

Diálogo con Germán Romero

Samuel Cedillo

(Publicado en La Tempestad en línea 2016)

En el panorama nacional musical actual en torno a la música denominada contemporánea, Germán Romero es sin duda uno de los principales actores, aunque no necesariamente con la presencia pública cotidiana de su obra, sí con la fuerza de su labor como creador y formador. Dentro de esto que será el proyecto de una serie de diálogos con diferentes actores de la música nueva en el país, hemos decidido iniciar con este compositor, justo por la importancia de su trabajo.

[Samuel]: La idea de estos textos es aproximar al lector al pensamiento y quehacer de varios compositores e intérpretes. En este tenor, quisiera que dividiéramos nuestro diálogo en dos secciones: tu proceso personal como creador y tu labor pedagógica.

Iniciemos con la primera.

I. PROCESO CREATIVO

Desde tu testimonio, quisiéramos intentar entender mejor la relación entre idea y obra, es decir, cuál es el proceso que vive un compositor y su obra para hacer nacer por lo menos una idea, para hacerla evidente y “darle forma” con la materia que el compositor ha decidido utilizar para “materializarla”: el sonido. Quisiéramos pedirte que nos hables de lo que actualmente estás componiendo y sobre las ideas e intereses generales que dan origen a estas obras, para más adelante ir mirando hacia atrás, en la medida de entender de dónde van naciendo y madurando estas ideas e intereses, y cómo “van materializándose” en sonido.

[Germán]: El proceso creativo es sumamente difícil de explicar en términos que verdaderamente nos den una idea de lo que ocurre en la mente del compositor. Se trata de un proceso complejo en el que confluyen, si bien no la totalidad de las características que definen al ser creador, sí las más significativas. Configuración biológica, social y cultural se entrelazan para dar origen a una idea compositiva, y a su vez condicionan los mecanismos mediante los cuales esta idea adquiere una “forma tangible”. Desde que nace, la idea creativa ya está condicionada por la historia personal del compositor, y su concreción está inevitablemente filtrada por su ideología musical, sus conocimientos y habilidades técnicos, y por las herramientas con las que se apoya durante el proceso. La comprensión profunda de esta intrincada red de interacciones múltiples pertenece a un ámbito estrictamente personal, y sólo se puede alcanzar mediante actos de introspección. Por otra parte, el proceso de concreción de una obra

está lejos de ser un acto mental, digamos, “puro”, en el que sólo interviene la historia del compositor y sus capacidades técnicas. También se nutre de factores externos, muchos de ellos casuales o azarosos, pero que pueden ser definitivos en la conformación final de la obra. El proceso creativo tampoco podría entenderse si no se reflexiona en torno a la influencia entre las contingencias externas en los procesos internos. Lamentablemente la discusión entre los colegas del medio sobre procesos creativos es muy escasa y superficial, normalmente limitadas a aspectos de orden técnico o estético. Los compositores solemos idealizar, de manera consciente o inconsciente, los procesos creativos, y hablamos de ellos de manera muy sesgada. El camino real, no el idealizado, mediante el cual se concretó una obra, rara vez es confesado.

En mi caso, puedo decir que empecé a encontrar un camino más personal en la composición cuando deseché los procesos mentales ideales (la composición como una casi transcripción de lo imaginado) y le di una importancia mayor al acto de escuchar. Por supuesto, tampoco existen actos de escucha puros. Para mí, escuchar va de la mano con significar, y la significación depende de mi configuración social, cultural y académica. Sin embargo, me tomó muchos años comprender que los procesos de significación pertenecen a un ámbito estrictamente personal, cuáles son mis propios procesos de significación, y hasta dónde y en qué ámbitos son potencialmente compartibles. Esta constante reflexión guía en buena medida mis procesos creativos hasta la fecha. Otro aspecto importante para mí es la definición del objetivo de la obra. Éste es en general la “puesta en sonido” de un concepto, de una propuesta discursiva, o de una situación perceptual. Mi imaginación está entonces condicionada por este objetivo. Sin embargo, este objetivo no es inamovible. He aprendido con los años a no restarle importancia a los aspectos casuales externos que influyen en la composición. No me interesan mucho los procesos ni las posturas idealizadas. En este aspecto me ha ayudado mi afición a la fotografía, medio en el cual la *serendipia* es un factor totalmente aceptado dentro del proceso creativo.

Actualmente estoy terminando dos obras que reflejan dos intereses creativos distintos. Una es una obra electroacústica, la tercera de un ciclo de obras para este medio en las cuales me interesa explorar procesos de percepción de estructuras rítmicas complejas y su impacto en las decisiones formales. En este ciclo de obras descarto cualquier proceso actual propio de los medios electrónicos. Utilizo un solo timbre, en este caso el choque de dos vasos, y construyo patrones “a mano”, es decir, sin el apoyo de algoritmos ni procesos autogenerativos, y la toma de decisiones está basada totalmente en la escucha: genero un material, lo valoro, si me gusta lo tomo, si no, lo deshecho, si me gusta agrego un fragmento más, valoro, etc. Lo compongo totalmente desde la superficie sonora, no hay andamios estructurales previos. Lo que por supuesto sí está presente -como he dicho- es mi configuración, con la cual intento estar en constante diálogo interno. La segunda obra es un ciclo de seis canciones para soprano y orquesta con poemas de Alejandra Pizarnik. La voz femenina ha estado desde siempre en mi obra, siempre como agente transmisor de un texto. En este sentido, mi aproximación a la composición es muy conservadora. Me gusta que la voz

comunique con claridad el texto, no que el texto sea una excusa para hacer música. Ésta es la idea que rige la obra: no distractores sonoros, no eventos sonoros gratuitos ni validos por sí mismos. Se puede decir que cuando hago música vocal emerge lo más conservador de mi configuración personal.

[S]: Considero que a pesar de que nuestros caminos creativos han tomado, digamos, rumbos evidentemente distintos, ambos hemos confluído en el interés de indagar sobre la relación sonido-percepción. En algún momento valdría la pena sentarnos a dialogar sobre este tema, pues creo que ambos tenemos claro, que aunque el objeto de interés sea “el mismo”, nuestros modelos de conocimiento y aún nuestros modelos metodológicos de investigación nos han hecho encontrar profundas diferencias en lo concerniente a escucha, sonido, percepción. Tendría que surgir algo enriquecedor en el encuentro de nuestras diferencias.

Recuerdo que hace seis o siete años, cuando en casa en Morelia escuchamos tu dúo para flauta y guitarra dedicado a Omar Hernández, yo te comenté que lo interesante de esa obra, no era ella en sí misma sino la intención y el camino potencial que contenía, que sería atractivo más bien saber qué músicas aparecerían en el futuro como la materialización y expansión de ese germen. De las últimas cosas que hablamos hace algunos meses, fue precisamente de tu ciclo de piezas electroacústicas, según comentaste, son justo la realización matérica de aquella primer intención. Desde mi testimonio como escucha, me parece tu trabajo más maduro y logrado, además de ser sumamente atractivo como propuesta formal y perceptual.

Tomemos entonces estas piezas para mirar hacia atrás, hablemos de ese germen y del proceso para llegar a la realización de ese potencial; luego intentemos llevarlo al nivel de tu historia de vida creativa completa: cómo tu proceso de maduración epistémica y formal llega hasta aquí; a manera de retrospectiva de tu pensamiento, qué ha ocurrido en tu caminar con el sonido para que ahora lo abordes desde esta profunda atención (*intención*, se diría desde la fenomenología) y qué ha posibilitado este viraje hacia la escucha como fundamento primordial para la toma de decisiones formales; y para cerrar esta parte: como compositor, qué te ofrece el atender al sonido y la escucha, y no a otros aspectos o distractores, como elementos definitorios básicos de tu obra.

[G]: Yo no sabría si considerar este ciclo de obras como mi producción más madura, pero sí son mis obras más experimentales de los últimos años. En realidad, ciertos procesos de estructuración rítmica han estado presentes en mi obra desde **El mito del reencuentro** (1989), para violoncello solo. En esta obra escribí secuencias rítmicas que pueden considerarse como derivadas del pensamiento stravinskiano: el constante cambio de métrica que se hace evidente gracias a la asociación entre la métrica y algunos componentes formales y que niega el establecimiento de una unidad de tiempo estable. Ya en esta obra utilizaba lo que podría haber escrito con compases irracionales, aún sin haber visto el uso de éstos en la obra de otros compositores. También usé por primera vez un recurso que se ha vuelto recurrente en mi obra hasta el día de hoy: la construcción y transformación de líneas rítmicas con la interacción de dos

componentes. El primero es el nivel de subdivisión de la unidad de tiempo y el segundo es un patrón, normalmente construido con acentuaciones, que establece un segundo *tempo*. Este tipo de tratamiento rítmico, o derivaciones del mismo, aparecen en diversas obras, como **Umbrales** (1995) para guitarra sola; **Ramas** (2001-2002), **Rojas están las aguas** (2003-04), Cuarteto de Cuerdas N° 4 (2006-08) y **Ese instante que no se olvida** (2008), **Solo** (2008-09), **Tsai** (2009) y **Cruces** (2005-09). Sin embargo, el uso de los recursos descritos en estas obras se debe a contingencias expresivas o formales; es decir, los elementos o secciones construidos con procesos de organización rítmica no son entendidos como generadores del discurso sonoro, sino simplemente como uno más de los recursos a mi disposición. La audición del ensamble de flautas kiloloky de Madagascar me hizo tomar conciencia de algunos aspectos de construcción y percepción del ritmo que desde ese momento han sido objeto de estudio. Destaco dos aspectos en particular: 1) la construcción de escenas sonoras complejas con base en estructuras independientes sencillas, y 2) la percepción de esta escena sonora como aparentemente accesible a su comprensión, con elementos reconocibles y aislables, pero que una audición más detallada nos revele la complejidad y casi imposibilidad de su aprehensión. Tomé conciencia también que los elementos constitutivos del ensamble kiloloky son los mismos que otras escenas sonoras que me ha gustado oír desde siempre, como una parvada de pájaros cantando. Casi como acto reflejo compuse **Kiloloky** (2002), para ensamble de percusiones, en la que usé por primera vez los procesos de organización rítmica como generadores de la estructura de una obra. Usé los mismos elementos constitutivos que el ensamble kiloloky. La instrumentación está formada por nueve instrumentos de altura diferente de la misma familia, de tal manera que el timbre es descartado como elemento de construcción. Cada línea rítmica, una por músico, está formada por uno o dos patrones sencillos formados por duraciones equitemporales, o por la alternancia de una duración larga y una corta, y el músico los realiza en solamente uno de sus instrumentos asignados. La riqueza de la escena sonora proviene del desfase de los patrones derivados de sus proporciones temporales, lo que origina un politempo virtual. Al igual que las obras electroacústicas, **Kiloloky** no fue compuesto mediante cálculos matemáticos, ni desde el cuidado de las proporciones como suele ocurrir en las obras basadas en politempo, sino desde la inmediatez de la escucha. El uso de un solo timbre y de alturas cercanas entre sí favorece que los eventos que conforman los patrones se entremezclen entre sí, agrupándose en unidades significativas de acuerdo con su proximidad temporal y su cercanía en registro. Como los procesos de agrupamiento de eventos dependen en gran medida de la atención y del interés puesto durante el acto perceptivo, existe la posibilidad de que los componentes de la escena sonora sean agrupados de maneras diferentes por la misma persona en sesiones de escucha diferentes. La creación de escenas sonoras con múltiples posibilidades de ser percibidas y aprehendidas es uno de mis mayores intereses. Es como soltar al espacio sonoro un conjunto de eventos y dejar que el oyente termine de construir la obra en su mente. Admito que ésta es una visión no del todo realista de lo que ocurre en la mente del público, porque para componer una escena sonora que favorezca realmente esto necesitaría tomar mucha distancia entre el

Germán oyente del Germán compositor, pero es una idea que alimenta mi proceso creativo.

II. PROCESO FORMATIVO

[S]: Viremos ahora “al otro lado” de tu vida profesional. En este país es casi un designio que todo compositor deba vivir de dar clases (de no ser así, seguramente ocupa algún puesto administrativo o institucional), lo cual por supuesto te (nos) incluye; es decir, dar clase no es algo que nos coloque en un lugar especial con respecto a otros compositores, pues se encuentran generalmente en la misma situación; sin embargo, siento que hay una diferencia importante entre dedicarse a la docencia por convicción antes que por condición. Es sabido que a la par de tu vida creativa, tienes ya una sólida trayectoria como formador de compositores. Quisiera comenzar con una pregunta que últimamente me inquieta constantemente: ¿es posible enseñar a componer, enseñar composición?

[G]: Respondo tu pregunta asumiendo que por “enseñar a componer” te refieres a enseñar a componer con el más alto grado de creatividad, profundidad estética y profesionalismo. Creo que tu inquietud me queda más clara si la pregunta se reformula como: ¿es posible ser autodidacta en la composición? Y a esta pregunta respondería que, aunque desde luego siempre existe la posibilidad de que un ser humano excepcional logre por sí mismo desarrollar un alto nivel creativo, la mayor parte de nosotros no lo conseguiría. Considero sumamente complicado que, sin ninguna guía, un estudiante logre un conocimiento profundo de todas las disciplinas vinculadas a la composición. No conozco a nadie que desde el autodidactismo haya logrado un nivel de comprensión armónica como para analizar a profundidad y extraer la esencia de una obra del romanticismo tardío, o un nivel profesional en instrumentación u orquestación. Y difícilmente el pensamiento creativo puede consolidarse sin el análisis, ni las ideas ser representadas de manera adecuada sin las herramientas técnicas necesarias. Posiblemente tu pregunta se pueda reformular también como ¿es posible enseñar a pensar creativamente? o ¿es posible enseñar pensamiento estético? Enseñar con caminos claros no es posible, porque se trata de procesos mentales sumamente individualizados, pero tampoco es fácil lograr un pensamiento creativo y estético de manera autodidacta. Y es aquí donde la figura de un maestro de composición se vuelve relevante. Yo mucho tiempo pensaba que había sido autodidacta en este aspecto, porque no trabajé ninguna de mis obras bajo la guía de un maestro y nunca concluí una obra mientras estudiaba con Julio Estrada. Pero en realidad su estrategia de clases sí contribuyó de manera determinante a forjarme un pensamiento creativo, que sólo se me fue revelando y consolidando con el paso del tiempo, cosa que no hubiera logrado solo. Creo que el papel de un maestro es justamente propiciar la reflexión, la introspección y el autoconocimiento en los estudiantes, e intentar “meterse” en su mente para comprender cómo evolucionaría su pensamiento creativo a corto y mediano plazo, y ofrecerle la mejor guía posible.

[S]: Tu concepción de lo que un compositor joven “tendría que cumplir” con respecto a su formación teórica básica se esboza un tanto con tu respuesta. En esto yo veo dos peligros. Primero, cuando estos parámetros formativos se vuelven un dogma, y son impuestos a los estudiantes, quienes generalmente los asumen como verdaderos y absolutos, validados por una tradición que los hace aparentar como “universales formativos”, se observa la tendencia constante a la aparición de una *producción en masa* de compositores, en donde generalmente lo que ocurre es la reproducción de patrones tecnicistas que intentan continuar sistemas musicales que en muchas ocasiones están por demás desgastados o han perdido vigencia; vemos así que potenciales creativos se ven confinados a la triste reproducción de plantillas dadas, heredadas como elementos preciosistas inamovibles. El segundo se desprende del primero, que es una constante de las últimas décadas, cuando el joven compositor se da cuenta de estas imposiciones, hay en muchas ocasiones una reacción impulsiva a la negación de todos esos parámetros formativos establecidos (como una especie de reacción psicológica-“adolescente” del joven creador), y aparecen constantemente propuestas que niegan toda aproximación formal en cuanto a la formación “clásica” de un compositor, es decir, a todos los cánones a los que te refieres. Ambas “posturas” me parecen peligrosas para la gestación y desarrollo profundo de una escucha y un pensamiento, a mi parecer, condición para la consolidación de la autonomía que un creador requiere para que nazca y madure una obra creativa en él.

Las preguntas: ¿Has observado este fenómeno? ¿consideras importante encontrar algo parecido a un equilibrio respecto a éste en tus espacios formativos? En tu experiencia ¿cómo haces para que en el alumno ocurra el impulso al desarrollo de esta autonomía y esta madurez formal de su escucha y pensamiento?

[G]: Claro, con cualquier proceso de enseñanza de la composición que esté basado en posiciones dogmáticas se corre ese doble riesgo que mencionas. Pero, el que un determinado aspecto del proceso formativo sea entendido como dogmático depende de la aproximación pedagógica con la que lo abordes. Por ejemplo, un tema que hoy en día es fácilmente catalogado en ciertos círculos de compositores como dogmático es el estudio de la tonalidad y el análisis de la música tonal. Yo en lo particular considero que es necesario tener un conocimiento profundo de la tonalidad, porque sus principios estructurales constituyen un marco teórico invaluable para analizar el proceso de construcción de un discurso musical, y reflexionar sobre la esencia del pensamiento creativo. Y esta búsqueda de lo esencial a través del análisis contribuye de manera significativa al desarrollo del pensamiento creativo propio, porque finalmente todo análisis musical es un acto de reflexión personal que está inevitablemente condicionado por nuestros propios intereses, y por lo tanto la obra analizada se convierte en un espejo a través de cual nos conocemos. Entonces, conducido de manera adecuada, el análisis de una obra tonal propicia un conocimiento más profundo de nosotros mismos. Si el estudio de todo el cuerpo de conocimientos implicados en la formación de un compositor se aborda desde una perspectiva análoga no sólo se evita caer en posiciones dogmáticas, sino que se abre la posibilidad de permitir que la configuración del estudiante adquiera una posición relevante desde el inicio de su proceso formativo,

condición necesaria para la emergencia de propuestas creativas significativas. Creo que la reflexión constante y profunda debe ocupar un lugar preponderante en la formación de un compositor, y es posiblemente uno de los pocos caminos para ir más allá de la creación de obras genéricas.

[S]: Agradezco profundamente tu tiempo y atención a este diálogo, siempre enriquecedor.