte, el compositor escribe a su madre el 7 de abril de 1973: "*La verdad es que tú llevas aún mejor que yo los años ya vividos; pero creo que heredé en parte tu misteriosa vitalidad. Aquí estoy ahora, resucitando tras largo período de letárgica muerte".*

El 11 de mayo de 1973, la información es más precisa: "*Estoy siguiendo un tratamiento, y el médico se opone no sólo a que viaje sino que lo haga a un lugar de clima semejante. No tengo nada grave, por supuesto. Pero el tratamiento debe completarse, y el sol y el calor excesivo son a evitar".*

Las noticias sobre la enfermedad van siendo trasmitidas cuidadosamente, como restando importancia a un proceso ya terminal; escribe a su madre el 23 de junio de 1973: "*Habrás de saber que he estado un poco enfermo, pero a partir de esta buena noticia y de algunas otras que se están preparando, empecé a mejorar rápidamente. Te diré que nunca me alegraré bastante de haber heredado, junto al genio de papá, la salud y la fuerza de ánimo tuyas. Porque cada vez que, de los dos personajes principales que llevo en mí, el que viene de papá empieza a encerrarme en pozos llenos de una niebla negra y densa, el que heredé de ti - fuerte como un gallego, tenaz como él, y capaz de levantar pesos superiores al suyo mismo - termina por imponerse.* [...] *Pensé mucho en ti últimamente, porque tuve mucho que tratar con médicos, mediquillos y médicofantes. Hay que desconfiar de ellos como de la peste".*

El golpe militar del 27 de junio lo inquieta y lo intranquiliza también en lo referente a la situación laboral de sus hermanos, como lo hace saber el 20 de julio de 1973: "*Confío en que Miguel Ángel, Clara y Beatriz [19] hayan recobrado sus trabajos".*

La animosidad contra la ciencia se volverá menos agresiva, por lo menos para tranquilizar a la familia acerca de la gravedad de sus dolencias. En una de sus últimas cartas a la madre, varias de ellas manuscritas y no a máquina, como era su costumbre, Campodónico expresa el 26 de octubre de 1973: "*Te supongo resignada, ya, a la brevedad de mis cartas. Varias razones te la explicarán. La principal, y quiero que lo sepas enseguida, es que estuve enfermo. Afortunadamente, ya estoy bien, pero tuve que pasar varias semanas en el hospital, y me operaron. No te lo quise decir antes para no alarmarte: como de costumbre, preferí que las cosas pasaran, para relatarlas luego. Era una vieja historia intestinal, que felizmente fue solucionada correctamente por un excelente cirujano.* [...] *Yo me repuse muy bien de la operación (la sangre gallega) y estoy ya trabajando, revisando manuscritos".*

Con respecto al estreno de "Clara-Carla", los comentarios –en la misma carta– son positivos: "*En general, parece bien recibida por el público, y salvo una noche de hostilidad manifiesta (ya antes de que se iniciara la representación) el público está reaccionando favorablemente.* [...] *Esto me da ánimo para seguir adelante. Pero tú ya sabes que aunque tuviera a toda la ciudad en contra, no cejaría".*

Falleció en París el 17 de diciembre de 1973, del corazón y de cáncer.

19. Beatriz Martínez, esposa de Miguel Ángel.

Con Héctor Tosar, París, 1958.

Luis Campodónico a través de otros

Héctor Tosar[20]: *"La 'Sonata de la adolescencia' es lo primero que conocí. También la 'Fantasía' y me acuerdo de la serie de 'Los siete pecados capitales', y de haber hablado con él sobre ella.* [...] *Y conozco las 'Cinco líneas para mi hermana Clara' y la música para el espectáculo de René Char. Yo me seguía escribiendo con él y supe de esas obras.* [...] *En cuanto a su 'Misterio del hombre solo', nunca pude oírlo. Yo no estaba en Montevideo cuando su estreno, estaba en Puerto Rico.* [...] *Sus obras son originales. Él es escueto en sus partituras, es claro.*

"Nos conocimos a más tardar en el verano de 1953 o durante 1952. Yo le llevaba ocho años. Regresé de Europa en julio de 1951, y recuerdo que, cuando me casé con Edda Piaggio, pasamos el verano de 1953 en Piriápolis, y también encontramos a Meri Franco Lao y su marido, de quienes Campodónico era muy amigo. Eran íntimos, como hermanos, estaban siempre juntos. Debo haber conocido a Campodónico poco antes de ese verano. Me acuerdo que estuve con él en la casa de Pancho Rial, donde Luis tocó el piano. [...] *pero no había una diferencia generacional. Yo me sentía con más experiencia que él. Me consultaba un poco pero no como de alumno a maestro, que no fui. Había esa diferencia que no obstaba para que fuéramos muy amigos, pero desgraciadamente fueron muy pocos años, porque primero me fui yo, por un viaje corto, y después él se fue para Europa. Así que los años que consta que nos veíamos, que salíamos, que conversábamos, son seguramente 1952 y 1953, y también 1955, hasta su ida a Francia.*

20. Héctor Tosar (Uruguay, 1923), compositor, pianista, docente. Entrevista inédita del 28-XII-1990.

"A él le gustaba escribir polémicamente, con un lenguaje un poco ácido. [...] Era una persona sumamente inteligente. Descollaba por lo inteligente, casi brillante, diría. Sensible. Tenía opiniones personales sobre casi todas las cosas, muy claras. Nosotros hablábamos y discutíamos. Nos gustaba mucho hablar y cambiar ideas, y él siempre tenía puntos de vista muy definidos. En fin, yo sentía un gran acercamiento, me parecía una persona de enorme interés, de gran lectura. Leía mucho.

"Nos mostrábamos todo lo que hacíamos. Él era muy versado en literatura. Bueno, después se dedicó a ella. Sobre literatura me llevaba muchísima ventaja. Ibamos al teatro. Pero el tiempo en que nos frecuentamos como amigos fue muy breve. Y luego la correspondencia que tuve con él no fue mucha. Ninguno de los dos escribía mucho, pero a los dos nos gustaba - cuando escribíamos - escribir extenso, una razón para no escribir a menudo".

Mauricio Maidanik [21]: *"Conocí a Campodónico porque se arrimó a una barra que yo tenía, que concurría al Tupí Nambá y al Sorocabana.*[22] *Un día cayó en la barra, realmente no sé por mediación de quién de nosotros. Apareció un muchacho de unos veinte años más o menos, por el año 1949 o 1950. [...] La barra mía era una barra de intelectuales, bastante culta, ingeniosa y muy dada a la pulla y al ataque recíproco, y él cayó ahí en esa jauría, muy amedrentado, muy tímido con nosotros. En general, no intervenía en las conversaciones. Más bien parecía como apocado y creo que en aquella época era bastante ingenuo y mayormente no culto, porque no podía alternar con nosotros. [...] En aquella época, Campodónico me produjo un efecto dual, porque por un lado tocaba el piano –porque nosotros nos íbamos a los boliches del puerto donde había algún piano–, y se veía que era un músico sin ninguna duda, y, por otro, aparecía como un chico pobre en cuanto a contenido intelectual. Bruscamente me vine a enterar, una noche en el Sorocabana, que Campodónico estaba dando una conferencia en El Ateneo sobre Paderewski. Fui enseguida para allá. ¡Y ahí estaba Campodónico, parado, hablando sobre Paderewski, con una facundia y con una seguridad en sí mismo!*

"Había ese dualismo entre ese Campodónico, compañero nuestro, ingenuo, tímido, apocado, y ese Campodónico que se lanzaba a discursear. Y ese fenómeno se reprodujo a lo largo de los años, porque yo lo

21. Mauricio Maidanik (Rumania/Moldavia, 1919; Uruguay, 1999), compositor, docente. Entrevista inédita del 29-XI-1990.
22. Legendarios cafés de Montevideo en los que se reunían intelectuales.

veía en actuaciones públicas con una arrogancia, con una soberbia, incluso, desmedidas. No sé si usted conoce algunas cartas que mandó a Marcha con un tono de suficiencia y de arrogancia, despotricando contra la intelectualidad uruguaya. No recuerdo exactamente el tema, pero él despotricaba. Se ubicaba 'au dessus de la mêlée' y desde ahí pronunciaba sus discursos. En el trato personal era más bien ingenuo. Ese dualismo yo lo señalaría como un aspecto de su personalidad.

"Era un chico realmente simpático, y lo queríamos mucho. Como una mascota de la barra. [...] Estuvo con nosotros un par de años. Tres años. Después dejó de concurrir. Por esa época, él andaba con una sonata a cuestas, con el primer movimiento de una sonata para piano y lo tocaba a quien quisiera oírlo, y estaba constantemente con esa sonata a flor de dedos. Yo la habré oído diez veces por lo menos, porque en cualquier ocasión, él se sentaba y tocaba esa sonata. No sé si la completó. Una composición muy turbulenta, muy a lo Rachmaninoff, posromántica, mucha nota, mucho pedal, cargada, pero atractiva al oído, agradable. Pero sólo conocí su primer movimiento."

Miguel Ángel Campodónico [23]: *"Éramos tres hermanos. Luis era el mayor. Yo soy seis años menor que Luis, y Clara es seis años menor que yo, así que tiene doce años de diferencia con ella. Josefina Milones fue el primer contacto que Luis tuvo con la música. Esta mujer vivía a la vuelta de casa, era una típica profesora de piano de barrio, pero con cierta sensibilidad y cierta cosa un poco llamativa. Todo empezó porque mi madre llevó a Luis a que estudiara con ella. Mi madre tuvo siempre una gran sensibilidad musical, aunque no tuvo instrucción ni cultura. Mi madre decidió que Luis debía vincularse con la música, y lo que encontró más rápido fue esa profesora de barrio. Fue esta mujer realmente la que se dio cuenta en un momento dado de que Luis excedía sus posibilidades, y fue ella la que le habló de Baranda Reyes. No recuerdo muy bien, pero a partir de ese momento, Luis se puso a componer. [...] Folco Lao era el esposo de Meri Franco, y Giorgio –el pintor– era el hermano de Folco, es decir, cuñado de Meri. Curzio era el hijito de Giorgio. Esta relación de amistad se refleja en las obras para piano relacionadas con los cuadros de Giorgio, 'Cinco cuadros musicales', y con Curzio, 'Cinco líneas para Curzio Lao'. Los Lao volvieron a Italia después de que Luis fuera para Francia, la primera vez, en 1955.*

"Luis se va a Francia a meterse en el terreno de la música para siempre. Tiene una beca francesa, en principio por seis meses, pero a

23. Entrevista inédita del 10-I-1991.

mí me confía que no vuelve más, que –sea como sea– se va a quedar. Pero para que mi madre no se pusiera nerviosa, hablaba en principio de seis meses. Vuelve recién en enero de 1961, y aquí nacen sus dos primeras hijas: Cristina en 1961 y Patricia en 1962. Vuelve a Francia en 1964. En 1966, viene por pocos días en una misión de la OIT, y se aloja en casa con Françoise, su esposa; las hijas –tres– quedan en París. Después de eso, no volvió más. Cuando se va a París en 1955, se va con Raquel Satre, la famosa Mimí. Era una mujer muy hermosa. Se van juntos pero separados. Nadie de las respectivas familias sabe que el uno se va con el otro, que son pareja. La despedida se hizo con cada uno en una punta del barco, separadamente. Se juntan cuando el barco zarpa. Poco tiempo después, Mimí se va de París. Luis se enferma de tuberculosis, está internado y luego se aloja en la Cité Universitaire. Comienza a trabajar rápidamente en música, pero con la tuberculosis la pasa muy mal. De esto nos enteramos mucho tiempo después, porque Luis sigue escribiendo permanentemente como si no pasara nada. A esta altura, Mimí había desaparecido de su vida."

Clara Campodónico[24]: *"Luis ocupó el lugar de padre, de hermano y de amigo para mí. Se preocupaba siempre de todo, hasta de lo más nimio. Insistía acerca de mis estudios musicales con Renée Bonnet, para poder presentarse conmigo a su vuelta a Montevideo.*

"Meri Franco Lao lo trató a Luis en una época de germinación, antes de irse Luis a Francia, y también estrenó obras de él; lo conoció y estuvieron trabajando juntos justamente en una época muy agitada, muy productiva. [...] Las 'Cinco líneas para Curzio Lao' nunca llegaron a editarse, aunque ya estaba pronta la composición y la corrección.

"Luis era sumamente ordenado, hasta diría que con una mentalidad de archivista. Él tenía cada carpeta con su título y su contenido. Acá hay un ejemplo: un libretón con recortes de diarios, sobre actividades en el terreno musical, programas de conciertos, exámenes. Fue secretario de la Sociedad de Música Moderna en 1953, estuvo muy poquito tiempo, un año o cosa así. Otra carpeta contiene actividades del grupo Les Matinaux de 1958, donde junto con Gonzalo Estrada tenían un grupo instrumental, y también hacían compaginación de música y literatura."

Mauricio Maidanik: *"Yo siempre tuve una especie de aprensión respecto de las aptitudes reales de Campodónico. Más bien lo veía*

24. Entrevista inédita del 10-I-1991.

como audaz, tirándose a las cosas con mucha audacia, con mucha irresponsabilidad y mucha irreflexión. No conozco su trabajo sobre Falla; en cambio, tengo un librito de él sobre folclore.

"Siempre me chocó ese instinto trascendentalista que tenía en lo que hacía.

"Y siempre tuve curiosidad por ver qué es lo que saldría de su periplo francés en materia de creación literaria, porque no la conozco.

"Me extrañaba que Marcha publicase sus notas por los exabruptos que traía allí, y su enjuiciamiento de la vida intelectual uruguaya, esos desplantes que no estaban respaldados ni por una obra propia ni por una actividad propia descollante. Y aún en ese caso, tampoco se justifica una actitud de despropósitos. El mundo de los audaces, sin duda. [...] A mí lo que me llamaba la atención era la agresividad, el menosprecio olímpico de toda la vida intelectual, la vida cultural. Era eso fundamentalmente. 'Cartas desde París', se llamaban."

Héctor Tosar: *"Aquí pasaban pocas cosas en música. Él estaba, casi por principio, un poco en contra, a nivel de lo que se hacía acá de música contemporánea. Estrada era la figura dominante en esa época. Él estudió con Estrada. No me acuerdo, pero creo que no tenía simpatía por él. Estrada era la academia pura. [...] Tenía otras amistades que yo conocía a través de él, pero no directamente. Eran intelectuales. Jacobo Langsner, por ejemplo, creo que era bastante amigo. Comparto algo la visión de Maidanik en cuanto a lo arrogante y trascendental, pero eso no es nada. Son rasgos de la personalidad. Campodónico fue como una especie de ráfaga. En ese momento fue una amistad muy intensa, no sé si decir tan profunda. Yo no había tenido amistades muy profundas. Muy pocas. No diría que fue muy profunda, pero sí intensa. Porque cuando nos encontrábamos, teníamos mucho de qué hablar y nos gustaba estar juntos. Y eso es amistad. [...] Reunirnos para escuchar música, no lo recuerdo. Puede ser que alguna vez, pero no era costumbre. No era fácil, porque en esa época no llegaba mucha música contemporánea. No sabíamos mucho de lo que estaba pasando en Europa ni uno ni otro. Hay que ver que eran los años cincuenta. No sabíamos nada de Darmstadt, por ejemplo. Cuando estuve en París, entre 1948 y 1951, oí un concierto de Pierre Boulez con el grupo del Domaine Musical, pero en ese momento estaba emergiendo y era un grupo muy elitista, apoyado por Jean-Louis Barrault. Y en París hay una persona a la que Campodónico estuvo allegado –y yo también estuve muy cerca de él– que es Mauricio Ohana. Sé que estuvieron mucho juntos, porque yo lo vi a Ohana después y me lo comentó, y me habló bastante de Campodónico. Sé que tuvieron amistad. La obra que*

más impacto tuvo sobre Campodónico fue el 'Llanto por Ignacio Sánchez Mejías' de Ohana.[25]

"Era muy amigo de Ángel Rama, quien lo incluyó en su antología de 'Los raros'. Campodónico estaba más rodeado de un ambiente literario, de gente de teatro. Los compositores éramos muy pocos en esa época. Por otro lado, como él recién comenzaba a componer en la época en que estuvimos juntos, tampoco figuraba como compositor oficial. No había mostrado casi nada aquí, públicamente. La obra que lo mostró como compositor aquí fue el 'Misterio'. El que existía ya como compositor era Storm, pero estaba muy lejos tanto de Luis como de mí. Nada que ver ni con uno ni con otro. Biriotti estaba recién empezando en la década del cincuenta. El cincuenta está vacío. Está la figura de Campodónico como emergiendo, y Lamarque, que también entró bastante tarde, a fines del cincuenta. [...] *Un momento difícil en el mundo entero. Yo por lo pronto me había formado un poco a fines del neoclasicismo y ahí había entrado Bartók con una línea totalmente diferente, pero la escuela de Darmstadt nos tomó por sorpresa a todos. Cuando viajé a los Estados Unidos en 1960, me di cuenta de que había cambiado todo el panorama. El decorado musical había cambiado radicalmente en diez años, y me di cuenta cómo habían pasado esos diez años que yo había vivido sin contacto con Europa. Nos pasaba un poco eso, no teníamos ninguna claridad sobre qué podía ser el futuro de la música y todos esos problemas. Desconocíamos los caminos que se plantearon después. Posiblemente, él llegó a París en pleno momento de cambios, pero eso ya no lo viví con él, así que el momento que yo viví con él acá fue muy, muy vacío, en el sentido también de que ninguno de los dos teníamos respuestas claras a la problemática musical. La situación era dramática. Y se necesitaba intercambio externo. Mostrar lo que se hace a otros y ver lo que otros hacen. Ambos estábamos lejos de lo que estaba sucediendo musicalmente en Europa y los Estados Unidos, y lo que hablábamos era más que nada de lo que sentíamos, a nivel como de corazonada. No podíamos hablar mucho, porque no teníamos elementos de juicio.* [...] *Tampoco había instrumentistas que fueran a buscarnos para hacer nuestras obras.* [...] *Volví a París recién en 1976 y él ya había muerto."*

Miguel Ángel Campodónico: *"Pienso que el medio los empujaba a buscarse, a Tosar y a Luis. En el caso de Luis, tiene que haber sido más duro, porque su personalidad era muy distinta de la de Tosar.*

25. Oratorio para barítono, recitante, coro y orquesta, compuesto en 1950, según el poema de Federico García Lorca.

Luis era un solitario casi por destino, y de vez en cuando podía charlar con alguien que podía ser Tosar. Creo que con alguna otra gente lo hacía, pero gente que no tenía tanto que ver con la música, gente de la literatura. Con [Héctor] *Massa*[26] *por ejemplo. Pero no sé cómo terminó la relación con él. Esta es una pregunta que hay que hacerse siempre con Luis: cómo terminó la relación con el otro. En la relación familiar fue dificilísimo, porque Luis era de una exigencia realmente enfermiza. Entonces era muy difícil para él estar en el Uruguay o estar en Francia. Luis podía pelearse con todo el mundo en términos de no mantener más una relación. Incluso tomaba iniciativa de mandar cartas, de gritarle a la gente lo que pensaba en la cara y no guardar nunca esa cosa muy civilizada de 'pienso que es un imbécil, pero no se lo digo'. Luis siempre tomaba la otra actitud. Y cuando tenía que marcar a fuego o hacer una crítica, lo hacía duramente, y deshacía las cosas que él creía había que deshacer. Pero a veces empleaba términos demasiado agresivos, una forma que la gente veía como pedante. Él estaba convencido de eso. Era una suerte de víctima de sí mismo y creía realmente que debía ser así. Ése era su patrón de vida y en la relación familiar –no sé qué dirá Clara–, a mí me frustraba totalmente. A mí me llegó a pedir –cuando me decidí finalmente a publicar alguna línea–, casi a exigir que yo publicara con seudónimo, porque Campodónico era sólo él. Y esto da la pauta de hasta qué punto él creía efectivamente que su destino era grandioso. Me acuerdo de la discusión que tuve con él - por carta, porque en ese momento ya no estaba aquí -, cuando él me pedía que publicara con seudónimo. Fue muy duro. Él había publicado ya 'La estatua' en 1964, que había ganado un premio del Ministerio de Instrucción Pública. Para él fue terrible. Para mí, también.*

"Luis tenía delirios, ya no eran fantasías. Recuerdo que en una carta me habla del movimiento tupamaro –esto, cuando ya se había ido definitivamente del Uruguay– y de que él un día iba a tener que volver al Uruguay para ponerse a la cabeza de ese movimiento y encauzarlo. [...] *Entre 1961 y 1964, actuó en política en el Partido Colorado, y hacía discursos por ahí junto con Maneco* [Manuel Flores Mora]. *Él nunca fue colorado, ni blanco, ni nada. No tomó partido nunca, pero sin embargo, cuando vuelve (antes había colaborado con*

26. Héctor Massa (Uruguay, 1927; 1999), teórico de la filosofía, escritor, docente. Fue amigo de Campodónico desde la juventud de ambos. Para el concierto de homenaje organizado por el NMN el 16 de noviembre de 1976, Massa escribió un texto sobre Campodónico.

Maneco en un semanario), se puso a trabajar en la Lista 15 y es cuando [Luis] *Hierro Gambardella le propone hacer un ciclo en Radio Ariel (que en ese momento pertenecía a Luis Batlle Berres), llamado Política y Cultura, un ciclo muy interesante. Y para las elecciones de 1962, toma partido por este grupo del Partido Colorado y sale a hacer discursos. Me acuerdo que fui a Florida a escucharlo, porque no podía creer que Luis subiera a una tribuna de político. Y lo hizo muy bien. Y Luis invitaba a gente a la radio a charlar, y tomaba partido realmente, y lo hacía como él hacía todo, como si eso fuera lo último que iba a hacer en su vida, y como si eso fuera su vocación final. Todo lo hizo así en su vida. Nunca se sabía si él era otra cosa, porque parecía que lo que era en ese momento, lo era para siempre.*

"Teniendo la personalidad que tenía y siendo tan europeizado como era, curiosamente Luis nunca dejó de pensar en el Uruguay, y es un rasgo que hay que subrayar siempre. Siempre pensó en el Uruguay como una posibilidad de vida y de acción. Aún cuando tuvo que volver a París, porque aquí le fue muy mal, él siempre pensó que en algún momento iba a volver e iba a tener una actividad realmente plena en el país. Nunca le dio la espalda al Uruguay, al país. Al contrario: esto lo sé yo a través de sus cartas - me escribía mucho con Luis - y de las pocas conversaciones que tuvimos sobre el tema. No volvería para ser el jefe de los tupamaros, pero sí volvería al país a hacer música, literatura, como lo hizo el poco tiempo que estuvo aquí, donde hizo de todo: ciclos en el SODRE, política, clases, estrenó el 'Misterio'...".

Clara Campodónico: *"Creo que, a pesar de haber sido educado en la religión católica, luego, al crecer, al pensar y razonar, se separó un poco de la religión. Me baso un poco en las cartas de él, porque como no teníamos contacto, es lo que se traslucía a través de las cartas. Me inclinaría a decir que no, que era más bien creyente de la naturaleza o de la fuerza del ser humano, creyente del hombre, de la fuerza interior del hombre como creador, con voluntad suficiente como para poder hacer o deshacer.* [...] *Pienso que su vuelta a la música era como un reinicio de estudio, me parece, como una puerta, como para meterse de nuevo en eso. Que él quiso empezar otra vez de punto cero, sentarse al piano, empezar a entrar otra vez en la cosa. Si para volver realmente, eso no lo tengo claro. Su reinserción en París en 1964 es bien diferente que cuando va por primera vez, incluso a nivel familiar: se va soltero, luego se casa, tiene tres hijas. Tiene que moverse de otra forma.*

"Mamá es de ascendencia española. Los Campodónico provienen de una región cercana a Génova. Luis, que era un ratón de biblioteca,

muy cuidadoso, había logrado compaginar documentos de la familia, partidas de nacimiento de los Campodónico hasta los tatarabuelos. En base a las partidas que Luis logró reunir no sé cómo para formar una especie de árbol genealógico muy rudimentario –en base a una media docena de partidas–, parecería que el abuelo de mi padre, marino italiano, quedó por acá por el 1800 y algo. Yo conservo acá el catalejo de marino de mi bisabuelo, y un señor que conocí accidentalmente en UREFI, conserva el compás del barco de un Campodónico, probablemente pariente también. En esa región genovesa hay un pueblo que se llama Campodonico. Hay un hermano de mi bisabuelo, llamado Pietro, que quedó en Italia y de quien se perdió la pista. En Génova hay un panteón que es de la familia Campodónico. Estuve allí.

"Conservé todo lo de Luis como algo sagrado, porque hay conmigo casi como una fascinación hacia su persona, no como padre pero sí como amigo. Entonces, yo atesoré todas sus cosas."

Miguel Ángel Campodónico: *"Los 'Poemas Plurales' que aparecieron en la revista Maldoror, los asocio con lo que hizo en música. Son poemas escritos en varias lenguas: francés, italiano y español. No versiones paralelas, sino multilingües dentro del poema mismo. 'Cortapulgares', una novela que iba a ser, no digo revolucionaria, pero que iba a marcar un momento, quedó inconclusa. Está el fragmento publicado en Francia y una pequeña introducción que Clara había hecho. La habíamos publicado en Maldoror.*

"Era muy difícil que pudiera elogiar a alguien. A Tosar, a veces. Él venía siempre con algún comentario irónico de lo que se hacía en el Uruguay. En música, sobre todo. Pero también opinaba sobre literatura, porque además él escribió siempre. No es que él aparezca en Francia un día y diga: '¡Ah! Voy a dejar la música.'

"Estaba vinculado con muchísima gente, desde Héctor Massa a Socorrito Villegas, o Ángel Rama e Ida Vitale. Pero amigos, amigos... Esa misma necesidad que tenía de hacer sentir su falta de piedad con la tontería y la estupidez, con la superficialidad, con la niñería, lo llevaba a chocar realmente de un modo durísimo con la gente.

"Lo malo de Luis es que casi siempre tenía razón. Las cosas eran muy chocantes, como que no dejaban razonar al respecto. Pero en la perspectiva casi siempre tenía razón. En París, era muy amigo de Gonzalo Estrada; juntos organizaban conciertos. [...] *De Baranda Reyes, también. Nunca fue un crítico de Baranda, pero tampoco fue un exaltador, porque creo que a Baranda le debe bastante en el plano*

de su formación pianística. Pero al mismo tiempo, creo que lo consideraba como que no servía más que para eso. Luis tenía esas cosas. Le reconocía esa misión de formador. [...] *Otra persona con quien tuvo diálogo es Lauro Ayestarán. Lo valoraba, lo estimaba como trabajador, como investigador. Luis lo visitaba en su casa, se veían. Luis sabía lo que Ayestarán estaba haciendo. Estaba muy cerca de él.* [...] *Cuando Luis trabajó en el SODRE, haciendo los programas y el ciclo sobre Falla, Balzo era en ese momento Director Artístico. Una de las perspectivas que Luis tuvo en ese momento, fue la de ser nombrado Director Artístico del SODRE. Tal vez se hubiera quedado. Pero no salía de los programas y la actividad radial, que fue lo que hizo. No consiguió nada más.*

"Luis tenía dos ideas casi fijas: la locura y la muerte. La enajenación era muy posible para él. Recuerdo haber descubierto apuntes de él sobre la mesa donde decía, literalmente, 'yo terminaré loco'. Y tenía la obsesión del límite que estaba viviendo entre la cordura y lo otro, que podía ser una locura u otra cosa, pero que era una especie de límite permanente que estaba pisando de los dos lados. Era una obsesión permanente. Cuando él enferma, me manda aquella carta terrible, comunicando su cáncer: 'Yo, que he jugado tantas veces con la idea de la muerte, ahora tengo que enfrentarla realmente'. Cosa que a mí, de alguna manera no me es ajena; son temas subyacentes, pero en Luis es evidentísimo. Ya en 'La estatua' y en los '33 cuentos' con mucho más humor, originalidad, rareza, para emplear el término de Ángel Rama. Y en 'Clara-Carla'. Y en poemas que andan por ahí. La muerte es una idea presente permanentemente. Como que Luis tenía intervalos lúcidos y se daba cuenta de que estaba pisando la frontera. Tiene actitudes de persona que sale de lo que es la normalidad general, y es evidente. No sé si esta anormalidad real sirvió para que creara. No sé. Anormal en el sentido estricto.

"Doy un ejemplo de su personalidad: Era carnaval. En Ejido estaba ya el cine Luxor. Yo venía caminando por 18 de Julio con dos amigos para ver el desfile de esa noche. Y todo el mundo venía subiendo por Ejido hacia 18. Me encuentro a Luis que dobla la esquina, en dirección a Colonia, solo, en medio de aquella locura, la multitud, el ruido, los carros que comenzaban a pasar. Luis solo y le pregunto: '¿adónde vas?'. 'Me voy a meter al cine', contesta. A contramano de la gente que subía. Seguramente el cine estaba cerrado, porque debían estar todos mirando el desfile de carnaval. Ése era Luis, caminando por Ejido, solo, en pleno desfile inaugural de carnaval, abriéndose paso contra la gente

que iba al desfile. Yo tendría 13 o 14 años; él tendría 19 o 20. Y ya estaba completamente separado de lo superficial."

***Clara Campodónico**: "Era una personalidad bastante cuestionada, fuerte, definida, y tenía una serie de ideas diferentes y las quería imponer. Quien escribió con más cariño cuando él murió fue Ángel Rama. Era muy amigo de Rama y se notaba esa cosa de afecto.* [...] *Luis era un carácter difícil para dialogar o acercarse. No aceptaba a los mediocres, todo tenía que ser perfecto, todo tenía que estar de acuerdo con su óptica sobre las cosas, lo cual no es posible; era una persona cuya música no fue comprendida para nada, ni gustada. Es difícil encontrar una crítica donde se diga algo bueno. Pero me acuerdo de esa expectativa: hecho el concierto hoy, mañana salir a comprar los diarios. Y no recuerdo ni una sola crítica más o menos buena, como compositor. Sí como intérprete.*

"Yo empecé a estudiar música con él: piano, solfeo. Me enseñaba de todo, me vigilaba para que estudiara. Y su enfoque era distinto, me hablaba de qué era el arte, de las artes del tiempo, las artes del espacio, cosas así, conceptos. Y al pentagrama llegué mucho después. Y así me hacía tomar gusto a la cosa. No era sentarse a hacer deberes. Eso es mucho más que aprender solfeo. Yo lo extrañé mucho cuando se fue. Yo tenía doce años, y es una edad muy particular."

003446

giorgio lao

heller

INAUGURACION

26 DE AGOSTO

18 y 30 HORAS

PINTURA

CERAMICA

INVITACION

GALERIA CAVIGLIA

25 DE MAYO 569

MONTEVIDEO

GALERIA CAVIGLIA

AGOSTO 1955

CONCIERTO

Estreno de

"CINCO CUADROS MUSICALES"

Por piano (sobre pintura de Giorgio Lao)

de

LUIS RICARDO CAMPODONICO

con el autor al piano

1) *CURA CON NARANJA*

2) *EL CABALLERO*

3) *LA MUJER CON LA LUNA SOBRE EL SOMBRERO*

4) *GATORETRATO*

5) *RONDO*

1) RONDO Nº 1 (*Estudio*) (1953)
2) EPIDEMIA (*Estudio de mural*) (1953)
3) RONDO Nº 3 (*Estudio*) (1953
4) ESCENA SACRA (*Estudio*) (1953)
5) MUCHACHA BRASILEÑA (1953)
6) NIÑO CON GALLO (1953) Propiedad del Arq. Floro Parpagnoli.
7) NIÑA CON COCHECITO (1953)
8) SAN GIORGIO (*Estudio*) (1953)
9) "EL QUINTO ANGEL" (*Estudio de mural*) (1954)
10) "EL QUINTO ANGEL" - PAISAJE (*Estudio de mural*) (1954)
11) BAILE (*Estudio de decoración*) (1954) Propiedad de la Srta. Elvia López
12) "LAS CUATRO MUJERES MUNDANAS" (*Particular de Annunciación*) (1954)
13) FLORES SIN PERFUME (1954)
14) LA FIESTA DE LA GLICINA (1954)
15) GATOMAQUIA (1954)
16) RETRATO (1954)
17) LA GRANADA (1954)
18) IMPOSICION (1954)
19) GATO DURMIENDO (1955)
20) GATORETRATO (1955) Propiedad de la Srta. Rosina Poggi
21) RETRATO CON GATO (1955)
22) IDEA DE RETRATO (1955)
23) CURA CON NARANJA (1955)
24) GALLINA Nº 2 (1955)
25) GALLINAS DECORATIVAS (1955)
26) LAS CINCO LUNAS (1955)
27) LA MUJER CON LA LUNA SOBRE EL SOMBRERO (1955)
28) SOLDADO (1955)
29) CABALLERO (1955)
30) LAS DOS TORRES (1955)

Enfoque analítico de las obras para piano

"Sonata para piano" opus 1

La "Sonata para piano" opus 1, llamada también "Sonata de la adolescencia", fue dedicada a "*Josefina Milones, muerta insigne, que me enseñó a poner las manos en el piano y a ser sólo yo mismo*". El título primitivo fue "Sonata en tres movimientos y un epílogo". Los primeros apuntes datan de setiembre de 1950, la primera revisión de marzo de 1951 y la segunda de octubre de 1951. La revisión definitiva es de marzo-abril-mayo de 1952.

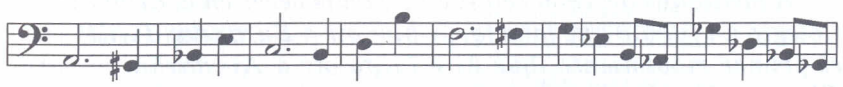
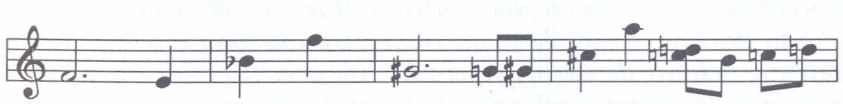
"A mediados de 1950 improvisé varias veces en el armonio del Colegio un fugato que más tarde hice oír a Baranda; de allí salió el primer movimiento, que hice luego oir a Ayestarán, a Casal Chapí, a Mischa Jessel, a varios amigos [...] *y, por fin, a varias personas en casa de Pancho Rial, de cuyo día guardo el recuerdo en el manuscrito firmado por todos. Luego del curso de piano de Gieseking, el presidente del Centro Cultural de Música la oyó, en Punta Ballena, donde la toqué improvisando todo el tercer movimiento, delante de varios músicos y amigos. También fui a tocar a casa de la señora de Percovich. La reunión antes nombrada, en casa de Pancho Rial, coincidió con la primera crítica escrita que publiqué ('Niños prodigios' en Afirmaciones). El tema principal del segundo movimiento salió de otro no muy diferente que había anotado para un nunca terminado cuarteto con piano. Lo demás se lo debo a Stravinski y a Músorgski, según creo, y tal vez un poco a Ravel."*

Se estrenó el 6 de junio de 1951 (antes de recibir su versión definitiva), en la Sala Verdi de Montevideo, en un concierto de música de cámara del Centro Cultural de Música. La ejecutó Meri Franco Lao.

Esta "Sonata" lo es conceptualmente. La constitución, integración y elaboración de sus elementos es unitaria y tiende más bien a una transformación de células básicas, recurrentes, obsesivas (melódicas, interválicas, rítmicas, armónicas) antes que a la conformación, oposición y contraste de materiales temáticos diversos. La preocupación de la unidad está dada precisamente por ese tratamiento y reviste importancia, dado el origen "improvisativo" de la obra, señalado por su autor, que se encuentra controlado por ese proceso de transformación de un material en sí restringido y económico.

La voluntad formal de los tres movimientos y el carácter de los mismos se retrotrae a ejemplos históricos no demasiado lejanos, estableciendo una estructura en tres partes (rápido-lento-rápido), donde el lento –aparentemente más lírico– también se desliza hacia los polos del primero y del tercero.

La presencia reiterada de elementos que recorren toda la obra indican también el deseo de mantener una coherencia temática integral, de tipo cíclico, que, si bien no es novedad, está bien resuelta.

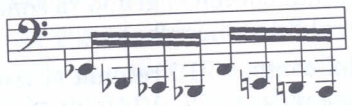
El primer movimiento *(Allegro deciso)* establece una referencia neoclásica, casi hindemithiana, también por su tratamiento lineal, contrapuntístico. El tema del fugado (compases 1 al 7)

es apenas respondido (compases 8 al 11).

A veces, no está especificado el compás, pero se usan el 2 x 4, el 3 x 4 y el 4 x 4. El tema reaparece (compás 14) con cuartas y segundas y luego (compás 19) en octavas graves, generando una repetición casi textual y completa de los compases 1 al 16 en los compases 19 al 33, a partir de lo cual se presentan imitaciones e imbricaciones temáticas.

Hay cuatro entradas (compases 1, 8, 19, 25) antes de la imbricación con el propio tema, nuevamente con un tratamiento contrapuntístico.

Entre los compases 41 y 70 se produce un juego de movimiento de corcheas donde el intervalo de cuarta, justa o aumentada –que será recurrente obsesivamente en obras posteriores– adquiere importancia.

En el compás 64 reaparece el tema, en octavas y ampliado, lo mismo que a partir del compás 71, luego de un calderón –expresivo más que suspensivo–, que se suma a la presencia de silencios, también más expresivos que interruptores.

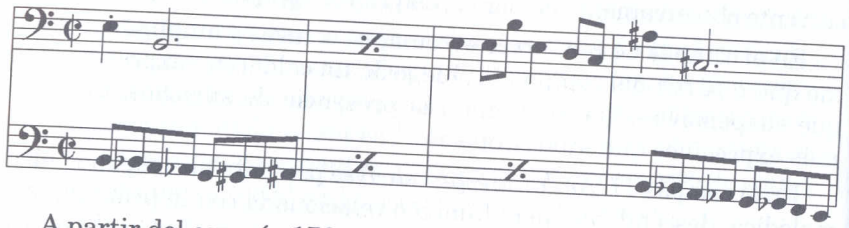
En el compás 77 *(Andante espressivo)* se presenta una segunda idea melódica, descendente, pero también relacionada con la primera, que luego desemboca en una condensación de valores (semicorcheas) a partir del compás 83 y la aparición de tresillos de corchea a partir del compás 91, y que no se proyecta lo suficiente para ofrecer una verdadera alternativa, oposición o complementación temática.

El *Allegro con fuoco* (compás 100) retoma el dibujo de las semicorcheas descendentes con intervalo de cuarta

agregando –ya francamente– uno de los elementos básicos de la construcción compositiva de Campodónico: el *ostinato*, a partir de la repetición de la célula de cuatro semicorcheas, sin descuidar la presencia temática del fugado (*feroce*) en octavas y con simultaneidades de tipo pianístico en un tratamiento más vertical y acórdico (especialmente a partir del compás 125), donde la inserción del silencio juega también un papel importante.

En el compás 134 se modifica el tipo de *ostinato*, ahora sobre una nota repetida (el **la**), que se relaciona con obras posteriores en la velada alusión afrouruguaya, con superposición del tema del fugado en variaciones.

En el compás 150 se pasa a un *Andante cantabile* que incluye un tratamiento temático similar, en octavas y acordes, que desemboca luego en una breve secuencia cromática. En el compás 164 aparece una doble barra, señalando tal vez una sección equivalente a la exposición tradicional.

El *Presto feroce* (compás 165) presenta un nuevo "tema" (si de temas podemos hablar aún en este planteo) que asocia el *ostinato* –cromático esta vez, como continuidad de lo presentado en los compases 155 al 163– con el intervalo de cuarta, que se va extendiendo a uno de quinta, luego de sexta y finalmente de octava.



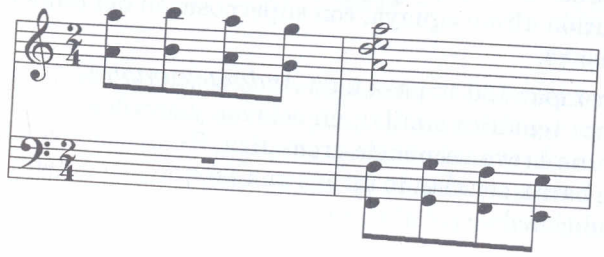
A partir del compás 176 se enturbia nuevamente lo melódico por medio de segundas sobre dicho *ostinato*.

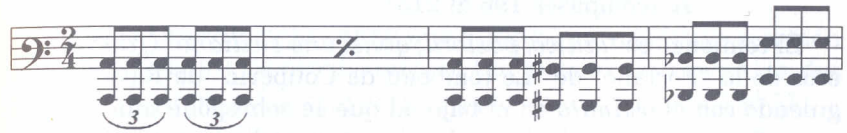
Interesa comparar también los compases 125 al 133 con el grupo 191 al 196, con un tratamiento similar de acordes (la cuarta ahora "en vertical").

En el compás 198 se inicia un *Maestoso* donde se oye la cabeza del tema fugado y la alternancia con el grupo ya señalado (compases 125 al 133), también con el de semicorcheas.

El *Scherzando* del compás 216 retoma el movimiento cromático descendente de los compases 158 al 159, aquí en quintas paralelas, bajo transformaciones temáticas del motivo inicial.

El *Allegro con brio* (compás 228) inserta brevemente el *ostinato* de nota repetida en el bajo y con fragmentación temática.

Se hacen cada vez más frecuentes los cambios de *tempo* o andamiento y las referencias fragmentadas y la utilización interválica recurrente (aquí, las segundas, por ejemplo, en *ostinato*). En el *Allegro* (compás 237) se acentúa el carácter de este elemento, ahora en simultaneidad y alternancia de ambas manos, para tomar (compás 258) una nueva y breve imitación del motivo de los compases 119 al 124.

Entre los compases 263 y 269 se observa una melodía rítmica cromatizada alrededor del **la**

con elementos del *ostinato* y de las cuartas que se encadenan (compases 270 al 286) con la presentación del tema, ahora transformado en un *ostinato*

y, a partir del compás 281, con la cabeza del tema por aumentación (elemento que ya se había insinuado desde el comienzo).

A partir del compás 288 (*Andante cantabile, espressivo e sempre diminuendo*) se produce una disminución no sólo en la intensidad sino en la tensión de la obra, con materiales reelaborados y resumidos a manera de síntesis (¿coda?), retomando elementos ya conocidos –sea melódicos, sea de articulación, sea interválicos–, que poco a poco (*pianissimo e morendo*) buscan su punto final.

En realidad, se trata de un movimiento monotemático, donde la idea inicial se ramifica colateralmente, y donde el concepto de "sonata" - es decir de la forma de la sonata referida al primer movimiento de ella - y el de "fugado" confluyen en la elaboración, combinación y transformación de ese grupo de elementos reconocibles.

Es señalable el tratamiento interválico –el horizontal melódico por un lado (con segundas, terceras y cuartas preferentemente)– y el interválico vertical, por otro (cuartas, quintas).

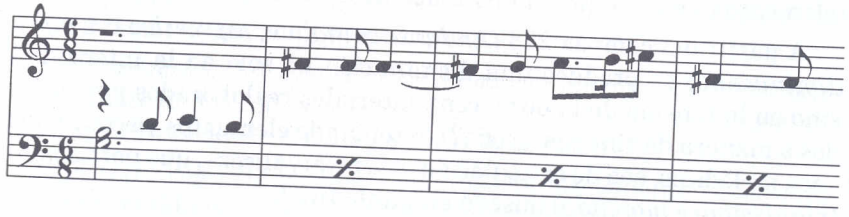
Los diferentes *ostinati* y la fluctuación en el *tempo* o andamiento, en el gesto expresivo y en la dinámica generan un clima tenso y agresivo.

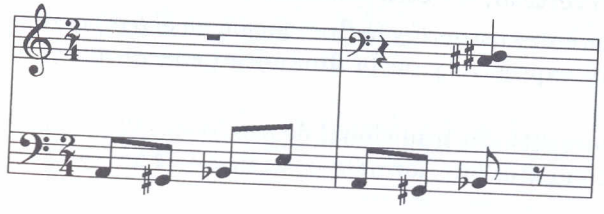
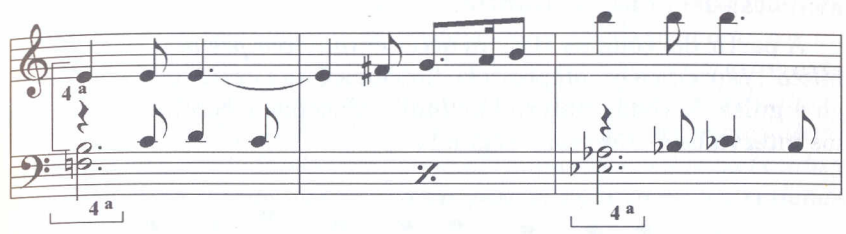
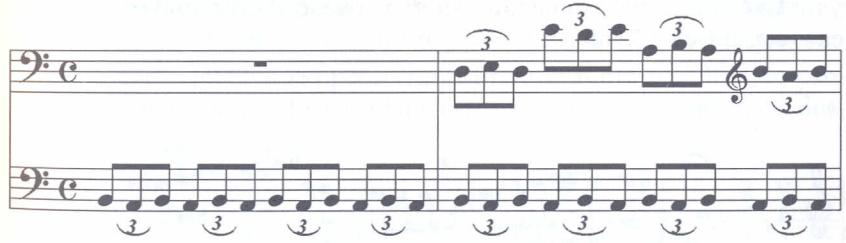
No hay repetición tradicional de secciones, sino elementos reiterados en contextos que, formalmente, dejan de ser tan tradicionales.

El movimiento conforma un gran bloque, subdividido naturalmente, expresivamente, por esa fluctuación.

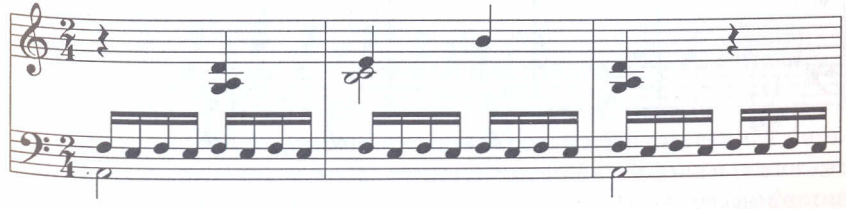
El segundo movimiento *(Quasi adagio)* responde al siguiente esquema:

A (compases 1 al 18)
B (compases 19 al 25)
A' (compases 26 al 45)
C (compases 46 al 78)
D (compases 79 al 126)
E (compases 127 al 138) (con elementos de A)
F (compases 138 al 173)
G (compases 174 al 195)
A" (compases 196 al 213)

El comienzo es *"idílico, pastoril, quasi una siciliana"* (¿tal vez con ecos de la "Forlane" de "Le tombeau de Couperin" de Ravel?) y siguiendo con el *ostinato* en el bajo, al que se sobrepone una sencilla pero efectiva línea melódica cadenciosa y puntillada, y también reiterada en su fórmula rítmica (compases 1 al 18).

Sigue (compases 19 al 25) una variante de estos elementos, donde reaparece el intervalo de cuarta del primer movimiento, para retomar (compases 26 al 45) la propuesta anterior (compases 1 al 18).

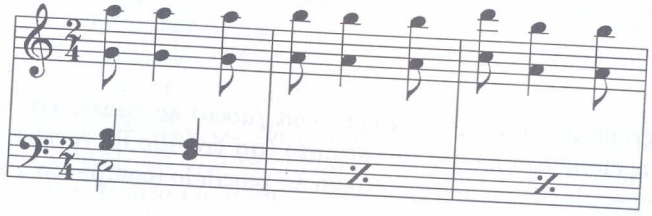
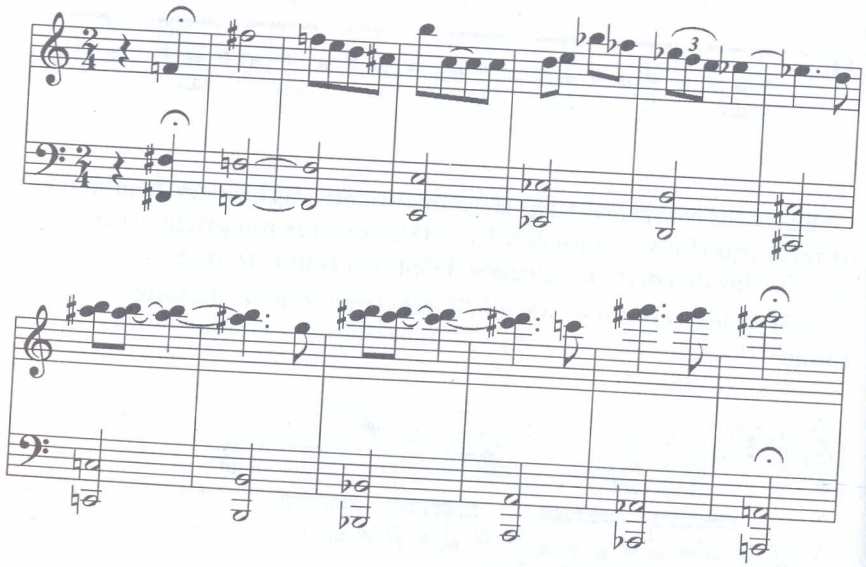
Con el *Allegro* a partir del compás 46, se infiltra el tema fugado del primer movimiento, adquiriendo cada vez más fuerza en su reiterada presencia

El retorno al *Tempo I* (compases 195 al 213) es, en realidad, una reexposición concluyente, donde el intervalo de cuarta pone el punto final.

El tercer movimiento *(Allegro con fuoco)* se construye también sobre un elemento básico de *ostinato* (un tresillo de corchea), a dos voces especulares primero, y luego en paralelo (compases 1 al 11).

Entre los compases 12 al 15 se inserta otra figuración, también en *ostinato*, que luego (compases 16 al 33), continúa integrada al *ostinato*, en tresillos de corchea y grupos de cuatro semicorcheas.

Entre los compases 35 al 73, hay una nueva instancia de ese tema



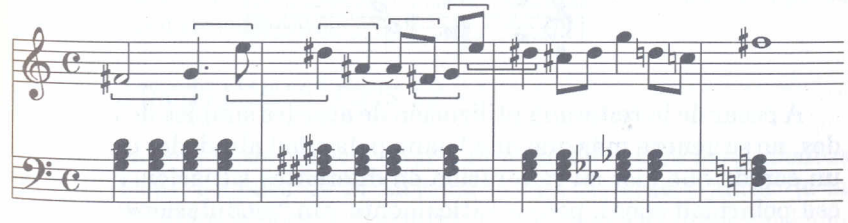
con un nuevo tipo de *ostinato*. En el compás 3, la melodía recuerda el material del primer movimiento.

Entre los compases 74 al 107, reaparecen propuestas temáticas y motívicas del primer movimiento.

A partir del compás 108, un *accellerando sempre più feroce ("metálico"*, especifica el compositor), funciona como una especie de epílogo a guisa de coda, material *ostinato*, sincopado, con insistencia de los intervalos de novena y segunda

y motivos melódicos conocidos, sobre un descenso cromático en blancas (compases 179 al 191).

"Improvisación Nº 1" opus 3

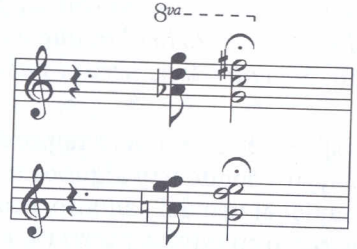
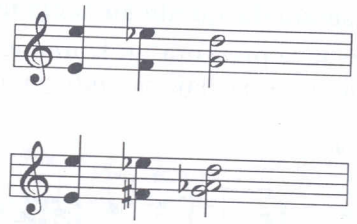
La "Improvisación Nº 1" opus 3, dedicada a Laura Oreggioni, se llamó originariamente "Impromptus". *"Hecha del 5 al 7 de mayo de 1951, sobre un tema del 21 de noviembre de 1950. Grabada por mí mismo en el SODRE en 1952, junto con la Sonata opus 1, y estrenada junto a ésta por Meri Franco Lao, el mismo día –6 de junio de 1951– en que se estrenó la Sonata. Hasta ahora –tal vez por ser lo más alejado de mi yo actual (1954)– ha sido la obra que más éxitos ha tenido y que más se ha tocado. Me entristece, pero el público nunca entiende nada."*

Se trata de una especie de micropieza improvisativa, "preludio" o "nocturno" o "impromptu", donde hay algunos rasgos referenciales a la "Sonata". Por ejemplo: el uso del *ostinato,* sea aquí de acordes de tres sonidos (en terceras, o en quinta y tercera, o en sexta con quinta aumentada, o en quinta y cuarta, o en cuarta y tercera), o en células cromáticas preferentemente descendentes (compás 12), o en arpegiados (compás 30 y siguientes), usando los intervalos especialmente de quinta disminuida, quinta aumentada y sexta mayor.

El aspecto interválico presenta un tratamiento peculiar de contorno melódico neto sobre ese bajo *ostinato* ya mencionado y su descenso cromático

reiterado insistentemente.

Actúa como célula generadora de esta concepción interválica, también encontrada como segunda menor o mayor simultánea a posteriori en el bajo, y articulada en las instancias cromáticas descendentes

(compases 11 al 13, 24 al 27, 36, 42, 44, 45, 46) y que también recuerdan el primer movimiento de la "Sonata".

Los últimos diez compases actúan como recapitulación, completada por un par de acordes semiconclusivos, tal como ya habían aparecido en el compás 21 (mano derecha), retomando la referencia a las cuartas (el intervalo obsesivo del compositor)

y los cromatismos que usará luego en el "Misterio del hombre solo".

A pesar de la reiterada utilización de acordes simples de tres sonidos, no se genera más que una lejana polaridad alrededor del eje **sol**, un sonido que, por su reiteración en diferentes situaciones, imanta esa polaridad zonal, pero estáticamente. sin "modulaciones" ni desplazamientos hacia otros ejes.

Desde algún rincón no visible, se percibe la amistosa sonrisa del gimnopedista Satie y la burlona guiñada de los cromatismos prokofianos.

"Fantasía" opus 5

La "Fantasía" opus 5 está dedicada a Meri Franco Lao, y fue comenzada el 18 de octubre de 1951, *"con intenciones de hacer una Suite en tres movimientos (que se habría de llamar 'Suite feliz'), dedicada a Meri, aprovechándome de los apuntes para una fantasía (otra)*

pensada antes para dedicar a Maja Martínez Pesquera. Abandonada y retomada en la semana santa de 1952 (abril), continuada en mayo y terminada el 27 de ese mes". Estrenada por el autor en un concierto de obras propias en la sala de la Asociación Coral el 5 de junio de 1952, fue luego modificada y presentada otra vez en público por el autor en el teatro "El Galpón", el 9 de octubre de 1953. *"Es en esta obra donde logré alguno de los momentos más fuertes de mi música. El ostinato sobre mi bemol es, en este sentido, terminante."*

Evidentemente, hay elementos cuya utilización ya no es casual. Esta tercera obra para piano de Campodónico está muy cerca de la concepción de las dos anteriores y acentúa su expresión tensa y dramática.

Un *Quasi adagio* funciona como una introducción a un *Allegro*, a su vez sustituido por un *Adagietto* conteniendo un *ostinato* sobre el mi bemol, a su vez seguido de un *Adagio* a manera de cierre poslúdico.

I. *Quasi adagio*: nota repetida, giros interválicos y acordes encontrados ya en las dos obras precedentes.

II. *Allegro*: *ostinati*, giros interválicos similares.

III. *Adagietto*: *ostinato* sobre el **mi bemol**.

IV. *Allegro*: predominancia de octavas y segundas menores.

V. *Adagio*: trinos; acordes ya conocidos.

Las cinco secciones son diferenciadas, pero al mismo tiempo se encadenan naturalmente.

"Suite al modo clásico" opus 12

La "Suite al modo clásico" opus 12 consta de cuatro movimientos que incluyen, después de la Alemana y la Corriente y antes de la Giga, la Zarabanda opus 6. Fue escrita como ejercicio de composición para la clase de Enrique Casal Chapí, entre agosto y noviembre de 1952 y fue presentada al Concurso Anual del SODRE el 28 de febrero de 1954 (categoría "Suite para piano solo, con no más de seis ni menos de cuatro movimientos").

La "Zarabanda" opus 6, dedicada a Héctor Tosar, fue escrita entre el 21 y el 23 de agosto de 1952, y estrenada por el autor en el concierto de obras uruguayas del ciclo de música moderna de la Asociación de Estudiantes de Música en la Sala Verdi, el 14 de setiembre de 1952, *"con gran enojo del maestro"*. Pero *"esta obra me abrió la*

novedad de un largo e impensado camino contrapuntístico y un color y un calor en la expresión que no me conocía".

La "Suite" no oculta ni disimula su carácter de "ejercicio" de "estilo" y de "formas". Es raro que Campodónico –habitualmente tan exigente– hubiera considerado esta obra como "obra" con "opus", en lugar de relativizarla en su carácter de ejercitación compositiva sin particular interés.

Consta de:

- Alemana *(Tranquillo)*, en la menor, con la binarización característica de la suite barroca, en este caso: A = 4 compases y su repetición; B = 8 compases y su repetición.

- Corriente (*Giocoso*), también en la menor, con el mismo comportamiento formal: A = 6 compases y su repetición; B = 16 compases y su repetición.

- Zarabanda (*Molto espressivo*), en sol mayor, manteniendo el esquema conocido: A = 12 compases y su repetición; B = 32 compases y su repetición.

- Giga (*Scherzando sempre*), en la menor. A = 16 compases y su repetición; B = 54 compases y su repetición.

Esta Suite es la menos atractiva de las series pianísticas. Campodónico cumple aquí estrictamente con la realización de un "deber" de clase, tal como lo explica en el epígrafe. Esta obra respeta demasiado el "modo clásico", tanto desde el punto de vista formal (cuadratura con repeticiones y la presencia de las cuatro danzas "obligadas"), como conceptual, si bien los ámbitos de referencia tonal o modal son lo suficientemente ambiguos y el tratamiento melódico-interválico relativamente cromatizado (aparecen sus intervalos preferidos –la segunda, la cuarta– junto con sus modificaciones y derivaciones).

El espíritu del modelo barroco (y no "clásico", sino más bien "neoclásico" del siglo XX) se conserva también en el andamiento, en el compás, en las fórmulas fraseológicas y de articulación rítmicas así como en el carácter de cada una de las danzas. Como alumno, Campodónico demuestra disciplina y dedicación; como compositor, se ve obviamente coartado por la imposición de un esquema que no sólo no le queda bien, sino al que nunca recurrió ni antes ni después de esta obra. El lenguaje es previsiblemente híbrido y a-personal, como suele ocurrir en estos casos, en que el profesor de composición asocia la práctica de la formación compositiva a través del dominio de las formas museísticas, totalmente en desuso, las que –una vez

abordadas por el aspirante a compositor– nunca más serán desempolvadas de sus moldes perimidos.

Es interesante recordar que Campodónico compuso esta obra en 1952, después de los "Poemas N° 1 y 2" y de las obras de piano arriba analizadas, lo que significa que dejó de lado –para este ejercicio– varios de los rasgos de lenguaje que ya le eran característicos, fundamentalmente el carácter obsesivo presente a través de la recurrencia de motivos melódicos, intervalos y *ostinati* de diverso tipo.

La "Zarabanda", compuesta previamente e incorporada a esta "Suite" porque venía muy bien para completar el grupo de danzas, es la más cercana al resto de su música de este momento en lo contrapuntístico-lineal, en la presencia de la nota repetida, en la interválica de segundas y cuartas. Por qué esta "Zarabanda" –en principio independiente y en otra tonalidad que el resto de la "Suite"– fue dedicada a Tosar, no queda tampoco muy claro. Tal vez sólo como recuerdo afectuoso, sin asociaciones de ningún otro tipo, ni con la música del propio Tosar ni con la del Campodónico de entonces, ya preocupado con las primeras ideas para su "Misterio del hombre solo".

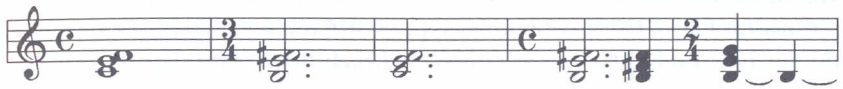
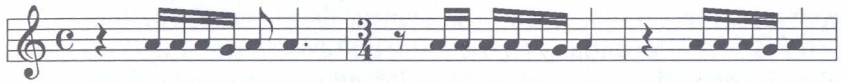
"Cinco cuadros musicales" opus 13

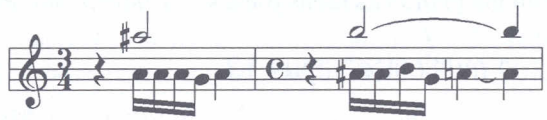
Los "Cinco cuadros musicales" opus 13 fueron compuestos en 1955 e inspirados en pinturas de Giorgio Lao. Las piezas se titulan:

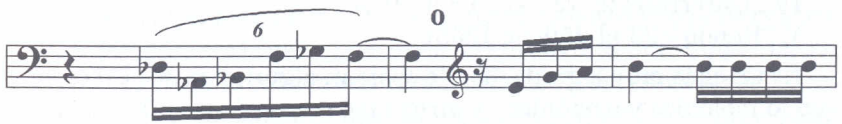
I. "Cura con naranja" (25/7 al 22/8 de 1955)
II. "El caballero" (22 al 26/8 de 1955)
III. "La mujer con la luna sobre el sombrero" (2 al 25/8 de 1955)
IV. "Gatorretrato" (23 al 25/8 de 1955)
V. "Rondó" (23 al 25/8 de 1955)

Es un ciclo muy logrado, donde asoman algunos gestos esperados –en lo melódico y armónico– y otros más sorpresivos en lo rítmico y en lo humorístico. Un análisis cabal debería incluir el relacionamiento con la imagen, con el original pictórico, del cual derivan los títulos mismos de cada una de las piezas, a la manera del gran antecedente sentado por Módest Músorgski con sus "Cuadros de una exposición". De todos modos, teniendo que prescindir de ellos, queda una muy atractiva sustancia musical, que el compositor decanta con sutileza, refinamiento y concentración estructural. El parentesco de estas piezas con giros y gestos de otras –concretamente las "Cinco líneas para mi hermana Clara"– es evidente y voluntario, y establece un puente interesante de intercomposición.

Los títulos son los de las pinturas de Giorgio Lao.

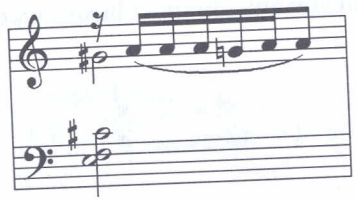
I. "Cura con naranja" *(Lento ed espressivo)* tiene como elementos básicos un *cluster* o racimo de notas de tres sonidos (mano izquierda) que se va abriendo a "acordes" también de tres sonidos con reminiscencias "tonales",

y un grupo de cuatro semicorcheas con nota repetida o cercana

que establece una franja melódica intermedia, a la que sobrepone (compases 3, 4 y 7), una franja de registro más agudo, de dos sonidos (**la sostenido-si**),



hasta fusionarse en una sola franja (superior e intermedia) en el compás 10, que se abre interválicamente, y de registro, con variantes de las cuatro semicorcheas.

En realidad, es una apertura de un contorno melódico cercano a uno más amplio, que desemboca en el ya conocido "complejo sonoro vertical" de cuartas superpuestas (compás 14),

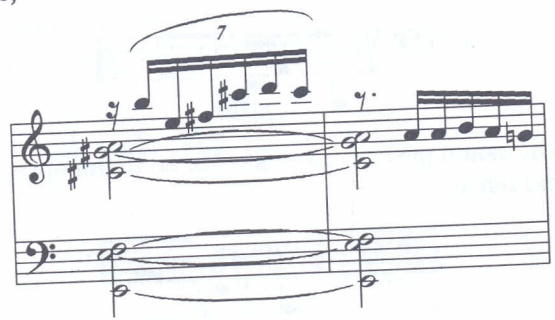
tan familiar en la obra pianística de este compositor.

Los compases 15, 16 y 17 se refieren, obviamente, a los compases 5, 6 y 7, "corridos" una cuarta superior, pero conservando incluso el tipo de acordes de base.

En el compás 18 *(quasi recitativo*, una cualidad expresiva y melancólica que está desde el comienzo mismo de la pieza), el grupo inicial de las cuatro semicorcheas –a veces con notas repetidas o nuevamente cercanas– aparece reelaborado ahora sobre un eje de **sol sostenido-la** (antes, **la sostenido-si**)

y grupos de cinco, seis, ocho, nueve y diez semicorcheas, en la última de las cuales hay, a menudo, un calderón.

Los compases 33, 34 y 35 se refieren a los compases 15, 16 y 17 (tal como éstos, a su vez, se habían relacionado con los compases 5, 6 y 7), nuevamente cambiando de registro (la octava superior, en este caso).

Los compases 37 al 40 se vinculan - ya como cierre - tanto al grupo de seis semicorcheas (compás 10), como al grupo inicial de cuatro semicorcheas,



mientras que la segunda con octava (del bajo) ya está presente –como segunda– desde el comienzo y a partir del compás 18.

Se observa que las cuartas superpuestas del compás 14 vuelven en el compás 32, y que una cierta cualidad de "recitado" predomina cada vez que se retoma –no importa en qué registro– el planteo melódico, tanto el de apertura como el de los compases 5 al 7, cuya séptima

está también, con una variante de articulación, en el cierre (compás 35),

como una célula a la manera de una instantánea fotográfica, que no elude cierto aire cadencioso, otra vez presente más adelante.

II. "El caballero" (sin indicación de andamiento, pero se supone que no muy rápido) podría relacionarse con la pieza "Tamboriles" para piano del compositor uruguayo Luis Cluzeau-Mortet[27]. Sin saber a qué caballero pueda referirse, el esquema rítmico del primer compás (que está repetido) y que se establece como *ostinato*

es idéntico al usado predominantemente en dicha obra, y muy similar melódicamente.

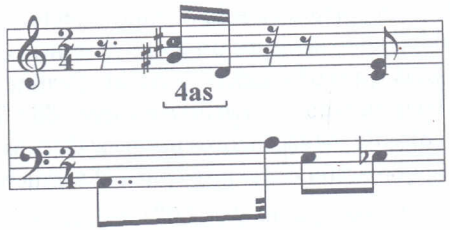
27. Luis Cluzeau-Mortet (Uruguay, 1889; 1957), compositor, intérprete, pedagogo. Esta obra fue compuesta en 1952 y estrenada el 15 de mayo del mismo año por el autor, en un concierto de la Asociación Coral de Montevideo, al cual probablemente asistiera Campodónico. Dedicada a Lauro Ayestarán, como homenaje a su notable trabajo de estudioso de los hechos musicales afrouruguayos, éste la tenía en gran estima. "Tamboriles" integra el segundo libro de la serie "Nuestra tierra" y fue editada en 1957 (Praos, Montevideo).

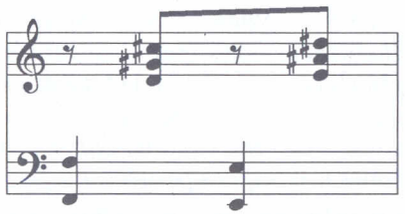
Por otro lado, también es interesante observar que los grupos de cuatro semicorcheas con alturas repetidas –que ya se escucharon en la primera pieza y que estarán también presentes en la tercera pieza de las "Cinco líneas para mi hermana Clara"– representan una directa y bien resuelta alusión a lo afrouruguayo. Curioso este rasgo en Campodónico, no muy inclinado ni a sentimentalismos ni a tarjetas postales. Por eso, significativo.

El primer segmento (compases 1 al 15) está dominado por el bajo, al que se opone –no con demasiada fuerza– un contorno melódico despojado, casi lineal (salvo alguna furtiva segunda menor).

El segundo segmento (compases 16 al 22) cambia sorpresivamente de *ostinato*

y es una sucesión melódica cromática, en parte ascendente y en parte descendente, ya utilizada por el compositor en la "Sonata", a la que se opone un dibujo sincopado vertical, también cromático y en cuartas (compás 18).

El tercer segmento (compases 23 al 33) vuelve al *ostinato* planteado inicialmente, pero con la siguiente variante rítmica y melódica

en la que se inserta, por única vez (compases 21 y 22), una sucesión cromática descendente, y se alterna con el elemento sincopado vertical del segundo segmento.

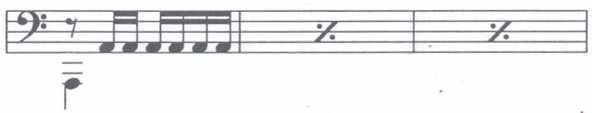
Es importante señalar aquí la presencia de las cuartas justas y aumentadas, ya obsesivas en Campodónico.

El cuarto segmento (compases 34 al 53) mantiene el elemento sincopado (especialmente en la mano derecha, aunque el mismo aparece también en la izquierda, en los compases 37, 38, 39 y 42). Los grupos de cuatro semicorcheas de la primera pieza se han transformado ahora en

y mantienen la nota repetida y el *cluster* de segunda menor.

El quinto segmento (compases 54 al 74) presenta una nueva transformación del *ostinato* del bajo

con un compás introductorio cuyo origen se encuentra en los compases 25, 26, 28 y 29 del segundo segmento.

Es prominente la importancia de la segunda menor (sea melódica, sea simultánea), estableciendo siempre un juego cromático, a veces en paralelo con las dos manos, que sufre una nueva transformación al convertirse (compases 64 y 65) en un trino. Entre los compases 68 y 74 se retoma una referencia a elementos de los segmentos anteriores (cuartas simultáneas, octavas en el bajo), que actúa como nexo para el segmento siguiente.

El sexto segmento (compases 75 al 97) implica un retorno a materiales de la primera pieza (ahora *pianissimo e crescendo*), con una inversión de posición,

es decir, el grupo de semicorcheas –repetidas ahora en *ostinato* sobre la misma altura– en el bajo, y el contorno melódico, con el esquema rítmico,

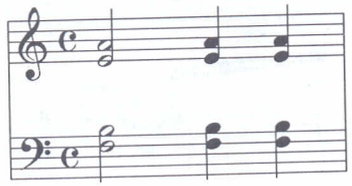
pero sustituyendo la primera corchea por un silencio equivalente. También irrumpen las consabidas cuartas y quintas,

con algunas variantes rítmicas de la misma propuesta.

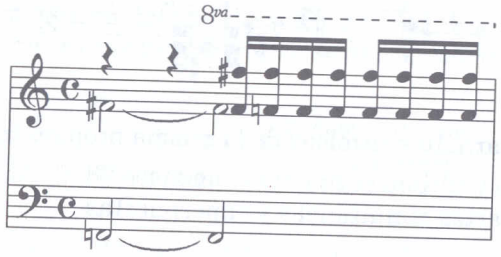
El séptimo y último segmento (compases 98 al 115) subraya con énfasis las cuartas simultáneas y superpuestas

con la modificación de las octavas del bajo en agresivas séptimas. Recuerda también el ritmo inicial, especialmente en esta nueva variación,

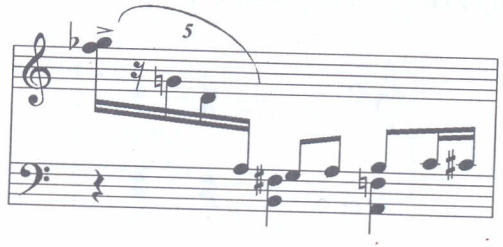
y retoma el elemento sincopado (compases 109 y 110) y el trino (compás 114), para concluir abruptamente con una caída (de cuatro semicorcheas, pero totalmente distintas melódicamente a las anteriores) sobre un **la** grave, acentuando así el polo, el eje, en el cual se centró esta pieza.

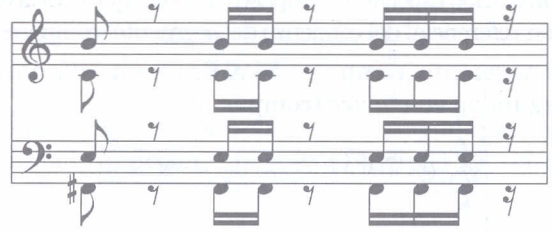
III. "La mujer con la luna sobre el sombrero" *(Andante)* abre con las cuartas

que se dilatan a sextas, séptimas y octavas y se contraen nuevamente a cuartas (aumentadas, justas, disminuidas).

Este primer segmento (compases 1 al 25) se subarticula, a su vez, en dos (compases 1 al 9, y 10 al 25), incluyendo las consabidas segundas, en una especie de *cluster* contrapuntístico muy friccionado sobre la franja permanente de las cuartas y sus transformaciones siempre cromáticas.

El segundo segmento *(Adagio*, compases 26 al 50) incorpora una franja aguda de alturas

en octavas (justas y aumentadas, en función de ex-segundas menores) que podrían denominarse "tímbricas", apoyadas por un cambiante juego –con referencia al contrapuntístico del primer segmento– de alturas y articulaciones (mano izquierda).

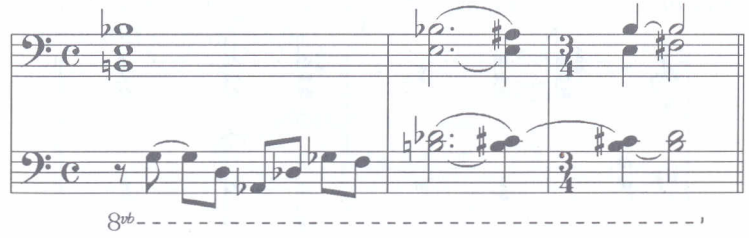
Lo tímbrico se asocia también al elemento de reiteración del grupo de cuatro semicorcheas (en este caso, "estático" sobre el mismo eje de los **fa** sostenidos y/o becuadros), que se mantiene hasta el final de la pieza. A partir del compás 33, vuelven las superposiciones de cuarta y quinta, con o sin segunda.

IV. "Gatorretrato" *(Allegro giocoso)* utiliza rápidos grupos de fusas y semicorcheas (tal vez para asociar la música a una referencia felina), que va tomando diversos giros melódicos e interválicos, más o menos deslizantes, pero que no deja de lado ni la nota repetida, ni las segundas, ni tampoco un comportamiento melódico más definido y neto (compases 6 al 9).

Hay fugaces alusiones a elementos de la tercera pieza, como el abrirse por segundas a partir de un punto común (compases 16 al 17),

y también en lo rítmico (compás 20),

para concluir con un

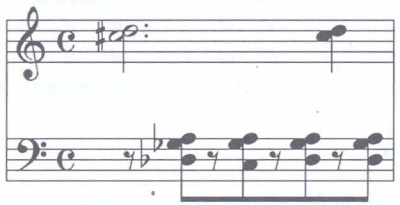
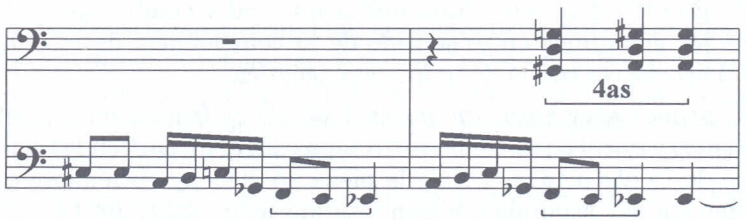
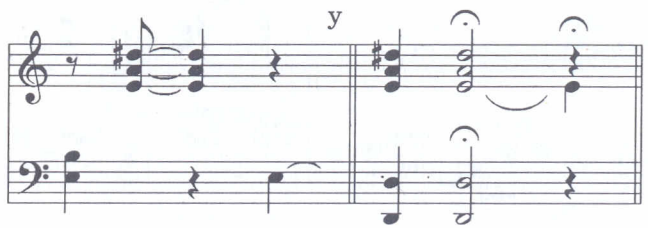
golpe de gracia –*cluster* grave– contrastante con el contexto de la pieza.

V. "Rondó" *(Andante)*. Aquí forma musical y cuadro musical podrían ser sinónimos en el sentido de la coincidencia de la imagen visual asociativa con la de la imagen acústica.

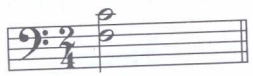
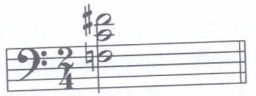
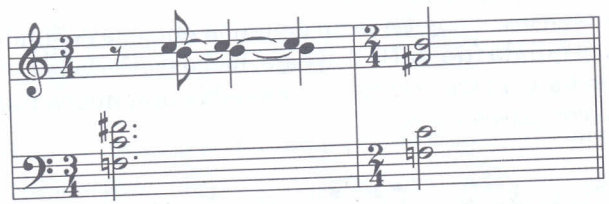
El primer segmento (compases 1 al 14) es francamente contrapuntístico y lineal en su comienzo (compases 1 al 5), partiendo tambien de un **do** (a dos octavas del de la pieza anterior) y abriéndose como en abanico por segundas, y comenzando luego sobre un **si** y finalmente sobre un **fa** sostenido, conformando inmediatamente juegos de segundas y séptimas, en los que irrumpe la cuarta, tanto melódica como armónicamente (compás 11 al 14).

El segundo segmento (compases 15 al 25) trabaja sobre un acorde neto de si mayor, base para una línea –fundamentalmente en segundas y terceras –de diversa articulación, pero muy expresiva.

El tercer segmento (compases 26 al 34) vuelve a lo contrapuntístico, a lo imitativo, primero a dos voces, y luego con la melodía del inicio sobre un *ostinato* de negras con segundas, quintas y luego cuartas.

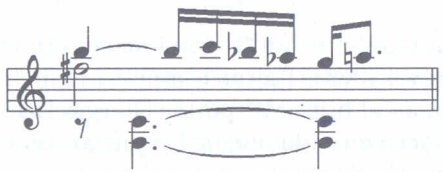
El cuarto segmento (compases 35 al 55) con una anacrusa sobre el **la** (cuarta con el **mi** inferior que, a su vez, está en segunda con el **fa**). Se establece un juego de libre imitación especular (compases 38 al 45) que podría emparentarse con la situación referencial del comienzo del segmento (compases 26 al 28).

El quinto segmento (compases 56 al 61) es en *ostinato* sincopado y obsesivas segundas en *cluster* (compás 58).

El sexto y último segmento (compases 62 al 75) toma material melódico del primero junto con el complejo de cuartas

interrumpido por una especie de cadencia de la mano derecha sola, que desemboca (compás 68) en una síntesis codal con el primer elemento melódico y la obsesiva superposición de cuartas.

"Cinco líneas para Curzio Lao"

Ya sin opus, al igual que las "Cinco líneas para mi hermana Clara", estas cinco breves piezas fueron compuestas en diciembre de 1956 en París y dedicadas al hijito del pintor Giorgio Lao. Concentran un material relacionado con cada una de las piezas, una brevedad extrema, y una recurrencia de células y repeticiones:

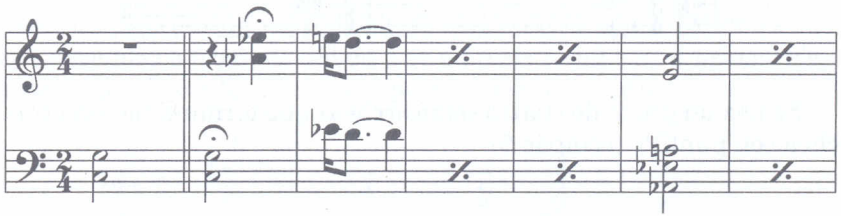
I *(Lento)*: presenta un *ostinato* de bordón **fa-do**,

intervalo de quinta que recorre toda la obra, y al que se adiciona el sonido fa sostenido superior a partir del compás 13, desapareciendo en el compás 17.

Las células básicas del tratamiento melódico son la segunda menor y la tercera menor (y también el intervalo armónico de novena menor). Entre los compases 17 y 20 se utiliza una cuarta justa (**fa** sostenido-**si**) tal como aparece también en las "Cinco líneas para mi hermana Clara".

Se usa un grupo de cuatro semicorcheas que termina con una corchea con puntillo (compás 5)

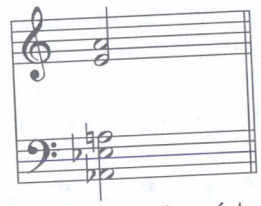
y luego otro similar (compás 12),

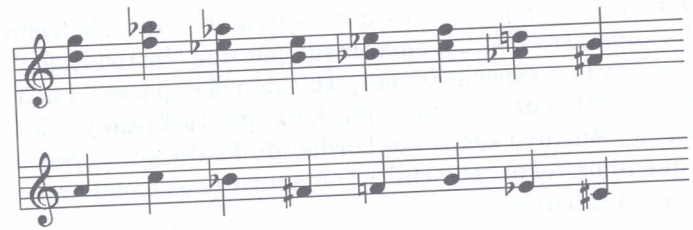


y un grupo de tres semicorcheas con silencio de semicorchea sobre la repetición del sonido **fa** sostenido (compás 11).

II *(Giocoso):* se descubre aquí un cierto espíritu bartokiano. De nuevo hay una melodía desnuda sobre acordes también bastante despojados, o notas solas. La quinta del bajo (**fa-do**) es el nexo que une el paso de la primera a la segunda pieza. El **fa** y luego también el **si** polarizan bastante el bajo que es entre burlón, juguetón y humorístico. La articulación rítmica de la melodía es muy variada.

III *(Lento assai):* hay un nexo de unión entre la segunda y la tercer pieza: la quinta (**do-sol**) en el bajo, luego trasladada también a la mano derecha y a otra octava. Es señalable una nueva instancia de segundas (compases 2 y 3)

que oscurecen la octava. La quinta (también un intervalo recurrente) se asocia luego con la cuarta (siempre recurrente) y con combinación de octava (compases 5 al 8)



en un complejo sonoro que se encontrará tanto en las "Cinco líneas para mi hermana Clara" (primera y quinta pieza)

como en el "Misterio del hombre solo" ("Introito").

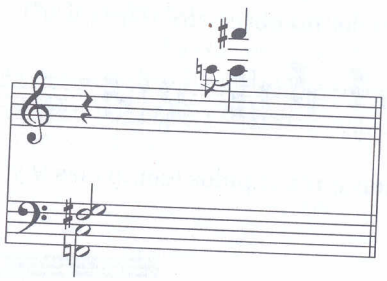
Aparecen también giros rápidos (compases 9 y 11)

que se asocian a los de la primera pieza (las semicorcheas ya señaladas oportunamente).

El intervalo de quinta se convierte en obsesivo (**fa-do**) y establece una referencia de ostinato permanente, articulado cada dos o tres tiempos.

IV *(Allegro comodo):* se emparenta directamente con la segunda pieza. Esta vez, el bajo presenta un *cluster* de segunda

que queda fijo, ligado, inmóvil, sin articulación, pero con resonancia hasta el penúltimo compás. Nuevamente se trabaja –sobre esa franja– con un contorno melódico neto, desnudo, marcado, cuya articulación básica con contínuas variantes es la siguiente:

V *(Pacifico e tranquillo)*: es una especie de valseado, sobre todo entre los compases 6 al 23, enmarcado por una "introducción" (compases 1 al 5) y una especie de recapitulación (compases 24 al 30), que incluye elementos de la tercera pieza (la quinta **fa-do** y referencias melódicas). Concluye sobre ese bordón de **fa-do**, junto con una segunda que ahora está "abierta" y con apoyaturas (comparar nuevamente con el "Misterio").

La síntesis y concentración de material y las intenciones referenciales internas de este ciclo puede indicarse así:

I - III - V y II - IV,

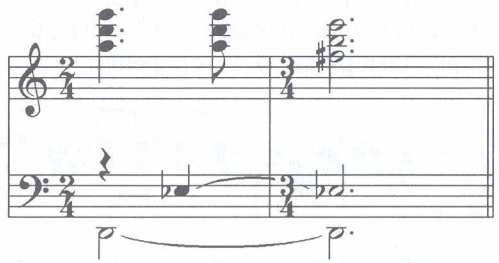
una agrupación que encontramos a menudo en algunas estructuras bartokianas en cinco movimientos (el Cuarteto de cuerdas IV, por ejemplo). Como en ellas, aquí y en la obra siguiente, Campodónico introduce y trabaja con reiteradas microrreferencias entre las cinco piezas, por un lado, y entre las pares e impares, por otro.

"Cinco líneas para mi hermana Clara"

Compuestas en París en 1957. y editadas por Saguar Ediciones, Madrid, también en 1957. Dedicadas a su hermana.

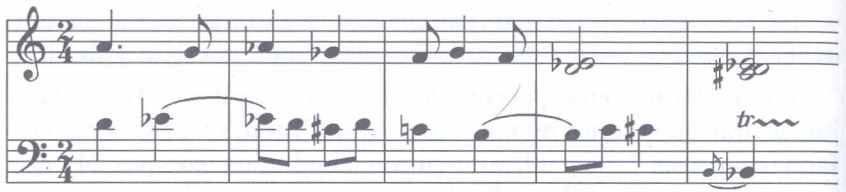
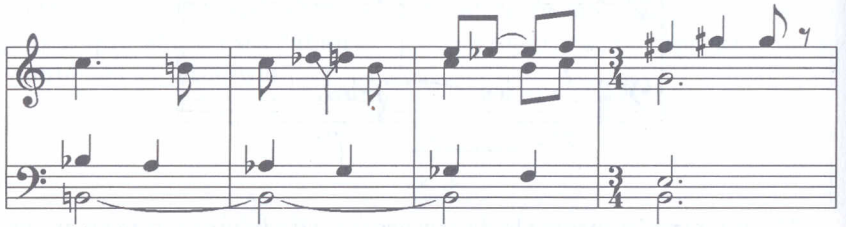
I *(Lontano)*: está construida básicamente sobre un *crescendo* dinámico lineal, textural, y acumulativo de densidad y sobre dos tipos de *ostinati*:

1) uno acórdico, en superposición de dos cuartas mayoritariamente justas, que en algunos momentos se transforman en cuarta aumentada (compases 7, 25 y 30) y en quinta disminuida (compás 14), que ya se mencionó en el Ejemplo 62;

2) otro sobre un pedal de **re** (compases 18 al 34), al que se le superpone (compases 21 y siguientes) uno de **mi** bemol, en relación de novena menor.

No hay ningún intervalo de tercera en toda la pieza, que se apoya prácticamente en las cuartas, segundas y novenas, pero sí hay terceras melódicas (compases 1 al 8, mano izquierda).

Del tratamiento vertical inicial (compases 9 al 13) se desgaja una línea melódica inferior en segundas, fácilmente relacionable con la de obras anteriores.

Una articulación posible de segmentos sería: compases 1 al 8 y 9 al 17 con subagrupamiento de a dos (1 y 2, 3 y 4, 5 y 6, 7 y 8 / 9 y 10, 11 y 12, 13 y 14, 15 y 16), actuando el compás 17 como charnela con la segunda mitad (19 y 20, 21 y 22, 23 y 24, 25 y 28, 29 y 34).

II *(Più vicino, andante)*: se enlaza sin corte sobre el **la** de la primera pieza. El tratamiento es netamente lineal, por momentos contrapuntístico y cromático (compases 7 al 11).

El trino es un elemento novedoso, que se inserta como una transformación de la segunda menor, un intervalo clave en ésta y otras piezas, que provoca un *cluster* (compás 11), junto con el juego de segunda mayor y menor y tercera menor (compases 7 al 11); *cluster* que está nuevamente más adelante (compás 18 al 21), donde el **si** sustituye al **re** (de la primera pieza) como eje pedal.

Las cuartas paralelas (compás 20) se asocian claramente con las del comienzo de la primera pieza. Y hay una variante contrapuntística (de compases 7 al 11 a compases 22 al 26).

El trino pasa luego a otro registro (compás 32).

Esta pieza puede subdividirse en dos segmentos:

1) compases 1 al 21,

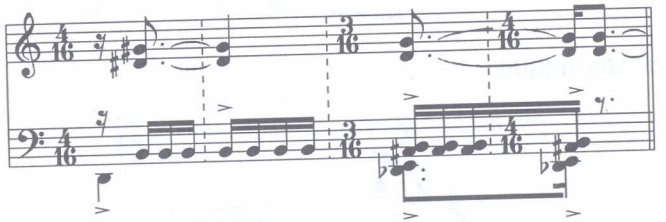
2) compases 22 al 35. (A = A').

III *(Selvaggio, serenato e africano, ma sempre uguale, senza accellerare e sempre crescendo)*: es harto elocuente –y no muy habitual en Campodónico– el detalle de las explicaciones e indicaciones para esta breve pieza.

Queda claro, con esta tercera, cuál es la estructura relacionante de las "Cinco líneas":

I	*Lontano*		I con V
II	*Più vicino*		II con IV
III		Eje	
IV	*Lentamente assurdo*		IV con II
V	*Lontanissimo*		V con I

Los elementos básicos son aquí:

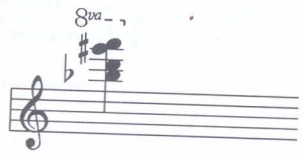
- *ostinato* doble de nota(s) repetida(s) en el bajo y luego con cuarta

- *crescendo* lineal de *P* a *fff* (asociado lejanamente con el crescendo lineal de la primera pieza)
- la cuarta justa (**re** sostenido-**sol** sostenido)
- séptimas mayores
- segundas menores
- octava aumentada
- novena menor (con segundas en *cluster*).

La pieza se moviliza permanentemente por la rápida articulación de las semicorcheas, las corcheas con puntillo más semicorcheas, y los marcados y cadenciosos acentos

que, de alguna manera, evocan también lo "africano" del epígrafe, que para nosotros se traduciría en una clara alusión afrouruguaya (llamada de tamboriles).

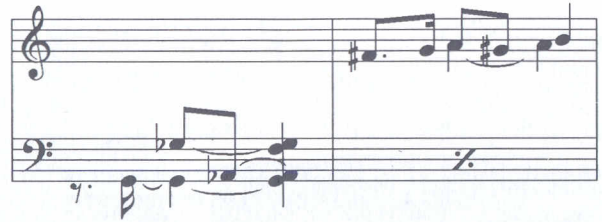
IV *(Lentamente assurdo):* esta pieza puede considerarse como un estudio de *clusters* y de sonoridades reverberantes, cuyos elementos básicos son:

- el *cluster* inicial de las cuatro notas blancas en el extremo grave del instrumento, con esta grafía (comparar con el *cluster* final de "Gatorretrato", ejemplo 47)

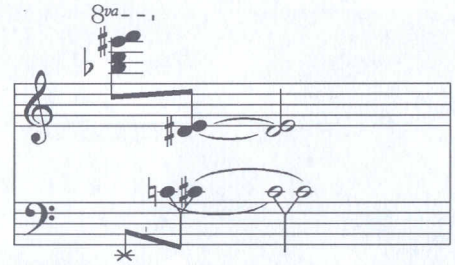
- el *cluster* agudo

- una línea melódica afín con las otras piezas
- la referencia del *cluster* **do** sostenido-**re-mi** bemol (pieza III).

V *(Lontanissimo):* esta última pieza es no sólo la más extensa, sino que apunta a una alusión campera a través de los ecos de una vidalita oída como lejana reminiscencia, y que se traduce así, en lo melódico, otra vez con las cuartas,

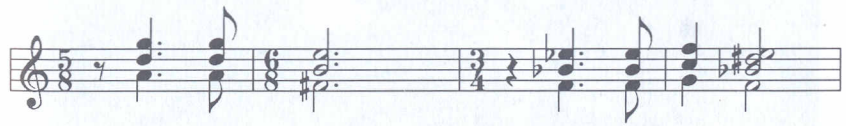
y así, en lo rítmico,

generando en el bajo este *cluster* de segundas (**sol-la** bemol, y **fa-sol** bemol)

con el mismo criterio de *ostinato* en ambos planos.

Luego de un primer segmento (compases 1 al 23), se retoma la cita de *clusters* (compases 24 al 33) de la cuarta pieza en forma contundente (comparar con los ejemplos 76 y 77)



para pasar a una cita de la primera pieza (compases 34 al 45)



jugando también (compases 37 al 40) con una especie de charnela sobre el *cluster* y la cuarta, que resume los de todas las piezas y que queda como *ostinato* hasta el final.

Una característica de este ciclo es el encadenamiento que se produce entre pieza y pieza: la primera desemboca en la segunda; la segunda "respira" con una coma suspensiva para atacar lo salvaje de la tercera; ésta se liga *senza interruzione* a la cuarta, que –sin indicación especial– desemboca en la última.

También debe señalarse la particularidad –practicada en ciclos anteriores por el compositor– de la repetición inmediata de uno o dos compases, como ocurre al inicio de la tercera y quinta piezas.

Los tres ciclos de "cinco" que cierran la producción pianística de Campodónico constituyen un aporte original a la música uruguaya de la década de 1950. Queda atrás la etapa adolescente y se afirma con estas obras una personalidad joven y decidida a seguir un camino creativo propio.

Con Curzio Lao, costa italiana, 1956.

TEATRO EL GALPON

MERCEDES Y CARLOS ROXLO

TEMPORADA 1954

CONFERENCIA - CONCIERTO

CON OBRAS DE

LUIS RICARDO CAMPODÓNICO

CON INTERVENCION DEL AUTOR Y DE

VIRGINIA CASTRO
(canto)

SARA ORLANDI DE LARRAMENDY
(piano)

DAHD SFEIR
(recitado)

ISRAEL CHORBERG
(violín)

SANTIAGO BOSCO
(flauta)

MONTEVIDEO, JUEVES 26 DE AGOSTO - HORA 18.30

PROGRAMA

I

CONFERENCIA

"Reiteración sobre la música del futuro"

II

CONCIERTO

Concertato N.º 1, para flauta y piano *(1.ª audición)*

Poema N.º 1, para canto, violín y piano, sobre el texto de "Ansiedad" de Yaco Pieniasek.

Poema N.º 4, para recitado, violín y piano, sobre el texto de "Padre Vallejo" de Ida Vitale.

III

Poema N.º 2, para canto, flauta, violín y piano *(1.ª audición)* sobre texto de la primera de las "Elegías en Otoño" de Ida Vitale.

(1er. premio del Concurso de Composición del Sodre realizado en 1953).

Poema N.º 5, para canto, flauta, violín y piano, sobre el texto de "Veglia" de Giuseppe Ungaretti.

Las obras de cámara[28]

Varias de las obras para pequeños conjuntos de cámara también fueron escritas antes de la primera partida del compositor para Francia, en diciembre de 1955. Se trata de creaciones de adolescencia y temprana juventud, escritas entre los 19 y 24 años. Es sorprendente, entonces, su madurez, originalidad y riesgo creativo, que revelan y afirman los rasgos característicos dominantes de su música, especialmente en lo que se refiere al uso de las microformas, a la preferencia obsesiva por determinados intervalos y a una tímbrica personal.

La elección de los textos no es en absoluto casual sino causal: la soledad, la desesperanza, los *"días prestados por la muerte"* (como dice el texto del poema de Ida Vitale en el que se basa el "Poema Nº 2"), el amor que lo une a la vida, el pudor de *"la ternura en tímidos renglones"* (como escribe la misma Vitale en su "Padre Vallejo", utilizado en el "Poema Nº 4").

La música es angustiosa y esencial. Reconocemos en los "Poemas" lo que en el "Misterio" y en las "Cinco líneas para mi hermana Clara" serán elementos fundamentales y recurrentes, entre ellos el intervalo de cuarta, los complejos armónicos sobre segundas, séptimas y novenas, el uso de los *ostinati*. A diferencia del "Misterio", no hay en los "Poemas" gestos retóricos. La expresividad está a flor de piel, pero es áspera y obsesiva.

La serie de los "Poemas" podría considerarse como estudios paralelos para el "Misterio del hombre solo". De hecho, la gestación de éste comenzó en 1952, de manera que fue caminando de la mano de

28. Se intercalan aquí los comentarios según el listado de obras realizado por el compositor, a medida que las iba componiendo, quien aclara que *"el número de opus se anota al terminarse la obra, de modo que el haberla comenzado antes no supone un número de opus anterior"*.

éstas y otras obras significativas de Campodónico, como las "Cinco líneas para mi hermana Clara".

"Poema Nº 1" opus 2

El primero de la serie de los cuatro poemas numerados 1, 2, 4 y 5 - el Nº 3 nunca existió - es para canto, violín y piano y está dedicado a Yaco Pieniasek, autor del texto. El título primitivo fue "Lied Ansiedad, ansiedad", esbozado en octubre de 1950. Recomenzado el 29 de enero de 1951, fue terminado al día siguiente. *"Se grabó en el SODRE en la semana santa de 1952, para ser enviado a Francia con otras obras uruguayas, con Sara Iglesias (canto), Israel Chorberg (violín) y el autor al piano"*. Una primera audición en privado se llevó a cabo en la casa de Claudio Williman, a cargo de Luisa Locatelli (canto), Raquel Goldemberg (violín) y Campodónico al piano, en el verano de 1951. El estreno público se realizó en la sala de Amigos del Arte el 30 de octubre de 1953. En 1954 fue grabado nuevamente por el SODRE con Raquel Adonaylo (canto), Israel Chorberg (violín) y el compositor al piano.

"Escrita en pocas horas, esta obra me parece aún y no obstante el tiempo transcurrido, bien lograda. Fue mi primera exploración por un campo que luego iba a frecuentar."

Texto:

Ansiedad, ansiedad
deja la mano
temblorosa.

Este dar desprendiendo
hilos sueltos
en cada dedo,
me quita
me quita
lo que dar no puedo.

"Salmo 63" opus 4

Escrito para coro *a cappella* y dedicado a su maestro de composición, Enrique Casal Chapí, toma su texto de los versículos 1 y 6 del Salmo Nº 63 de la Biblia. Los primeros apuntes datan del 27 de julio de 1951. Son retomados de modo diferente a partir del 19 de octubre de 1951, luego en febrero de 1952. La obra queda terminada el 28 de ese mes y es presentada al Concurso Anual del SODRE (categoría "coro a cappella") con el seudónimo "Fidelis". *"Concurso declarado desierto. Obra declarada incantable. Sin estrenar"*, comenta lapidariamente Campodónico en sus apuntes. *"Ofrecida a Nilda Muller, muy ocupada con su absurda y tonta 'Misa' de Poulenc, me dijo que 'no le interesaba porque era muy fea'. La división de la obra en compases se ha hecho al solo efecto de la mayor claridad que otorga a la lectura. En este caso, la palabra compás carece por completo de su sentido clásico."*

Hoy la obra no parece "incantable" y el "Fidelis" de 21 años preanuncia sus ásperas cuartas justas y quintas disminuidas verticales junto a previsibles tratamientos polifónicos imitativos. Con menos premura (¡ah, los concursos anuales!) y algo más de concentración, este "Salmo" habría superado sus juveniles debilidades.

"Poema Nº 2" opus 7

Escrito para soprano, flauta, violín y piano, fue dedicado a Ida Vitale, autora del texto (primera de las "Elegías de Otoño" del libro "La luz de esta memoria"). Los primeros apuntes compositivos se registran el 20 de agosto de 1952. Hay otros el 1 de noviembre de 1952 y en febrero de 1953. Terminado el 28 *"de ésos"*, y presentado al Concurso Anual del SODRE (categoría "Canto y pequeño conjunto instrumental") nuevamente con el seudónimo "Fidelis". El jurado *("Baldi, Tosar, Protasi, Fabregat, Ayestarán")*, en fallo dictado en noviembre de 1953, *"me declara ganador"*. Grabado para el SODRE el 4 de junio de 1954, dirigiendo el autor, con Virginia Castro (canto), Santiago Bosco (flauta), Israel Chorberg (violín) y Sara Orlandi de Larramendi (piano). Una nueva y definitiva versión fue hecha según la revisión de febrero-marzo de 1954.

La primera audición del "Poema Nº 2" tuvo lugar en una conferencia-concierto con obras del compositor el 26 de agosto de 1954 en la vieja sala del teatro El Galpón, con Virginia Castro (voz), Santiago

Bosco (flauta), Israel Chorberg (violín) y Sara Orlandi de Larramendi (piano). En dicho programa se interpretaron también los "Poemas" 1, 4 y 5, y se estrenó el "Concertato Nº 1" para flauta y piano, obra que no dejó rastro alguno, ni siquiera en el listado del músico.

"La partitura y los materiales de esta obra deberán quedar en poder del SODRE, según las cláusulas de las bases. Enviado, entre otras, a Estados Unidos, en julio de 1954."

Texto:

Hay días que parecen prestados por la muerte;
como llamada desde lejos
su luz vacila y huye,
y con ella también, sin esperanza,
algo nuestro se va,
fugitivo de un cuerpo, de una tierra vacíos.

Las flores nos ofrecen,
con qué dulzura fúnebre, su aroma
que no sentimos ya,
su frescura, que nada nos debe,
como una despedida,
como un augurio de la primavera
que quizás pronto y por única vez
se encenderá en nosotros.

La muerte abre sus parques
y su perfume invade los olores terrestres.
Vetas de su aire impuro
ondulan como un canto de flauta
en nuestro aire,
hostigando las aves
el pecho de los hombres.

Cuando el último cielo de luz
queda invadido,
cuando inocentes sitios
pierden entre la niebla
el brillo de sus horas,
¡qué solo queda el ser que se aventura
en esta tierra ajena!

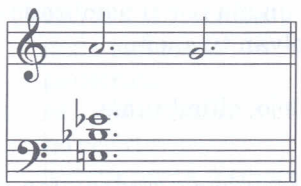
"Tu es Petrus" opus 8

Es para coro *a cappella* (*"pequeño conjunto coral a 4 voces mixtas"*, aclara Campodónico). Dedicada a Nilda Muller, fue comenzada el 20 de julio de 1953, y retocada y terminada rápidamente alrededor el 7 de setiembre de 1953.

"Llevada a Nilda Muller para que la dirigiese, dijo que no le gustaba y propuso modificación a unos 130 de los 100 compases que tiene. Fue escrita por encargo del maestro Carlos Estrada, como ejercicio de formas, y para estudio del problema vocal. Enviada, con otras dos obras, a Estados Unidos, en julio de 1954." Permanece aún sin estrenar, si bien es breve y de mediana dificultad, e incluso apropiada para un coro no profesional.

"Poema Nº 4" opus 9

En lugar de la voz cantada, este poema tiene un tratamiento de recitado, junto al violín y al piano, y fue dedicado a Alma Iralde, sobre el texto del poema "Padre Vallejo" (1949) de Ida Vitale. La música se basa *"sobre un tema de mi hermana Clara"* (compás inicial), una constelación interválico-armónica que aparecerá también en el "Misterio" y que es como una obsesión permanente en la obra de Campodónico.



"Empezado el 22 de agosto de 1953, con intenciones de hacer una segunda improvisación para piano solo, y luego para piano y flauta, y aplicado, pocos días más tarde, al poema recién descubierto por mí de Ida Vitale, fue terminado el 30 de agosto." Se ensayó en setiembre de 1953 con Estela Medina (recitado) e Israel Chorberg (violín) y se estrenó –*"por habérsele prohibido a Estela, desde el Ministerio, actuar en su calidad de actriz de la Comedia"*– el 30 de octubre de 1953 con Carmen Rodríguez Larreta (Carmen Ávila), con sólo dos ensayos, en Amigos del Arte.

Fue grabado en el SODRE el 13 de mayo de 1954, con Dahd Sfeir (recitado), Israel Chorberg (violín) y el autor al piano.

Texto:

Padre total Vallejo,
entre los ángeles, entre el polvo y las lilas,
asegúrame.

Abre tu mundo desesperanzado,
tus mil respuestas para un solo adverbio.
Hombre, Vallejo, vuélvete.

No es con palabras que te estoy llamando,
es con ternura en tímidos renglones,
con la sangre sin tregua.

Estoy cansada ya de designarme,
de decir cosas que hasta el hombre entiende,
de mentir vez a vez la verdad.

De qué te sirve ahora el mundo oscuro
con que te hacías a diario el corazón.
Hombre, Vallejo, préstate.

No faltará una ciega materia,
un hueso, un ala por ti nombrada en tierra,
que se vuelvan tu sueño.

Anda, Vallejo, alúmbrame.

Este "Poema" es, sin lugar a dudas, una obra muy lograda, no sólo por el recitado del expresivo texto de Ida Vitale, sino por el marco instrumental, que seduce por su trama interválica y tímbrica, y por su no discursividad, en un tiempo que no transcurre, estático y "sin progresión externa", como diría luego el compositor de su "Misterio".

Queda en evidencia que la obsesividad de Campodónico genera una poderosa coherencia estilística en su producción musical. Baste, como ejemplo, este "Poema" en relación con las "Cinco líneas para mi hermana Clara" y con el "Misterio". La microforma sin desarrollo tradicional y los motivos interválicos y tímbricos

como elementos estructurales comunes hacen de estas músicas una experiencia singular y definen a un creador solitario en su originalidad.

"Poema Nº 5" opus 10

Compuesto para canto, flauta, violín y piano y dedicado a Maja Martínez Pesquera, sobre texto de Giuseppe Ungaretti. Hay primeros apuntes el 21 de setiembre de 1953 y una primera versión terminada el 22 de octubre de 1953. Fue estrenado ocho días más tarde en Amigos del Arte, con Raquel Adonaylo (canto), Raúl Botella Methol (flauta), Israel Chorberg (violín) y el autor al piano. La versión definitiva es de junio-julio de 1954. Fue grabado en el SODRE el 9 de julio de 1954, con el autor al piano otra vez, así como el violinista Chorberg, pero actuando, en cambio, la soprano Virginia Castro, y el flautista Santiago Bosco.

Texto[29]:

Un' intera nottata
buttato vicino
a un compagno
massacrato
con la sua bocca
digrignata
volta al plenilunio
con la congestione
delle sue mani
penetrata
nel mio silenzio
ho scritto
lettere piene d'amore.

Non sono mai stato
tanto
attaccato alla vita.

29. El poema se titula "Veglia", y es el tercero del grupo "Il Porto Sepolto", a su vez segunda parte del libro L'Allegria" y primer tomo de "Vita d'uomo". Se consultó "Giuseppe Ungaretti: Vita d'uomo. 106 Poesie 1914-1960", Mondadori, Milano, 1966. La traducción al castellano que acompaña la partitura original no es del todo correcta.

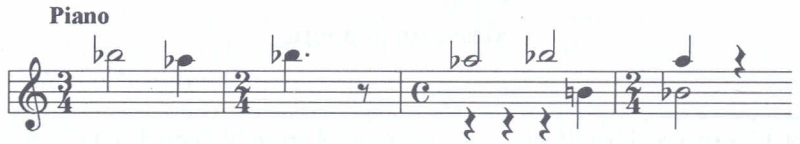
Se destaca en este quinto y último "Poema" un manejo de lo instrumental muy autónomo del texto, como se comprueba en la introducción, en el dúo de violín y piano del *agitato* y de la cadenza de la parte central, y luego en el *tranquillo* del breve dúo de flauta y piano que conduce al trío instrumental antes de los últimos tres versos.

En esta obra el estatismo alterna con encrespados y furiosos movimientos, con repeticiones de tipo motórico enseguida relacionables con las sutiles referencias a ritmos afrouruguayos presentes luego también en la tercera pieza de las "Cinco líneas para mi hermana Clara", y la recurrencia de los intervalos obsesivos de cuartas, segundas menores o séptimas, horizontales o superpuestas, que nos acercan un paso más al "Misterio", además de una alusión al tema de Clara ya presentado en el "Poema Nº 4".

El tratamiento vocal de todos los "Poemas" es, sin excepción, silábico, sin ornamentos, austero, con bastantes notas repetidas, cromatismos y pocos saltos grandes (cuando los hay, son –¡cómo podía ser de otro modo!– de quinta disminuida, séptima o novena). No llama la atención que el comienzo vocal del "Poema Nº 5" se emparente con el comienzo del "Poema Nº 1", pues Campodónico nos ha habituado ya a estos vínculos.

"Poema Nº 1":

"Poema Nº 5":



"Canto Patriótico" opus 11

"Sin dedicatoria, como no sea el cesto de los papeles." Finalizado el 23 de octubre de 1953 con el seudónimo "Napoleónico" y obviamente destinado a un concurso. *"Haciéndose traición, el autor consintió en algunas séptimas invertidas, buscó comercialmente algunos giros fabinianos seudofolclóricos y transó con alguno que otro lugar común, aunque - cierto es y hay que decirlo en honor a la verdad - se mantuvo bastante en algo que se parecía a buena música; sin embargo, no obtuvo el premio de $ 1.000 del Ministerio de Instrucción Pública para el "Canto a Lavalleja" del señor Juvenil Ortiz Saralegui, que ganó... ¡Vicente Ascone! Esto no obstante tuvo mucho cuidado de incluir la obra en el paquete que envió para una exposición que se realizará en los Estados Unidos (julio de 1954)."* Probablemente fue destruido por el compositor, pues –aparte de este comentario– no se encontró en los archivos rastro alguno de esta obra.

"Tres poemas sin nombre y con amor" opus 14

Esta obra fue originariamente escrita para canto y piano y dedicada a Mimí (como ya se mencionó, apodo de la cantante uruguaya Ana Raquel Satre, ligada afectivamente al compositor por un breve período, y a quien acompañó en su primer viaje a Francia).

"Sobre tres textos míos, escritos casi simultáneamente con la música. Sobre algunos apuntes entre el 29 de setiembre de 1955 (comienzo) y octubre, hechos de un golpe a tinta cuatro días antes del concierto en que fueron estrenados (miércoles 30 de noviembre de 1955). Estrenados por Mimí conmigo en un concierto de despedida en la Sala Verdi."

La versión orquestada para 8 violines primeros, 8 violines segundos, 6 violas, 4 chelos, 4 contrabajos y piano fue estrenada en París el 1 de marzo de 1956 por Juan Protasi con la orquesta de la Radio y Televisión Francesas.

Texto (tomado de la partitura, por no haberse encontrado el manuscrito original):

I *(Lento espressivo)*.

No despertar, no despertar
seguir como sabido
el largo camino de este sueño.

Inventar días sin buscarlos
encontrar los engaños
que nos den maravilla

olvidar la muerte
estarse perdidamente
los dos pero juntos
sosteniendo en las manos
la esperanza tardía
la paz equivocada.

No despertar
creyendo en nuestros ojos
tocando este milagro
con la punta del alma.
No despertar, no despertar.

II *(Mesto e lontano)*.

La maravilla de la tarde.
es inútil porque no estás conmigo.

III *(Allegro nervoso)*.

Daremos todo, hasta la última sílaba,
y el último gesto que salve este milagro.
Que lo fije eternamente.
Que lo cuide y lo aliente y lo proteja.
Todo. Habrá que darle lo mejor de lo nuestro.
En él nos va la vida.
Es un engaño. No importa. Qué suerte,
qué extraña suerte amarga.
Vamos, daremos todo.
Habremos de salvarlo para todos los días,
para siempre, para jamás.

El tratamiento de la voz es ahora aún más riguroso, siempre silábico, pero más apretado en la interválica y con obstinadas notas repetidas. En lo instrumental, se acentúa un estatismo en base a acordes de cuartas justas y aumentadas durante el primer poema, con algo de evolución horizontal de acordes similares durante el segundo poema, y una esperable, previsible pero bien resuelta agitación en el tercer y último poema. Esta obra no se ha vuelto a escuchar en Montevideo, desde su estreno en 1955.

"Danza de los siete pecados capitales"

A partir de esta obra para orquesta, Campodónico abandona el registro de "opus". Comenzada en 1954 y continuada en 1957, interrumpida y sin terminar (continuada en 1956, y entre el 21 de febrero al 2 de octubre de 1957), consta de las siguientes partes, algunas sólo bosquejadas:

- "Introito" (7/7/1954)	1'20"
- "La Pereza" (26/7/1954)	2'20"
- "La Gula" (10/8 al 1/11/1954)	2'50"
- "La Lujuria" (10/8/1954), inconclusa	——
- "La Soberbia" (1/11 al 14/11/1954)	2'20"
- "La Avaricia", inconclusa	——
- "La Envidia", inconclusa	——
- "La Ira", inconclusa	——

Este torso podría relacionarse con el "Misterio" en cuanto a su trabajo instrumental –bastante elaborado y cuidadoso aún en los fragmentos inconclusos– y a sus posibilidades escénicas de danza-pantomima, liberadas del compromiso de supeditarse a texto alguno y potenciadas por los títulos de referencia.

El instrumental –similar al del "Misterio"– es el siguiente:

2 flautas (la 2ª también flautín)
2 oboes (el 2º también corno inglés)
1 clarinete
1 fagot
1 corno
1 piano (y celesta)
percusión:
- bombo
- tambor
- platillos
- palos

4 violines

1 viola
1 chelo
1 contrabajo

"Spectacle sur des textes de René Char"

Integró un espectáculo de Les Matinaux con textos del poeta francés, en dos partes: 1) "Le fer et le blé" y 2) "Claire" (en dos cuadros). La música es para voz femenina, flauta, violín, piano. La primera parte se subdivide en:

a) "Introduction" (18/10/1957), sólo instrumental.

b) "Marthe" (3/10/1957), voz e instrumentos.

c) "Pour qu'une forêt..." (14/10/1957), voz e instrumentos.

La segunda parte –"Claire"– fue terminada el 26 de octubre de 1957 también en Bouffémont, donde el compositor convalecía de su tuberculosis. Se trata de diez números musicales insertos en el texto teatral, donde se encuentran los consabidos "tópoi" del músico. La música también podría funcionar, a manera de "suite", en forma autónoma y desligada de la escena.

"Triángulo"

Es para flauta, violín y piano y está dedicada *"à Claude Devaux, Paris, le 1er février 1958 (en attendant le printemps pour essayer d'y croire)"*. Compuesta para los instrumentos que parecen ser sus preferidos, "Triángulo" o "Triangle" (como también reza en la partitura) brinda una miniatura bastante intimista, con pocos picos dinámicos, que bien podría pertenecer tanto a los "Poemas" como al "Misterio". Fue estrenada en un concierto de Les Matinaux en febrero de 1958.

"Trois monodies"

Se trata de dos canciones para voz masculina sola y una tercera para voz femenina sola que sirven como música de escena para "La cárcel de Sevilla" de autor anónimo. Fueron compuestas en París entre el 19 y el 28 de junio de 1958. Tal vez sea el único ejemplo de escritura vocal más melismática, sin duda inspirada por el texto de origen y la acción dramática.

"Misterio del hombre solo"

Para actores, coro de cantantes-mimos, bailarinas y orquesta

★

TEXTO, MUSICA, ESCENA

Y DIRECCION ORQUESTAL

de

LUIS CAMPODONICO

ACTORES:

JUAN CARLOS CARRASCO
Omar GIORDANO y Ruben TORRES

CANTANTES-MIMOS:

EDUARDO GARCIA DE ZUÑIGA - SOCORRITO VILLEGA
Irma SCHINCA - Nelly PACHECO

BAILARINAS:

Olga BERGOLO y Salomé ROMANIZ

★

Puesta en escena: RUBEN YAÑEZ.

Escenografía: Carlos CARVALHO.

Realización: Nelson FUENTES.

Coreografía: Vaslav VELTCHEK.

Iluminación: Hugo VIÑALS.

★

Coro de Niños y Orquesta Sinfónica del SODRE

★

Director del Coro:

EDUARDO CARÁMBULA

Ayudante:

ELFRIEDE KLEINSCHMIDT

El "Misterio del hombre solo"

Las pistas de este enigmático "Misterio" pudieron reunirse a partir de los materiales hallados en los archivos familiares y del SODRE: el manuscrito original (un borrador perfectamente legible con agregados, tachaduras y correcciones), las partes individuales de todos los instrumentos (que facilitaron el cotejo con ese manuscrito original) y la grabación en cinta magnética de las dos únicas versiones realizadas en vivo en 1961 en el SODRE: la del estreno, el 28 de octubre, y la de la segunda y última, el 2 de diciembre (fecha del cumpleaños de Clara Campodónico, quien accionó el metrónomo en ambas ocasiones). Aparentemente, la partitura definitiva se quemó en el incendio que destruyera el edificio del SODRE en 1971. O quizás nunca existió, más allá de ese borrador, pues las partes individuales no la tornaban imprescindible.

En uno de los numerosos encuentros de trabajo, Clara Campodónico me mostró varias carpetas: *"Aquí hay algunos materiales y el libro donde él empezó a hacer anotaciones. Es un libraco que compró en un muelle del Sena. Son apuntes sobre el Misterio"*. Lo bautizamos "el libro negro", porque exteriormente se parecía a los libros para asientos contables. Estudiando su contenido, confirmamos –primero con sorpresa y luego con emoción– que era el borrador completo de la partitura, y no sólo apuntes o esbozos, porque luego de varias páginas de ideas fragmentarias, aparecía –como de un solo trazo y con muchas observaciones para la ejecución y la realización escénica–, la partitura de toda la obra. Cotejándola con las partes instrumentales, con el libreto y con la grabación del estreno, se develó finalmente el misterio de este "Misterio", cuyo primer título fue "Comme un oiseau surpris" (Como un pájaro sorprendido).

El epígrafe de ese borrador reza: *"Aquí, en este viejo libro comprado en un muelle del Sena el 19 de julio de 1956, he martillado mi Misterio como un pájaro sorprendido. Iniciado en 1952, este Misterio,*

sangre contenida y cuadriculada, sangre geometrizada, ha pasado por mil etapas después de 1954".

En carta del 13/IV/58, Campodónico confiesa: "*Lo más importante es montar en diciembre en la Salle Gaveaux mi Misterio 'Alguien que molestaba su muerte'. Estoy trabajando en esta obra para la que escribí completamente el texto en francés, tomando como base lo que había hecho hace seis años en español. Se trata de un hombre que sabe que va a morirse (no importa por qué) y que antes de morir dice varias cosas. Primero sin poder aceptar su muerte, luego rebelándose contra Dios, a quien insulta, por fin desesperándose y al final desolado, del otro lado de la desesperación, sin saber ya qué hacer".*

Esta versión francesa de lo que luego sería definitivamente el "Misterio del hombre solo" nunca se concretó, pero queda claro que el proyecto era una idea fija que perseguía al compositor. La temática obsesiva de la muerte se mantiene, como así también la de los estados anímicos del protagonista. Y continúa en la misma carta: "*Necesito un actor muy bueno, y espero contar con Alain Cuny que me estima mucho, y con quien he tenido algunas conversaciones maravillosas. Necesito un coro, a la griega, que se mueve, hace gestos, canta y habla, comentando lo que le sucede al actor principal, y que está al costado de la escena. La orquesta se ubicaría atrás, en las gradas que tiene el escenario de Gaveaux".*

En la entrevista ya mencionada, Héctor Tosar evoca la gestación del Misterio: "*No sé cómo fue, conversando de algo, que él empezó a hablarme del proyecto. No puedo decir si él buscaba un nombre, pero yo le mencioné la palabra 'misterio' pensando en los misterios medievales, en los autos sacramentales, y él se quedó pensando, y al rato me dijo: '¿Sabés que me diste la clave, la solución para la obra?' Quiere decir que, en ese sentido, algo aporté. Pero no recuerdo que él me haya mostrado material musical de ningún tipo. Estaba pensando abstractamente en la obra. No recuerdo tampoco cuáles eran los conceptos que él manejaba en ese momento. Ni siquiera si estaba ya componiendo o estaba elaborándola mentalmente".*

En el programa de mano del estreno en el SODRE, el compositor se explaya sobre su obra: "*¿Pertenece, históricamente, una forma nueva, a un solo creador? ¿Es cierto, por ejemplo, que Monteverdi fue el primer compositor de óperas? Quizá. Esencialmente, en cambio, una forma varía según quienes la tratan y pertenece a cada uno de ellos. Sin quererlo –tanto como dejé salir a la conciencia mi necesidad de expresión por la palabra, paralela a la musical– así, porque era inevitable*

aunque yo lo ignorase, llegué a una forma: el Misterio. Lo comprendí al cabo de diez años de buscar y buscarme, mientras transitaba de la adolescencia a la juventud. Es probable que haya sido el primero (¿el único?) en descubrirla; poco importa eso ahora. Lo que cuenta, en todo caso, es la conjunción absoluta que intenté entre texto y música. Ambos elementos nacieron y se desenvolvieron desde el meollo mismo de la obra (de varios números compuse el texto y la música al mismo tiempo), y bien que relativamente separables, sólo unidos ganan todas sus dimensiones.

"¿Qué es un misterio? Una obra, no de teatro o para el teatro, sino ***en teatro****, donde texto, acción, música, decorado (o situación espacial) y luces, alternan, uno tras otro (o con otro) compartiendo sucesivamente el hilo conductor, y se originan en una concepción total, totalizadora, salidos de una misma mano. Una obra cuyos personajes son no sólo los actores, los cantantes-mimos, el coro y las bailarinas, sino también la música y las luces. O, si se prefiere, donde cada uno de ellos es* ***instrumento****.*

"La denominación me fue sugerida por Héctor Tosar en 1954, cuando yo luchaba por concretar en el papel un texto que me perseguía desde 1952. Me pareció acertada sin que supiera la razón exacta. La obra se vincula con el misterio medieval, y el tema –insoluble– y su tratamiento, vuelven la palabra misterio significativa. Claro que el misterio medieval no constituye su único antecedente, por más que carezca de antecedentes inmediatos en las formas musicales y teatrales.

"El estilo resulta de la alternación entre lo abstracto y lo más inmediatamente real. En ese sentido mis personajes se encuentran a medio camino entre la estatua y el fantasma, entre el hombre detenido y sus demonios. Teatro estático, como su música, plástico, y, sobre todo, sin tiempo cronológico constante.

"Establezco aquí estas comprobaciones tratando de ver desde fuera una obra que concebí –in mente– con lentitud, que me acompañó nueve años, visitándome y abandonándome períodos enteros, mientras trabajaba en otras, y cuya música escribí dos veces, en apuntes que terminaron en la papelera, hasta que una última versión –nueva– salió de un aliento, en menos de dos meses. Trato, por primera vez, de comprender ***en su conjunto coherente****, las fuerzas que me gobernaron al escribirla, para dar al espectador elementos de aproximación, pero sin ningún otro fin. En toda creación –por más que la lucidez, en ejercicio permanente, se esfuerce por iluminar el trabajo– el hombre anda siempre un poco a oscuras; y tal vez ese margen de*

penumbra sea saludable para evitarle la locura o la falsedad. Por lo demás, un análisis extenso y profundo no parece conveniente cuando la obra acaba de nacer, y corresponde acaso a historiadores y teóricos, no al autor.

"Lo único claro –totalmente– en mí, desde los primeros balbuceos del poema, desde los apuntes iniciales, fue la paradójica presencia de unas voces oscuras que elevaron este canto: un canto rebelado, rebelde; el canto de un ser que, frente a su muerte, duda, se enamora de su cadáver (en su esfuerzo por aceptarlo), apostrofa luego y ridiculiza al Dios que desea, como si esperase que, ofendido, el deseado se mostrara, y termina otra vez en el escepticismo, o –¿quién sabe?– en la duda o en la aceptación. Pero aún esto lo comprobé a posteriori, y fue premisa de la construcción que surgió después del primer impulso casi ciego.

"Un canto a guisa de venganza. La música desecha todo lo accesorio: ni siquiera me he permitido esos gritos –andaluces– que la maestría de Ohana organizó en su 'Llanto por Ignacio Sánchez Mejías', y que para mí, en su voluntad de expresión, contienen ya su propio límite. Ni un desplante. Este misterio –allí, en su dificultad de interpretación y ejecución– se desliza en general por zonas ajenas a los movimientos pasionales del teatro romántico, aunque contiene sin embargo, proyectada, una pasión puntiaguda. La verdadera pasión es lenta, honda, no destellante ni exterior. Los sonidos - temblorosos - no deben embriagarse de su propia fuerza. El único clímax prepara un instante de locura del personaje principal y crea el alivio de una - por fin - explosión. En el resto, retuve el aliento, quise sobriedad; la intensidad de un clásico, digna, púdica. La palabra –con o sin canto– prescinde de toda 'música de escena' en el sentido habitual; cuando hay música, ella importa, es soberana, representa el devenir de la obra.

"Si me preguntaran cómo expresaría en pocas palabras la búsqueda a que dedico mi trabajo –allí donde la conciencia interviene en él– diría que persigo un arte humanamente inhumano. Inhumano, en la medida en que aspiro a la intemporalidad, a una obra que resista el tiempo histórico, al psicológico, al cultural; humanamente tal, desde luego, porque, como mía, está condenada a ser cosa de hombre, cosa imperfecta, aún en su perfección.

"Siento indispensable y urgente (lo dije en un programa de concierto de París, en 1958) el regreso al teatro, la poesía y la música a su origen de misterio, de comunicación, de encuentro mágico. Un regreso que debe limpiar el arte de movimientos retóricos, de solemnidades

de cartón, liberándolo de la tontería disfrazada, de aquella ilusión que alguien llamó, a propósito de un músico alemán, 'la hojalatería heroica', y que en varios países - transitoriamente, así lo espero - principios extramusicales y extrateatrales han establecido como necesidad y dogma.

*"Y una vuelta, también, a la forma total –que **es y contiene** a la vez–, que no vale por sí, y que no existe fuera de su contenido. Hay alguien, allí, escondido en la penumbra, quieto en su sillón de receptor sometido, para quien la obra es signo: el espectador, el auditor; ese pozo silencioso para quien, tal vez, se escribieron poemas y melodías. El hombre en su soledad. Yo propongo la mía, al crear, aceptando el arte como la forma más hermosa de error, la forma más pura de fe, la única manera de engañar, por un instante, a la eternidad".*

El "Misterio del hombre solo" se divide en dos cuadros, cuya duración es diferente para la primera y para la segunda versión de la obra:

primera versión:	primer cuadro	38'05"
	segundo cuadro	24'55"
	total (sin intervalo):	63'00"
segunda versión:	primer cuadro	26'30"
	segundo cuadro	17'10"
	total (sin intervalo):	43'40"

Esta gran diferencia estriba en que, para la segunda versión, Campodónico suprime totalmente los monólogos. Sin duda, y a pesar de sus intenciones de integrar diversas formas y medios de expresión, el compositor se dio perfecta cuenta de que estos conceptos, si bien muy defendibles en el plano teórico, no funcionaban demasiado bien en su puesta en práctica. La música se constituyó en el elemento dominante, protagónico, esencialmente dramático. Es en la música donde se revela toda la angustia existencial, el vuelo y la originalidad de Campodónico. A pesar de su ambiciosa concepción de obra integral de poesía-teatro-danza-luces-pantomima-canto-música, el "Misterio" no evade cierta retórica trascendentalista en la palabra. Por ese motivo, se justifica la eliminación de los monólogos, que agregaban estatismo a un conjunto que ganó en concentración expresiva al liberar la música de las trabas de ese texto.

El instrumental del "Misterio" está pensado para un conjunto mixto: flautín, dos flautas, dos oboes, corno inglés, dos clarinetes en si bemol, fagot, contrafagot, dos cornos en fa, dos trompetas en si bemol, timbales, siete percusionistas (platillo, carraca o matraca, tambor

militar, castañuelas, bombo, triángulo, tam-tam, pandereta, xilófono y, como insólito solista, un metrónomo amplificado), piano, celesta, clave, dos atriles de violines, uno de violas, un chelo y un contrabajo. Sin embargo, es curioso comprobar que, pese a su innata minuciosidad, Campodónico deja puntos algo confusos en sus deseos de realización instrumental del "Misterio", que sufrió modificaciones no sólo en la única partitura general disponible, sino también en las partes individuales y en la versión final grabada. En este sentido, su gran intuición y talento le jugaron una mala pasada frente a las naturales exigencias de un trabajo más riguroso profesionalmente, sobre todo tratándose de una obra de tal envergadura.

El grupo en sus diversas presentaciones subraya una sonoridad lúgubre y ominosa, acorde con el tema central de la obra, y genera un aire enrarecido y opresivo, gracias a la percusión, a algunos solos de oboe, clarinete, fagot y contrafagot esparcidos a lo largo de la obra, a los *clusters* o racimos de notas del piano (aquí la minuciosidad de Campodónico lo lleva a establecer en determinado momento que el *cluster* debe ser producido con una *"regla de 31 cm"*), a ciertos momentos microtonales en los instrumentos de arco (como en el solo de violín del Nº 12 de la primera parte), o en la voz (como en el recitado-cantado o *Sprechstimme* del Nº 14 de la misma parte), al metrónomo y a la cinta magnética. Todo lo cual recuerda un poco a aquel *"marciano disfrazado de hombre"* de uno de los cuentos del propio Campodónico.[30]

Son tres las intervenciones de la cinta magnética, cuya fuente proviene de las voces del actor principal y del cantante masculino, con una elaboración que, no obstante su brevedad y sencillez, sorprende por su eficacia. Históricamente, es el primer documento compositivo de recursos de la electroacústica en combinación con instrumentos en vivo y acción teatral que se registra en el Uruguay. La concreción de esta novedad sonora fue llevada a cabo por Henry Jasa[31], responsable durante muchos años de los registros fonográficos de las actividades del SODRE: *"Le sugerí la idea a Campodónico, cuando empezamos a preparar la obra. La cinta se elaboró en doblaje con la voz del cantante y del recitante. Yo, desde la cabina, largaba la cinta en el momento indicado"*.

El "Misterio del hombre solo" se representó en las dos oportunidades bajo la dirección general de su autor, con los actores Juan Carlos

30. "Il mio tormento". En: Luis Campodónico: 33 cuentos. Arca, Montevideo, 1995.
31. Henry Jasa (Uruguay, 1934), pianista, técnico de grabación. Entrevista inédita del 10-IV-1991.

Carrasco, Omar Giordano y Ruben Torres, los cantantes-mimos Eduardo García de Zúñiga, Socorrito Villegas, Irma Schinca y Nelly Pacheco, y las bailarinas Olga Bérgolo y Salomé Romaniz. La puesta en escena correspondió a Ruben Yáñez, la escenografía a Carlos Carvalho, su realización a Nelson Fuentes (incluyéndose en la misma un cuadro de Françoise Tailhardat, esposa de Campodónico), la iluminación a Hugo Viñals, y la coreografía a Vaslav Veltchek. Participaron el Coro de Niños del SODRE e integrantes del Coro Femenino, dirigidos por Eduardo Carámbula (quien tuvo como ayudante a Elfriede Kleinschmidt), y miembros de la Orquesta Sinfónica del SODRE. Como ya se dijo, el metrónomo fue accionado por Clara Campodónico ("Clara González" en el programa de mano del estreno).

He aquí el esquema de la obra:

Cuadro primero:

- Nº 1: *Introito*. Orquesta, metrónomo.
- Nº 2: *Cuadro inmóvil*. Orquesta, actores inmóviles.
- Nº 3: *Escena primera* (suprimida en la versión definitiva). Orquesta, actores (médico, mayordomo).
- Nº 4: *Escena segunda* (suprimida). Orquesta, actores (los mismos, más actor principal).
- Nº 5: *Escena tercera*. Orquesta, metrónomo, actores (principal, médico).
- Nº 6: *Escena inmóvil. Poema interior*. Orquesta, metrónomo, cinta magnética Nº 1, actor principal (callado).
- Nº 7: *Sinfonía*. Orquesta, coro (callado, inmóvil).
- Nº 8: *Coro*. Coro, orquesta.
- Nº 9: *Preludio*. Orquesta.
- Nº 10: *Escena cuarta. Primer monólogo* (suprimido). Actor principal.
- Nº 11: *Escena quinta. Diálogo* (suprimido). Actor principal, coro.
- Nº 12: *Intermedio*. Orquesta, metrónomo, coro (inmóvil).
- Nº 13: *Endecha*. Bajo solo.
- Nº 14: *Marcha*. Soprano, orquesta.
- Nº 15: *Intermedio* (introducción e intermedio propiamente dicho). Orquesta.
- Nº 16: *Endecha breve*. Bajo, contrafagot.
- Nº 17: *Escena sexta. Segundo monólogo* (suprimido). Actor principal.
- Nº 18: *Coro*. Coro, bajo, actor principal (inmóvil).

Cuadro segundo:

- Nº 1: *Preludio*. Orquesta.

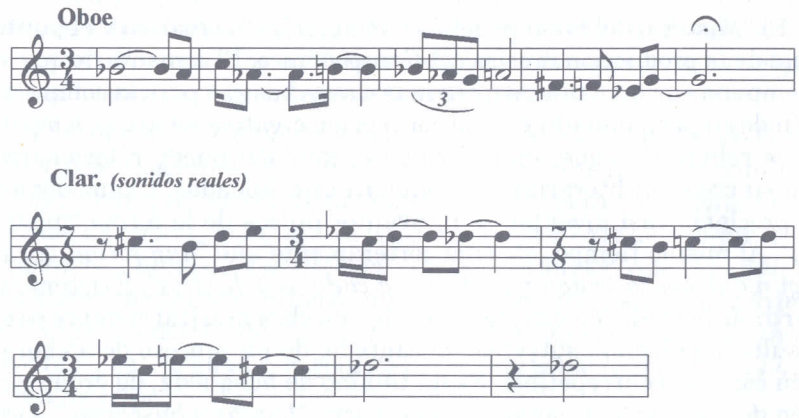
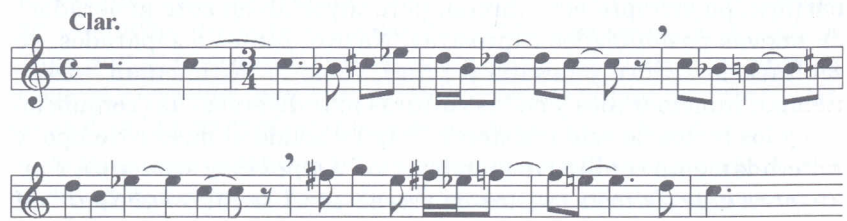
- Nº 2: *Escena séptima*. Actores (principal, mayordomo).
- Nº 3: *Intermedio*. Orquesta, metrónomo.
- Nº 4: *Endecha*. Orquesta, soprano ligera.
- Nº 5: *Escena octava. Tercer monólogo* (suprimido) dicho fuera del escenario. Actor principal, platillos.
- Nº 6: *Escena novena. Diálogo* (parcialmente suprimido). Actor principal, coro.
- Nº 7: *Coro*. Piano, coro, actor principal (invisible).
- Nº 8: *Escena décima. Cuarto monólogo* (suprimido), más diálogo del actor principal con el coro.
- Nº 9: *Intermedio*. Fagot.
- Nº 10: *Escena inmóvil*. Orquesta, cinta magnética Nº 2, metrónomo, actor principal (invisible).
- Nº 11: *Pantomima-balé de los dos demonios ridículos*. Cinta magnética Nº 3, dos bailarinas.
- Nº 12: *Último coro. Letanía antifonal*. Orquesta, coro, soprano, bajo.
- Nº 13: *Final*. Orquesta.

El "Misterio" *"no tiene progresión externa, pero sí interna"* y está estructurado a través de motivos, que pueden ser interválicos, melódicos, armónicos, tímbricos, rítmicos, y de planos o niveles de acontecimientos, organizados en una sucesión de micropiezas independientes, vinculadas entre sí por dichos motivos. En algunos momentos, se utilizan procedimientos de imitación de tipo canónico (piano, castañuelas, contrabajo), pero el resultado es siempre no discursivo, con notoria prescindencia del principio de desarrollo o evolución de ideas de la tradición europea. Los motivos son nexos estructurales y actúan como ejes de la memoria, pero los contextos en que aparecen son diferentes, por lo que difícilmente se escuchan como "repetición" de algo conocido.

El compositor anota en la partitura la presencia genérica de planos: *"Un plano: violines y violas. Un contraplano, metrónomo. Un plano general, pandero. Planos sin ritmo: flauta / clarinete, oboe / trompeta, clave / triángulo / xilófono, piano"*. O, como en el Nº 10 del cuadro segundo, un *"primer plano para la voz sola, un segundo plano para el metrónomo, y un tercer plano para el murmullo de dos voces que conversan"*.

Los cuatro compases iniciales del "Introito" presentan motivos que se reconocerán, melódica, interválica y rítmicamente, a lo largo de toda la obra como hilos conductores (en las trompetas con sordina del Nº 7, en el coro apoyado por las flautas y clarinetes del Nº 8, en el

inicio del Nº 12, y nuevamente en el coro final del cuadro primero, así como en el número final del cuadro segundo).

Sugerentes y expresivos son los solos del oboe y del clarinete en el Nº 9 de la primera parte,

así como insólitos los de fagot y contrafagot. El envolvente solo de clarinete –variante del recién mencionado– al comienzo de la segunda parte presenta rasgos de afinidad con su admirado modelo, *"el andaluz"* Ohana.

Igualmente sorprendentes son los 21 compases del grupo instrumental (Nº 14 de la primera parte) repetidos casi sin cambios bajo la

letanía de la soprano y, a partir de este material, el cierre "orquestal" del cuadro primero, una obsesiva microcomposición rítmico-tímbrica. También de gran originalidad es el tratamiento instrumental del Nº 3 de la segunda parte con el uso de la percusión.

Como no podía ser de otra manera, también aparece una alusión al "tema de Clara" en el Nº 7 de la segunda parte, motivo ya utilizado por el compositor en el "Poema Nº 4".

El "Misterio del hombre solo" es el manifiesto creativo y el punto final de la producción musical de Campodónico. El comentario que lo acompaña encierra también algunas claves básicas para la comprensión de su pensamiento y de su concepción creativa en lo que a música se refiere (aunque, probablemente, también puede relacionarse con su creación literaria). Sin siquiera interlineados, Campodónico se proclama casi inventor –o reinventor único– de la forma "misterio". Al mismo tiempo, observa certeramente que *"una forma varía según quienes la tratan y pertenece a cada uno de ellos"*. Existente a partir de la tradición o no, la forma de una obra musical siempre es el resultado personal, subjetivo, decantado, de un proceso de elaboración complejo e irrepetible. Es un camino de búsqueda, de organización de ideas en el tiempo y en el espacio: *"buscar y buscarme"*, dice Campodónico.

La relación texto-música es la de una pareja amorosa siempre cuestionadora y cuestionante, en la que la correlación de fuerzas entre uno y otra transita por innumerables, inagotables e insospechados caminos de posible existencia, no siempre previsible, no siempre pacífica, no siempre equilibrada, pero invariablemente generadora de nuevas posibilidades expresivas. Nazcan juntos o separados, su confluencia seduce y desafía a priori, como lo testimonian –desde tiempos inmemoriales y en las culturas más diversas– las conjunciones y los frutos de este insistente, frágil y sólido al mismo tiempo, y reiteradamente conflictivo matrimonio. *"La palabra –con o sin canto– prescinde de toda música de escena en el sentido habitual."* Al tratarse de una conjunción escénica, la paradoja y el riesgo toman una dimensión peligrosa, porque, en realidad, *"cuando hay música, ella importa, es soberana, representa el devenir de la obra"*. El

protagonismo de ésta –si es que se pudo poner en duda– queda así afirmado sin ambages.

"En toda creación el hombre anda siempre un poco a oscuras", acota sabiamente el compositor, que sin embargo oye *"unas voces oscuras que elevaron este canto"*. Un canto desafiante y descarnado, donde la muerte, la locura, y la rebeldía ante ambas, se nutren mutuamente. *"Un canto a guisa de venganza."* ¿Venganza o desesperación ante lo inexorable? *"La música desecha todo lo accesorio."* Ella es esencial y prescinde rigurosamente de todo gesto retórico, de cualquier adorno externo que pueda perturbar una estricta concentración de un material de por sí austero y despojado, *"aunque contiene sin embargo, proyectada, una pasión puntiaguda"*. Esa pasión es el vértice con la locura y la muerte, *"es lenta, honda, no destellante ni exterior"*. Por eso, *"los sonidos no deben embriagarse de su propia fuerza"*, sino atrapar, seducir, o herir y marcar.

El Campodónico de gesto adusto y sobrio deja paso al Campodónico arrogante y soberbio, *"en la medida en que aspiro a la intemporalidad, a una obra que resista al tiempo histórico"*, pero consciente de su pecado de *hybris*, *"porque está condenada a ser cosa de hombre, cosa imperfecta, aún en su perfección"*, en esa perfección que él persiguió constantemente como forma de autoexigencia vital. Esta misma *hybris* es la que va detrás de *"la forma total"*, pero que se repliega *"en su soledad"*, esa soledad que considera *"el arte como la forma más hermosa de error"*.

El viernes 27 de octubre de 1961, Elías Grapa publica en Acción de Montevideo una nota previa al estreno del "Misterio" en la que inserta opiniones de Campodónico *"puesto que, por las características muy especiales de la obra, es evidente que es necesario un cierto bagaje de conocimientos previos relativos a este misterio, a los efectos de intentar un juicio válido y justo. La fascinación experimentada por Campodónico frente a los manuscritos de los siglos IX, X y XI, en cuyas páginas encontró, curiosamente, y con las diferencias propias de época y lenguaje, una gran afinidad con sus puntos de mira;* [...] *lo arcaico visto y recreado a través de un tamiz del siglo XX"*.

Aclara el compositor que *"es una música tonal en el sentido de que puede ubicarse en un tono de referencia, pero de ninguna manera tonal en el sentido clásico o romántico"*.

También se hace referencia aquí a los modelos de Campodónico: *"En materia de creadores contemporáneos se manifiesta en primer*

lugar por un franco y cordialísimo odio a Schoenberg, adoración a Stravinski, admiración integral a Bartók", aunque *"mi mayor estímulo está en la música de Ohana, compositor por el que siento una gran afinidad excepto por supuesto en el aspecto nacionalista del andaluz"*.

Como preparación para el público, el compositor expresa que el "Misterio" *"significa la creación o el intento de creación de un género nuevo; por lo tanto, será necesario un esfuerzo por parte del público, para paliar la peligrosa infamiliaridad con la obra"*.

Sobre la orquesta aclara *"que no es sinfónica ni de cámara"*. Elimina el doblaje en las cuerdas y aumenta otros sectores: *"Sería más que la sinfónica si tuviera sus proporciones en las cuerdas"*.

Ya antes del estreno, Campodónico sabe que *"la música de este Misterio podrá tener vida propia separada del texto. Podría ofrecerse a la manera de una Suite, ya que su monotematismo confiere unidad a toda la partitura"*.

La extensa nota concluye con el escepticismo de Campodónico acerca del "éxito" de su obra: *"Difícilmente podrá ser aceptado este Misterio a través de una o dos representaciones. Hay además en el público una indiferencia total o casi total para las cosas de hoy.* [...] *Los que reclaman las novedades no responden cuando se les ofrece, por ejemplo, 'Peter Grimes'*[32]*"*.

Para Campodónico *"ser uruguayo en este país de tímidos, es una desventaja, mientras que en países civilizados como Francia o Alemania el ser del país es un elemento a favor"*.

Un accidente imprevisto, premonitorio, relatado en la mencionada nota de Grapa, inicia el primer ensayo: *"Súbitamente, se rompió la pata del piano de cola, que cayó con un estruendo enorme y obligó a Schenone a hacer un pase de equilibrista para evitar un accidente. Bajo este signo comenzamos..."*.

Ruben Yáñez[33], a cargo de la dirección escénica del "Misterio del hombre solo", recuerda: *"Yo me manejaba con el texto y con el trabajo durante los ensayos; no leo música y nunca se me dio por mirar la partitura. Conocí a Luis siendo él adscripto del IPA cuando yo era estudiante del Instituto. Tendríamos casi la misma edad. A él lo trataron mal con el Misterio. Por esa razón, no conservo ninguna crítica,*

32. "Peter Grimes" (1943), ópera de Benjamin Britten (Gran Bretaña, 1913; 1976).
33. Ruben Yáñez (Uruguay, 1929), actor, director teatral. Entrevista inédita del 11-III-1991.

porque mi madre recortaba las críticas, pero sólo las buenas –cosas de madre– y no hay crítica de esa obra. Tampoco habrán escrito todos los críticos. Todo debe ser negativo.

"Campodónico me invitó para esta obra. Había empezado a dirigir estando él afuera en 1957. Campodónico era una personalidad que a veces provocaba choques, muy seguro de lo que hacía. Me acuerdo de sus problemas con la orquesta. Creo que hubo cosas ahí... A pesar de que yo no estaba muy atento a eso, porque estaba atado a lo otro. Por otra parte, se trataba de una obra muy especial, porque no era una ópera, era otra historia. A mí se me plantearon una cantidad de problemas para hacerla, porque, claro, era una cosa sin antecedentes. La orquesta estaba en el foso, arriba estaba la parte de actores, coros y danza. No tengo ni una foto.

"En la revista Clave se publicaron tres de los cuatro monólogos. Era todo en prosa, pero muy poético. Lo trabajamos mucho con el actor, es casi poesía en prosa. No tiene ningún carácter descriptivo ni sicológico, teatral-sicológico. Tiene otro carácter. No tiene acción, y hubo que inventar una acción, que no es naturalista tampoco. Fue muy interesante desde el punto de vista estilístico encontrar el lenguaje actoral para esto. Es toda una premonición de su muerte.

"El gran tema del texto es la muerte. La muerte, la trascendencia. Místico, pero a su vez un poco iconoclasta también. Llega a ser religioso pero como sacudiéndose la religión de encima. Conceptualmente, para la época era retórico, por supuesto, y no teatral. Ése era uno de los problemas serios que teníamos: un actor moviéndose en un escenario prácticamente vacío, y monologando. Porque había más de un actor, pero no me acuerdo qué hacían los otros; dos muchachos, Giordano de la Comedia Nacional y Ruben Torres de Teatro del Pueblo, donde yo dirigía con Carrasco. Pero mi recuerdo es que se trabajó con mucha adhesión: los cantantes, los bailarines, 'se mataron'. García de Zúñiga, por ejemplo. A Campodónico lo recuerdo en aquel momento como un tipo polémico, activamente polémico. Incluso recuerdo que tuvo algunos encontronazos con Carrasco, el actor, porque Campodónico intervenía en los ensayos de la parte teatral, y era un tipo que estaba en todo. Yo trataba de llevar bien el asunto, pero él tenía su concepto de todo".

En varias oportunidades, Luis manifestó que le estaba muy agradecido a Yáñez por ese trabajo, puesto que sin su dedicación de largas jornadas de trabajo, el "Misterio" no hubiera salido adelante. Por su parte, Yáñez expresa: *"Yo le tenía simpatía, a pesar de ese carácter*

de él, porque me di cuenta de su talento. Yo tengo adhesión con aquella gente que es combatida, y, no sé, yo veía que él peleaba contra un mundo de cosas y me sentí muy cerca de él. Convivimos ese tiempo de preparación –no fue una preparación tipo ópera en tres días–, y fue una cosa completamente distinta, fue como una obra de teatro. Trabajamos fácilmente un par de meses. Luego nos dejamos de ver".

El lunes 30 de octubre de 1961, Wáshington Roldán publica en El País una larga y minuciosa nota, en la que alterna elogios y ataques, en la encrucijada de ser honesto con el creador, con los lectores y consigo mismo. Sin duda se mezclan aquí sentimientos encontrados: por un lado, la propia personalidad de Campodónico, su arrogancia, su suficiencia; por otro, una actitud de adoración al pasado histórico europeo, manifestada plenamente en el cierre del artículo (*"corro a casa a escuchar Rosamunda de Schubert"*).

Al redescubrir este "Misterio" es la música la que sobrevive a todo el resto de una propuesta tal vez demasiado pretensiosa y retórica. Ocurre que la música no está supeditada al texto sino sólo a sí misma; por eso el texto y todo alrededor de él queda tan en descubierto en su debilidad y la música se impone, *"soberana"*, con fuerza propia.

En el contexto de la creación musical uruguaya de la época, Campodónico desconcierta, una vez más, con este "Misterio del hombre solo", como ya había sorprendido con sus originales ciclos pianísticos –en particular los últimos tres– y con su "Poema Nº 4", manteniéndose como testimonio de un aporte musical creativo y arriesgado.

He aquí los textos del propio Campodónico usados en la versión definitiva del "Misterio":

Cuadro primero:

Escena tercera

- ¿Los calmantes? / - Bueno, hasta el miércoles, entonces. Oye: sales por el costado, ¿quieres? ¿Estás con auto? / - Sí. Hasta el miércoles / - Adiós.

Poema interior (cinta magnética Nº 1)

Solo / como un pozo sin superficie / como un poste, un aire, una imagen sin espejo / solo / como un pájaro sorprendido / como una lupa sobre la mesa / un oso que no comprende / solo / sin alegría, sin melancolía / como un ruido seco / un botón sin ojal / un vaso en un estante / sin tú ni yo / solo / como un recuerdo oscuro / como un tres

sobre el cuaderno / como un trozo de tela / una vela en una cesta / un cero / una multitud / solo / tan lejos que ni cerca se lo ve / como un árbol / sin pena / solo / como un poste, un espejo, un pájaro, un pozo / un agujero sin superficie / un aire / un hombre

Coro

Qué lástima de hombre / ¿no habrá de resignarse? / abandonado deteriorado / olvidado como otros más / como todos los hombres / como cada uno / atónito alucinado / escamoteado al secreto de nadie / ¿adónde, sin solución? / secreto el único misterio / no habrá de resignarse / atónito alucinado / escamoteado al secreto de nadie /¿adónde, sin solución? / secreto el único misterio

Primer monólogo (suprimido)

Endecha

¿Qué voy a hacer?

Marcha

El fin con las maletas a medio hacer / sin dinero sin documentos / comienza el viaje / nadie fijó la hora / qué problema tomar ese tren sin maletas / ni lamentos / nadie fijó la hora / ni el día / pero alguien planeó / determinó el itinerario / decide y te avisa / con un gestito / justo en los últimos minutos / una risa rueda en algún rincón / ya vamos / vamos yendo / ya vamos yendo

Endecha breve

Sin solución / ¿qué voy a hacer / de mis recuerdos?

Segundo monólogo (suprimido)

Coro

Oh Dios mío / (si existes) / salva mi alma / (si tengo una) / qué voy a hacer de mis recuerdos / cómo conseguiré guardarlos / dónde iré sin la memoria de un rostro que he amado mucho / dónde se posará el amor que llevo en mí / dónde podrá abrirse mi ternura / quién será fiel a mi fidelidad

Cuadro segundo:

Endecha

Y qué voy a hacer ahora / qué voy a hacer / pobre de mí, ay / pobre, pobre, ay / pobrecito, ay / qué voy a inventar / qué

Tercer monólogo (suprimido)

Coro

Una gran paz / una gran planicie blanca / un horizonte / con inmensidad / necesitas sin tardar / gran paz y gran planicie / un horizonte / lejos más seguro / tan preciso / y por el sueño / mi voz avanza / a qué distancia / de mí mismo / y hacia el sueño / de la planicie / blanca

Cuarto monólogo (suprimido)

Escena inmóvil (cinta magnética Nº 2)

Tú no tienes ningún derecho sobre mi futuro / he salido de tu órbita, tu órbita, tu órbita / ningún derecho, sobre mi futuro, ningún derecho, ningún derecho, hasta el miércoles, hasta el miércoles, hasta el miércoles / solo como un pájaro, como un pájaro sorprendido, solo como un árbol, como un poste / hasta el miércoles, hasta el miércoles / solo / ¿dónde?

(La cinta magnética Nº 3 que se escucha a continuación de lo anterior, corresponde a la "pantomima de los demonios ridículos", y toma su material del texto cantado del bajo del Nº 13 del primer cuadro, reproducido a la mitad de velocidad.)

Último coro

Descansa (descansa) / hombre anulado (descansa) / sin ecuación (descansa) / en el seno de quién (sin seno) / nuevo engaño (descansa) / sobresalto y error (excrecencia) / que pensaba (descansa) / paz y reposo equivocados (cansa) / olvidado (pierde por fin tu infancia) / repetido arrepentido inmolado por ti mismo / descansa / descansa (descansa) / ellos vendrán diligentes / a explicarte otra historia / descansa en tus gusanos urgentes / descansa / si puedes descansa

Primer monólogo (actor principal):

Superfluo, buscar la salida en las ideas, tratar de encontrar escapatorias en el fondo del cerebro. Inútil, pensar. Tiene que ser así. No es mi deseo, pero lo deseo. Estaba previsto.

Qué extraño, dejar los hábitos que me apropié lentamente. Ese tren, el único, debo tomarlo: me empujan hacia el muelle.

Mis cosas, mis libros, mi ventana, pronto olvidados, no podrán –nunca– contar su historia a otro. Qué absurdos, los árboles, vistos por otros ojos que los míos. Qué improbable, la vuelta –entusiasmada y triste– del otoño.

Dios, mi dios tal vez, ¿cómo el final?, ¿por qué pena nueva, esa novedad? Quiero vivir, Señor, ir hasta la punta exacta de un camino, prolongar mi egoísmo. Necesito el aire, a veces sucio, que me diste, y las equivocadas, tristes alegrías. Necesito, día a día, escuchar en el silencio las voces que vienen de lejos, ésas, de no sé qué mundo de las cosas. Te equivocas, quizás, Señor, te equivocas: es tan difícil, avanzar, hasta allí, con claridades.

... Pero vivir. Pero: ni los días más estrechos dejan de ser pero. Vivir, todavía, ver mi cuerpo gobernado, mis huesos, mi carne, mi muñeco. Vivir, comprobar al fondo de la mañana, una niebla que se eleva y aquí la paz, desenredando ruidos de aire entre los álamos.

Vivir, comprobar aún ¿qué? Si no buscara, si no supiera, cuánta desesperanza; la de los postes, al borde de una carretera, la del espejo, cuando no lo miro, la del pozo que hay junto a mi cama... La de un pájaro sorprendido, que por descuido, viaja. Si nunca hubiese amado, si no hubiese dudado, si no buscara. Vivir, recibir, una tarde, el temblor de un invierno que no llega a explicarse; distraerse en el borde de una rosa. Vivir, todavía, sentir cada noche, entera, la urgente pureza del tiempo, oír su paso en el jardín, su pie agudo en el espacio, su pie sabio.

Dios, adónde, cuándo. Para qué, Dios. Yo había creído, quise creer; amar, quise. Levanté la cabeza, presté oídos, espié, aguardé en un rincón. ¿Quién se movió? Te quedaste silenciosa, idea mía, contuviste la respiración, te escondiste, detrás de cuál paisaje.

Yo no me separo de esto. Me están separando; me estoy quedando prisionero de mí, sin proyecciones, sin eco, sin respuestas. ¿Quién me muere?

No, estoy decidiendo. ¿Qué?

Yo busqué, yo espié, yo quise, yo ..

Segundo monólogo

¿Qué voy a hacer, qué voy a volverme –puntualmente– Señor, cuando te distraigas de mí, cuando mi mirada empiece a obsesionarse? Resbalaré de tu terrible presente, saldré de tus ideas, dejaré de ser un pensamiento tuyo; caeré desde tu mano, débilmente primero, luego no tendré ya donde pesar.

Señor, Señor: seré vuelo perpetuo hacia abajo, atravesaré el aire de otros mundos, correré sobre filos de planetas.

¿Qué voy a hacer de mis recuerdos, Señor, cómo conseguiré guardarlos, dónde iré sin la memoria de un rostro que he amado mucho? Señor, –en ese instante, cuando ceses de concebirme, cuando decidas interrumpir el monólogo de mi sueño, ¿dónde se esconderá el amor que llevo en mí? ¿Dónde podrá abrigarse mi ternura? ¿Quién será fiel a mi fidelidad?

Entonces, Señor, en ese instante, en ese momento sin canto posible, cuando el gesto se me vaya repitiendo a lo largo de un día para siempre lento, mi tronco detenido, entero, en un rincón de polvo, mis ojos, demasiado seguros, mis brazos ignorantes, reteniendo un pecho para siempre sin misterio. Señor, ¿qué voy a esperar, cuando no sepa mentirme, cuando mis labios no digan palabras que me prueben y me alivien? Qué más voy a inventar, Señor, pronto, ahora casi.

Señor, qué disgusto en la saliva de esa boca que te implora tantas veces, qué inútiles las manos, mis manos, ávidas, que quisieron atrapar la cola de tu manto, que persiguieron nubarrones, que cerrarán mi olvido.

Tercer monólogo

[Por voluntad del propio compositor, se omitió en el programa del estreno el texto del tercer monólogo, *"porque su valor es puramente escénico y circunstancial; un valor de sonoridad, no de ideas, y resultaría incomprensible sin la escena"*.]

¡Señor! Señor de los catecúmenos y de los ateos, señor de los cráteres y los prolegómenos, de los energúmenos y los locos. Señor de los débiles y los fuertes; señor de los salvajes, de los cristianos, de los jardines soleados y de

las lluvias a lo largo del año. Señor de altura indeterminable, señor general, para todos y para todo, señor que pretende.

Dime cómo, señor, cómo empujar del fondo del cuerpo esos latidos de más que el pulso lleva humildemente. Explícame, señor, la manera de arrancar - aunque haga falta mucho tiempo, incluso si se necesitan pinzas y martillo - las curvas imprevisibles de la sangre que combate a sus venas, que pica en la carne extenuada, agotada de antinomias. Dime dónde pedir compañía, cómo obtener, al menos, otro pasajero, uno que mienta y se engañe, que me regale explicaciones, que me fuerce la mano, me convenza de que el tren va a detenerse pronto, que no es largo el viaje. Unas vacaciones, unos días, pocos, que pasamos fuera de la geografía.

¿Adónde, adónde, digo, adónde voy ahora, y que me reciban? ¿A quién recurro, a quién pregunto, seguro de una buena información? ¿En qué lugar me presento? Hablo, ¿a quién? ¿Quién podría? ¿Quién podría ser yo? ¿Y cómo aceptaría yo que alguien lo fuera? ¿Adónde iría a parar yo, entonces? ¿Y cómo penetraría alguien en mis ojos, de qué lado me tocarían el espíritu?

¡Ah, señor! ¿Dónde está ese corazón metamorfoseable, capaz de tal generosidad? ¿Adónde, esas manos que cierran las mías sin pedir recompensa?

¿Quién, señor? Dame su nombre, rápido. Dime dónde debo llamar, indícame su número de teléfono, el nombre de la calle, la esquina, la casa de ese cómplice final.

¡Dímelo, señor de los imbéciles, de los cascaciruelas, señor de las jamonas. y de la lipotimia, de los patatús y los destripaterrones, señor de los esperpentos, de los buscavidas, de los calientalibros, de los catacalcos y los vendehumos, gran señor de las lechuguinas, de la plenipotencia y los sepacuántos! Señor de los paganos, de los gatos, de los perros, las ratas, las flores grises y las blancas, de los ortodoxos y los burguesitos, señor de los nobles aparentes y explicables, de los paisanos y artesanos, único señor, irremplazable, reparador y destructor, creador y monitor, señor vestido de seda y arpillera, señor de pilas y de mundos. Señor, señor comedor, glotón.

Cuarto monólogo

Tengo que mirar de frente esa infinita lentitud que pronto será mi hábito extremo. Hay que caminar: un abismo insatisfecho me espera. Tengo miedo de negarte, y no puedo afirmarte; casi te acepto y no, no es posible. Ah, Señor, si estás allí, si es cierto, –si estás allí, dame con qué... Si estás allí dame con qué seguir, con qué durar, prolongarme. ¿Para qué me serviría tu eternidad, si fuese cierta, para qué la quiero, sin este cuerpo?

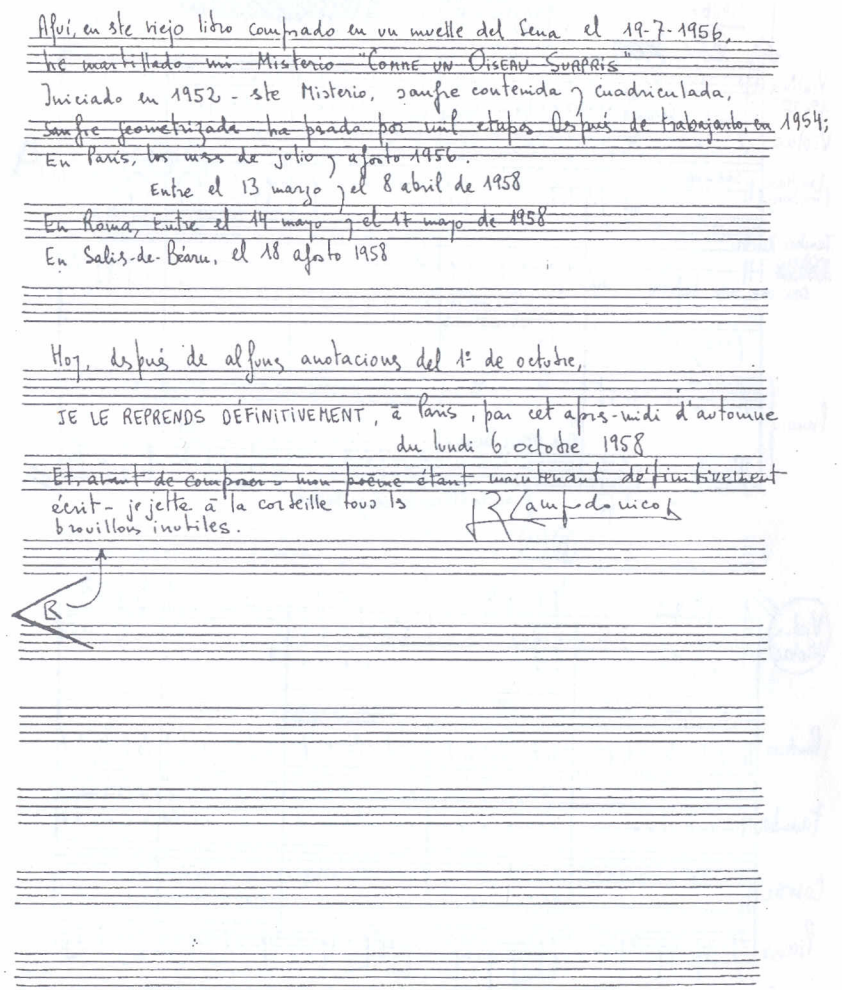
Cuánto ademán, cuántos pasos perdidos, inutilizados; cuánto momento exhausto que cae en el aire del día y se pierde, sin ser contemplado; ¿a quién irá el recuerdo, a quién la pena, y a quién tanto alegría anterior, tanta sospecha demorada, inacabada, tanta duda marchita y tanta selva?

¿Para qué viví? Un pensamiento, una luz, una venganza y luego, el silencio otra vez; y esta penumbra, iluminada de Dios: mi paradoja.

Otro cambio. También eso es falso. Más lejos ...

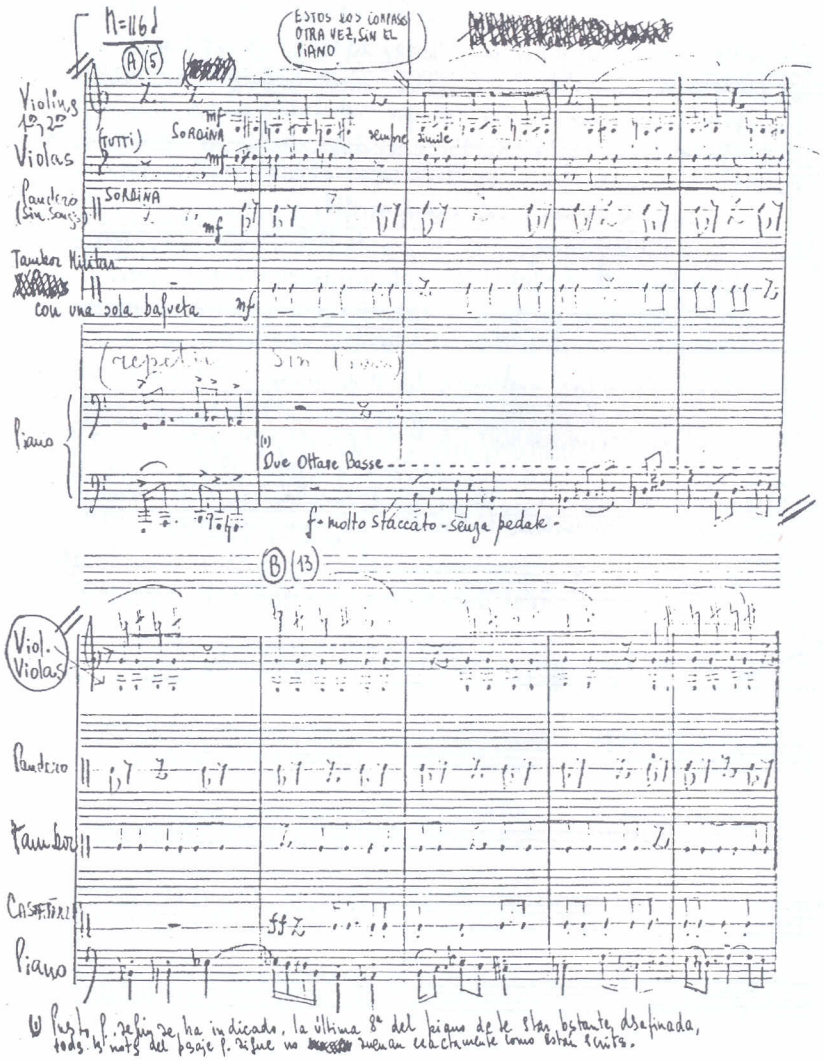
Coro

Calla, por fin; toda palabra es mentira.


Aquí, en este viejo libro comprado en un muelle del Sena el 19-7-1956,
he martillado mi Misterio "Comme un Oiseau Surpris"
Iniciado en 1952 - este Misterio, aunque contenida y cuadriculada,
aunque geometrizada ha pasado por tres etapas. Después de trabajarlo en 1954;
En París, los mes de julio y agosto 1956.
Entre el 13 marzo y el 8 abril de 1958
En Roma, Entre el 14 mayo y el 17 mayo de 1958
En Salis-de-Béarn, el 18 agosto 1958

Hoy, después de algunas anotaciones del 1º de octubre,
JE LE REPRENDS DÉFINITIVEMENT, à Paris, par cet après-midi d'automne
du lundi 6 octobre 1958
Et, avant de comprendre mon poème étant maintenant définitivement
écrit - je jette à la corbeille tous les
brouillons inutiles.
R Campodonico

Frontispicio del manuscrito del "Misterio del hombre solo".



Página 34 del manuscrito del "Misterio del hombre solo".

Anexos

1. Cronología

1931: El 14 de mayo nace en Montevideo Luis Ricardo Campodónico. Son sus padres Ricardo Campodónico y Ángela Molea.
1936: Comienza a estudiar piano con Josefina Milones.
1937: El 21 de abril nace su hermano Miguel Ángel, hoy destacado escritor.
1938: Comienza sus estudios primarios en el Colegio Santa María de los Hermanos Maristas en Montevideo.
1939: Continúa estudios de piano con Santiago Baranda Reyes, a instancias de Josefina Milones.
1943: El 2 de diciembre nace en Montevideo su hermana Clara.
1944: Cursa el primer año de los estudios secundarios en el Liceo Santa María de los Hermanos Maristas.
1945: El 2 de julio, con catorce años de edad, da su primer concierto público como pianista, en el Paraninfo de la Universidad, en el marco del ciclo "Arte y Cultura Popular" organizado por María Vinent de Muller, acompañando al flautista Francisco Russo.
Cursa el segundo año de los estudios secundarios, en el mismo instituto.
1946: Se desempeña como director de coros en la Escuela Normal de Santiago Vázquez.
1947: Continúa sus estudios secundarios en el Liceo "Miranda".
1949: Inicia estudios de armonía, contrapunto y formas musicales con Enrique Casal Chapí.
A partir de este año, desarrolla intensa actividad como pianista, tanto en Montevideo como en ciudades del interior.
1950: Comienza la composición de la "Sonata para piano" opus 1 (luego "Sonata de la adolescencia").
1951: El 6 de junio Meri Franco Lao la estrena en la sala Verdi, en un concierto del Centro Cultural de Música.
"Poema N°1" opus 2 para canto, violín y piano.

"Improvisación Nº 1" opus 3 ("Impromptus").
"Salmo Nº 63" opus 4 para coro *a cappella*.

1952: "Fantasía" opus 5 para piano.
"Zarabanda" opus 6 para piano.
"Suite al modo clásico" opus 12 para piano.
Versión definitiva de la "Sonata" opus 1.
Grabación en el SODRE del "Poema Nº 1".
Nueva grabación en el SODRE por el autor.
Estreno de la "Suite al modo clásico" opus 12, el 14 de setiembre en la sala Verdi.
Estreno de la "Fantasía" opus 5 el 5 de junio en la sala de la Asociación Coral, por el autor.
El "Salmo" es declarado incantable en el concurso del SODRE.
Primeros apuntes para el "Poema Nº 2" opus 7, para canto, flauta, violín y piano.
Inicia la composición del "Misterio del hombre solo".
Dirige el coro del Colegio y Liceo de los Hermanos Maristas en el marco de actos musicales y literarios.
A partir de este año, Campodónico inicia una casi ininterrumpida actividad periodística en diversos órganos de prensa de Montevideo (El Debate, Clave, Esfuerzo, Afirmaciones, Match, Marcha), actividad polémica que se enmarca en lo que el compositor definía como *"la modificación del medio"*.

1953: Estudios de composición con Carlos Estrada.
Es nombrado secretario de la Sociedad de Música Moderna de Montevideo.
Concursa en el SODRE como pianista acompañante.
"Tu es Petrus" opus 8 para coro *a cappella*.
Estreno del "Poema Nº 1" el 30 de octubre, en la sala de Amigos del Arte.
Grabación del mismo en el SODRE.
Ejecución el 9 de octubre, por el autor, de la versión definitiva de la "Fantasía" opus 5, en el teatro El Galpón.
"Poema Nº 4" opus 9 para recitado, violín y piano, que se estrena el 30 de octubre en la sala Amigos del Arte.
"Poema Nº 5" opus 10 para canto, flauta, violín y piano, estrenado en el mismo concierto. También es estrenado en esa oportunidad el "Poema Nº 1" opus 2.
El "Poema Nº 2" obtiene en noviembre el primer premio en la categoría de cámara del concurso de composición del SODRE.

Composición de un canto patriótico, luego aparentemente destruido.

1954: Retoma la composición del "Misterio del hombre solo".
Inicia la serie "Danza de los siete pecados capitales".
Su trabajo "Elementos rítmicos en la música popular del Uruguay" obtiene el primer premio en el concurso de ensayos del SODRE.
Grabación del "Poema Nº4" en el SODRE.
Versión definitiva del "Poema Nº 2" y estreno el 26 de agosto.
Versión definitiva del "Poema Nº 5".
Grabación de los mismos en el SODRE.
Viaja a Asunción del Paraguay a dictar cursillos de historia de la música.

1955: Inicia un trabajo sobre la música sinfónica en el Uruguay, con fondos de la Facultad de Humanidades y Ciencias.
Ingresa por concurso a la docencia de música en la enseñanza secundaria.
"Cinco cuadros musicales" opus 13 para piano.
"Tres poemas sin nombre y con amor" opus 14 para canto y piano estrenados por Raquel Satre y el autor en el concierto de despedida del 30 de noviembre.
Parte para París el 28 de diciembre.

1956: Llega allí el 13 de enero.
El 1 de marzo se estrena en París la versión orquestada de los "Tres poemas sin nombre y con amor" dirigida por Juan Protasi.
Estudiante patronado.
Beca de Juventudes Musicales del Uruguay.
Estudia con Jacques Chailley en el Instituto de Musicología (donde aprendió los secretos de la forma, *"más gracias a Machaut, Monteverdi y Alban Berg que a Chailley"*) y con Noël Gallon (contrapunto y armonía) en el Conservatorio de París.
Retoma la composición del "Misterio del hombre solo".
Propuesta para escribir un ensayo sobre Manuel de Falla.
Retoma la composición de la "Danza de los siete pecados capitales".
"Cinco líneas para Curzio Lao" para piano.

1957: Beca del gobierno francés.
Termina el libro sobre Manuel de Falla.
Creación del grupo Les Matinaux junto con Gonzalo Estrada, Georges Berger y Dominique Sarrel.

Retoma la "Danza de los siete pecados capitales".
"Cinco líneas para mi hermana Clara" para piano.

1958: Retoma la composición del "Misterio del hombre solo".
"Spectacle René Char" en Les Matinaux.
Se editan en España las "Cinco Líneas para mi hermana Clara".
"Triángulo" para piano, flauta y violín.
"Trois monodies" para la obra teatral "La cárcel de Sevilla" de autor anónimo.
Concierto solista de piano en la Salle Pleyel.
Recital de piano por televisión.

1959: Se publica el libro sobre Manuel de Falla, abreviado y en francés (*"primera y última incursión por la musicología científica y de especulación"*).
Continúa con la composición del "Misterio del hombre solo".
El 20 de noviembre se casa en París con Françoise Tailhardat.
"Spartacus sera pendu", texto teatral para la Bienal de París.

1960: Se publican en el Mercure de France sus "Cinq exercises autour d'un même linceul" iniciando así la afirmación de su actividad literaria, a la que se ha dedicado simultáneamente que a la musical, pero sin publicar.
Trabaja en las novelas "La mano sobre el sueño" y "Los exilios".

1961: El 22 de enero desembarca en Montevideo con su esposa.
El 27 de febrero nace en ésta su hija Cristina.
El 29 de marzo muere en Montevideo su padre.
A partir de su llegada, se inserta febrilmente en la actividad cultural y musical del país: escribe los textos de los programas de los conciertos del SODRE, tiene a su cargo el ciclo "Política y cultura" en CX 10 (Radio Ariel), es responsable por un tiempo de la programación nocturna de CX 6 (SODRE), trabaja como adscripto en el IPA, dicta clases, cursillos, seminarios, conferencias, viaja a Chile, invitado por la Universidad, para dictar un curso sobre "Espíritu y Estilo".
Se edita en la Revista de Filosofía de la Universidad de Chile "Definiciones primeras en las relaciones creador-arte-folclore".
Entre junio y setiembre escribe la primera versión completa del "Misterio del hombre solo", cuyo estreno tiene lugar el 28 de octubre en el Auditorio del SODRE.
El 2 de diciembre se presenta la segunda versión (definitiva).

1962: Organiza el ciclo de conciertos de cámara del SODRE, el ciclo "El siglo romántico" en el Planetario, y continúa con las actividades arriba señaladas.

El 1 de junio nace su segunda hija, Patricia.
Se publican en la revista Temas algunos poemas de "Árboles, cantos y contraárboles".
"Tres cantos amatorios", poemas en español.

1963: Organiza el ciclo "Obras maestras de la ópera" en el Planetario.
Continúa con múltiples actividades musicales.
Se publica en la Revista de Filosofía de la Universidad de Chile "Notas sobre música contemporánea".

1964: El 5 de enero regresa a París con su esposa e hijas.
Abandona definitivamente la música.
Publica la novela "La estatua" premiada en el Uruguay por el Ministerio de Instrucción Pública.
El 8 de octubre nace en París su tercera hija, Nathalie.

1966: "La plaza", relato en quince imágenes.
Breve viaje a Buenos Aires y Montevideo comisionado por la OIT y la UNESCO para un informe de asistencia técnica.
Comienza a trabajar en la mesa de español de la agencia France-Presse en París.
Se publica en los Anales de la Universidad de Chile "Afirmaciones y preguntas".

1968: Se publican en la revista Sur once de sus poemas.
"¡Ave, Bum!" o "¡Pobre Pum!", sátira teatral inédita.
Termina "Los exilios". Novela inédita.

1969: Publica en París sus "33 Contes".
Varios poemas, entre otros el "Poema de un momento" y el "Poema a Calder".
"Nadie". Novela inédita.

1970: "Donatella", un relato en español, y su adaptación al francés para radio.
"Las tijeras".
"Cinco cuentos de humor tibio", en español. Inéditos.

1971: "¡Qué inmóvil era el verano!"
"Poemas plurales".
Se publican en París fragmentos de su novela "Cortapulgares".

1972: "Pennec". Novela inédita.
Se publican en la revista Maldoror de Montevideo, sus "Poemas Plurales".
"Clara-Carla" (llamada en francés "Clara, où est Carla?", obra en un acto, es premiada en el Concurso Internacional de Teatro "León Felipe" de México. Inédita y sin estrenar en español.

"El Puente" es seleccionada por Radio Canadá y por Radio Sarrebruck.
Aparecen ya síntomas de su enfermedad terminal.

1973: "L'assassin du musée Grevin", novela en francés.
"Pobre Flavia", *"relato radiofónico, catastrófico y lírico, casi cínico y no verídico"*, en francés.
"Clara-Carla" se estrena en el Odéon de París el 18 de octubre y es editada en ese mismo año.
Fallece en París el 17 de diciembre.

1975: Se publican en la revista Maldoror fragmentos de "Cortapulgares".

1976: El Núcleo Música Nueva de Montevideo le rinde homenaje con un concierto realizado el 16 de noviembre en el teatro de la Alianza Francesa de Montevideo, en el que se ejecutan el "Impromptu", la "Sonata de la adolescencia", y los "Poemas" N° 2, N° 4 y N° 5.

1983: El 26 de octubre, en un concierto del Núcleo Música Nueva, se estrenan en Montevideo, en la sala del Instituto Italiano de Cultura, las "Cinco líneas para mi hermana Clara".

1988: El 16 de noviembre, en un concierto del Núcleo Música Nueva, se estrenan en Montevideo, en el Teatro del Anglo, las "Cinco líneas para Curzio Lao".

1991: El 29 de abril fallece en Montevideo la madre del compositor.
El 8 de mayo se realiza en el Instituto Goethe y en el marco de las actividades del Núcleo Música Nueva, un acto de homenaje al compositor, que incluye el reestreno - en versión grabada - del redescubierto "Misterio del hombre solo", conmemorando los treinta años de su estreno, y también el 60° aniversario del nacimiento del compositor.

1992: El 12 de abril fallece en París Françoise Campo-Timal (Françoise Tailhardat), quien había sido esposa de Luis y traductora de varias de sus obras.

1995: Se publican en español los "33 cuentos" (Arca, Montevideo).
Las "Cinco líneas para mi hermana Clara" integran el volumen 4 de la serie brasileña de discos compactos "Compositores Latino-americanos" a cargo de la pianista argentino-brasileña Beatriz Balzi.

2. Bibliografía

2.1. Escritos de Luis Campodónico

2.1.1. Selección de artículos periodísticos, comentarios de conciertos y ensayos musicológicos

- "Un gran compositor local triunfante en música culta" [Héctor Tosar]. En: El País, suplemento especial XXXV aniversario, Montevideo, 1953.
- "A propósito de la crítica musical francesa". En: Clave, N° 17, Montevideo, IV/V-1956.
- "El Instituto de Musicología de París". En: Clave, N° 18, Montevideo, VI/VII-1956.
- Manuel de Falla en la historia y en la música de España y de Europa. Mecanoscrito inédito, 496 páginas, 1959.
- Manuel de Falla (versión abreviada, en francés), Éditions du Seuil, París, 1959. Reeditado en 1971.
- "Definiciones primeras de las relaciones creador-arte-folklore". En: Revista de Filosofía de la Universidad de Chile, vol. VIII, N° 1, Santiago, 1961.
- Textos para el programa "Manuel de Falla en la música española", ciclo de 25 audiciones, CX6, Montevideo, 1961.
- "Música para las estrellas", ciclo en el Planetario Municipal, Montevideo, 1961/1962.
- Comentarios en los programas a los conciertos del ciclo de música de cámara del SODRE, Montevideo, 1962.
- Comentarios a los programas radiales nocturnos en CX6, Montevideo, 1961, 1962, 1963.
- Comentarios a los programas de conciertos de abono de la OSSODRE, Montevideo, 1961 y 1962.
- "Notas sobre música contemporánea". En: Revista de Filosofía de la Universidad de Chile, vol. X, N° 1, Santiago, 1963.

- "De Bergamín a Bizet". En: Marcha, Montevideo, 8-V-1964.
- "Música lunar, cine melancólico". En: Marcha, Montevideo, 9-X-1964.
- "Afirmaciones y preguntas". En: Anales de la Universidad de Chile, Santiago, X/XII-1965.
- "Música uruguaya". En: Enciclopedia de la Música Salvat, tomo 4, Barcelona, 1967.
- "Héctor Tosar". En: Enciclopedia de la Música Salvat, tomo 4, Barcelona, 1967.
- "Pelícano Morales, cráneo comprometido: libelo (no difamatorio) contra los críticos". En: Marcha, Montevideo, 19-IX-1969.

2.1.2. Obras literarias

- "Spartacus sera pendu". Obra de teatro para la Bienal de París, 1959.
- "Cinq exercises autour d'un même linceul". Mercure de France, París, 1960.
- "Los exilios". Novela inédita, 1960.
- "La mano sobre el sueño". Novela inédita, 1960.
- "Árboles, cantos y contraárboles". Ejercicios poéticos inéditos, 1962. Algunos poemas son publicados en: Temas, Montevideo, 1967 y Sur, Buenos Aires, 1970.
- "La estatua". Novela. Arca, Montevideo, 1964.
- "Cortapulgares". Novela inconclusa e inédita.
- "La plaza (relato en quince imágenes)". Novela inédita, 1966.
- "¡Ave, Bum!", obra de teatro en tres actos. Inédita. 1968.
- "El fuego" (que integrará posteriormente los "33 cuentos"). En: Marcha, Montevideo, 25-IV-1969.
- "33 Contes". [Contiene sólo 30 de los 33.] Mercure de France, París, 1969. Edición póstuma en castellano ("33 cuentos"). Arca, Montevideo, 1995.
- "Nadie". Novela inédita, 1969.
- "Cinco cuentos de humor tibio". Inéditos, 1970.
- "Donatella". Relato (en español). Inédito, 1970.
- "Donatella". Fragmento en adaptación radiofónica y traducción al francés. Inédito, 1970.
- "Coupe-Pouces". [Traducción al francés de parte del Libro Primero de "Cortapulgares".] En: Les Lettres Nouvelles, París, 1971. Prólogo y traducción de Françoise Campo (Françoise Tailhardat).
- "¡Qué inmóvil era el verano!" Novela inédita, 1971.
- "Pennec". Novela inédita, 1972.
- "El puente". Pieza radiofónica, 1972.
- "Clara/Carla" ("Clara, où est Carla?"). Obra de teatro en un acto. Éditions Pierre Jean Oswald, París, 1973.

- "Poemas plurales". Publicados parcialmente en: Mutations, catálogo de nuevos escritores de la exposición de Céret, Francia, 1971, y en: Maldoror, Montevideo, 1972.
- "Pobre Flavia". *"Relato radiofónico, catastrófico y lírico, casi cínico y no verídico"*. Original francés inédito, 1973.
- "L'assassin du musée Grevin". Original francés inédito. 1973.

2.2. Escritos sobre Luis Campodónico

por orden alfabético de autor

- Anónimo: "El escritor Luis Campodónico murió en Francia". En: La Opinión, Buenos Aires, 19-XII-1973.
- Miguel Ángel Campodónico: "Luis Campodónico". Apuntes biográficos. Mecanoscrito inédito. Montevideo, noviembre 1976.
- Egon Friedler: "Desaparece Luis Campodónico". En: El País, Montevideo, 23-XI-1973.
- Egon Friedler: "Homenaje a un solitario". En: El País, Montevideo, 16-V-1991.
- Graciela Paraskevaídis: "Luis Campodónico: Enfoque analítico de las obras para piano". Trabajo de investigación. Universidad de la República. Mecanoscrito inédito. Montevideo, 1991.
- G. Paraskevaídis: "Como un pájaro sorprendido". En: Brecha, Montevideo, 3-V-1991.
- G. Paraskevaídis: "Luis Campodónico, compositor". Mecanoscrito inédito. Leído en la presentación de los "33 cuentos", Instituto del Libro, Montevideo, 16 de mayo de 1995.
- G. Paraskevaídis: "Luis Campodónico". En: Quién fue quién en la cultura uruguaya. El País Cultural, Ediciones de la Plaza, Montevideo, 1998.
- Ángel Rama: Aquí, cien años de raros. Antología. Arca, Montevideo, 1966.
- Á. Rama: "Luis Campodónico, un adelantado". En: Marcha, Montevideo, 21-XII-1973.
- Ana María Rodríguez Villamil: "Postfacio". En: Luis Campodónico: 33 cuentos, Arca, Montevideo, 1995.
- Osvaldo Tcherkaski: "Curioso espectáculo de un uruguayo radicado en París". ["Clara-Carla"]. En: La Opinión, Buenos Aires, 27-X-1973.
- Daniel Viglietti: "Françoise Campo-Timal: una ventana abierta". En: Brecha, Montevideo, 5-VI-1992.

En la Biblioteca Nacional uruguaya existen fotocopias de los manuscritos musicales y literarios de Luis Campodónico.

3. Obras musicales según el listado del compositor

1950/1951: "Poema Nº 1" opus 2 para canto violín y piano
1951: "Improvisación Nº 1" ("Impromptus") opus 3 para piano
1950/1952: "Sonata para piano" opus 1 ("Sonata de la adolescencia")
1951/1952: "Salmo Nº 63" opus 4 para coro *a cappella*
1951/1952: "Fantasía" opus 5 para piano
1952: "Zarabanda" opus 6 para piano (incluida en la "Suite al modo clásico" opus 12 para piano)
1952/1953: "Poema Nº 2" opus 7 para canto, flauta, violín y piano
1953: "Tu es Petrus" opus 8 para coro *a cappella*
1953: "Poema Nº 4" opus 9 para recitado, violín y piano
1953: "Canto patriótico" opus 11 para voz y acompañamiento
1953/1954: "Poema Nº 5" opus 10 para canto, flauta, violín y piano
1955: "Cinco cuadros musicales" opus 13 para piano
1955: "Tres poemas sin nombre y con amor" opus 14 para canto y piano
1956: "Cinco líneas para Curzio Lao" para piano
1954/1957: "Danza de los siete pecados capitales" para conjunto
1957: "Cinco líneas para mi hermana Clara" para piano
1958: Música para el "Spectacle René Char"
1958: "Triángulo" para flauta, violín y piano
1958: "Trois monodies" para voz sola
1952/1961: "Misterio del hombre solo"

4. Fonografía

- Beatriz Balzi: "Cinco líneas para mi hermana Clara". En: Compositores Latino-americanos 4. CD Sonopress, ECHO-295, Brasil, 1995.
- Luis Campodónico: "Poemas" 1, 4 y 5, "Misterio del hombre solo" [todas las obras tomadas del archivo del SODRE]. Tacuabé/SODRE, T/M 14 CD, Uruguay, 1999.

Indice

Prólogo 5
Apuntes (auto) biográficos 7
Luis Campodónico a través de otros 35
Enfoque analítico de las obras para piano 47
Las obras de cámara 81
El "Misterio del hombre solo" 95
Anexos 117
1. Cronología 119
2. Bibliografía 125
2.1. Escritos de Luis Campodónico 125
2.1.1. Selección de artículos periodísticos, comentarios de conciertos y ensayos musicológicos 125
2.1.2. Obras literarias 126
2.2. Escritos sobre Luis Campodónico 127
3. Obras musicales según el listado del compositor 128
4. Fonografía 129

Se terminó de imprimir en el mes de junio de 1999
en Artegraf / Fadyn S.A., Paraguay 2250, Montevideo,
con películas de Agrafi.
Depósito legal 310 736.

Se utilizaron tipos New Century Schoolbook para el texto
y Franklin Gothic para los títulos.
Se imprimió con papel Fanaset de 80g
y cartulina Cote Art de 250g.

Diseño del equipo de Ediciones Tacuabé. Puesta en página: NAP.
Carátula sobre un diseño original de Aldo Podestá.

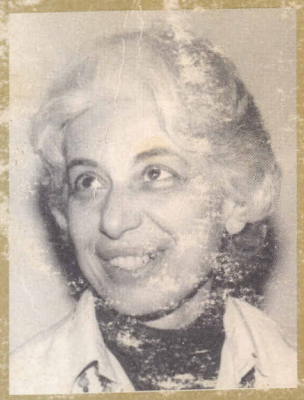
Luis Campodónico (Uruguay, 1931 - Francia, 1973), compositor, pianista y escritor, representa un capítulo importante de la historia de la música del Uruguay. Este trabajo, el único hasta el presente dedicado a su producción musical, aborda el estudio de sus obras para piano, de cámara y de su *opus magno*, el "Misterio del hombre solo".

Graciela Paraskevaídis nació en Buenos Aires en 1940 y reside desde 1975 en Montevideo. Ha desarrollado amplia actividad compositiva, docente y ensayística, ésta última particularmente en el ámbito de la música latinoamericana culta del siglo XX. Es asidua colaboradora de publicaciones especializadas como Pauta (Mexico) y MusikTexte (Alemania), y codirectora de la World New Music Magazine, anuario de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea.

tacuabé

Luis Campodónico (Uruguay, 1931 - Francia, 1973), compositor, pianista y escritor, representa un capítulo importante de la historia de la música del Uruguay. Este trabajo, el único hasta el presente dedicado a su producción musical, aborda el estudio de sus obras para piano, de cámara y de su *opus magno*, el "Misterio del hombre solo".

Graciela Paraskevaídis nació en Buenos Aires en 1940 y reside desde 1975 en Montevideo. Ha desarrollado amplia actividad compositiva, docente y ensayística, ésta última particularmente en el ámbito de la música latinoamericana culta del siglo XX. Es asidua colaboradora de publicaciones especializadas como Pauta (Mexico) y MusikTexte (Alemania), y codirectora de la World New Music Magazine, anuario de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea.



tacuabé

graciela paraskevaídis / LUIS CAMPODÓNICO, COMPOSITOR

graciela paraskevaídis

LUIS CAMPODÓNICO, COMPOSITOR

785.1154
CAM
Par

tacuabé