

Douglas Tarnawiecki: la música o el rostro oculto del sonido

Alfonso Cisneros Cox

¿El fenómeno de la música es esencialmente anterior al hombre y proviene de un tiempo mítico, o se desarrolla a partir de aquél como creador de sus emociones y necesidades sociales?

Hay algo que llamamos música en relación con lo humano. Desde este punto de vista, ésta nace con el hombre a partir de su desarrollo individual y social, a raíz de sus necesidades provocadas por los diferentes cambios o estímulos que recibe. Pero si hablamos de la música como un ordenamiento sonoro, podríamos decir, a manera de metáfora, utilizando el mito de Orfeo —según el cual los dioses le entregaron la música al hombre—, que la música aparece antes del hombre, que es independiente de él, y así como los insectos, las aves y el viento tienen su música, así el hombre posee la suya.

Las dialécticas Ruido-Silencio en la música, y Palabra-Pausa en la poesía, determinan los posteriores efectos de sentido en cada código correspondiente. ¿Crees que la fuerza vital de la energía artística, radica más en la ausencia que en lo manifestado, más en lo no dicho que en lo dicho?

Existen dos concepciones: el silencio técnico y el silencio como presencia; es decir, el silencio como ausencia y el silencio como presencia silenciosa. Podemos poner el ejemplo de la luz: no tiene un sonido audible pero tiene una presencia. Desde ese punto de vista, diría que la música nace del silencio, del silencio que es presencia, y en el transcurso de una elaboración musical

cualquiera también se manifiesta el silencio técnico propiamente que es la ausencia del sonido.

¿El artista perseguiría este silencio implícito, este silencio cósmico, esta presencia oculta en su obra?

Yo creo que sí. Creo que toda obra musical de importancia posee esta especie de rostro oculto del sonido, y de lo que se trata tal vez en la música es de tocar lo menos posible, para que después se pueda manifestar, o entrar en la corriente de este silencio. Y quizá una mala obra es aquella que transgrede esto, este principio básico. Personalmente, le doy mucha importancia a este fenómeno que se encuentra detrás de la música, detrás del sonido, porque lo reconozco a nivel extramusical.

¿Piensas que existe una relación cosmo-música-hombre ligada a la armonía que existe entre los astros o a la exactitud matemática de los cuerpos celestes?

Tal vez la relación no sea totalmente evidente, pero existe. Volvemos nuevamente a esta especie de principio que hemos llamado silencio, que es una presencia anterior a la música. Tal vez este silencio es también el silencio anterior a todo, y a partir de él es que se han materializado las diferentes leyes que rigen el universo, de las cuales conocemos muy pocas o tal vez ninguna.

Es cierto, por otro lado, que esta armonía cósmica se puede relacionar con la matemática musical si asumimos que todo en realidad es matemático e inclusive que el azar no existe. Ha habido compositores que han utilizado muy conscientemente relaciones matemáticas en su música, y otros en quienes simplemente la relación matemática ha aparecido porque sí. Pero, en ambos casos, la intención es hacer música. Es como si yo agarrara un puñado de arroz y lo tirara al aire; automáticamente se crea una relación matemática que está fuera de mi control, a la que nosotros llamamos azar. Pero en realidad el azar se crea simplemente porque las variables que hay en ese acto de arrojar un puñado de arroz son tantas que no sabemos qué forma van a tener, salvo que tomemos una fotografía en el momento que está en el aire. Existe una matemática aproximativa como la Estadística, que te da una relación de probabilidad pero no de exactitud, porque no comprendemos, no conocemos todas las variables que realmente intervienen.

Concretamente, se han creado diversas estéticas que tienen esta relación con el cosmos. Por ejemplo todas las músicas tradicionales, sean chinas, hindúes, o inclusive las de los pueblos "más primitivos", tienen una conciencia cósmica de la música. La escuela china tiene una estructura pentatónica en la que cada sonido simboliza un aspecto del cosmos y cada uno de ellos, a su

vez, tiene relación con estados de ánimo. En la India sucede algo parecido, hay ragas para ciertas horas del día, para ciertos estados de ánimo. En el folclore africano hay ciertos ritmos que son propicios para la fertilidad. Yo he estado presente en una ceremonia en la que en el centro de una población tomaban una semilla, y todos tocaban a su alrededor. La ceremonia duraba tres días y los músicos iban rotando. Por experiencia se sabe que cierto tipo de manifestación rítmica realmente estimula a esta semilla. Se ha comprobado la real influencia de la música sobre los elementos de la naturaleza, e inclusive sobre el hombre. Porque así como ciertas músicas hacen crecer las plantas, así también otras las matan.

Teniendo en cuenta que existe un principio estético armónico implícito que da valor a la obra de arte, sea cual fuere su estructura y su contexto, ¿consideras que la corriente atonal atentó contra este principio en la música?

Si la música refleja una desarmonía, y expresa la realidad que en ese momento está viviendo una persona, en ese caso no existe transgresión. Considerando que todo parte de ciertas leyes, llamémoslas cósmicas, inclusive la capacidad de transgredir es parte de ellas.

Existe un cosmos interno y un cosmos externo, y el hombre inmerso en ambos. De cierto modo él percibe el cosmos interno, y de este silencio cósmico interno que hay en él, nace la música que lo hace reflejarse externamente. De la misma manera que, por ejemplo, tenemos un ojo que necesita una conexión interna para poder ver externamente, así también para poder ver el cosmos externo tenemos que hacerlo desde adentro. Entonces esta especie de silencio del cual proviene la música, en mi experiencia personal, tiene una cualidad, que no se puede aprehender ni limitar, porque en el momento que tú la coges la mata.

Hay una desarmonía, diría yo, latente, y que probablemente ha sido permanente en el hombre, como ser ambivalente: ese afán de siempre buscar, de maniobrar, de estar en lucha, ya sea consigo mismo o con el ambiente que lo rodea.

Por ejemplo la música serial, dodecafónica expresó una realidad de cambios violentos y bruscos: la época de entreguerras, en la que ocurren hechos como la revolución rusa, el surgimiento del nazismo, una nueva tendencia filosófica existencialista.

¿Se manifiesta la música como una profecía?

La música es la menos inmediata de las artes, a diferencia de la literatura o de las plásticas que son más contemporáneas. Sin embargo, la música

nos dirige a algo que no es ni el pasado ni el futuro, sino un ahora permanente, un ahora que está ahí. La música es una especie de sombra. No existe la sombra pero existe su efecto. Con la música tal vez sucede algo similar. De alguna manera los ruidos humanos manifiestan lo que el hombre está haciendo y reflejan como vive.

Yo llamaría música a aquello que tiene esa conexión, que tiene una conexión con esa presencia que no tiene presencia, o esa presencia que está tal vez oculta, que es el rostro oculto de las cosas, pero que está ahí.

La sacralización es inherente a todo ser humano, en cuanto da respuesta a problemas inmediatos y fenómenos desconocidos de la realidad. El Chamán anuncia el mundo ante los demás y cumple una función neutralizadora y catalizadora de la realidad; él opina, guía, sana. Esta función en nuestro siglo ha cambiado manteniendo una estructura similar y se ha dirigido hacia otro tipo de sacralización, más bien utilitaria y de confort. ¿Qué función cumple la música como manipuladora, transformadora y estabilizadora de la sociedad actual, de esta sociedad fetichizada?

Bueno, en cierto aspecto obviamente se ha llevado esto a un extremo, en donde el ser humano casi ha sido puesto de lado porque interfiere con las instituciones, con los modelos, con los roles y todo. Sin embargo, el hombre como intermediario nunca puede ser eliminado totalmente porque no es posible, porque la única forma de eliminarlo sería callándolo, tapándole la boca o matándolo; pero mientras esté ahí, estará manifestando algo. Esta relación del hombre como intermediario ha sido reemplazada por productos comerciales, por instituciones, por cualquier cosa, y de ahí que se utilice esto de una manera muy consciente para provocar cierto tipo de reacciones.

¿Sientes que la música propiamente ambiental que recibimos diariamente a través de las distintas emisoras o establecimientos está en contradicción con la música real del ser humano?

Sí, porque en la sociedad todo está condicionado y esta música está hecha para un lugar donde el humano no tiene importancia.

Aquí lo importante es el modelo. La finalidad de esta música aparente es confundir y marear. Entonces, concretamente, la función de la música es apuntar con un dedo ahí. No obstante, hay un grado de autenticidad en cierta música, tal vez inconsciente, que está especialmente a nivel de las emociones humanas, pero creo que se ha perdido conciencia de la real misión de la música.

Dentro de la música de consumo actual encontramos modos que reflejan una disminución y simplificación potencial del código. El jingle publicitario es un ejemplo en el que aparece la música a través de una línea melódica como un pequeño espacio hecho para que el producto se vea mejor presentado y posea mayor resonancia. ¿Qué opinas al respecto?

Tengo la intuición de que estamos viviendo un período de transición, con la culminación de una época y el comienzo de otra. El problema es que el hombre ha perdido conciencia de su real naturaleza. Y la música, como cualquier otra cosa, va a reflejar eso también.

Como dices tú, a nivel del jingle, o a cualquier otro nivel, es cierto que el código ha llegado a su agotamiento, pero aún más, ha habido un empobrecimiento de la expresión como ha sucedido en los idiomas más antiguos, por ejemplo el griego o el sánscrito. La palabra "amor" en sánscrito tiene aproximadamente 36 términos diferentes que la expresan. Pero, por otro lado, hay tal vez un resurgimiento. Yo creo que se establece una simultaneidad de enriquecimiento de algo nuevo y empobrecimiento de lo tradicional. A ello quizá se deba esta doble situación de fin de algo y de comienzo de algo.

El racionalismo científico ha formado parte de muchas corrientes musicales, mientras que otras lo han eludido, tales como el romanticismo y el impresionismo. En el siglo XX, esto se ha acentuado y han aparecido diversos movimientos tales como el dodecafonismo, propio del expresionismo alemán, el futurismo, la corriente aleatoria, electrónica, concreta; etc. ¿Será que la música también ha querido asimilarse a esta carrera racional, o ha utilizado este medio y forma para criticarla?

Muchas de estas expresiones que se han suscitado especialmente dentro de los primeros cincuenta años de este siglo, han constituido una serie continua de rupturas. Un ejemplo extremo sería la obra "El silencio" de John Cage, en la cual el intérprete no toca una nota, se sienta tres o cuatro minutos y después se va, máxima burla o máxima expresión o máxima ruptura, o de repente las tres. Definitivamente muchas de las rupturas se han planteado como una suerte de ataque al público, como una rebelión. Desde ese punto de vista esto es auténtico y sucede no solamente en la música, sino que lo vemos en todas las manifestaciones humanas de este siglo, como en el teatro y en las artes plásticas.

Para acercarse a algo es necesario alejarse y creo que esas experiencias son necesarias para retomarlas posteriormente con otra visión, ya sin esa especie de rechazo, con un entendimiento de qué cosa es lo válido y que cosa es lo no válido.

El arte conceptual posee como característica singular la crítica del arte desde el arte mismo. Marcel Duchamp creó muchas obras basándose en construcciones que responden a lo insólito, ilógico y absurdo. De esta forma reflejó una filosofía que respondía al movimiento mercantil de las galerías y al movimiento artístico imperante. La música aleatoria, como manifestación extrema de la ruptura del código, anunciaba el caos y lo inusual. ¿Piensas que este movimiento se basó también en una filosofía crítica al sistema imperante, o más bien, quiso o trató de ampliar el código musical y así crear una nueva estética?

Pienso que se dieron las dos posiciones. Aunque la música aleatoria ha caído actualmente en desuso, fue enriquecida por este proceso. Aleatoria implica azar, azar implica no control; algo que tú no puedes controlar en la música es lo que tú sientes. El error de lo aleatorio fue no hacer intervenir la sensación en un momento determinado. Fue una posición tal vez inicialmente un poco forzada. Sus elementos de ruptura se han suavizado bastante permitiéndonos ahora rescatar algo de ellos y darnos cuenta de que en el fondo no hay contradicción. Lo que se rompía era una cosa más emocional que técnica.

Pero este fenómeno al que tú te has referido, ¿respondía más a un carácter filosófico o a un carácter técnico-estético?

Originalmente fue más de carácter ideal o filosófico, al menos en lo que se conoce.

El problema del arte en Latinoamérica es que siempre ha estado sujeto a una identidad ajena. La música "cult", por ser de herencia europea, ha chocado con las estructuras populares de "base oriental" produciéndose una contradicción y, por ello, una incapacidad de innovación y de riqueza. A través de lo expuesto, ¿qué opinión te sugiere la situación actual de los compositores jóvenes latinoamericanos?

Lo que tú planteas es de algún modo cierto. Ha habido, evidentemente, en un principio contacto entre músicos latinoamericanos con la cultura occidental que produjo extensiones europeas dentro de este continente, pero simplemente por el hecho de pertenecer a este continente, nunca llegaron a ser totalmente europeos. Aceptemos que ellos establecen la pauta hasta cierto punto. Pero el músico latinoamericano insiste erróneamente en forzar una realidad, la de tener cuartetos de cuerdas y grandes coros. Por ello a veces entramos en una etapa de frustración por no utilizar lo que sí hay. La tendencia es usar la música que se identifica, entre comillas, como latinoamericana, la

que utiliza de alguna manera un ritmo o un tipo de estructura o de escalas, digamos, tradicional latinoamericana y, simplemente, ponerla en un contexto occidental. Aunque hay excepciones que escapan a esa regla como "Responso a un karabotas" o el "Canto coral a Túpac Amaru" de Edgar Valcárcel. Pero, cuantitativamente, no alcanzan a constituir un "boom" como en el caso de la literatura o de las artes plásticas. No existe un reconocimiento masivo a nivel musical. Hay músicos excepcionales como Villalobos, Ginastera o Chávez pero no hay muchos más. La razón es que, por un lado, insistimos en componer para formas o situaciones que no existen, o que se da simplemente el problema de la difusión que siempre requiere un intermediario, como no ocurre en la literatura y las artes plásticas. Hay una monopolización casi absoluta a través de las difusoras musicales o hay una rigidez de solamente insistir en la música museo, cosa que no se ve a nivel de la literatura. O sea, en la literatura se habla de Shakespeare o se habla de Cervantes, pero también se habla de García Márquez o se habla de Kafka, qué sé yo. En música no sucede esto. Es de hecho un problema de difusión.

Pero fuera de ese problema, que es muy comprensible, debido a la complejidad del código musical, insisto en que siempre la música ha estado muy ligada a la dirigencia europea. Todo lo nuevo y lo novedoso en música que se ha hecho hasta hace poco tiempo, siempre ha sido prácticamente calcado por los músicos latinoamericanos en razón de una carencia de tradición musical que pudo muy bien sustentarse en los siglos XVIII y XIX.

Es relativamente cierto lo que tú dices. El calco y la copia no se dan exclusivamente en Latinoamérica. Algo similar se ha dado también en el mundo occidental, inclusive internamente. Por ejemplo, hubo ocasiones en que Bach copiaba obras de Vivaldi, dentro de un proceso de aprendizaje de la escuela italiana. Recordemos que a principios del Renacimiento hubo tres corrientes: la inglesa, la italiana y la francoflamenca, utilizadas indistintamente por los músicos de la época. Entonces, ese préstamo entre un italiano y un francés, por ejemplo, equivaldría a nuestra deuda con Occidente. Contrariamente, en Latinoamérica, ese préstamo se ha dado a nivel de distintas culturas que han sido traídas acá. O sea, tenemos la cultura occidental, la cultura autóctona o supuestamente autóctona. Ello explica las diversas manifestaciones que encontramos. Por ejemplo, en Chile la cultura alemana tuvo mucha importancia y por eso vemos una predominancia de las artes musicales en Chile con respecto al Perú. Simultáneamente, nuestros músicos viajan a Europa y regresan deslumbrados por ella. Se da entonces un fenómeno de imitación que es parte

de un proceso de aprendizaje. Es el caso de Valle Riestra o Theodoro Valcárcel. Ellos asumieron una técnica ajena y la colocaron en un texto propio. Este mestizaje, si tú quieres, entre el Occidente y las demás culturas, no sólo la latinoamericana, ha producido una transformación en la música popular latinoamericana, africana, porque en Africa bailan salsa y ahí conocen a Cheo Feliciano y a Celia Cruz más que a sus propios músicos. Entonces hay también una transculturización del latinoamericano hacia Africa y de repente de la India con los Beatles y entonces es cierto que hubo inicialmente una irrupción bajo las reglas de juego del Occidente, pero eso es hasta cierto punto.

Si ya hemos asimilado las técnicas, ¿no es momento de que produzcamos algo original?

Creo que esto se está dando cada vez más, de tal suerte que yo diría que la música más interesante en este momento no es precisamente la occidental, pese a que es la más difundida.

Música peruana siempre ha habido, antes de la llegada de los españoles y después de la llegada de los españoles; sufrió un mestizaje, pero ahí ha estado siempre. Por otro lado, ha habido otro grupo de gente que ha intentado asimilar las técnicas occidentales o europeas, o sea produciendo una suerte de otro mestizaje, paralelo al que ya hubo cuando llegaron los españoles. Entonces al principio, pues, obviamente había esta cosa de imitación que paulatinamente se fue parando, tomando su propia expresión. Yo creo que en este momento ya hay una madurez y vitalidad por lo menos en un número suficiente de músicos a nivel latinoamericano.

Los músicos peruanos han tomado muchos rumbos en cuanto a estilos, modos, técnicas. ¿A qué se debe este fenómeno y hacia dónde se dirige?

Una de las características de la sociedad peruana es su heterogeneidad, y por ello es difícil encontrar un punto común. Y yo creo que la ausencia de una unificación de criterios es una manifestación de esta realidad.

Hubo una corriente nacionalista hace más de dos décadas que más que reflejar una realidad peruana, reflejaba una realidad europea, debido a que los primeros profesores de música eran europeos. Después de este nacionalismo o pseudo nacionalismo vino, con Velasco, la creación de talleres de música popular. Con ellos, se trató de hacer un pequeño viraje y cambio en la música peruana. Estos fueron lentamente desapareciendo y ahora cada uno tiene un lenguaje propio. Más o menos así veo yo la evolución de la música peruana. Todo ello manifiesta una heterogeneidad que me parece muy rica, muy vá-

lida. ¿Cuáles son las nuevas técnicas, las nuevas vías, hacia dónde se dirigen, qué se gana y qué se pierde? Es una pregunta imposible de contestar. De los compositores que se están dedicando actualmente a la música, cada uno está desarrollando su propia técnica, aunque tiene elementos de otras técnicas tal vez, y de alguna manera están creando su propio lenguaje. Sería difícil ahondar en esto sin entrar específicamente a lo técnico; yo creo que sería un poco tedioso. A nivel personal, intentaría una respuesta hablando de un trabajo que estoy haciendo, y que en cierta manera refleja esta contraposición de diferentes fuentes, o este elemento de heterogeneidad. Estoy haciendo una composición con varias personas, cada una de las cuales viene de una realidad distinta, aunque los cuatro tenemos en común un clisé que se llama peruano, nada más. Bueno, en esta composición interviene Julio Algendones —Chocolate— nacido en Chíncha, El Carmen, percusionista de cajón y congas. Por otro lado está Luis Ramírez, actor, músico también, nacido en Huaraz, que toca zampoña, Manuel Mujica que toca percusión y viene de un mundo relacionado con el jazz y yo, con mi formación más clásica y mi experiencia con música folklórica de varias partes del mundo. Tenemos cuatro mundos que, en primera instancia, no tienen nada que ver y estamos trabajando una composición que se llama "Paisajes sonoros", que es una especie de historia del sonido, donde trabajamos a tres niveles: tratamos de musicalizar aquello que es inmusicalizable, o lo que hemos llamado en esta entrevista el silencio presente. Trabajamos con sonidos grabados directamente de la naturaleza, de diferente origen (viento, mar, ríos, insectos, pájaros, lluvia, tormenta; etc.) y también trabajamos en vivo con diversos instrumentos.

Estos tres niveles no mantienen un lugar específico, sino que hay una especie de comunicación entre ellos. En otras palabras, en esta sonoridad que estamos tratando de crear como un nivel, los sonidos naturales tienen que dialogar entre sí y, a su vez, dialogar con los músicos en vivo en una continuidad. De esta manera el mar se convierte en una especie de músico, la lluvia es otro músico, de repente el grillo es otro músico, este silencio presente es otro músico, buscando una especie de punto común, de contacto con un lenguaje común. Entonces, de cierta manera, cada uno ha aprendido y a su vez ha enseñado a los otros tres.

A este nivel, que yo sepa, nadie ha trabajado, aunque hay algunas personas que se han acercado. Por un lado hay un elemento peruano, y por otro hay un elemento occidental del mundo del jazz, del mundo de la música clásica.

Lo que a mí me interesa de este trabajo es lo que en cierta manera simboliza lo que es el Perú, la heterogeneidad. No usamos lo nacional como una

motivación específica. Yo creo que lo nacional viene solo, viene por el hecho de estar viviendo aquí y tal vez lo que sí me interesa como una de las posibilidades, como tendencia o como posible proyección, sea tratar de ahondar en la capacidad de comunicarnos con un mayor número de personas diferentes, o de diferente formación, lo que no es fácil.

Pero, fuera de tu experiencia, digamos, novedosa para la música y para ti, ¿qué relación y qué diferencias pueden existir entre otros compositores?

Hablemos de los compositores algo más reconocidos. Usualmente en la música peruana se habla de una primera generación, que está formada por músicos del extranjero que vinieron acá, tales como Andrés Sas y Rodolfo Holzmänn. Andrés Sas ya murió; queda Holzmänn que sigue componiendo y que trajo la composición al Perú, por así decirlo. El hizo estudios de mucha importancia en musicología; actualmente está en Huánuco, y es profesor de música allí. Entonces, el aporte de Holzmänn es su influencia muy fuerte en la música folklórica. Curiosamente, el más nacionalista es tal vez Holzmänn. De la segunda generación en cambio salieron varios compositores: Celso Garrido Lecca, Edgar Valcárcel, César Bolaños, Enrique Iturriaga, Enrique Píñilla, Francisco Pulgar Vidal, etc. Esta es la generación que mayormente se dedicó, en un principio, a la aplicación de todas las nuevas técnicas europeas, desde el dodecafonismo hasta lo aleatorio y cada uno fue encontrando particularidades hasta que lograron ciertas obras de importancia, pese a su poca difusión. Yo diría que toda esta corriente se resume en "La elegía a Machu Picchu" de Celso Garrido Lecca y "Responso a un karabotas" y el "Canto coral a Túpac Amaru" de Edgar Valcárcel, donde pese a utilizar técnicas europeas, ambos logran algo nuevo. Enrique Iturriaga tiene una obra llamada "Vivencias" y así sucesivamente. De ahí se forman una tercera y una cuarta generación. A la tercera generación pertenecen Alejandro Núñez Allauca, Pedro Seiji Asato, Walter Casas; y a la otra que viene inmediatamente después David Aguilar, Aurelio Tello y yo. Esta generación asimila lo que ellos hicieron solamente durante sus años de estudios, e inmediatamente después cada uno comienza a componer lo propio utilizando y perfeccionando un lenguaje muy particular. Y una última generación, con José Carlos Campos, José Sosaya y después los más jóvenes todavía, los nuevos, los que recién están comenzando a producir sometidos, inevitablemente, a diferentes escuelas y técnicas.

En mi caso particular antes de todo está el sonido y antes del sonido está el silencio y después del sonido viene la expresión y después de la expresión recién viene la técnica. La técnica no es lo primero sino lo último, aun-

que sea muy necesaria e importante. La técnica no es más que un instrumento, no es un fin. Hay compositores teóricos, músicos teóricos y sus composiciones no son más que reflejos de su técnica, son excusas para manifestarla. Siento que el proceso es al revés o debería ser al revés, donde la técnica que se utilice dependa de lo que uno quiera.



Luis Palao

