

Entrevista a José Sosaya Wekselman (1956) por Zoila Vega Salvatierra



Nota. *El Comercio* (4 de septiembre del 2017). "José R. Sosaya: Maestro de la composición y la música de cámara presenta disco". https://elcomercio.pe/luces/musica/jose-r-sosaya-maestro-composicion-musica-camara-presenta-disco-noticia-455502-noticia/#google_vignette

José Sosaya Wekselman (San Pedro de Lloc, La Libertad, 1956) es compositor y docente de la carrera de composición en la Universidad Nacional de Música y en la Universidad de Ciencias Aplicadas. Como creador, se ha interesado asiduamente por las tendencias de vanguardia y por nuevos lenguajes y se convirtió, desde la década de los 1980 hasta principios del siglo XXI en un representante ineludible de la música electroacústica en el Perú, gracias a su incansable curiosidad intelectual. Conversamos con él sobre este período en particular.

ZV: *Ingresó en 1976 a la especialidad de composición sin tener experiencia previa en esta actividad. ¿Cree que ese "estado de pureza", de no contacto previo con este campo en particular, fue determinante para inclinarse hacia movimientos de vanguardia en lugar de decantarse por lenguajes más conservadores de la creación musical? ¿Cómo es que se interesa por la música electrónica que si bien tenía algunos antecedentes notables en nuestro país, no contaba ni con medios ni con estructuras académicas necesarias para su desarrollo cuando usted era alumno de composición en la entonces Escuela Nacional de Música, hoy Universidad Nacional de Música?*

JS: Mi inclinación hacia “lo nuevo” venía desde la provincia. Era una suerte de rebeldía contra el pasado, una necesidad de abrir nuevos surcos o expandir las fronteras de lo usual y también algo innato en mi naturaleza infantil y de adolescente: la curiosidad. El conocimiento de la existencia de la música electrónica llega durante los primeros años de estudio en la Escuela Nacional de Música pero en esa época era para mí aún algo extraño, lejano. Recuerdo que en Trujillo antes de 1976 leo *¿Qué es la música concreta?* de Pierre Schaeffer. Es durante mi estadía en Francia (1984–1986) cuando recién entiendo y “saboreo” las texturas y colores de la música electroacústica.

¿Cuáles fueron sus primeras herramientas y recursos en el campo de la composición electrónica y por ende los obstáculos materiales más apremiantes para su desarrollo personal en dicho campo?

Un primo músico que vive en Los Ángeles desde los años 80, cada vez que regresaba a Trujillo en esos años traía algún instrumento novedoso. Es la época en que usaba una grabadora de casete a cuatro *tracks* para superponer líneas distintas ejecutadas en su sintetizador. Más adelante, en 1990, fui invitado –previa selección de la Junta de Compositores del Pacífico realizada en Sapporo– a Japón (donde, a propósito, conocí personalmente a Leonard Bernstein tres meses y medio antes de su deceso) y allí, con el dinero que recibí por la composición de *Ave! Chavín!*, compré un sintetizador. Con la grabadora de casete a cuatro *tracks* y mi teclado compongo *Ejercicio* (1991). Después, con mi primer ordenador, un Atari de 1 mega compongo *ABS Track Sión 1* (1993).

¿Cómo influyó en su estilo, técnicas y concepción estética su estancia en París y sus estudios con los maestros Sergio Ortega y Yoshihisa Taira que venían de sendas tradiciones vanguardistas (si se me perdona el oxímoron)? De la misma manera, ¿cuál fue el impacto de su estancia en España en 1994 para su trabajo creativo?

París fue el gran “destape auditivo”, la gran apertura mental, y a la vez, la toma de conciencia de que, si bien no había reglas ni límites en la creación musical, debía existir siempre alguna lógica, algún elemento de unidad (así sea la no repetición o estructura ABCDE . . .). Taira fue un brillante compositor; de él aprendí mucho, pero también fue muy desmotivador como profesor. De Ortega también aprendí, pero, a diferencia de Taira, fue un excelente maestro que equilibró lo descompensado por Taira en lo que a mí respecta.

Pero París no fue solo las clases de ellos. París fueron los conciertos del Ensemble Intercontemporain, las clases maestras de Ligeti, Holliger, Jolas, etc.; el taller de música concreta de Philippe Mion y Jacques Lejeune; los seminarios de Boulez en el Institut de France; las clases de análisis de Alain Louvier en Boulogne; los seminarios de análisis del IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique); las constantes visitas a la biblioteca del Centro *George Pompidou*; las exposiciones de Kandinsky y de Klee; los conciertos de música acusmática en la Maison de Radio France; las emisiones de radio France Musique y France Culture.

La estancia en el Laboratorio de Informática y Electrónica Musical (LIEM) de Madrid a fines de 1994 fue exclusivamente para realizar una nueva pieza (*Evocaciones*) la misma que parte de tomas "caseras" como sonidos de agua, de pájaros, de avión y auto en movimiento, golpes de arco en un violonchelo y recitados de textos distintos con voces familiares; todo ello lo grabé en Lima en una pequeña DAT (Digital audio tape). Luego en el LIEM fue procesado mediante un software y finalmente registrado en una gran grabadora de audio digital. Entonces es allí donde recién conozco y aplico el tratamiento del audio digital (hasta ese entonces había trabajado en un 90% con sonidos provenientes de mi sintetizador comandado por ordenador).

Ha declarado muchas veces que su "periodo electrónico", por llamarlo de alguna manera, se da entre 1993 y 2000, ¿Cuáles serían, a su juicio, las obras más relevantes de este periodo? ¿Y por qué razón culmina esta fase a comienzos del nuevo siglo? ¿Hay planes para retomar este lenguaje?

Las piezas más relevantes son las realizadas justamente en el año 2000 *Voces y Música para dos intérpretes virtuales*. En ellas aplico todos los recursos aprendidos hasta ese entonces. Abandono ese año mi "periodo electroacústico" pues por una parte, carecía de los recursos de hardware para obtener un sonido profesional como el que percibía en las piezas ganadoras de concursos *ad hoc* o de aquellas realizadas en estudios profesionales. Por otro lado, ese año formé un coro (en el cual estuvieron tres conocidos alumnos míos: Juan Arroyo, Jaime Oliver y Antonio Gervasoni) y lo dirigí entre 2000 y 2004. Justo en esos cuatro años no escribo nada hasta el 2004.

Siempre hay la tentación de volver. Hice una pieza exigida por la maestría en Composición que realicé en 2019 pero no tiene la consistencia de las dos últimas antes mencionadas. Creo que me volví algo práctico en este periodo de mi vida al no producir nada si no hay alguna motivación. Sin embargo, no niego que me gustaría retomar la ruta acusmática y también la música mixta.

¿Qué representa la composición de música electrónica en el conjunto de su obra, viéndola en perspectiva?

Hasta hoy mis piezas electroacústicas constituyen el 20% de mi obra. Nací en la segunda mitad del siglo XX, como compositor me identifiqué plenamente con la música de mi tiempo. Así como para Schönberg la disonancia es un asunto de mayor distancia de los parciales en relación con el sonido fundamental, para mí los medios informáticos y electrónicos son instrumentos tan válidos como un violín, una quena o un tambor, con todos ellos puedo elaborar texturas, ataques, densidades y contrastes de todo tipo.

¿Desarrolló una metodología de composición específica o fue adaptándola y transformándola de acuerdo con las circunstancias?

Jamás tuve una "metodología de composición". Los caminos para iniciar una nueva obra son distintos y así les enseño a mis alumnos, con ejemplos. He seguido mi intuición y/o

mi gusto por la contemplación y el contraste, en el caso de la música electroacústica. También por aquello que es imposible lograr con la música instrumental acústica, como por ejemplo, la continuidad sonora o las velocidades extremadamente rápidas.

¿Cómo describiría la experiencia del "control total" de la música a través del sintetizador o del ordenador, que supone la prescindencia del intérprete humano?

Esa es justamente la razón por la cual durante una década me dediqué a realizar música con esos medios. En esa época era muy complicado aquí en Perú encontrar músicos dispuestos a enfrentar nuevos lenguajes, había que rogarles. Hoy es distinto.

La sensación de control desde la elección de los sonidos hasta la difusión en la sala del concierto es, por decir algo, muy placentera; aunque, por cierto, también hay un porcentaje de limitaciones: la calidad del equipamiento o el tener que enfrentarse a un público habituado a la presencia del intérprete en el escenario tocando un instrumento.

*¿Cómo ha sido su experiencia en la docencia de la música electrónica en el Perú?
¿Considera que existe un relevo generacional en preparación en los centros de formación superior de música del país?*

En los dos años (1995 y 1996) que tuve a cargo el Taller de Música Electroacústica del Conservatorio Nacional de Música fue sorprendente percatarme del interés mostrado por músicos de especialidades distintas a la composición como guitarristas, directores, educadores y musicólogos comprometidos en esta experiencia, casi siempre con buenos resultados: Eduardo Suárez, Carlos Mansilla, Fernando Panizo, Renato Neyra, Alipio Bazán, Andy Icochea junto a los compositores Federico Tarazona, Nilo Velarde, Julio Benavides, Daniel Sierra, y Gilles Mercier (este último como invitado), pasaron por ese taller y sus trabajos fueron presentados públicamente al final de cada semestre académico. Ahora la Universidad Nacional de Música (UNM) posee un *hardware* que ya hubiese deseado tenerlo años atrás. Desde hace algunos años se ha incluido en el currículo de la carrera de composición un ciclo dedicado exclusivamente a realizar una pieza electroacústica. Al respecto, ignoro lo que sucede en las provincias. La Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC) tiene una especialidad de producción musical y los estudiantes de composición tienen dos cursos relacionados con el tema. El número de estudiantes de Composición se ha duplicado en la UNM en relación con la situación de hace veinte años y al menos dos universidades tienen esta especialidad como carrera profesional. Actualmente es más viable tener un mínimo equipamiento en casa y la información asequible a todo público es abundante.

¿Cómo contempla las opciones, posibilidades y debilidades de la música electrónica, electroacústica y estrategias afines en el Perú de la tercera década del siglo XXI?

Los instrumentos electroacústicos constituyen medios para producir música desde la etapa posterior al cine mudo. Han estado en constante evolución tanto en *hardware* como en *software*. Se usan mezclados con los instrumentos tradicionales en la mayoría de los

filmes, en la televisión, en piezas teatrales, danza, exposiciones de arte, etc. forman parte del mundo actual. No sé si el problema de comunicación con el público por la ausencia de intérpretes en el escenario ha sido superado. La alternativa de uno o más intérpretes de instrumentos acústicos en el escenario cuyos sonidos son transformados en tiempo real es una posibilidad muy interesante desde hace ya varios años.

Dos exalumnos míos se han especializado en este tema: Jaime Oliver, es profesor en la Universidad de New York. Abel Castro, vive en Lima, trabaja creando piezas electroacústicas por encargo y justamente lo estamos incorporando a la UNM este semestre. Otro exalumno, Juan Arroyo, ha realizado obras en IRCAM (París) y ha escrito piezas usando la síntesis híbrida.

Actualmente, existen dos ciclos de Taller de Música Electroacústica en la UNM y desde hace algunos años se ha retomado la presentación en público de las piezas realizadas por los estudiantes.

El problema en el Perú, así como en otros ámbitos, va a ser siempre la llegada a un público masivo que prefiere la cumbia o el reggaetón. Pero esto no viene de ahora, sucedió siempre con la música sinfónica o el repertorio occidental "docto". Todo concierto de música acusmática o mixta realizado en Perú debe ser didáctico, no estamos en la *Maison de la Radio*.