


Arturo Ruiz del Pozo, *Selvynas* (1978): Breves anotaciones

Álvaro Antonio Ocampo Grey
Universidad Nacional de Música

Lima, Perú

alvaro.ocampog@pucp.pe

 <https://orcid.org/0000-0002-3383-0831>



Selvynas y su contexto

La sofisticación en la experimentación sonora por parte de compositores peruanos tiene una larga data. Compositores de la generación del 50 como César Bolaños y Edgar Valcárcel se enfrascaron en la búsqueda tímbrica que se había desarrollado con la música concreta y la música electrónica en la vanguardia musical europea de los años 40 y 50, respectivamente. Como alumno de esa escuela, el compositor Arturo Ruiz del Pozo se consolidó como un prominente expositor de música electroacústica, pero buscando una especial manifestación tímbrica de identidad peruana, difícil de esgrimir en el marco de un lenguaje, en su momento, tan lejano a las vertientes musicales instrumentales clásicas, populares y tradicionales de la nación.

Arturo Ruiz del Pozo realizó su formación inicialmente con Andrés Sas y Lily Rosay, así como Miguel Donoso y finalmente Edgar Valcárcel. De este último habría aprendido un lenguaje y técnica más contemporáneos, así como los inicios en la música electroacústica en la cual el maestro Valcárcel había adquirido experiencia debido a sus estudios en el Centro de Música Electrónica de Princeton-Columbia (Centro del Sonido, 2021).

En los años setenta, la música contemporánea y, por ende, la electroacústica, no eran muy bien vistas en el marco de un gobierno dictatorial y nacionalista como el del general Juan Velasco Alvarado. Es en ese contexto que Arturo se prepara para alcanzar esa identidad musical complicada y es finalmente en 1976 que obtiene una beca para el London's Royal College of Music en el Reino Unido, institución donde estudiará con Lawrence Casserley y Kennet Victor Jones (Fairon, 2015).

Para aquel viaje de estudios se llevó en su maleta una serie de instrumentos andinos y amazónicos de viento y percusión adquiridos en sus incursiones musicales por el interior del Perú con algunos de los cuales había experimentado desde su infancia. Su objetivo era realizar el tratamiento electrónico de los timbres andinos y amazónicos, encontrar “esa relación instrumental entre objetos distanciados largamente en el tiempo: los instrumentos nativos y el estudio de música electrónica” (Alvarado, 2015). Como señala en sus palabras: “fue fascinante desde el inicio de mis



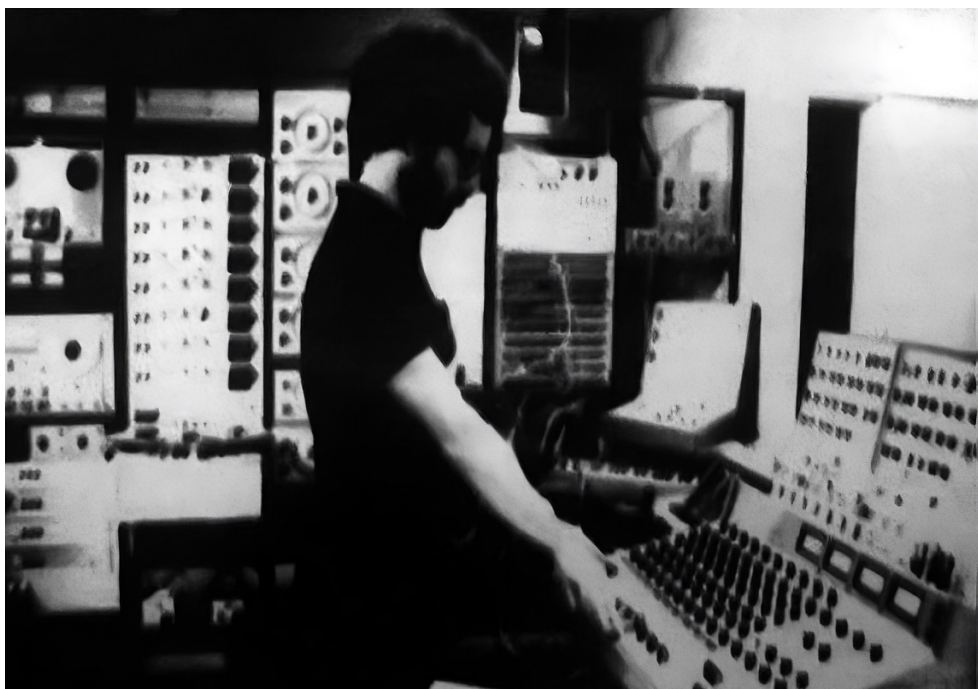
Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

estudios en el Reino Unido, y asumí la tarea de lograr el encuentro de esos mundos” (Alvarado, 2015).

Es en el estudio de música electrónica de la London’s Royal College of Music en el Reino Unido, donde Arturo compone, graba y luego presenta el conjunto de piezas llamado “Composiciones Nativas, música para instrumentos peruanos nativos y cinta magnetofónica” con miras a obtener su grado de magister (ver Figura 1). Dentro de esta obra se encuentra la pieza llamada *Selvynas*, publicada en 1984 en formato de *cassette* y luego reeditada en vinilo y CD por el sello Buh Records en el año 2015 (Fairon, 2015).

Figura 1

Arturo Ruiz del Pozo, Composiciones Nativas



Nota. Portada del álbum *Composiciones Nativas* (Alvarado, 2015).

Selvynas, un “arrullo” amazónico

Sobre parte del concepto y composición de la obra, el periodista Luis Alvarado ha realizado una entrevista donde se hace una breve descripción de las *Composiciones Nativas*, así como de *Selvynas*. Mi apreciación sobre la pieza tomará como punto de partida las impresiones del propio compositor, pero confrontadas con la experiencia de escuchar, así como un recuento de los recursos técnicos y musicales revisados a lo largo de ella.

Resultan curiosas las ideas y evocaciones sobre la selva peruana que giran en torno a *Selvynas*, pues si bien esta pieza parte principalmente de la exposición y tratamiento de timbres de instrumentos de viento (de origen andino), destaca el acompañamiento textural de una percusión cuyo origen se orienta ancestralmente a calmar a los bebés.

En palabras del propio compositor,

hay un concepto general para todas las obras de Composiciones Nativas: explorar y plasmar la máxima expresión posible de los recursos tímbricos de cada instrumento (...). *Selvynas* es un nombre inventado para esta obra. El origen es el hecho que [sic] entre mis instrumentos tenía una sonaja de la selva peruana que realmente era un implemento usado por los nativos Ashánincas para transportar a sus bebés y para que se entretengan con el sonido de las sonajas de hueso. (Alvarado, 2015)

Así, el concepto de la obra pareciera formarse sobre la base de una dicotomía entre el carácter sombríamente meditativo generado por los vientos con las sonoridades electrónicas frente a esa representación simbólica hacia un llamado a la calma infantil, proveniente de la percusión amazónica. Estos elementos presentados desde el inicio de la pieza serán tratados a lo largo de la misma.

Según comenta el propio Ruiz del Pozo, *Selvynas* se inicia con dos golpes acentuados que originalmente eran el sonido del encendido de una grabadora del estudio, recurso que es utilizado como elemento de apertura distintivo (Alvarado, 2015). Esa sonoridad marca claramente un timbre asociado a los aparatos electrónicos de la época, de modo que, desde un inicio, Ruiz del Pozo se preocupa en indicar al oyente que se va a enfrascar en una experiencia electroacústica, aun cuando se presenten instrumentos acústicos grabados en el camino.

Desde el 0:01 se escucha el ataque del sonido de la máquina grabadora antes mencionado, pero le continúa un sonido electrónico con una nota definida cercana al *re* 2 (D2) seguido por una nota cercana al *do* sostenido 4 (C#4). Estas notas simultáneas se sostienen en duraciones largas, generando un intervalo que marca una base de sensación disonante por séptima mayor (o decimocuarta mayor). Estas notas son obtenidas de una fuente que genera acople (*feedback*), pero al ser grabadas en cinta, sus alturas pueden variarse, como se podrá apreciar más adelante en la pieza. Luego de haber hecho esa muestra del material electrónico, se presenta el elemento melódico de vientos andinos (*sikus*) con los que se va a ir generando una textura compleja en el marco de un constante efecto húmedo de reverberación. Las notas que utiliza parecieran no guardar una relación directa con la usual pentafonía que se asocia a lo andino, en tanto oscilan de manera erráticamente orgánica entre las notas *sol* sostenido 6 (G#6), *fa* 6 (F6), *sol* 6 (G6), *mi* 6 (E6), *do* 6 (C6) y *re* 6 (D6) (ver Figura 2).

Figura 2

Esquema de las aproximaciones melódico/armónicas

The diagram shows a musical score with two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with notes: a whole note G#4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F5. A dashed line above the staff is labeled '8va' and spans from the G#4 note to the end of the staff. The lower staff is in bass clef and contains a single whole note G#2. Below the lower staff, there is a symbol resembling a sigma (σ) and the text 'Notas simultáneas generadas por el sonido de acople'.

Nota. Elaboración propia.

Sobre la base de esas notas se va alternando el orden en el que aparecen, así como sus duraciones, más no a través de una ejecución instrumental dentro de una rítmica o pulso físico, sino colocando libremente los sonidos con la manipulación de la cinta magnetofónica. No obstante, la nota grave *re* 2 (D2) y *do* sostenido 4 (C#4) se mantienen simultáneas y constantes, generando un plano contrapuesto a la espontaneidad del tejido de los vientos. Casi a la par que éstos se presentan, aparece la sonoridad de la sonaja *ashaninka* (amazónica) que se mantendrá constante, pero en movimiento, como para hacer un llamado a la *calma del bebé* que podría estar representado por las sonoridades erráticas de los vientos. La sonaja marca un plano distinto, con un énfasis en el espectro sobreagudo de las texturas y timbres.

A partir del 0:21, suena la grabación de una *tinya* (tambor andino) sin efecto de reverberación, pero los golpes se realizan en una rítmica variable que, según el compositor, trataría de imitar el toque de los tambores nativos de la selva. La *tinya* refuerza la nota *re* una octava más arriba que el *acople* (en este caso D3). Con ello vemos fuertemente reforzada la idea de generar una larga pedalización en *re*, en el marco de una textura y sección rítmico/armónica más compleja, fruto de los sonidos electrónicos de las frecuencias de *acople* y los golpes del tambor. Con la aparición de la *tinya*, el carácter de la pieza pasa a percibirse como ritual, generando un movimiento lento, fragmentado y con cierta aleatoriedad organizada.

Luego de desarrollar ese ambiente, en el 2:19, va apareciendo y alternándose la nota *fa* 3 (F3) para generar un cambio en el acompañamiento de las notas tenidas, aprovechando otro interés armónico y ya en el 3:00, el compositor superpone diversas frecuencias para generar un complejo tejido armónico, mientras las notas de los

vientos en el registro agudo están desarrollando un mayor desorden y alteración de muchas frecuencias distintas en el paneo de los canales izquierdo y derecho. Con ello se brinda una sensación similar a lo que se percibiría en una selva con el canto aleatorio de muchas aves de diversas especies. Luego de llegar al máximo de densidad y estrés acumulativo en el acompañamiento y en el aspecto melódico generado por los vientos, Ruiz del Pozo realiza un proceso en el que va simplificando y desagregando progresivamente los diversos elementos. Finalmente, desaparece el ritmo marcado por la tinya, así como la textura aleatoria de la sonaja, dejándonos únicamente con el timbre de los vientos y las frecuencias electrónicas del acople, decreciendo el volumen para cerrar suavemente la pieza.

Si bien no hay un planteamiento armónico en el sentido usual de la palabra, el compositor ha tomado en cuenta la elección de sus alturas para marcar un plano de acompañamiento con los intervalos en la zona grave de las frecuencias electrónicas del acople, frente a un plano melódico pero textural, marcado por los vientos soplados. Así, según sus propias palabras, sobre el recurso del acople: “aproveché como elemento de composición que tiene su propio desarrollo armónico modulado y se integra toda la obra a las texturas melódicas y armónicas logradas con instrumentos andinos de viento soplados” (Alvarado, 2015).

Palabras finales

Debido a todo lo minuciosamente expresado por el compositor a lo largo de los siete minutos de *Selvynas*, podemos adentrarnos en un panorama ritual introspectivo, pasible de evocarnos en un viaje por la selva peruana, sus instrumentos y ciertas sensaciones sobre su fauna. Quizás algo similar a lo que nos produciría el canto de un Ícaro, pero en el marco de un estado de conciencia distinto, generado por la electrónica. Es interesante pensar en que quizás el sonido de esa sonaja destinada inicialmente a calmar a un bebé pueda ser pasible de calmarnos y dirigirnos a ese mundo interno generado por vivencias que incluyen un pasado propio y a su vez un pasado de lo ancestral, pero experimentado por medio de un enfoque moderno, el de nosotros mismos.

Resulta curioso también que la presentación de esta obra en el Perú haya suscitado ciertas discusiones sobre la identidad de la música nacional, en tanto

la presentación en Lima de dichas composiciones generó una polémica entre el musicólogo Américo Valencia y el crítico Roberto Miró Quesada, respecto a la legitimidad de la producción musical de Ruiz del Pozo, como «música andina». La polémica retrataba ciertos enfrentamientos que se arrastraban desde los años 70, posiciones encontradas sobre lo nacional y lo foráneo, en el contexto de un gobierno nacionalista que había enfatizado la promoción del folclore. (Santibañez, 2015)

Es saludable que el acercamiento a una obra como *Selvynas* permita, además de generarnos una introspección, cuestionarnos sobre esa idea o construcción sobre la identidad musical nacional, tan enraizada en el imaginario popular y folclórico, pues a primera vista, la aproximación de la estética de la música concreta se orienta a desligar los sonidos de su fuente originaria, hecho que en efecto habría sido logrado desde

una aproximación algo más superficial de la obra. Pero basta una escucha y breve aproximación atenta a la pieza como para encontrar en ella una evidente búsqueda de identidad nacional. Sirviéndose de su experiencia, el compositor peruano Arturo Ruiz del Pozo nos ofrece en esta obra una síntesis del timbre andino (en los vientos y el tambor tinya), el timbre y la forma de tocar de un contexto e imaginario amazónico (la sonaja y tambor), lo ancestral en el concepto (sonajas para calmar al niño), así como lo moderno y electroacústico como método de composición y estética en la utilización de la cinta magnetofónica, en un contexto de música concreta.

Referencias

Alvarado, L. (2015, 25 de marzo). *Entrevista con Arturo Ruiz del Pozo, sobre Composiciones Nativas*. Cazar Truenos Radios. <https://cazartruenos-magazine.blogspot.com/2015/03/entrevista-con-arturo-ruiz-del-pozo.html>

Centro del sonido. (2021). *Arturo Ruiz del Pozo*. <https://centrodelsonido.pe/artistas-cs/arturo-ruiz-del-pozo/>

Fairon, L. (2015, 4 de junio). *Arturo Ruiz del Pozo - Composiciones Nativas*. Continuo's Documents. <https://continuo-docs.tumblr.com/post/120675497177/arturo-ruiz-del-pozo-composiciones-nativas-cd>

Santibañez, F. (2015, 3 de febrero). *Arturo Ruiz del Pozo: "Composiciones Nativas"*. Sad-Bastard-Music. <https://www.sad-bastard-music.com/2015/02/arturo-ruiz-del-pozo-composiciones-nativas.html>



Nota. *El Comercio*. "Arturo Ruiz del Pozo relanza "Composiciones nativas" luego de 40 años".
https://elcomercio.pe/luces/musica/impreso-arturo-ruiz-pozo-relanza-composiciones-nativas-luego-40-anos-noticia-528994-noticia/#google_vignette