

Escribir música

Edgar Alandia

Escribir música tiene y ha tenido desde siempre un significado muy especial en mi vida, pero aun siendo una actividad prioritaria, jamás ha dejado de ser algo que he considerado muy relativo respecto a los andares de la vida y del contexto en el que he vivido.

Si se tiene en cuenta la profunda diferencia entre una ciudad de la provincia boliviana de los años 50 y 60 (en la que seguramente se han marcado los trazos fundamentales de una educación, de una sensibilidad, de una personalidad, de mis curiosidades) y la sociedad testimonio de un secular quehacer artístico-intelectual y en pleno desarrollo industrial, económico y político como ha sido la Italia de los 70 (en la que he aprendido una técnica, un oficio, he definido mis intereses y he madurado los gérmenes de una visión política del mundo, de la sociedad y de la vida), el cuadro es bastante amplio, complejo y hasta casi peligrosamente confuso. De todos modos, quien sabe si el hecho de tener la posibilidad de ver las cosas desde puntos de vista tan diferentes ha sido una ventaja que ha funcionado como filtro al tratar de definirme como individuo, como músico y como persona.

Sería ameno contar la experiencia de un joven de 19 años que aterriza en Roma para estudiar en el Conservatorio de Santa Cecilia sin la menor idea de lo que debe hacer y de lo que le espera, en términos de trabajo, tiempo y economía y que, para complementar, no habla ni una palabra de italiano...

Tengo la idea de que incluso este aspecto ha contribuido a la síntesis que se refleja en la música que escribo: la sorpresa, la curiosidad, el interés por algo ajeno, pero ni tanto, que te atrae y que te rechaza, tanto como lo tuyo, otro tanto ignoto que quieres hacer propio pero que tampoco conoces y, finalmente, poco a poco, a veces una a veces la otra, van configurando esa síntesis que sin ser buscada o rebuscada se manifiesta en tu quehacer musical y define tu identidad cultural geográfica, generacional, política y artística.

Seguramente las influencias familiares y existenciales han sido muy importantes en la formación de una idea de cultura, de un gusto, de conocimientos que me han llevado al estudio del piano, a la pasión por la música. Además, el haber crecido en una ciudad obrera en tiempos de contrastes e injusticias sociales que llevaron en su culmen a las guerrillas del Che Guevara en un país de culturas ancestrales tan fuertes como el racismo discriminatorio, también me ha marcado. Este racismo se manifestaba precisamente contra los herederos de dichas culturas. Por otra parte, el encuentro, el fascinante descubrimiento y el choque con lo más significativo de la seductora cultura dominante son los ingredientes que se cocinan en la música que hago, tratando de no abandonarme y más bien de calibrar ora la una, ora la otra, las dos caras de la medalla con las que tengo y he tenido que hacer cuentas siempre.

Quién sabe si vale la pena comentar una singular constante en el desarrollo de mi formación musical desde el principio. De niño, a los 11 años, fui echado de la Escuela Nacional de Música “María Luisa Luzio” de Oruro por haber tenido el atrevimiento de “componer”. Más tarde, en una audición con el entonces director del Conservatorio Nacional de Música de La Paz, Humberto Vizcarra Monje, este me aconsejaba dedicarme a la arquitectura. Al final, durante los cursos de la Academia Nacional de Santa Cecilia, Franco Donatoni opinaba: “si quieres quedarte a trabajar por aquí debes hacer lo que hacemos nosotros; de otro modo sería mejor que vuelvas a tu país y hagas folklore”. Estos pequeños alicientes y la flojera congénita de la que era víctima y férvido practicante, hicieron el resto en la natural decisión de continuar en el tema de la creación musical y la de ser, en todo caso, un músico. Debo un reconocimiento particular a mis primeras profesoras de piano: la Sra. Electra Guerrero de López Videla y la Sra. Jirina Kuklisonova de Lieberman, y el compositor Alberto Villalpando.

Resuelto el problema de la formación y la información profesionales en Italia, un serie de otras experiencias fueron importantes para mí en el momento en el que consideraba, en medio de un torbellino de ideas, aspiraciones e

inspiraciones, el por dónde empezar: el contacto con personalidades artísticas de altísimo nivel como mis tíos, los pintores Miguel Alandia Pantoja y Oscar Alandia Pantoja (Oscar Pantoja), con los escritores Jaime Sáenz y Sergio Suárez Figueroa, con políticos del nivel de Guillermo Lora o Filemón Escobar, durante mi infancia y adolescencia en Bolivia, el trabajo con el gran coreógrafo Maurice Béjart en Bélgica y los encuentros con compositores como Goffredo Petrassi y Franco Donatoni, además del entusiasmo inicial de Alberto Villalpando.

Luego de los gajes de aprender un oficio y entender cuán familiar y cuán extraña me era la “cultura” europea, el instinto primario fue de tratar de “identificarme” con lo que era, o quería decir ser: un boliviano andino. Nunca me atrajo el objeto artístico sino como reflejo de algo más profundo, más emocionante: el pensamiento que lo había generado. Por lo tanto, no me ocupé ni preocupé de reproducir melodías o temitas que sonaran a música popular andina y, menos aún, ideas estéticas o reivindicaciones culturales pseudo-ancestrales; en cambio, me atraía el sonido andino, el timbre del viento de las montañas y del altiplano andino, el timbre de los instrumentos de viento no perfectamente afinados con ese color tan cálido e introvertido que añoraba desde los tiempos de mi infancia.

De eso, creo, trata la primera parte de mis composiciones, aquellas que están entre los años 1976-1983, basadas en técnicas seriales y post-seriales a la búsqueda, además del hecho tímbrico, de concientizar un modo de pensar la música, un modo de organizar el sonido.

Otro aspecto muy importante para mí fue intentar involucrar en mi trabajo una perspectiva política; eran los tiempos de las dictaduras militares y mi educación, la experiencia familiar militante, los hechos delictivos que se daban en toda América Latina y la vivencia de la opulencia egoísta de los países “desarrollados” me dieron la firme idea de tener que ser, para siempre, comunista.

Dos obras fueron muy importantes para el desarrollo de mis curiosidades musicales sucesivas: *Rumi*, para chelo y piano, y ¡*Grito!*, para soprano. La primera, por haberme dado la pauta de un mundo armónico natural posible y, la segunda, por la posibilidad de organizar una estructura rigurosa que diera la impresión de una percepción y de una dimensión casi improvisadora. Es de relieve, además, la obra para orquesta *Sajsayhuaman*, en la que los sonidos “suelos” crean bloques “suelos” en una estructura muy rigurosa que fluye de un modo muy natural, muy “suelto”.

En un período de gran entusiasmo, confianza y delirio intelectual, *Paititi* (tal como), del período 1984-1987, para cuarteto de cuerdas y orquesta, representa mi experiencia de especulación estructural de mayor complejidad. Trata de un material básico desarrollado por uno de los instrumentos del cuarteto que “tal como” el original, viene desarrollado por los otros tres instrumentos de la agrupación. Este material se constituye como el nuevo material base para el instrumento cuarteto que se desarrolla en la orquesta organizada de 13 a 16 cuartetos que elaboran “tal como” el cuarteto original; cuartetos diferentes por timbre, registro, familia, etc. La textura orquestal sugiere el nuevo material básico a uno de los instrumentos del cuarteto que genera el nuevo ciclo, “tal como”... etc. *Paititi* quedó incompleta, le falta poco, pero habiendo sido abandonada por demasiado tiempo, me ha sido difícil volver a entenderme conmigo mismo.

La fase siguiente (1987-1995) representa la práctica de estructuras firmes entorno a pernos generadores de campos armónicos naturales, resultado de combinaciones disonantes y consonantes contextualizadas en cada obra por el material original de la obra misma. Es de este período que me vino la ocurrencia de que todo material contiene en sí las posibilidades de ser organizado en una gramática y hasta en una sintaxis propias.

Mi mundo tímbrico se enriquece de las nuevas técnicas de los instrumentos y se van definiendo los “tics” de los que soy víctima, entre ellos un modo de ver, de sentir y de percibir el tiempo, el espacio y el mundo de un modo simétrico que llega a ser mi modo de trabajar, de organizar los materiales, de organizar la composición misma: mi modo de pensar, mi modo de ser.

En este punto es necesario aclarar cómo cada obra sigue un “principio” derivado de las características intrínsecas de cada material. Obviamente es un principio sonoro, un principio que suena. Creo que la música no necesita de explicaciones verbales o escritas. Ella se explica sola, por sí misma, en el momento en el que suena. Es importante decir que el “principio” jamás es un objetivo; más bien es solo una referencia, muy importante e imprescindible, pero solo una referencia entorno a la cual moverse con la máxima libertad al mismo tiempo que moverse con la mayor claridad posible.

Otro aspecto de relieve es entender como la obra musical no es otra cosa que la materialización, la cristalización del pensamiento que se desarrolla musicalmente partiendo de las características básicas del material según

un principio. Dicho en otras palabras: la obra musical es el pensamiento del compositor que suena; eso y nada más. Creo que los trabajos que mejor representan este período son: ...*se me ha perdido ayer, el canto de las estrellas*, para cinco instrumentos y y...*sigue la escondida senda*, para viola y orquesta de cámara. En este lapso de tiempo he tenido, además, la posibilidad de verificar mi incapacidad de escribir melodramas. La ópera, tal como se la entiende, no llega a conformar una dimensión ideal en la que, según mi entender, un texto importante por poesía y significado puede ser expresado. Entonces, volviendo a lo de antes, si se aplica un principio compositivo musical similar al principio que se supone haya generado un texto, se obtiene un “objeto” profundamente unitario y homogéneo.

En *Perla, fábula triste*, el principio del “estado de ánimo” es el que se expresa en todos los parámetros creativos de la obra con un “truco” útil a valorizar sobre todo el texto. El “recitativo” se da en la parte instrumental (recitativo instrumental) y las “arias” son dadas al recitante, es decir, la música es expresada por las palabras (los fonemas) del texto.

La peculiaridad y el experimento, creo bien logrado, consisten en el hecho de que el escritor, el coreógrafo y el compositor trabajan autónomamente entorno a una novela y “componen” la propia parte singularmente y sin la interferencia de los otros lenguajes. El montaje total se hace solo en la fase final determinando simplemente la cronología y la duración de cada escena. El experimento se desarrolló sucesivamente en ...*sottile canti invisibili I-II* y en *Oruro, 3706 m s.n.m.* con los mismos excelentes resultados desde el punto de vista de la unidad formal.

Este período es en el que se me revela la posibilidad de entender el denominador común entre mi naturaleza simétrica y la cultura originaria andina. Quién sabe si son solo coincidencias, hecho es que la coincidencia me es útil para investigar sobre materiales o, mejor dicho, el material esencial de la música andina, no para reproducirla sino más bien para desarrollarla de una manera actual y de una manera consciente. En esta investigación coinciden, de una manera evidente, los “principios” simétricos de la arqueología andina, de los tejidos andinos, de algunos instrumentos musicales andinos y de la música autóctona andina.

...*como se suena de la rosa y del viento*, para orquesta (1998-2009), es la obra en la que me tranco por largo tiempo. No logro integrar la estructura, el rigor,

la caracterización del material, la fluidez del sonido en algo homogéneo e interesante y que al mismo tiempo se explique sonando de manera inteligible no obstante la complejidad de su estructura.

Tratando de entender por donde ir me doy cuenta de que no tengo ni nunca he tenido mucho que decir, nada que expresar en la música que hago que no sea la simple curiosidad de “descubrir” el sonido y sus características por dentro. Se trata simplemente de una excursión dentro del sonido y sus posibilidades, una experiencia a compartir con un auditorio en el cual, a lo mejor, algún oyente se une a este viaje de la fantasía para disfrutar de la experiencia.

Las obras en las que creo que se logra un cierto equilibrio, respecto a cuanto dicho en el anterior párrafo, son dedicadas al contrabajo: *Como silenciosas gotas de lluvia... caen*, para contrabajo y piano, y *Concerto grosso*, para ocho contrabajos, además de *...como una luz de invierno a mi lado*, para cinco instrumentos.

El material utilizado en los trabajos de este período es muy esencial y se basa sobre una interpretación de la mencionada “escala pentafónica” de la música andina que, a mi modo de ver, no sigue el concepto de escala sino más bien la sucesión simétrica de dos tricordes formados por una tercera menor y un tono, es decir, un intervalo grande y uno más pequeño. Esta proporción caracteriza, además, los sonidos complementarios que están entre estos sonidos (un tono —intervalo grande—, y un semitono —intervalo pequeño). Todo el desarrollo de este material sigue principios simétricos, no por definir algo “a priori” sino más bien siguiendo mi modo de pensar más natural.

Son fundamentales, entre otras, las reflexiones sobre la importancia del gesto, del timbre, de las proporciones de duración de los sonidos y la definición indefinida de los eventos teniendo en cuenta siempre que, en la comprensión ligada a la percepción, todo lo que se oye se relaciona con lo anteriormente oído. Hay una absoluta necesidad de un sentido de equilibrio (por supuesto muy subjetivo) entre la claridad de las informaciones (señales sonoras) y el recurso a la memoria.

Descubro, finalmente, que en mi música no hay silencio; mi silencio siempre suena. Leo sucesivamente que las civilizaciones andinas, condicionadas por los inmensos espacios en que han vivido, en los que he nacido y crecido, están obsesionadas por el *horror vacui*, miedo del vacío... ¿será?