

Sobre Edgar Alandia

Giancarlo Schiaffini

Fue por culpa de una famosa soprano que tuve la ocasión de encontrarme con Edgar Alandia a fines de los años 70. Michiko Hirayama me había hablado de un joven compositor de origen boliviano que había conocido en un jurado internacional. Michiko y yo trabajábamos en el Grupo Instrumental Nuove Forme Sonore en Roma, grupo que habíamos fundado en la década precedente junto a los intérpretes-compositores Jesús Villa-Rojo y Bruno Tommaso.

La idea era la de que el grupo se dedicara a la “música contemporánea”, desde un punto de vista no solamente compositivo, sino también apuntando al momento de la ejecución, y además con un interés particular por lo que era la improvisación. Bruno y yo hemos sido siempre muy activos también en el campo del jazz y siempre hemos considerado importante que la contribución participativa de los intérpretes en el proceso creativo pueda reducir los márgenes entre la composición y su realización. Por otra parte, no es que la idea fuese particularmente original, pues personalidades ilustres como Bruno Maderna habían ya experimentado con este tipo de soluciones. Pensábamos y pensamos que la parcelación de las varias fases del proceso creativo conlleva casi a una esquizofrenia entre el momento creativo y el momento de la realización. Al principio, también eran parte del grupo Alvin Curran y Roberto Laneri.

El grupo se constituyó (por motivos burocráticos y de apoyo oficial) en una asociación y definió el orgánico instrumental, que además de Michiko y de mí, se estableció incorporando a Francis-Marie Utti (violonchelo), Marianne Eckstein (flauta) y Michele Jannacone (percusión). Vale la pena recordar que,

por aquel entonces, el grupo había obtenido excelentes resultados y había despertado el interés de varios compositores que empezaron a escribir y dedicar a Nuove Forme Sonore varias obras, pero, como lógicamente puede pasar, entre cambios de residencia y el desarrollo de intereses artísticos diferentes, el grupo empezó a manifestar síntomas de crisis.

El comienzo de la colaboración con Edgar Alandía trajo consigo nueva energía e ideas que modificaron y revitalizaron al grupo que consolidó, además, una larga actividad sucesiva. Pero no quiero limitarme a seguir contando el destino de nuestra asociación, de la cual Edgar se hizo miembro y director musical durante más de veinte años.

Me presentaron a Edgar Alandía como a un joven y brillante compositor, definición positiva bastante difundida en ese entonces, sobre todo porque era una época en la que en Italia existía un gran interés por la composición. Recuerdo un comentario de Jesús Villa-Rojo acerca del increíble número de buenos y nuevos compositores italianos en el panorama internacional, seguramente numéricamente muy superior al de otros países. Nuestro primer encuentro me dejó una impresión muy positiva. Me encontré con una persona amable y muy gentil, nada enroscado en el papel de “compositor”, pero al mismo tiempo preparada, con ideas bien claras y seguramente muy disponible. Charlamos de nuestras recíprocas experiencias, no solo musicales, y encontramos una gran consonancia de puntos de vista, a pesar de que nuestras historias personales fueran muy diferentes. Edgar había vivido en una pequeña ciudad boliviana hasta sus 19 años, o sea en plena etapa formativa y, además, pertenecía a una familia en la que había una fuerte dosis de intereses culturales y de artistas con los que, de alguna manera, pudo compartir. Como luego me pude percatar, él siempre mantuvo estrechos lazos con su país y no solo precisamente de tipo musical. Este aspecto no le impidió capitalizar muchas otras experiencias cuando llegó a Europa. Su curiosidad y su apertura mental le fueron de ayuda para sacar provecho de los diferentes contextos de cada experiencia, tanto en el campo de la vida como del trabajo. Personalmente, pienso que el haber trabajado con el coreógrafo Maurice Bèjart le ayudó bastante a lograr a no confinarse en el rol exclusivo de compositor de música “seria”. Resulta notable su capacidad de intercambiar opiniones y experiencias con todas las personas con las que se relaciona en cualquier contexto, ya sea social o de trabajo, con sus colegas compositores, intérpretes, técnicos musicales o estudiantes.

Volviendo a nuestras relaciones de trabajo, Edgar sugirió reestructurar nuestro grupo instrumental conformándolo en un doble cuarteto, maderas y cuerdas, con la posibilidad de incluir, cuando fuese necesario, voz u otros instrumentos, haciéndose cargo, además, de la dirección musical y obteniendo resultados excelentes. De esta manera, se aumentó bastante, entre otras cosas, la posibilidad de recurrir a un repertorio existente y estimular uno nuevo.

Creo, de todos modos, que lo que más nos interesa aquí es el aspecto creativo del trabajo de Edgar Alandía y de su evolución. Mi primer contacto con la música de Edgar fue en ocasión de la obra *Antes, divertimento per Schiaffini*, para trombón, que compuso para mí. Empezamos con un análisis detallado de las posibilidades de mi instrumento, tanto en sentido general como en los aspectos peculiares de mi técnica personal, de modo que pudieran ser útiles y funcionales a sus criterios expresivos, por ejemplo, los multifónicos, los sonidos parciales, las sordinas, etc. Edgar me explicó las referencias a la tradición andina que amaba y que eran parte de su cultura y de su personalidad. En modo particular, por la naturaleza de mi instrumento, la referencia a los instrumentos de viento andinos era directa, el timbre cálido y a veces agresivo, pero siempre denso de expresividad. Igualmente, la entonación, poco ligada al sistema temperado, era un medio expresivo bastante fuerte. Hago notar que muchos grandes intérpretes del jazz, como Eric Dolphy, usaban frecuentemente como recurso expresivo una entonación “equivocada”, y si bien Dolphy podía ser considerado un espíritu excéntrico, podemos citar a un trombonista poseedor de una técnica magistral como J. J. Johnson, que en la famosa balada de Duke Ellington, *Sophisticated lady* (en el LP *A touch of satin*), utiliza una entonación imprecisa para caracterizar una atmósfera adecuada a la pieza.

En *Antes*, la organización del material musical varía entre este tipo de recursos y otros técnicos más propios de las técnicas compositivas del tiempo. Es conveniente aclarar que no se trata de una especie de *collage* como suele suceder a menudo, cuando algunos compositores tratan de mezclar idiomas diferentes de los cuales no se siente la pertenencia. En el caso de *Antes*, dos formantes evidentes conviven de una manera absolutamente coherente y continua en el desarrollo del discurso musical. No se da ningún tipo de “cita” ni se opera una opción aristocráticamente vegetariana de llevar el discurso a un idioma único “superior”. La música procede fluida y continua en una estructura rigurosa y con una coherencia muy personal y de un valor comunicativo fuerte.

Continuando mi trabajo con Alandia, he tenido otras oportunidades de tocar su música en contextos más complejos. Hemos trabajado con *live electronics*, con instrumentales más vastos, además de mi otro instrumento, la tuba, obteniendo siempre resultados notables.

En los años 90, Alandia se dedicó a proyectos más articulados, como proyectos multimedia que, sumados al aspecto teatral y a la electrónica, entran a formar parte de su repertorio. Recuerdo con placer *Perla, fábula triste*, que se ejecutó en la Sala dello Stenditoio en el complejo del San Michele, sede del Ministerio de los Bienes Culturales en Roma. Se trataba de música para voces e instrumentos, con varios textos elaborados y acciones coreográficas. Creo que fue su primer trabajo en varias facetas (músico, escritor, coreógrafo) y que además tuvo mucho éxito. Sucesivamente siguieron ...*sottili canti invisibili I-II* y *Oruro, 3706 m s.n.m.*, con imágenes y mucho más.

No siendo mi trabajo, no quiero y no puedo hacer un análisis general de la obra de Edgar Alandia, pero, habiendo compartido su música por algún decenio, he podido apreciar las características de complejidad y la ligereza calviniana del pensamiento de Alandia. Comparto de modo absoluto el concepto de Alandia de que la idea primaria de una composición sea puramente musical. Es obvio que los motivos que inducen al compositor a escribir puedan ser muy diferentes –experiencias de la vida, razones literarias, estéticas, etc.– pero todo esto no son más que estímulos y pretextos para componer. La composición misma, por lo tanto, se desarrolla con libertad y significaciones puramente musicales. La tentativa de asociar a una obra musical significados o mensajes de otro tipo es, a menudo, una operación mistificadora.

Otro tic muy frecuente en el trabajo del músico es la gran atención que se le presta a la elaboración intelectual, descuidando a menudo su eficacia en el resultado final. Un ejemplo es John Cage en el período central de su actividad, solo que en su caso se trataba de cuestiones de principio, teorías que atribuían un valor significativo a cualquiera que fuese el resultado aleatorio que se hubiera obtenido. He tenido la oportunidad, en varias circunstancias, de trabajar con compositores que, describiendo su obra, ilustraban algoritmos muy sofisticados y estructuras fascinantes que despertaban curiosidad y estimulaban positivamente la voluntad de oírlas. En el momento de tocarlas o simplemente escucharlas, mi desilusión era grande a pesar de las condiciones favorables determinadas por las explicaciones mencionadas anteriormente. Desgraciadamente, el detalle de la claridad del resultado auditivo resulta ser

un anillo ausente. Quizás, por la parcelación de los papeles en el acto creativo de la música de la que somos a menudo víctimas como ya he explicado más arriba, entre otras cosas puede suceder que el compositor se enamore de sus ideas y se deleite de su relación con su obra descuidando, como decía Franco Evangelisti, de que “la música existe solo en el momento en el que suena”.

Todo lo mencionado no sucede en la música de Alandia, sino más bien todo lo contrario, encontrándome en su obra en situaciones exactamente opuestas. Antes de estudiar u oír una pieza suya, mientras miraba la partitura, quien sabe también si, por mi incapacidad de síntesis o por mi alergia a ciertas grafías particulares, me quedaba perplejo ante la complejidad de la escritura imaginando, equivocadamente, un desarrollo de la música complicado y cansador. Luego, en el momento de la ejecución, todo se resolvía de la mejor manera, con un desarrollo muy natural, claro y placentero no obstante su complejidad estructural. Me doy cuenta de que estoy describiendo la música de Alandia subrayando como “no es”, pero me parece justo dar a conocer las trampas en las que él no ha caído.

Creo que es importante, también, hacer notar la sensibilidad de Alandia por su sonido, su timbre y su valor expresivo primario. Lo que he dicho más arriba sobre *Antes* y sus referencias andinas es siempre válido y preeminente en la música de Alandia, aunque en ella no haya una referencia explícita a los colores típicos de dicha tradición. El sonido es la célula generadora de todo evento musical. Desgraciadamente, el sonido no puede ser descrito de manera muy clara, pero queda establecido que es el corazón de la música y su expresión inmediata es fundamental. A veces el orgasmo enfermizo de la escritura puede llevar a descuidar el valor fundamental y significativo del sonido, pero todo esto no sucede, por cierto, en la música de Alandia.

Me gustaría también mencionar otro aspecto del trabajo de Alandia: el de pedagogo. Enseñar una materia que se presume creativa resulta ser muy delicado. A menudo, el docente, incluso involuntariamente, puede formar a sus estudiantes como sus clones, lo que le ha debido pasar al mismo Alandia cuando era estudiante. Un profesor de composición (como cualquier otro arte) utiliza, seguramente, el patrimonio de su experiencia, pero, sobre esa base, debería proporcionar a sus alumnos una técnica fundamental además de criterios de evaluación y los medios con los cuales el estudiante pueda desarrollar un proceso de trabajo coherente con su personalidad y con su cultura.

He conocido a varios jóvenes compositores que se habían formado con Alandía y he podido notar como entre ellos las diferencias artísticas y la madurez eran evidentes. En 1994 y 1995 fuimos a trabajar a Cuba en pleno “período especial” invitados por la Unión Nacional de Artistas de Cuba (UNEAC) para dar seminarios, talleres y conciertos; era el período de los “balseros”¹ y la situación económica no era, ciertamente, de las mejores. De todos modos, desarrollamos nuestras actividades y noté cuán grande era la curiosidad de los cubanos por la música, digamos europea, aunque la nuestra estaba bastante “contaminada” pero, a pesar de ello, bastante lejana de lo que eran las tradiciones cubanas. Pero lo que más me llamó la atención fueron los resultados de las clases de Alandía, de la relación humana que había rápidamente establecido con los alumnos y la gran eficiencia lograda en pocos días de trabajo. Seguramente no fueron lecciones *ex cathedra*, y posiblemente el carácter de los cubanos y su disponibilidad facilitaron las cosas, pero creo que el mayor factor positivo fue su experiencia didáctica eficaz, abierta y disponible. Ha habido grandes músicos que no sabían cómo enseñar y grandes pedagogos de un nivel musical muy relativo. Edgar Alandía, con su independencia de ideas y de juicio, su valor estético y su humanidad, sintetiza en sí mismo una gran capacidad didáctica y creativa.

¹ N. del T.: *Balseros* eran las personas que intentaban huir de Cuba en la época del régimen totalitario, utilizando balsas improvisadas para alcanzar otros países, principalmente los Estados Unidos.