

Entrevista a Rajmil Fischman (1956) por Marino Martínez Espinoza



Nota. Canal de YouTube - La Trenza Sonora. "La Trenza Sonora 2016 - Rajmil Fischman (gesture control)
- Iñigo Ibaibarriaga (saxo).
<https://www.youtube.com/watch?v=4xMpnrCedpl>

MM: *La composición, desde el punto de vista de la tradición de la música escrita, ha tenido al papel como soporte. ¿Qué ocurre con las obras de música electrónica y cómo se desarrolla su estructura a partir del uso de la tecnología digital?*

RF: Bueno, ese es un tema muy amplio y me alegro que hayas dado una clave a todo este asunto, porque quizás la única diferencia real sea que la estructura va del nivel micro al nivel macro y todo se conecta. Yo me apego mucho a las teorías de Pierre Schaeffer, y sobre todo al desarrollo de esas teorías por Denis Smalley. La idea es que la estructura comienza como la del átomo y se construye hacia toda la obra. Eso quiere decir que uno tiene que prestar atención a los dos aspectos. No digo que la música acústica pura no tenga eso; por ejemplo, compositores modernos como los espectralistas, Ligeti o Xenakis también prestaban mucha atención a los detalles internos del sonido. De una manera interesante trascendieron –no quiere decir que reemplazaron– sino que integraron esta idea del sonido que llamaremos minúsculo, molecular o atómico, más allá de la unidad de la nota musical, como se hacía hasta entonces. Así que yo no veo gran diferencia desde el punto de vista estético, entre la música con instrumentos acústicos o electrónicos. En realidad, a mí me gusta combinar los dos, pues música es música.

Creo también que “música” funciona en “tiempo” y la estructura es simplemente cómo articulamos ese tiempo. Claro, articular el tiempo no es igual que articular el espacio, porque el espacio podemos más o menos captarlo en un solo instante, mientras que la música, si el tiempo no transcurre, no podemos captar su estructura, es algo dado de lo que no se puede escapar.

Si comenzamos pensando en el macro, en una idea de cómo va a ser la gran arquitectura de la obra, lo que pasa en la música electrónica es que esta arquitectura muchas veces es sugerida por la microarquitectura del sonido. Al mismo tiempo y entre ambas, uno puede operar en una especie de continuo. Hay compositores electrónicos, como Stockhausen cuando recién comenzó a componer sus estudios famosos, en que todo era una estructura que ya había decidido de antemano. Pero creo que él mentía un poquito; él escuchaba y arreglaba lo que se debía, aún si no correspondía exactamente al plan, después de todo era músico. Si revisas las obras un poco posteriores, como *Gesang der Jünglinge* o *Contarte*, parece que él estaba chequeando cómo sonaba el asunto, no sólo cuál era la gran arquitectura, aún durante esa época de los años 50 o 60, cuando se hablaba del serialismo total y varios compositores decían “el plan es el plan y yo no cambio ni una nota”. Inclusive si uno piensa en Anton Webern, con obras estrictamente dodecafónicas de nota a nota perfectamente calculadas, él sabía exactamente cómo iba a combinar esos sonidos para que haya coherencia sonora. Entonces hay siempre una especie de grado de libertad que se da el compositor.

A veces ya se tiene un gran plan, sobre todo si contamos con algún programa, lo que sucede con frecuencia en la música electroacústica. Pero, a fin de cuentas, lo que en realidad reina es el sonido. Un error típico al componer en el medio electroacústico es que, si tú cuentas una historia, entonces importa menos cómo dispongas los sonidos para lograr una narrativa coherente. Y eso simplemente no funciona porque la música no es una narrativa igual que las palabras, del mismo modo que las palabras no son narrativas tal cual los acontecimientos de la vida. Entonces uno, aunque esté contando una historia de los pájaros y los árboles y el agua que corre, tiene que pensar finalmente en cómo los sonidos van a estar vinculados auditivamente, cómo se van a combinar con otros sonidos, cuánto tiempo van a durar, cuánto podemos sostener un timbre particular sin que se vuelva aburrido y cuándo efectuamos el contraste entre tensión y relajo. Todo eso debe realizarse puramente a nivel del sonido, su desarrollo interno y sus combinaciones; y si eso no funciona, no hay excusa de programa que se pueda usar para crear una obra coherente.

En resumen, uno trabaja entre los dos polos de la micro constitución del sonido y su macro organización. Hay gente que empieza más cerca de un polo. Por ejemplo, cerca del micro, pensando en el diseño de cada sonido para luego combinarlo con otros y producir materiales más extensos, combinando los últimos para formar secciones de más duración, construyendo cada vez estructuras más largas hasta llegar a la arquitectura de toda la obra. Hay quienes empiezan cerca del macro, diseñando una arquitectura que es poblada gradualmente con los sonidos que la materializan. Y entre esos dos polos, hay un continuo.

Los ingredientes sonoros de que podía disponer un músico del siglo XIX o incluso del siglo XX previo al periodo electrónico, estaban circunscritos a la acústica que producían los instrumentos. En el caso de la música electrónica, el compositor tiene ahora la posibilidad de diseñar y crear incluso sus propios sonidos. ¿Qué tanto esta amplitud inédita de ingredientes sonoros le da al creador de hoy una ventaja creativa respecto a sus colegas de periodos anteriores?

Muy buena pregunta. Hay quienes dicen que tienen “un don que es una bendición, pero también una maldición”, y eso se puede explicar en términos de esa libertad de componer el sonido mismo. El problema de la libertad es que cuando tienes demasiado que escoger, corres el peligro de que, finalmente, no logres darle ningún sentido a lo que escogiste. Y eso pasa frecuentemente cuando comenzamos a trabajar con el mar de posibilidades electrónicas, porque decimos “¡caramba, puedo tener todo este universo de sonidos, voy a tomar a este y al otro, los voy a poner juntos y va a ser tan variado que nadie se va a aburrir nunca!”. Pero esto no toma en cuenta que hay dos tipos de falta de tensión: aquella que repite lo mismo todo el tiempo, y la que se produce cuando hay demasiado material. Mientras tanto, lo que se pudo llegar a hacer con los instrumentos electrónicos fue enriquecido aún más con las técnicas extendidas de los instrumentos acústicos, aumentando las posibilidades de las cuales el/la compositor/a puede elegir. Por eso, a través de la historia de la música electrónica, hemos tenido que aprender a liberarnos de la tendencia de usar demasiados materiales a la vez.

Hay un segundo factor a tomar en cuenta y eso también fue algo que tuvimos que aprender poco a poco. Sucede que, aunque podamos usar todos los sonidos del universo, no podemos captar todos estos sonidos o sus combinaciones, porque nuestro sistema auditivo tiene limitaciones. Por ejemplo, no podemos captar frecuencias de más de 20,000 ciclos por segundo. También hay límites con respecto a la cantidad de líneas sonoras que podemos captar separadamente sin que comencemos a amalgamarlas en una sola masa de sonido. Por ejemplo, no podemos pretender que se pueda componer una fuga de cien voces en la que podamos discernir cada voz. Por otro lado, se puede simular una campana con superposiciones de tonos puros y un envoltorio adecuado. Pero si superponemos demasiados tonos o variamos el envoltorio de cada tono de manera distinta, es posible que nuestro sistema auditivo comience a percibir eventos separados, distintas voces. En ciertos casos, eso puede frustrar las intenciones artísticas (una “maldición”), pero en otros, se puede usar este mismo fenómeno para jugar con las expectativas del oyente (una “bendición”), por ejemplo, creando el efecto estético de un sonido y luego dividirlo en dos. Estos son artificios que pueden producir efectos emocionales y afectivos, efectos de la composición musical.

Hace un momento hablabas del universo macro y micro en la estructura de la música y también del átomo. Pensando en la creación de las estructuras, se me ocurre pensar en esto como un creador que toma la materia, el átomo, y comienza a crear. Suponemos que dios tenía un motivo, un quehacer con el barro, darle forma hasta llegar al “barro pensativo” del poema de Vallejo. En el caso tuyo, ¿qué es aquello que quieres crear?

Una pregunta muy profunda, ¿eh? ¿Por qué tiene uno que componer? ... no es fácil. Uno podría hacer otras cosas, pero no quiero pensar en grandiosidad, pues para mí es una necesidad no tan "esotérica" que tiene que ver con querer comunicarme con otros seres humanos por medio de algo en la vida que nos conmueve. Es, sobre todo, una necesidad de expresar y destilar lo que uno vive. Creo que hay tantas respuestas a la pregunta de por qué uno compone, como compositores existen; pero para mí, la composición no está separada de la vida y viceversa, en el sentido de que la composición no tiene que contar mi vida, pero es una destilación, una destilación que me lleva a otro nivel de conocimiento. Y tampoco se trata solo de un mensaje intelectual. ¡Ni siquiera es necesariamente un mensaje intelectual! Eso es lo que algunos filósofos han llamado el "conocimiento por encima de la razón". Spinoza habla del conocimiento intuitivo, que trasciende otros tres tipos de conocimiento: el perceptual, que aprendemos con nuestros sentidos, la opinión formada por medio de ideas incompletas, y el racional adquirido por medio de ideas que tienen en común todo lo que existe. Aunque no disponemos de tiempo para discutir esto con más detalle, basta decir que hay muchos educadores y pedagogos que hablan de diversas formas de conocimiento. Nosotros estamos acostumbrados a considerar como "conocimiento" a algo que se llama el "conocimiento de proposición", que es el que uno construye con argumentos lógicos; pero también hay un conocimiento de presentación, uno de experiencia y otro de acción. Y el conocimiento de la presentación es normalmente llevado a cabo por medio del arte. O, para no hacerlo sonar tan "elevado", por medio de lo que creamos, aunque esto solo sea un pedazo de papel en el que dibujamos algo simple, que también es un modo de expresión que encapsula el conocimiento de manera distinta a la de un ensayo.

Pero quiero terminar la idea de por qué componer. El asunto de la necesidad también está relacionado para mí con no tratar de componer cuando no necesito componer. No he compuesto tantas obras, porque simplemente tenía necesidad de hacer otras cosas en ese momento, pero siempre he tratado de que sea por necesidad, que cada obra sea especial tratando de no repetirme: aunque estoy seguro de que todos nos repetimos de alguna manera, no quisiera repetir esa destilación de las experiencias. Uno sigue viviendo, cambiando y siguiendo con esa destilación. Si uno tiene algo nuevo que decir, quiere decir que ha seguido viviendo.

Has viajado por distintos países y conocido diversas culturas. ¿De qué manera esas vivencias han alimentado tu necesidad de componer, cómo las contradicciones de la realidad han avivado esa necesidad que mencionas?

Está bien eso de "contradicciones", porque todo es contradictorio y complementario. Yo creo en la dialéctica, no en la dialéctica de "tesis-antítesis-síntesis", sino en que las contradicciones siguen viviendo en un proceso que nunca se detiene, que es nuestra vida, que es todo. Entre esas contradicciones complementarias vinculadas a lugares y culturas tan disímiles, se puede encontrar dos tipos de internalización: los tratos que uno aprende formalmente en instituciones educativas y los que uno absorbe en la experiencia cotidiana. No hay duda de que la música del Perú ha ejercido una gran

influencia en mi trabajo creativo. Pero también tengo que golpearme el pecho y decir “desperdié tantas oportunidades como niño de clase media que, en lugar de escuchar una variedad musical, escuchaba solo rock peruano e internacional”, habiendo esta variedad maravillosa de música criolla, afroperuana, andina y amazónica. Pero tenemos suerte, Lima es muy sonora y uno escucha bastante de esa música queriéndolo o no y la absorbe. Aunque no me había dado cuenta de haberla absorbido hasta cuando estuve lejos y escuchaba esas cosas en mi cabeza.

Y a la vez quiero referirme a una experiencia del tiempo que viví en Israel. Me llamó mucho la atención la música clásica del medio oriente, no la música de la que en varios casos clasifican como “música del mundo” o *world music*, con tintes árabes, pero de bases occidentales. Estoy hablando de la clásica del Medio Oriente, como la interpretada por la cantante Oum Cultoum. Y lo que más me llamó la atención es que no la entendía, no ataba ni desataba, pero me fijaba en niños palestinos que habían crecido con esa tradición, que podían cantar lo que hasta hoy yo no puedo. Ahora ya la entiendo un poco, puedo escuchar algunas obras y “comprender” intuitivamente cómo se desarrollan. Y, muy importante, puedo captar la entonación, aunque no sea de temperamento europeo. Es algo que me tomó mucho tiempo, pero de alguna manera se manifiesta después en la música que escribí por medio de micro tonos, aunque no haya esa idea de tonos, microtonos o altura en la música del Medio Oriente, sino de, digamos, matrices, de cómo te mueves melódicamente de un lugar a otro.

Por supuesto que la música de mis colegas en la Universidad de Keele y en las sociedades en que he vivido, me ha influenciado y eso está bien, pero el asunto es no negarlo porque todos vivimos y nos desarrollamos colectivamente. Creo que el que mejor definió este asunto es el escritor T. S. Eliot en un ensayo que podríamos traducir como *La tradición y el talento individual*, donde dice que cuando alguien crea algo, lo hace con el fondo total de todo lo que se ha creado hasta ese momento y es como un granito en una montaña muy grande; pero cuando uno pone ese granito, la montaña se reconfigura y renueva. Para mí ahí hay algo bello en esa metáfora de lo que llamamos “cultura” y “repertorio” como trabajo colectivo de la humanidad; un conocimiento colectivo, no personal.

En algún momento de la historia de la música en el Perú, hubo un interés manifiesto en algunos compositores por generar o reflejar “identidad peruana” a través del nacionalismo o el indigenismo y representar una parte de “lo peruano”, esa abstracción amplísima y esquiva. ¿Cómo vives tú esa voluntad de identidad, ese deseo de afirmar rasgos peruanos? ¿Ocupa algo de tus desvelos o te tiene sin cuidado?

Bueno, no me desvela, de seguro. Hay varias maneras de ver lo que se llama “lo nacional”. Para mí es una construcción mental que comenzó hace como 250 años, como parte de formaciones políticas que servían a la economía y la constitución del mundo de entonces. Cuando uno señala que a cinco milímetros del norte de Tumbes se acaba el Perú y empieza Ecuador, no creo que eso tenga algún sentido cultural. Además, los géneros de música de cada tradición ya tienen elementos supranacionales. Por ejemplo, lo afroperuano está también conectado a los Andes y, a su vez, a la música criolla de origen

español. Por eso no me desvelo: si hay una identidad, la identidad surge, no se construye conscientemente, no se puede construir conscientemente.

Hasta la época del nacionalismo, la gente no se preocupaba por esto sino por hacer música y oírla. Si tomamos como ejemplo del Renacimiento europeo a Orlando di Lasso, dependiendo de en qué parte de Europa estaba, lo llamaban Orlandus Lassus, Roland de Lassus, Roland Delattre u Orlande de Lazus. Finalmente, sobre todo en el siglo XXI, caemos en cuenta de que el mundo es uno y que dentro de ese mundo no queremos uniformidad. De acuerdo, pero tampoco tratemos de separarnos a propósito. Si pensamos por ejemplo en Celso Garrido-Lecca y Edgar Valcárcel, sus realidades vinieron de lugares totalmente distintos y en su música están los elementos peruanos, pero ellos tomaron esos elementos y los destilaron de maneras muy distintas. Maneras muy bellas y personales, pero también estilos que se identifican con otros compositores inclusive no peruanos, con los que tienen en común. Después de todo, la música que articulamos viene de una tradición inicialmente de origen europeo, pero finalmente, yo creo que ya hay un idioma peruano y latinoamericano más amplio, y también un idioma de tecnologías que a veces cruza las barreras.

Por ejemplo, Rodolfo César, compositor del Brasil estudió en Inglaterra con Denis Smalley, y aunque la música de César surge de las influencias estéticas de Smalley, es su música y su "idioma" es brasilero. Dentro del propio Perú, la gente compone de manera distinta dependiendo de qué música sienten más cerca de ellos/as. Tengo que confesar que, aunque usó elementos de música andina, estoy más cerca por preferencia quizá, a lo afroperuano o inclusive a la música criolla, como los valeses y las polcas. Y mientras desarrollamos nuestro idioma musical, hay que seguir aprendiendo. Por ejemplo, para componer mi obra, *Costa* tuve que fijarme con detalle en el ritmo básico del festejo y del landó para grabar un sonido que convertí en una especie de cajón. Pero estaba tratando de emular esos ritmos sin necesariamente repetirlos. Si no hubiera llevado a cabo ese aprendizaje, no hubiera podido incluir en la obra el carácter de la música afroperuana.

¿Te parece que en otros lugares el tema del nacionalismo en la música es tan importante como en el Perú, percibes que esto forme parte de las preocupaciones de los compositores de otros países?

No creo que sea un rasgo peruano, sé que en Brasil todavía se discute mucho este tema desde la época de Villalobos y, por supuesto, el nacionalismo en Perú fue también más o menos paralelo al de Brasil, con Pulgar Vidal, Enrique Iturriaga y otros antes de ellos. Estando en Inglaterra, en cierto momento sentí como que, bueno, todo está hecho acá, ¿no? En contraste, el medio electrónico ha permitido nuevas expresiones culturales en América Latina, y se siente que aún hay tanto que hacer. De modo que la gente tomó el medio electroacústico y comenzó a inventar nuevas estéticas... Sé que no lo puedo probar de una manera formal, pero me parece que hay algo de realismo mágico en la música electrónica y otros géneros que se han creado en Latinoamérica, muy parecido a lo que ocurrió en la literatura. Y esto no sucedió en la música europea.

Por otro lado, muchos europeos/as incorporan otras tradiciones sin ser superficiales, no como cuando Debussy incorporó el gamelán en su paleta orquestal, que aún suena francesa mientras incorpora sonidos exóticos; una especie de orientalismo o exotismo. Creo que ese tipo de enfoque ya ha pasado en Europa, que de muchas maneras se sigue renovando, y que la manera en que trata lo supranacional es más profunda y respetuosa. Pero ¿qué influencia va a tener la racha de nacionalismo que está barriendo Europa en estos momentos? Políticamente, estamos viviendo una época de transición como la que definió Antonio Gramsci, en las que lo viejo ya no funciona, pero todavía no hay algo nuevo que lo reemplace. La cuestión es qué va a ser lo nuevo que por fin llene el vacío en el futuro. Si va a ser una cuestión nacionalista, otra vez va a ponerse en primera plana el forzar lo que se perciba en ese momento como música nacional, en lugar de dejar que la estética musical se forme de manera orgánica y no forzada.

Estoy pensando en que la música electrónica de César Bolaños, tal como él la concibió y la compuso, no es exactamente lo que está pasando con la música electrónica en el mundo ahora, esta especie de "realismo mágico" como le llamas, en el sentido de que mucho de este género está presente en la vida cotidiana de la gente, es un fenómeno masivo de discotecas, movimiento y corporalidad más que de escucha pasiva o contemplación sonora. ¿Cómo entender esta transformación hacia lo masivo en un lenguaje que tenía una connotación elitista?

Creo que has tocado un tema interesantísimo en César Bolaños. Para mí, su obra de orquesta *Ñacahuasu* sí es realismo mágico. ¿Intensidad y altura? quizá también, pues se está refiriendo a un poema existencial de Vallejo que, aunque quizá no tenga connotaciones políticas o sociales, está hablando de una realidad muy humana, profunda, que es a la vez fantástica. Me ayudó a llegar a esa conclusión leer la tesis de licenciatura de María Pía Alvarado Arróspide¹, que provee un análisis excelente de esta obra.

¿En qué sentido "realismo mágico"?

Sé que me estoy metiendo en problemas al invocar este concepto que ha sido tan polémico en el ámbito de la literatura, pero me parece apropiado en el caso de la expresión musical latinoamericana y especialmente en el caso de lo electrónico. Siendo un concepto tan polémico, debo aclarar primero a qué características del realismo mágico me refiero, que son: la existencia de lo fantástico como parte de la normalidad, la alusión a las realidades sociales, políticas, culturales y ecológicas como parte de esa realidad fantástica/normal, el reflejo de las emociones humanas en esas realidades y la sensación de presencia, de haber estado ahí, que da el/la narrador/a. Por ejemplo, en el caso de *Cien años de soledad*, pensemos en el diluvio épico que inundó el pueblo de Macondo como conclusión "lógica" de los efectos causados por la compañía extranjera de bananas, en referencia a la

1. Alvarado Arróspide, M. P. (2021). *Nostalgia desde la diáspora: Construcción de una música electroacústica peruana a través de la poesía en los casos de Intensidad y Altura de César Bolaños (1964) y Los Datos Eternos de Rajmil Fischman (1991)*. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/19147>

corporación estadounidense United Fruit que causó tantos estragos en Guatemala y otros países centroamericanos. O en las batallas de Aureliano que reflejan conflictos históricos de Colombia. O en las mariposas amarillas de Mauricio Babilonia durante su romance con Remedios Buendía, que se ha sugerido son alegoría de las feromonas, similares a un acto extremo de perfumarse para atraer a la persona cortejada.

Pienso que todo esto aparece en la música electrónica latinoamericana. Por ejemplo, en *Chacabuco*, en *4 piezas acústicas por los Derechos Humanos* y otras obras del compositor chileno José Miguel Candela. O en la obra de videoarte *Historia de la pólvora* de los argentinos Nicolás Testoni y Raúl Minsburg. También en la integración de los cantos de pájaros como constituyentes de una supra-realidad en *El sutil sonido de las plumas*, *Tamarindoes* y otras obras de la venezolana Adina Izarra. O en el ritmo como expresión corporal/cultural afrolatina –no solo como elemento musical puro– en obras como *Mambo a la braque* y *Temazcal*, del mexicano Javier Álvarez. Se puede encontrar algo parecido en el ámbito de la música popular. Por ejemplo, la cristalización de realidad socioeconómica en su transfiguración de Europa (*Mack the Knife*) a latinoamericana en *Pedro Navaja*, del panameño Rubén Blades, que también tiene parte electrónica con grabaciones de sonidos del vecindario, sirenas. O la versión video de *Camaleón* del grupo peruano Bareto. Todos estos representan tan solo una pequeña muestra de la manera en que, en mi opinión, se manifiesta el realismo mágico al que me refiero. Por último, la idea del compositor-cuentista figura prominentemente en las propuestas de la compositora y musicóloga Katharine Norman, que sostiene que el/la compositor/a de obra electrónica que usa muestras del mundo físico es comparable con un/a cuentista oral, que ejecuta su narrativa como si hubiera estado presente cuando los hechos ocurrieron, pues está presente, real o virtualmente, en la grabación de las muestras originales que procesa en la obra.

En cuanto a las discotecas versus la contemplación sonora, el ejemplo de Javier Álvarez cuestiona si la conceptualización de una separación es válida. Históricamente, es posible que la separación que había en el pasado entre la música “erudita”, – lo digo peyorativamente –, y la música popular, era que ... en realidad no hubo división.

No obstante, en el siglo XX pasamos por una época elitista. El que habló de esto fue un economista que se llama Jacques Attali, en su libro *Ruido. La economía política de la música*. Él propone una teoría que expande lo que decía Teodoro Adorno: que la música refleja su sociedad. Attali dice que la música no solo refleja la sociedad, sino que predice su desarrollo. El siglo XX fue lo que él llamaba la “época de repetición”, en el sentido de que la música popular comenzó a repetirse debido a la industria de grabación, con cambios graduales que desarrollaban su repertorio, pero generalmente no producían grandes shocks. A la vez, incluyó también en esta etapa a los elitistas que quisieron convertirse en científicos de la música, por ejemplo, en el caso del serialismo total. Es muy interesante porque esto también pasó en la economía. Muchos ecónomos desde fines del siglo XIX han querido ser los físicos de las ciencias sociales y hoy estamos sufriendo eso porque era gente que comenzó a usar las leyes económicas que “descubrieron” como si fueran leyes inmutables de la realidad física, describiendo la economía como si fuera el mundo natural, que no lo es y por muchos motivos.

Attali también predijo la época que llamó de “composición”. No porque toda la gente iba a empezar a componer música: lo que decía era que los medios de producción musical se iban a democratizar y entonces la gente ya no solo iba a construir sus propios instrumentos, sino también a usarlos en un foro muy amplio. Y en gran parte, esto sucedió con la revolución digital. La conexión entre la música popular y la música llamada “académica” –un término que no me gusta del todo– es que mucha gente que no había ido a las universidades, comenzó a componer con computadoras y de ahí sale toda la música electrónica para baile, a la que estás aludiendo. En paralelo, muchos compositores que hubiéramos podido ser considerados “elitistas”, usábamos música popular todo el tiempo, pero no solo como muestreo, sino también como características físicas de la música.

Por otro lado, Simon Emmerson escribió sobre la dualidad entre lo llamado “académico” y “popular” –solo para usar términos– señalando que la música de baile se sublimó desde el periodo clásico, como cuando el minué se convirtió en una música que no se baila, que es el minué de una sinfonía. Y lo que dice Emmerson es que se sublimaron otras cosas, de pronto desapareció la corporalidad, porque la música se volvió contemplativa: te sientas, escuchas y comienzas a conceptualizar dentro de ti. Y lo que me parece que está pasando ahora es que la música así llamada “contemplativa” –y hay mucha música electrónica contemplativa–, volvió en gran parte a la corporalidad. Creo que, en ese sentido, muchos compositores peruanos y latinoamericanos tuvieron influencia de gran manera, porque el baile entró muy rápido, tal vez sublimado, si acaso no como baile propiamente. A veces escucho nuevas obras y termino moviéndome como si estuviera escuchando cualquier músicaailable, salsa o lo que sea, porque no te puedes quedar sentado. Y esa corporalidad para mí es maravillosa porque comienza a relacionarse con las funciones físicas de la música, aquello de lo que la música popular tiene mucho.

¿Cómo has percibido este “retorno a la corporalidad” entre los jóvenes?

No estoy tratando de ser idealista, pero tengo cierto optimismo en que quizá llegue el momento en que estas cosas no se puedan dividir. Para darte ejemplos concretos, he tenido estudiantes que han tratado de encontrar síntesis entre la música electrónica de baile y la música electroacústica y han creado obras que tú no puedes decir qué son, y que estarían bastante cómodas en la sala de conciertos, como lo estarían en la de baile. También lo han hecho con el pop inglés o norteamericano, o con la música alucinógena. Tengo un ex estudiante que inclusive terminó escribiendo un libro de estados mentales alterados y cómo su música está inspirada en esos dos mundos, pues él de verdad compone en ambos. En este momento es un académico, pero ha sido publicado por gente de música de baile.

Hay un ejemplo muy especial, el festival de música contemporánea de Londres, que terminó presentando obras de Bernard Parmegiani, ejecutadas en un parque de estacionamiento. En ese festival también figuraba música drone, noise, obras de Enio Morricone y Brian Eno. Imagínate, Parmegiani que era el arquetipo del compositor francés de música electroacústica “académica”, a lo Schaeffer, que trabajaba en el Grupo

de Investigaciones Musicales (GRM), uno de los centros más prestigiosos de Francia, como parte de un festival tan ecléctico. Además, Aphex Twin y Autechre, entre otros exponentes de la electrónica popular, han declarado la influencia que Parmegiani ejerció sobre ellos. Parece que, en ese festival, a la gente le encantó justamente porque ya tenían lo necesario en su percepción y experiencia para captar esa música. Y eso me lleva a la parte final de la respuesta: no es que la música electroacústica o contemporánea moderna sea más o menos fácil de escuchar. Para mí, desde hace ya muchos años, el problema no es una cuestión de dificultad del material, sino una cuestión de exposición de la persona al material. La mejor prueba es la historia que te conté de la música clásica de Medio Oriente, que tuve que estar expuesto muchos años para hacer algo que un niño de cinco años podía captar sin pensarlo dos veces, porque lo escuchaba cuando se levantaba en la mañana, cuando su mamá cantaba, cuando había una fiesta, etcétera. Yo crecí escuchando salsa, música criolla, afroperuana, rock, y toda esa música es tonal, no tiene otra entonación. Aun así, aunque la música clásica es tonal, tienes que escucharla bastante para sentir cómo se desenvuelve, porque en lugar de durar tres minutos, necesitas encontrar alguna manera de concentrarte en su desarrollo, por ejemplo, durante los 50 minutos que dura una sinfonía. Y eso también presupone cierto tipo de entendimiento instintivo acerca de cómo se construye una estructura larga. Entonces para mí es un problema de exposición al repertorio.

Cuando mis hijos estudiaban la primaria, me invitaron un par de veces a su colegio a dar una charla, así que pensé “voy a tocarles una obra y a hablar de esto como música”. No les dije “esto es una música especial” o algo así. Les dije “esta es una música que cuenta un cuento sobre un sueño que tuve” –era una obra electroacústica de cinco minutos– “la historia es esta y la música es esta”. Y toqué. Los niños no comenzaron a pensar... “Esto es o no es música?”. La recibieron simplemente y me dijeron “Esta parte de la música me gustó, esta parte no. Me parece que va así, me parece que no va así”. Esos niños aún no habían desarrollado prejuicios. Pero todo el día escuchas música en la televisión, en los medios digitales, en la radio, en la calle, de modo que estar expuesto a cierta música va a hacer que sea más fácil captarla. Y por eso insisto en que no es un problema “de la música”, sino es un tema a ser expuesto a ella.

Hablemos de la relación entre poesía y música. ¿Cómo surge en ti esa aproximación a la poesía de Vallejo?

Bueno, no tenemos que discutir qué tan buena e imaginativa es la poesía de Vallejo, para mí es muy difícil encontrar algo así y no podría compararla con ningún otro tipo de poesía. Fuera de *Los Heraldos Negros*, que conocí en el colegio, no sabía mucho más. Inclusive una vez compuse una canción popular de *Los Heraldos Negros* que nunca le he enseñado a nadie y que se puede cantar y tocar en guitarra, sin problema. Esa obra fue para mí algo muy profundo, a pesar de que no sabía mucho de Vallejo. En cierto momento, un muy buen amigo mío me dio el libro de la obra completa del poeta. Leí *Trilce* y otros libros de tanta imaginación e inventiva lingüística. Pero lo que no sabía y me sorprendió fue la conciencia social del poeta. Creo que la primera obra que compuse fuera de *Los Heraldos Negros* fue *Nostalgias Imperiales*, con poemas del ciclo del mismo nombre y

de *Terceto Autóctono*, para tenor o mezzosoprano y piano. Me sorprendió que en una de las *Nostalgias Imperiales* hay "ficus que meditan, melenudos / trovadores incaicos en derrota / la rancia pena de una cruz idiota". Me di cuenta que hablaba de la situación sociopolítica de los descendientes de los incas, de una anciana pensativa que hila e hila y que dentro de esa pobreza mantiene su dignidad de matrona incaica. Y me di cuenta que Vallejo, en realidad, está haciendo una crítica tremenda a la conquista y no solo a ella, sino a lo que pasó después. Los descendientes de los incas no han sido vindicados todavía, como tampoco lo fueron en la época de Vallejo. Lo mismo sucede con otro de los poemas a los que les puse música [recita] "Como viejos curacas van los bueyes camino a Trujillo, meditando". La otra parte, con poemas de Terceto autóctono es la alegría de vivir de la gente, la misma gente que se olvida de su dolor cuando "echa una cana al aire el indio triste". Ese tipo de poesía me impresionó.

Nadie me contó nunca en el colegio que Vallejo apoyó a los republicanos durante la guerra civil española. No te cuentan nada de eso porque no es conveniente. Quizá después, en la época de Velasco, pero ya fue muy tarde para mí. Sin embargo, me di cuenta de esa conciencia social y a la vez de esa conciencia universal. En ese momento no dije "voy a componer solo a Vallejo", pero cada vez encontraba más cosas y marqué un montón de poemas, uno de ellos es el fragmento que citaste del "pobre barro pensativo, no es costra fermentada en tu costado, tú no tienes Marías que se van", que es una imputación a Dios, muy fuerte: "Y el hombre sí te sufre: el Dios es él".

Ya que mencionaste acerca de la reivindicación del indígena, ¿sientes que los peruanos vivimos en una colonialidad no superada que continúa reproduciendo desigualdades? ¿Tu música ocupa algún espacio en ese conflicto?

La música no tiene que ser obligatoriamente política, pero si tú vives políticamente, la música va a terminar siendo política, en muchos casos. No me gustaría que alguien piense que soy un compositor "político", aunque últimamente esté componiendo cosas cada vez más... políticas. Cuando era chico no era consciente de todo esto, pero a medida que crecí, me di cuenta que hay algo que no está bien y tiene que ser reparado. Vengo de una capa social que veía la revolución de Velasco como lo peor que le pudo haber pasado al Perú. Pero aprendí a través de los años, y a pesar de que no todo haya salido bien, que hubo una intención muy noble en esa revolución. Y claro, como tantas iniciativas en Latinoamérica, se trató de hacer mucho en muy poco tiempo. Creo que el único que en realidad ha tenido suficiente tiempo para hacer un cambio verdadero ha sido Evo Morales, últimamente. Quizá Hugo Chávez, pero es más controversial, hay más problemas con eso y a los venezolanos los atormentaron mucho más con sanciones. Cuba es un caso especial; con todos los defectos que se puedan señalar, pienso que se tiene que reconocer que hubo una liberación. Si queremos democracia, tenemos que ser democráticos de verdad. El sistema político democrático que nosotros ponderamos tanto, no es un sistema verdaderamente democrático, porque la mayoría de decisiones se toman en círculos cerrados y muy pequeños. Nosotros solo decidimos quiénes van a estar en esos círculos cerrados por los próximos cuatro o cinco años y ni siquiera eso, en algunos países.

Ahora, ¿podrá la música hacer mucho? Yo creo que sí puede hacer: con el transcurso de los años, me he dado cuenta de que ella no va a arreglar nada, pero puede expresar esa función y tratar de llegar a otra gente, de modo que por medio de este conocimiento de presentación del que hablé antes, la gente pueda aprender, sentir y actuar en práctica. Quizás la proposición lógica también pueda hacer sentir, pero no de la misma manera. Uno de los mejores ejemplos de pedagogía y humanidad es Paulo Freire, que trabajó con los oprimidos no hablando *acerca* de ellos sino *con* ellos. Y esa gran diferencia es la dialogicidad. No pretendo que la música sea exactamente así, pero creo que puede comunicar, y en la vida lo que uno puede hacer, se debe hacer, sin excusas.

¿La música como emoción íntimamente humana, puede tener un sentido universal o es más bien una forma de conocimiento del mundo y de uno mismo?

La música es parte de lo que soy; es lo que me emociona y con lo que trato de emocionar. La música tiene que volver a ser participativa, eso que se perdió hace como 120 años, cuando los medios de grabación se instalaron y la gente comenzó a escuchar música pasivamente; cuando pasó de ser un ritual o una situación de presentación –si querías escuchar música tenías que ir a algún lugar o hacerla tú mismo en casa, aunque la hicieras mal– hasta volverse música grabada. Hemos perdido esa actividad, y eso nos vuelve a las ideas de Paulo Freire sobre la reflexión y la acción. Pero de la acción “música”, queda cada vez menos. Así que, en un futuro, pienso dedicarme a algún proyecto en que la gente, quizás a través de la inteligencia artificial, pueda componer colectivamente mediante una instalación. Y esa es otra palabra importante: el colectivismo. Estamos en una época muy atracada en el individualismo que nos está causando mucho daño, incluyendo enfermedades mentales a todos los niveles, causando más guerras y conflictos y también miseria económica. Así que tenemos que aprender de nuevo a ser colectivos y para mí la música es también una manera de aprender a serlo.