

# CURRICULUM vitae



## MÚSICA DE TODAS LAS CALAÑAS

CONVERSANDO CON GUSTAVO SAMELA\*

Por Luciano Massa

---

\* Profesor Superior de Piano egresado del Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo". Continuó sus estudios musicales con Guillermo Graetzer y con Erwin Leuchter. Formó parte de diversos conjuntos de música antigua y popular entre los que se destacan el Conjunto Pro Arte de Flautas Dulces de Buenos Aires, el grupo *Delitiae Musicae* y el Dúo Fumero-Samela, con los que brindó numerosos recitales en todo el país. Se desempeña como Profesor titular ordinario de las asignaturas Introducción a la Ejecución Vocal e Instrumental y Música Popular, desde marzo de 1986 hasta la actualidad y como profesor de la asignatura Tango en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Desde 1979 es titular de la cátedra de Flauta Dulce en el Conservatorio Municipal

"Manuel de Falla". Ha participado en la grabación de varios discos. Tiene editadas obras en Ricordi Americana y en la Editorial Barry de Buenos Aires.

**A continuación se transcribe una nota realizada con una de las personas que hizo posible que en las aulas y en los pasillos de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP, Monteverdi se mezcle con el Cuchi Leguizamón o que Arolas converse con Brahms.**

## EN EL COMIENZO

**LM: ¿Cómo fueron tus inicios en la música?**

GS: Básicamente, esto es lo característico: en una familia donde a alguien le gusta la música mucho, los hijos terminan por tener algún vínculo con la música; es decir, mi padre era un tremendo aficionado a la música especialmente clásica. Tengo imágenes de haber ido a los nueve años, paradito, era chiquito, al Colón, al paraíso porque mi familia tenía un ingreso humilde, a escuchar pianistas. Su locura era escuchar pianistas, así que escuchaba las sonatas de Beethoven, todas esas cosas; músicos como Gulda, Giesecking y Backhaus, eran músicos que vi tocar cuando yo era un niño. Bien, esa fue la razón por la cual a los siete años mis padres decidieron mandarme a una profesora de piano del barrio, y por esas raras casualidades esta persona, si bien tal vez musicalmente tenía un nivel muy humilde, tenía una actitud muy cálida, muy afectuosa, y en ningún momento me sentí mal como niño. Esta era la cualidad que le reconozco a esa profesora de barrio, que creo que es trascendental ¿no?, el afecto en cualquier situación educativa. Así que no me resultó ingrato, todo lo contrario, y eso que tenía que leer piccitas y hacer todas esas cosas típicas de las profesoras antiguas, digamos, igual lo disfrutaba. Ahora, como yo compartía los estudios con un compañero que era mayor que yo que después fue un excelente pianista, Claudio Kanz, él venía a visitarme a mi casa y hablaba con

mis padres y entre otras cosas dijo que yo tendría que ir al Conservatorio Nacional y entonces fue que me mandaron a los 12 años al Conservatorio. Ahí empezaron las penas, en realidad de ahí en adelante me sentí mal con el piano (risas), se acabó el clima íntimo y quizás, si no hubiera ido al Nacional, me hubiera dedicado a una carrera pianística con más facilidad de lo que hice después.

**¿Terminaste el Conservatorio?**

Sí, terminé el Conservatorio. A los 20 años hice el décimo año del profesorado superior de piano. Lo que pasa es que, simultáneamente, a partir de los 16 años hice amistad con algunos jóvenes, entre ellos estaban, por ejemplo, Ernesto Acher de Les Luthiers; Juani Amaral que después tocó en La Banda Elástica y armamos una banda de jazz. En esa época, estamos hablando de los años '56, '57, así como ahora los jóvenes se reúnen y arman un grupo de rock o un grupo de cumbia, en esa época los jóvenes en Capital Federal armaban un grupo de jazz y la característica era la autogestión, el autodidactismo, aprender escuchando discos o bien tocando con otros músicos que eran más expertos.

**¿Ese fue entonces tu primer contacto con la música popular?**  
Efectivamente.

## LA EXPERIENCIA CON LA MÚSICA ACADÉMICA

**Retomando la idea de tu experiencia con la música académica, ¿cómo surge tu interés por la interpretación de música antigua?**

En realidad, lo que sucedió fue que cuando terminé la carrera del Conservatorio yo no había tenido ninguna buena formación pedagógica, di-

gamos que era realmente muy floja la formación pedagógica de los instrumentistas, y a mí me gustaba mucho enseñar. Tal es así que antes de terminar el Conservatorio ya había armado un grupo con mis hermanas, amigos y demás y les hacía hacer música, absolutamente porque se me daba la gana. Entonces con Mario Videla, con quien en ese momento teníamos una amistad, decidimos ir al Collegium Musicum a tratar de formarnos pedagógicamente. Me acuerdo que tomamos clases con Violeta Gainza, con Patricia Stokoe y, casualmente una de las materias que estaba era Flauta dulce, entonces yo empecé a estudiarla, obviamente ya era un músico, ya a esa edad había participado de un concurso de piano, un concurso cuya final compartí con Estrella, con Gandini y con Stampaglia. En ese contacto con la flauta dulce rápidamente aprendí, y la primera profesora me mandó a otra profesora y otra, a otra; al final me invitaron a entrar al conjunto de música antigua del Collegium. En realidad, lo que yo quería era tocar un instrumento de conjunto, estaba harto de la cuestión del piano como solista, no quería saber más nada de eso y como ya a esa altura a los 22, 23 años, se había disuelto el grupo de jazz y no tenía con quien tocar, entonces me metí con esta cosa de la flauta dulce y bueno, lo de la música antigua se dio por añadidura porque la flauta dulce toca música antigua fundamentalmente. En el año '65 vino un músico suizo de flauta dulce bastante importante, Hans Martin Linde, y dio un curso. Después de ese curso se produjo una especie de catástrofe porque muchos decidieron no seguir estudiando la flauta dulce por la exigencia, había que estudiarla más y Videla y yo seguimos estudiando y ahí se formó el conjunto de

música antigua del Collegium, una nueva formación que éramos Mario Videla y yo en flautas dulces, Judith Akoschky en clave, Marga Grajer en canto y Carlos López Puccio en viola da gamba. Eso fue en el '66.

### **Luego formaste un grupo con Mario Videla, ¿no es cierto?**

Claro. Tres años después decidimos que, aparte de tener ese grupo de música antigua, por qué no armar un grupo exclusivo de flautas dulces. Entonces armamos en el '69 ese conjunto que en la primera formación éramos nosotros dos, Gabriel Garrido que ahora vive en Ginebra, que a veces viene a dar cursos a la Argentina y Ezequiel Recondo que ahora vive en Milán. Después fueron cambiando las formaciones, pero Videla y yo estuvimos siempre. Luego entró Sergio Siminovich, profesor de la Facultad, más tarde Dennis Alpert y finalmente entraron Ricardo Graetzer y Andrés Spiller. Con la formación de Spiller, Graetzer, (tiempo después vino también Héctor Rodríguez en reemplazo de Alpert) Videla y yo duramos hasta el año '88. Grabamos seis discos y tocamos en una cantidad muy grande de conciertos porque, además, fue una época de moda de la flauta dulce y nosotros éramos el único conjunto de músicos más o menos profesionales que había en la Argentina.

### **¿Cómo fue la experiencia de recorrer durante casi 20 años, es decir, del '69 al '88, prácticamente todo el país dando conciertos con el grupo Pro Arte?**

Fue una linda experiencia. Porque aparte había una cuestión de didáctica. O sea, generalmente dábamos algún concierto para niños, y esa cuestión didáctica era atractiva también. Simultáneamente, yo fui aprendiendo a veces a tocar el clave, si bien en

el grupo casi siempre tocaba el clave Videla, pero a veces lo hacía yo y aprendí bajo continuo. Es más, adquirí mucha habilidad armónica con eso para poder leer cifrados rápidamente. Bueno, al mismo tiempo me pasaron otras cosas ya que a los 20 ó 19 años tuve una hepatitis y en los 40 días que estuve en la cama aprendí a tocar la guitarra por mi cuenta, y después seguí cantando; lo cual quiere decir que después de una incursión en el jazz vino una incursión por el folclore argentino. Me gustaba cantar folclore y acompañarme con la guitarra. Y la guitarra me acompañó muchos años cuando fui docente de escuela primaria en la que enseñé, lo mismo que en jardín de infantes, durante 17 años, de los 20 a los 37. La escuela primaria realmente es como el hospital para el médico, adquirí mucha experiencia pedagógica con eso.

Luego de haber estudiado en el Collegium y demás establecí ciertas amistades, entre otras con Pepa Vivanco y Marga Grajer. Con ella, junto con Eliseo Rey y Judith Akoschky armamos una institución (yo ya tenía mucho más de 30 años) que se llamó Talleres para el Desarrollo de la Comunicación Musical (TCM). Esta fue una experiencia importante para mí pedagógicamente porque ahí se hacía experimentación pedagógica en forma práctica. Eran todos trabajos de improvisación grupal partiendo de consignas muy diversas, o sea, podía haber lenguaje experimental, situaciones de juego dramático y también algo de música popular. Fue una experiencia importante ya que ahí aprendí poco a poco a soltarme un tanto más pedagógicamente. Eso me llevó a pensar en la necesidad de que en la comunicación musical haya como mucha participación directa de la persona, con su cuerpo, con sus recursos musicales e inclusive con sus emociones; cosas que a veces en la didáctica musical se olvidan un poco...

## **LA EXPERIENCIA CON LA MÚSICA POPULAR**

### **Volviendo a tu experiencia con la música popular, ¿qué trabajos desarrollaste en este ámbito?**

Bueno, después de esto que te conté hubo un momento en el que ya estaba en las etapas finales del Pro Arte y con un par de amigos que eran Hugo Fumero y Dante Lannutti armamos un trío que contaba con un bandoneón, guitarra y piano y empezamos a hacer en general música rioplatense, folclore argentino y latinoamericano, etc. Después Lannutti se fue del grupo y quedamos Fumero y yo; con Fumero hicimos nuestros buenos 17, 18 años de actividad, armamos un programa que lo llamamos "Músicas de todas las calañas"...

### **¿Sólo hacían música popular?**

GS: En realidad era toda música popular pero de muy distintos tipos y en los que incluíamos hasta algunas experiencias de improvisación pura, digamos con cosas raras también, que no las llamaría contemporáneas, pero sí experimentales; también las metíamos a veces. Y con ese dúo, durante la década del '90 tocamos mucho en Liberarte, que era y sigue siendo un lugar que queda ahí en la calle Corrientes por donde pasan muchos músicos. Posteriormente grabamos un disco: *Música de todas las calañas*, en el 2001. Hasta el año pasado dimos un recital con Fumero, este año no estamos ensayando.

Actualmente, en música popular lo que estoy haciendo (que ya empecé en el año 2001) es un espectáculo con una cantante, Nora Malatesta, y con una actriz que hace de directora escénica que se llama Cecilia Colombo, que nosotros le pusimos, robándole a Woody Allen el nombre, "Dulce y melancólico" y que es jazz



y comedia musical, digamos. Esto es lo que estoy haciendo ahora y estamos por tocar nuevamente en la Scala de San Telmo. En 2004 hicimos ese espectáculo acá en la Facultad, un sábado, en el ciclo “Nuestros profesores tocan”.

**A la hora de escuchar música hoy en día ¿qué es lo que elegís?**

Es... una mezcla. Es decir, como buen ciudadano urbano uno tiene... ¡una seria confusión en la cabeza! (risas). Que es algo que también tomo muy en cuenta en la educación, ¿no? A veces alguien se cree que pertenece a una música y después va descubriendo que hay otras músicas que lo penetraron y que, tarde o temprano, vuelven a reaparecer en su vida. A mí, personalmente..., yo disfruto de muchas cosas: me gusta mucho escuchar tango, muchísimo; me gusta escuchar jazz, y dentro del jazz también me gusta escuchar las músicas étnicas, es decir, no puro jazz sino también músicas que tienen que ver con lo bra-

sileño, lo cubano, lo africano también... o sea, sí, es múltiple. Música clásica a veces escucho también, sobre todo cuando necesito... serenarme (risas), porque lo otro a veces es muy excitante.

**Teniendo en cuenta que a lo largo de tu carrera te has dedicado tanto a la música popular como a la música académica (interrupción)...**

Sí, dentro de la música académica... digamos, en la carrera musical hice las dos cosas, lo único que dejé de hacer fue tocar música clásica, romántica, es decir, música pianística; eso no lo hice más después de los 23 años, y desde el punto de vista pedagógico están las dos cosas funcionando... sí, ¿qué querías decirme?

**Quería preguntarte cómo se vivía la dicotomía música culta/música popular hace 30 años atrás y cómo notás que se vive hoy en día.**

Digamos, cuando yo estudiaba en el Conservatorio, generalmente todos los

profesores—salvo algunas honrosas excepciones—se oponían a que el alumno se dedicara a la música popular porque lo estimaban como algo que quitaba calidad musical al alumno. O sea, te quitaba técnica, *buen gusto* decían ellos (risas); era una cosa terrible, sí. He escuchado cosas tremendas, frases como cuando Jaime Torres tocó en el Colón, frases del tipo: “Cada uno debería saber en qué lugar tiene que estar”... Bueno, yo creo que eso, eso se cae a pedazos hoy en día, ya está desapareciendo. Hay gente prejuiciosa, pero... es muy poca, es decir, han habido tan tremendos cambios..., después del posmodernismo se cayeron todas las estructuras fijas, digamos, no quiere decir que yo esté a favor del posmodernismo, ¿no? También trae cosas que yo considero difíciles y que no son sanas, como la hipertrofia del individualismo, la hipertrofia del tecnicismo, esas cosas no me interesan; pero, una cosa que sí es verdad es que el eurocentrismo cultural se vino cayendo y ahora aparece como el multiculturalismo y en la medida en que cada cultura tenga la posibilidad—cosa que no la tiene fácilmente—de expresarse, eso me parece interesante.

**LA TAREA PEDAGÓGICA**

**Otro de los aspectos importantes de tu carrera es todo el trabajo pedagógico que venís desarrollando desde hace años. ¿Cómo surge la idea de incluir asignaturas de música popular en la Facultad y cómo se vivió esa propuesta por ese entonces?**

Yo creo que es una conjunción de varias cosas: primero, mis vivencias cuando fui alumno del autoritarismo y de la falta de flexibilidad para abordar distintas músicas y poder hacer el alumno un aporte personal dentro de la música. Por otro lado, todas las vivien-

cias que tuve de lo informal, es decir, hacer música con amigos y de golpe descubrir que uno ahí podía experimentar, podía equivocarse y hacer tonterías, pero hacía las propias cosas y tenía el espacio para hacer las propias cosas. Después eso se une también a mi experiencia, como nombré antes, con Pepa Vivanco y Marga, de experimentar en la docencia más todo lo que experimenté en la escuela primaria también. Yo me daba cuenta que no era cuestión sólo de enseñar a cantar pequeños repertorios de canciones, sino que al chico había que hacerlo mover, jugar, contarle cuentos, armar una situación dramática junto con la música; eso lo fui aprendiendo por experiencia, por *sobrevivencia* docente, digamos (risas). Además, siempre tuve una tendencia a leer y a informarme, cosa que compartí con otros colegas como Pepa, por ejemplo, y también con Hiroko Nakamura que es una excelente docente que trabaja en la carrera de Musicoterapia de la Universidad del Salvador, trabajó en la UBA también, nosotros leíamos e intercambiábamos y empezamos a darnos cuenta que había cosas que no cerraban. En esa época nosotros éramos jóvenes y existía ese prejuicio de que se nace músico o no se puede ser músico... eso era fuertísimo; o se tiene oído o no se tiene (risas), lo cual era una mirada tan anticientífica porque, evidentemente, más allá de que no hay dos personas iguales, el marco cultural determina una evolución o una involución en las posibilidades de una persona. Entonces yo me daba cuenta de lo importante que es el estímulo, el marco cultural, una serie de cosas para desarrollar las competencias o las habilidades necesarias para poder dedicarse, ¿no? A partir de lo cual me interesaba mucho cómo son los mecanismos de aprendizaje y estudiar un poco los me-



canismos universales de aprendizaje; evidentemente, todos los procesos de aprendizaje tienen algo en común, entonces estudié un poco de psicología genética, de Piaget.

Bueno, sumando eso aparece entonces que, digamos, *explorar* es muy importante para aprender; la música popular tiene una tradición informal, tiene una tradición de comunicación oral. La comunicación oral permite el desarrollo del oído y de la destreza corporal rítmica, mucho más que si uno solamente está mediado por los signos, es decir, la partitura, etc., con lo cual no quiere decir que la partitura no sirva, sino que es un complemento pero, evidentemente, si los signos predominan en el proceso de aprendizaje y no hay otro tipo de exploraciones, el aprendizaje se hace incompleto. Y como la música popular, generalmente, tiene una diferencia trascendental con la música clásica en el siglo XX en el que empieza a aparecer la especialización, o sea, el que es pianista es pianista, el que es compositor es compositor. Esto no existió en la música clásica siempre, Liszt era pianista, compositor, improvisador: tomaba las obras de Chopin y las cambiaba sobre la marcha, hacía paráfrasis de óperas de Wagner, a su manera, en el piano, es decir, era otra concepción. Esa libertad se perdió un poco en el siglo XX en la música clásica y quedó en los nichos de la música popular que siempre siguió basándose en la transmisión más espontánea. Hay un libro muy interesante sobre el tango, que salió hace muy poco, donde demuestra que el tango tiene una rara conjunción de un proceso que sigue siendo de transmisión oral aún hoy en día con elementos, en cambio, de transmisión escrita.<sup>1</sup> Es decir, aún hoy en día en que se supone que un músico de tango se puede formar en la

Escuela de Avellaneda, leer música; o formarse en un conservatorio y aprender y después tocar tango; y además que muchos músicos de tango son por ahí violinistas de orquesta. Sin embargo, para que suene a tango necesitan hacer otra experiencia, solamente con la académica no les alcanza. Y en este marco es que yo empiezo a explorar con la enseñanza de la música popular.

**...para lo cual elegís metodologías como la de taller.**

Claro, la metodología activa, digamos. Siempre dentro de un marco de lenguaje cuando enseño música popular, es decir: hay un lenguaje, marca un límite; ese límite no es rígido. Sí, hay cosas que definen un género, pero dentro de esos límites que tiene el género hay muchas cosas que uno puede explorar y experimentar. Ese ha sido el lineamiento principal que guía mi tarea pedagógica. No se trata de enseñar la zamba usando sólo los modelos de Atahualpa Yupanqui, “aprendan eso y ya se terminó la zamba”, digamos, ¿no?, sino que es bueno, una vez que uno vio los modelos, analizar cuál puede ser mi zamba, mi blues, mi milonga. Con el tango no lo hacemos tan libre porque no alcanza un año de enseñanza para eso. No olvidemos que acá tenemos ahora por suerte un año de enseñanza de tango en la Facultad, mientras que en Rotterdam tienen un departamento de tango en la universidad.

**Finalmente, teniendo en cuenta que hace ya tres décadas que venís dando clases en la Facultad, ¿cómo viviste esos 30 años con sus respectivos cambios políticos, sociales y culturales?**

Cuando yo enseñaba, entre los años '69 a '75, el código del Departamento de Música era: “acá se viene a

aprender Brahms, Beethoven, nada de pavadas”. La única experiencia que yo hice una vez de trabajar con improvisación y hacer algunas cosas de lenguaje popular fue *altamente* criticada... Creo que eso fue lo que valió que me expulsaran en el '75, porque en realidad yo no militaba en ningún lado, pero me atreví a hacer algo que era mal visto y que tenía que ver con cuestiones estéticas que quedaban afuera. A partir del año '84, cuando yo retorno a la Facultad porque me invitan, me invita Silvia Malbrán, por lo cual le tengo un agradecimiento, ya que yo estaba muy lejos de la Facultad y dudaba mucho de volver. Pero la propuesta fue otra: dejar de hacer práctica coral para los alumnos ingresantes; es decir sólo la práctica coral e integrar el canto con los instrumentos y hacer una ejecución vocal e instrumental. Yo dije bueno, pero ¿qué tipo de música? Y me dijeron: “la que vos quieras”. Y de ahí en adelante empezó una nueva experiencia. Y hoy en día en muchos marcos formales está entrando la música popular como una alternativa muy válida. Vamos a dar más ejemplos: primero, la realidad es que el primer lugar donde empezaron a hacerse esas experiencias fue acá en la Facultad, en el '84; en el '85 se creó la Escuela de Música Popular de Avellaneda y hace una par de años se creó en el Conservatorio “Manuel de Falla” una carrera de tango y folclore, ahí está Juan Falú. En Mendoza hace dos años que se inició una carrera de música popular en la Escuela de Música de la Universidad de Mendoza también, quiere decir que está cundiendo, se está dejando de polarizar. El músico es músico y tiene que responder a todas las culturas que forman su vida, no puede estar apartado de sus culturas. Inclusive hay como un retorno a la música popular hasta de músicos académicos.

Barenboim quiso tocar tango también, y bueno, el nació acá y algo conocía; obviamente por ahí no lo toca muy bien, pero es la voluntad de reconocer esa música. Por suerte se está dejando de pensar que son dos cosas distintas para clases sociales distintas, se están dejando de lado las dos categorías: *superior e inferior...* 

Nota

1 LISKA, María Mercedes: *La escuela de todas las cosas*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, Cuaderno de Trabajo N° 28, 2003.