

Diálogo con Ignacio Baca-Lobera

Samuel Cedillo

(Publicado en La Tempestad en línea 2016)

Nacho Baca-Lobera es uno de los más representativos compositores actuales del país, con una amplia obra creativa y una larga trayectoria como formador. A propósito de la aparición de su nuevo material discográfico, el cual encierra parte de su trabajo de música de cámara, quisimos entablar un diálogo en torno a su trabajo.

[Samuel]: En tu trabajo se puede entrever, digamos, de una forma “evidente”, una relación “*dialéctica*” (por llamarle de alguna manera) entre control y libertad, entre “racionalización” e intuición; se puede rastrear algo de la tradición del rigor de la forma a la vez que diversas estrategias de “construcción” para permitir la aparición de lo espontáneo del sonido. ¿Podrías hablarnos al respecto? ¿Qué tanto hay realmente de esto? ¿De dónde nace y qué papel juega para ti esto que se revela en tu trabajo?

[Nacho]: Para abrir la conversación es importante, antes que nada, hacer énfasis en que cuando uno opina sobre estas cuestiones musicales y de creación, se habla desde la experiencia y la vivencia personal; tenemos la curiosa costumbre de reaccionar ante las opiniones de otros músicos como si se estuviera dando una opinión que debería ser compartida por todos, como una especie de "lo que se debería hacer" como una verdad suprema.

Respecto a tu pregunta, las piezas del disco son de hace unos años y buscaba la manera de, por una parte, eliminar la rigidez que yo encontraba en la escritura tradicional y por otro, incorporar la espontaneidad de una improvisación. También esta cuestión está relacionada con cómo entiendo la historia de la notación, que es algo que no veo en la enseñanza y en la práctica musical en México; lo que define la notación es todo un problema en muchos niveles: estético, de códigos, de interpretación. Se crea a través de la notación, lo cuál me parece, sobretodo una gran limitación.

También me parecía atractivo que estas piezas tuvieran una gran posibilidad de interpretación y variación; por la manera como están escritas no van a sonar igual cada vez que se toquen, aunque espero que puedan mantener una cierta unidad, por cierto que no soy fan de conceptos como "unidad", o "rigor de la forma" por ejemplo.

[S]: Me parece que tocas varios puntos clave en torno a diversas problemáticas que se hacen evidentes en cuanto a la “música clásica” y su historia de escritura. Estas problemáticas nos envuelven, y en muchas ocasiones, nos arrastran. Hay compositores que son arrastrados de manera irremediable, y hay los otros, que a pesar de todo, nadan contracorriente. Por ahí un filósofo del S. XX apuntaba que toda escritura es, en esencia, una violencia, mas considero que también contiene un potencial de conocimiento. La

historia de la escritura musical, su nacimiento y su función inicial, su transformación a la par de la transformación de sus sistemas musicales, a los cuales “sirvió” y sirve, y hasta su correlato histórico en relación a la historia del pensamiento de Occidente la han determinado hasta nuestros días. En su modo más general, la escritura musical, y su notación, su modo de espacialización, continúa siendo un plano cartesiano: seguimos bajo “el reinado” de X y Y . ¿Podrías hablarnos más al respecto de esta complicada relación entre escritura-espontaneidad? Sería bueno si nos expones más sobre cómo es que has observado estos problemas de la escritura musical: sus códigos, sus signos y cómo observas tú esta historia, ¿cómo es que nos afecta y limita?

[N]: ¿Dices que la escritura musical es violencia? No sé hasta dónde lo podría ser. Volviendo al punto, la evolución de la notación nos da muchas pistas de los problemas que estamos comentando: primero existió la música y luego se trató de escribir, y esta escritura es aproximada, vaga, incluso. Con el paso de los años se va haciendo más precisa hasta el siglo XX donde se intenta poner por escrito todo lo que es necesario para realizar la obra musical. Y eso nos lleva a otro aspecto extraordinario de la relación escritura/sonido: no todo se puede escribir; la partitura siempre está incompleta y eso es afortunado, porque permite una interpretación. Sería menos interesante si todo se pudiera escribir. La interpretación (la mejor definición sigue siendo la de Ferneyhough: “es saber desviarse del texto”), las características acústicas de los instrumentos, de las salas, el timbre, etc, son los ejemplos que se me ocurren ahorita de lo que no se puede escribir.

También hay que pensar qué es realmente una partitura: ¿es una representación de la obra? ¿O son instrucciones? La escritura tiene en sí un aura que se relaciona con lo primero y una relación con una tradición histórica de interpretación con lo segundo; quizás están muy relacionadas.

Respecto a la limitación puedo comentar sobre mi experiencia como maestro: la educación convencional parte de la escritura, y se asumen como conceptos absolutos y valores que si los analizas un poco, no pueden serlo: los valores rítmicos binarios, las alturas del temperamento igual (prácticamente ningún instrumento puede hacerlo, por cierto), la idea del compás, o ya de plano, la idea de que la armonía debe ser por terceras. Si partes de otros principios inmediatamente se asume que no es música o que es un fraude. Los músicos son bastante convencionales y conservadores artísticamente; creo que esto se debe al tipo de educación (en la que precisamente se parte de una escritura convencional y que se asume como absoluta e incuestionable) y en que vivimos muchas horas asilados estudiando (obviamente no se puede dominar técnicamente un instrumento sin muchas horas de estudio, pero tiene su lado negativo). Como muestra de este conservadurismo basta con mencionar las palabras “Arte Contemporáneo” o “Performance” entre músicos y se disparan opiniones que más bien son prejuicios y lugares comunes. Me parece importante este aspecto: la poca capacidad de discusión que percibo en el medio musical mexicano. Me encantaría que tuviéramos el bagaje teórico artístico de las artes visuales, por ejemplo.

Volviendo a la notación, también hay que señalar que la escritura en programas de computadora como Finale y Sibelius está llevando los problemas musicales a una

simplificación empobrecedora, este software está diseñado para música muy convencional y veo en las partituras hechas con computadora una tendencia hacia la uniformidad, se parte de lo que puede hacer el programa y no se ve como la parte final de un proceso creativo. Me parece importantísimo poder escribir partituras a mano y después, si acaso, pasarlas a computadora. He visto, sobretodo, partituras muy mal escritas en Finale en el sentido que siempre falta información importante: sentido de fraseo y articulación, por ejemplo. No parece que se haya partido del sonido como entidad libre y creativa, sino todo lo contrario, de lo que puede hacer el programa, y con la ingenua noción de que si está escrito en computadora está correcto y completo.

[S]: Con el entusiasmo en torno a tan importantes puntos que tocas, quisiera aportar algunas cosas, tratando de no extenderme demasiado. Pues sí, toda escritura contiene *en sí* su incompletud, es su modo de ser. Lo que comentas respecto a nuestra educación musical, muchas veces es hasta penoso. Como toda tradición cultural sólida, ésta contiene cosas de gran valor, incluyendo sus sistemas de formación-transmisión; mas toda tradición está fundada en sus más profundos soportes en un sistema de dogmas. Éste, como todos estos sistemas, son impuestos, asumidos; entonces el depositario de éstos se hace uno con ellos, para nuevamente volver a imponerlos y reproducirlos, ahí radica su fuerza. En este sistema de dogmas de esta cultura musical, el nivel de reflexión promedio es muy bajo; a mi parecer, el problema general es la falta de reflexión y de rigor en el pensamiento –tanto en compositores como, y sobre todo, en ejecutantes (salvo afortunadas excepciones)- como sí lo hay en otros modelos de conocimiento; el modelo formativo “*clásico*” está encasillado al periodo Tonal y sus presupuestos estéticos que aparentan ser universales, sobre todo. Esta formación en gran medida está fundada en un aparato de pre-juicios estético-formalistas, los cuales establecen “modelos de escucha” que limitan tácitamente esas otras posibilidades de escuchar el sonido, en ocasiones mucho más profundas y de mayor impacto perceptual.

Sería bueno si nos compartes más sobre tus inquietudes en torno a esta relación signo-sonido, pues dentro de tu trabajo se puede ver de alguna manera tu intención de encontrar algo como un “equilibrio” entre la escritura de tradición y la inclusión de otras formas de relacionarse con los signos. ¿Qué hay de valioso en la escritura de la tradición, y cómo decides tú qué conservar, qué transformar?

[N]: Como decía antes, se necesita una notación que permita una interpretación de manera clara y abierta porque se partió de una concepción sonora y libre. La notación debería ser muy práctica, y de alguna manera inmediata, transmitir lo que se busca de manera evidente, esto sería lo ideal, claro. Debería haber una relación orgánica entre idea, estructuración y notación.

Esto también nos lleva a la idea de la “precisión” en la interpretación, como comentamos más arriba, hay que saberse desviar del “texto” (la partitura) pero sin traicionar la concepción artística.

Se conserva lo útil, obviamente, y lo que ayuda a ser más claros; tiendo a pensar que la notación de cada pieza tendría que ser diferente porque la concepción y las intenciones artísticas son diferentes en cada obra (o grupo de obras, como en los ciclos)

[S]: Nacho, si te parece, para ir haciendo confluír los diversos aspectos de los que hemos hablado, como tienes ya una trayectoria importante en tu tránsito como creador y formador, podrías quizá comentarnos cómo ves el panorama musical en torno a la música contemporánea en México.

[N]: El panorama musical de los últimos 20 o 30 años ha sido muy rico y diverso, existen muchas tendencias, conceptos diferentes, se improvisa, se hace composición algorítmica, sinfonías en do menor, microtonalismo, y un largo etcétera; sin embargo, percibo una tendencia a la uniformidad, la diversidad se está tornando en una o dos cosas y parecería que esa diversidad que comentaba está desapareciendo; en parte por las mismas instituciones que insisten en orientar la creación en una dirección y por otra la idea de un supuesto “éxito” social y comercial. Justamente en este mes, la universidad en que trabajo desapareció las áreas de composición, instrumento y educación musical y las substituyó por una licenciatura en jazz y otra en música a secas con un poco de esas tres áreas. En otras palabras, se mide la educación artística como un cajón en el que la creación ya no es importante, es el neoliberalismo aplicado a la educación artística, que lo menos que se puede decir es que empobrece más que enriquece; esos egresados sólo pueden trabajar en bares y como maestros de música de primarias, sin posibilidades de tener una vida más creativa. Me parece super peligroso que una universidad haya hecho esto, en lugar de ir adelante vamos para atrás cada vez más rápido.

Hay muchas más cosas de qué hablar, creo que apenas estamos arañando uno o dos puntos, pero supongo que tienes un espacio limitado.

[S]: Lo que comentas es alarmante en términos formativos y creativos. Ese caso me recuerda a un “modelo educativo” similar que intentó imponerse hace algunos años en el Conservatorio de las Rosas en el área de composición por alguno de sus rectores en turno; varios de los profesores compositores nos opusimos en ese entonces. Es vergonzoso que las instituciones dedicadas a la creatividad y las universidades se sumen al modelo mercantilista, en donde lo que se producen son ejecutivos, técnicos y obreros para “cubrir” las necesidades del mercado. Por fortuna, a pesar de estos patrones tan penosos que existen siempre y que hoy en día son convertidos en *modelos educativos*, aparecen en todo momento nuevos creadores que logran -a pesar de todo, y como decía, contracorriente- madurar su pensamiento y hacer nacer en ellos una obra que siempre será la negación de eso que les intenta controlar y delimitar, canalizar: darles forma: formarlos. Como bien dices, no estamos más que arañando varios temas. Sin embargo, ha sido una conversación que he disfrutado mucho y que seguro a más de alguno le gustará.

Para cerrar, quisiera pedirte que intentaras darnos, si la tienes, la alternativa que tú ves, si la encuentras posible, para que formadores y estudiantes de música, compositores e instrumentistas, a pesar de estas problemáticas que hemos esbozado y que son conducentes por naturaleza, pudieran acceder a la construcción de un pensamiento que les permitiera poner estas problemáticas en evidencia, e implementar quizá, estrategias formativas –autodidactas incluso- que posibilitaran una más amplia y profunda relación

con su oficio, con su relación con el sonido, la escritura, la tradición, etc. Cómo trabajas tú con tus estudiantes de composición.

[N]: He desarrollado una metodología en la que partimos de cero, se escriben pequeñas piezas, primero con tres elementos, en notación proporcional. Esto permite explorar la relación sonido-escritura y aspectos de construcción y sonoridad que van creciendo orgánicamente ya que se parte del sonido y su experiencia inmediata. Las piezas, en la misma sesión, se escriben y se tocan y se prueban varias interpretaciones. Primero son sólo percusiones y poco a poco se van incorporando instrumentos con alturas; y poco a poco se van definiendo más. Es como una forma de asimilar la historia de la música en estos ejercicios, con el desarrollo de la notación y del timbre. Intento que sea de lo más orgánico y natural; se aprende a escuchar y entender la relación entre el tiempo perceptual y el tempo de la música. De paso se pueden ver aspectos como los fundamentos de la instrumentación ya que podemos probar muchas combinaciones instrumentales.

Intentar manejar y jugar con lo que es la repetición, el contraste, la sonoridad, el timbre, la resonancia me parece fundamental. De aquí van saliendo todas las herramientas que se pueden aprovechar para componer.

Paralelamente se van analizando obras de diferentes épocas y música electroacústica. Todo esto se tarda de un semestre a dos años, para entonces los alumnos trabajan en proyectos que, si se consigue la financiación, podrán tocar músicos profesionales y experimentados. Y para entonces los alumnos empiezan a despegar y a proponer sus ideas. Espero poder escribir pronto un libro sobre cómo he enseñado composición estos últimos 17 años.

[S]: Agradezco profundamente tu tiempo y tu voz, muchos de los que vamos atrás de ustedes les seguimos con cariño y aprendemos de su obra y su pensamiento. Seguramente a alguno le servirá escucharte en conversación tan rica, a pesar de haber sólo rasguñado por aquí y por allá.