

Entrevistas

Volver

«Mi obra es algo como un caos ordenado» Samuel Cedillo

03/03/2023

Una entrevista de Paco Yáñez para El Compositor Habla



El compositor mexicano Samuel Cedillo (Tlalpujahua, 1981) está gozando de una notable presencia en los medios musicales españoles y europeos gracias al lanzamiento, a finales de 2022, de su primer monográfico en el sello **Kairos**, un compacto que recoge tres piezas de su ciclo **Estudio de fenómeno** (2010-20) y dos de **Estudio de contrapunto** (2015-20).

Son, estos cinco **Estudios**, partituras que se caracterizan por su rotunda fuerza y actualidad, procediendo a una reinención en clave personal del sonido instrumental desde presupuestos estilísticos que conectan a Samuel Cedillo tanto con la música mexicana más avanzada como con compositores europeos que van del saturacionismo francés a influencias por el propio Cedillo reconocidas, entre las que destacan Emmanuel Nunes y Pierluigi Billone.

«De origen Mazahua. Campesino y artesano en su infancia», como él mismo se presenta en su [página web](#), Samuel Cedillo estudió en el Conservatorio de las

Rosas —ubicado en su Estado natal de Michoacán—, con Germán Romero, continuando su formación con diversos compositores mexicanos y europeos. Volcado en la dimensión social del hecho musical, Samuel Cedillo ha guiado diversos talleres de creación musical, así como reflexionado en profundidad sobre los aspectos teóricos del sonido y el lenguaje compositivo, tal y como podemos leer en su manuscrito **OÍR** (2010-23) —aún inédito—, que se suma a otros textos literarios y poéticos de su autoría. Sobre este interesantísimo volumen ensayístico, calificado por Samuel Cedillo como «una suerte de Filosofía del sonido», así como sobre su creación musical y la actualidad de la misma en México, conversamos en esta entrevista.

1. Paco Yáñez. *Estudios* es el título de su nuevo disco en Kairos, un compacto que se convierte en su primer monográfico en un sello europeo y en el que escuchamos algunas de las ideas que ya había mostrado en **Monólogos I-V**, disco publicado hace diez años por el sello mexicano Cero-Records; una edición en la que se recogían partituras compuestas entre 2006 y 2013. ¿Cómo valora la muy buena acogida que **Estudios** está teniendo en la prensa europea, al menos, por las críticas que hemos leído en Percorsi Musicali, Sul Ponticello, Scherzo o El Compositor Habla?

Samuel Cedillo. De entrada, debo decir que me ha sorprendido. Me da una gran alegría que tantos oídos estén poniendo especial atención a mi trabajo. Por supuesto que me llena de satisfacción que en Europa y sobre todo en España el disco se esté recibiendo con un particular entusiasmo. Creo que esto se debe, quiero pensar, a la música misma, pero también porque creo que parte de la crítica española está tomando el disco como una producción nacional española de algún modo. Y ciertamente, de manera muy concreta, es una producción también española. Verá usted, la producción fue soportada por una colectividad desinteresada en la cual el Lumina Ensemble es un cómplice de primer orden. Para la producción, la Universidad UNTREF en Argentina aportó los honorarios de su cuarteto de cuerdas; por su parte, Lumina y Liminar trabajaron sin honorarios. De ahí que este disco sea también español. De algún modo, mi disco ayuda a la consolidación de una comunidad musical iberoamericana, reunida en torno a mi trabajo. Como supondrá, me honra.

Los Lumina, como los Sigma, son cuartetos ejemplares. Lumina preparó la grabación por más de medio año, trabajaron intensamente; cuando llegué a España se habían organizado para recibirme, alimentarme; dedicamos una semana entera de encierro a preparar la grabación. Una generosidad que hasta ahora sólo había encontrado en Latinoamérica. Para la grabación, los músicos se entregaron por completo, en varios casos hasta el agotamiento, la conmoción. David Núñez durmió todo un día después de la grabación. El esfuerzo en México no fue menor, y en periodo de pandemia; en el caso de Liminar se trata en su mayoría de mis músicos de cabecera, siempre dispuestos a todo. Creo que el entusiasmo de España se debe a que se puede quizá entrever esta comunidad iberoamericana que ahora se asoma, quizá intermitentemente, al resto del curso de la vida pública musical europea, digamos.

Sin embargo, lo que a mí más me conmueve de todo este entusiasmo en los medios especializados, es poder ser testigo de la fuerza que tiene la música para crear redes de escucha. Una fuerza que a veces parece haber desaparecido; que muchas veces ya no ocurre dentro de esto que llaman música clásica contemporánea, con toda su tremenda tendencia a la burocracia musical y auditiva. A veces se nos olvida la fuerza de esta fuente —una fuente acústica—, y la potencia que puede llegar a tener una experiencia acústica. No

me queda duda de que en quienes han escrito sobre mi trabajo, así como de quienes he ido teniendo testimonio de la escucha sistemática de todo el material, ha ocurrido esta experiencia, y con esta fuerza.

«Es quizá así que he ganado algo de la dignidad que el oficio de compositor nunca debería perder. Una dignidad milenaria, por cierto»

2. Paco Yáñez. A pesar de que dichas críticas han profundizado de forma notable en estos cinco **Estudios**, como compositor de dichas partituras quizás haya echado de menos algunas cuestiones que no se hayan abordado en la crítica europea. ¿Qué otros aspectos que puedan no haber sido señalados le gustaría destacar de estos **Estudios**?

Samuel Cedillo. Las críticas que hasta ahora han salido en Italia y España me han parecido muy atinadas, muy generosas. Me honran con sus comentarios. Todos aportan algo nuevo, se suman incluso a los textos del disco de Panayiotis Kokoras y Francesco Filidei. Lo que me gusta de esta multiperspectiva de varios oídos y recepciones, es más bien la diversidad de ángulos de escucha, que muchas veces se corresponden, se encuentran, y que en otras ocasiones se contraponen, mas aportan nuevas visiones acústicas; algo que abre mi propia perspectiva sobre el alcance de mi trabajo y del sonido mismo. En todos los casos me enriquece, me retroalimenta.

Su escucha me ha parecido muy precisa, por ejemplo, muy atinada sobre el concepto de «Caosmos Joyceano»; aquí regreso su puntual comentario: mi obra es algo como un caos ordenado. Sistemas de liberación del sonido desde dispositivos de control. De hecho, ahora estudio el *Finnegans Wake* en su versión original. Hay un compositor colega mexicano que está preparando un texto sobre el disco, pero concentrado casi exclusivamente en la pieza de guitarra, desde un ángulo que da cuenta de las líneas de una escucha muy, muy especial, y nueva. Agradezco la escucha atenta de todos.

Yo podría hablar de elementos que no se han mencionado y que se enraízan directamente a mi particular modo de establecer el género *Estudio*, de donde nace la serie. Los **Estudios**, para mí, son ante todo estudios de la relación entre comportamientos acústicos dados, bajo condiciones dadas, y el modo en que éstos se van constituyendo como experiencia de sonido en nuestro oído, en mi oído. Son estudios de la forma musical conformándose dentro de la memoria y el flujo de la duración; de la resistencia al colapso, a la saturación por acumulación, por dilatación. Todo, bajo el estado de intensidad de escucha. Intentan *poner en tesis acústica* comportamientos que implican la repetición, la variación, la estabilidad aparente, la transformación inmediata, procesual, lenta, agresiva, dentro de flujos incesantes, donde no se permita al oyente reposar, para indagar sobre la resistencia de la memoria a recordar, e ir conformando, u olvidando, una forma musical; encontrar el umbral de resistencia entre la forma y el colapso. ¿Para qué? Para saber dónde está la música, dónde ocurre la música. Para intentar retornar la escucha a su estado de presente de sensación, y por periodos prolongados, controlados por mí; de instalar la atención de la escucha, bajo el estado de intensidad incesante, desde la saturación y la acumulación, en el lugar donde la escucha está naciendo incesantemente, por así decirlo. Son **Estudios** que intentan, justo, *estudiar*, cómo hacer para que nuestra escucha se libere de la memoria, del olvido incluso, de la forma acaso, para propiciar en el oyente, bajo ciertas condiciones necesarias, retornar la atención a esa escucha que el oído tiene para sí en todo momento, una especie de *escucha vital*. Se trata entonces, en sentido estricto, de la formalización y desarrollo de

una técnica para la obtención de la libertad del sonido, y de la escucha.

3. Paco Yáñez. Si escuchamos de forma consecutiva las cinco piezas recogidas en su primer monográfico, *Monólogos I-V*, con estos nuevos *Estudios*, seremos conscientes de la gran continuidad y coherencia que muestra su lenguaje entre los años 2006 y 2020. Se observa una búsqueda obsesiva de la interioridad del sonido, un deseo incansable de reinención tímbrica, ya sea en las piezas de cámara, ya en las escritas para un solo instrumento, tantas veces activados en sus composiciones por más de un músico, como en los dos primeros *Estudios de contrapunto*, o con múltiples accionadores, como en *Monólogo IV, el canto de Polifemo* (2009-13) y *Monólogo V* (2011). ¿Qué claves conceptuales y compositivas mueven estas partituras?

Samuel Cedillo. Es ésta una pregunta mayor, ciertamente. Considero que cuando un creador se encuentra con su obra, se establece una relación de fase y tensión entre la obra hecha, la obra actual y la obra por venir, y que se pone en fase con la historia individual de una escucha, que se remonta incluso a la más temprana edad. La obra sería la materialización, la formalización de la conformación de un espíritu; en este caso, de mi propio espíritu, y el reencuentro con su oído pasado, en fase con el presente y lo por venir. Lo que se puede escuchar en mi música, no es más que el anverso de lo que ha ocurrido en mí, en mi escucha, en mis intereses creativos, acústicos, formales, intelectuales; y de algún modo, proyecta la obra por venir.

«Mi obra es el testimonio individual compartible de la materización de un conocimiento posible desde el campo sensible del sonido: la historia de la formalización de una escucha compartida»

Lo que en este periodo del 2006 al 2020 —que yo ubicaría del 2005 al día de hoy— puedo ahora tener con claridad, es, primero, la constatación de mi encuentro con un modo de sonido particular, con mi obra entonces, como la llegada a una *tierra prometida*, el hallazgo de una fuente, de un manantial, acústico; segundo, desde entonces a la fecha, se trata del trabajo que he realizado sobre esa *tierra prometida*, un trabajo de siembra y cuidado, digamos; y tercero, el trabajo de espera de los frutos, por resumirlo de alguna manera. Un proceso y trabajo que ciertamente tiene otra velocidad que la de los procesos de producción de productos culturales que responden a la demanda de un público en relación a un mercado del sonido. Digamos que del 2005 hasta hoy ha sido un periodo de encuentro, un largo, metódico y sistemático proceso de nacimiento de *mí mismo*; de maduración de mi oído, de mi escucha, de mi técnica para obtener lo que necesito con precisión. Un largo proceso de conflicto de tensión y distensión con la escritura. El mapa que traza mi obra lo puedo ahora dimensionar de modo más preciso, intento exponerlo de la siguiente manera.

Por un lado, se encuentra mi **trabajo instrumental**. Entendiendo *instrumento musical* como todo aquel objeto que esté colocado bajo las condiciones de accionarlo con

la intención de *médium* de conocimiento. Un objeto acústico que será el medio por el cual el individuo conoce su mundo desde el sonido. Esta idea se fue desarrollando casi en todas las piezas, apuntando hacia su expansión, su reconfiguración, su cambio de ángulo, su intervención, su reinención tímbrica —como usted comenta—, etc. La última pieza que traza esta línea es **Cronos derrotado** (2012-20), donde a la vez que el objeto acústico responde como instrumento musical y reacciona acústicamente, asistimos a su propia destrucción.

La exposición del cuerpo a una materia intensa accionada mediante el esfuerzo físico sería otro eje de este trabajo. La idea de *intensidad* fue detectada muy temprano en mi obra por Wilfrido Terrazas, quien hizo **Monólogo II, Injertos de oscuridad** (2006-08) por más de una década. He intentado formalizar continuamente esta relación entre esfuerzo físico del cuerpo e intensidad. ¿Por qué? Porque me ha dado la posibilidad técnica de propiciar que el ejecutante (y eventualmente algún otro oyente), bajo ciertas condiciones requeridas, pueda acceder a estados de escucha muy particulares, prolongados. ¿Para qué? Para exigir al ejecutante —y garantizar— que se comprometa más allá de la burocracia a la que puede tender su oficio. Si el ejecutante no acepta el reto, esto queda en todo caso evidenciado. Si lo acepta, escuchará, e intensamente; entonces quizá se *abrirá el oído*. Si el ejecutante se encuentra nuevamente frente a lo desconocido, frente a un nuevo objeto que tiene que volver a aprender, frente a un nuevo reto de escritura, y accionarle mediante el sobreesfuerzo, en la puesta de su cuerpo a estados límites físicos, que le invitan a rebasar sus propios límites cotidianos de trabajo, de concentración, de escucha, se favorece que el individuo, todo oyente se esfuerce por conocer, por encontrar conocimiento en lo que ahora no conoce. Se posibilita así que el sonido, la música, se vuelva otra vez un objeto de conocimiento; entonces los individuos, escuchando, aprenden algo. Así la escucha, la música, toma otra dimensión, la del conocimiento. Escucha, sonido, individuo, se encuentran y cumplen, para fundar un conocimiento.

Por otro lado, se encuentra mi **trabajo vocal**; que intenta algo similar, pero desde la compleja relación que el cuerpo humano tiene con su voz. Y en este caso implicando el habla humana. Un problema mayor. Digamos que comencé trabajando sobre todo aquel potencial que se alejaba lo más posible del *bel canto*, pues para mí no es otra cosa que una contrición de su potencial expresivo. He intentado rastrear y formalizar su gran gama de expresividad.

La **Máquina parlante**, que formalicé desde la escritura en 2016 y encarné desde la oralidad en 2019, es una especie de obra síntesis de todo esto; implicando la idea de esfuerzo físico e intensidad que había trabajado en mi obra instrumental. La **Máquina parlante** es un ritual de destrucción; una desarticulación del yo por agotamiento, de la lengua por saturación. Más allá del discurso, antes del discurso, queda un cuerpo despojado de su yo que por desmantelamiento queda instalado en su estado sensible

primero. El problema de la voz humana, de la palabra, es para mí uno de los problemas mayores a los cuales me estoy enfrentando. Digamos que confronto el problema del lenguaje humano, de la comunicación humana acústica, del nacimiento de la palabra, de la expresividad vocal fónica, su potencia expresiva. Diremos, quizá, un problema que ha sido uno de los ejes formales de la poesía, de la filosofía. De aquí mi inminente y obsesivo encuentro con la filosofía, la poesía. **Máquina parlante** es para mí una obra que, desde la voz, la palabra, el cuerpo, me ha desbordado en el lenguaje, la poesía, el teatro; una obra que me ha obligado a ir más allá de mi estrecha malla inicial como compositor. Así como mi obra tiende a la desarticulación del objeto acústico como instrumento musical hasta develar su materia prima, cómo se arroja por agotamiento al ejecutante a escuchar con intensidad, a conocer, cómo se invade al oyente por acumulación, saturación, así mi obra vocal tendería a la desarticulación del habla humana hasta develar igualmente su materia prima: un universo de sonido. De algún modo, es una búsqueda por esa interioridad del sonido que menciona usted, por encontrar las claves sobre la relación entre el sonido y el cuerpo humano como medio de conocimiento absoluto; un conocimiento que nos es dado desde la maravilla del proceso evolutivo de nuestra especie.

El último eje formal de mi trabajo —hasta ahora poco público— es una ardua labor que intenta sistematizar mediante una metodología filosófica, a modo de tratado, todo mi proceso reflexivo en torno al sonido humano; un trabajo que me ha llevado trece años, al cual he dedicado los últimos tres años de manera exclusiva a su redacción, un trabajo que tendrá una pronta vida pública, espero. Si quisiera sintetizar el eje que cruzaría de manera transversal todos estos trazos, todo mi trabajo y esfuerzos, toda mi atención, todo el desarrollo de mi técnica, de mi trabajo intelectual, conceptual, de múltiples formas de escritura, desde todos los ángulos y vértices desde los que trabajo, hasta el día de hoy, podría decir de manera sencilla que intento responder a un par de preguntas muy simples en realidad: ¿Qué es y dónde está la música? ¿Qué es el sonido?

4. Paco Yáñez. Junto con esa forma de dimensionar su trabajo en «obra instrumental» y «obra vocal», su catálogo diferencia entre lo que denomina «obra musical» y «obra extendida», categoría en la que se encuadra **Máquina parlante**, al lado de obras como **In Memoriam** (2013-20) o **Sísifo** (2020). ¿Puede, esta diferenciación, ser parte de sus respuestas a qué es el sonido, su ontología y naturaleza?

Samuel Cedillo. Ciertamente, el camino de mi obra va construyendo gradual y lentamente las respuestas hacia una tesis, la cual mi oído coteja. Va confluyendo todo en un centro. Digamos que el centro aquí, a nivel formal, es el sonido; aunque parezca extraño, no siempre en un compositor el sonido es el centro de su interés formal. Desde este centro se ha establecido un campo gravitacional en el cual giran alrededor de éste diversas entidades teóricas, acústicas, físicas, metodológicas, gráficas, sensibles, etc. En este centro se ha establecido un elemento que es más bien de orden experiencial: el cuerpo

humano. Nuevamente parece extraño que el cuerpo sea el centro, pues se puede considerar si no acaso siempre ha de ser así. Extrañamente, no. Diversos compositores tienen otros intereses, mas no éste.

El camino por el cual el cuerpo de experiencia se ha vuelto mi centro se puede rastrear desde el mapa que ya hemos trazado. Digamos que desde dos ángulos formales: la intensidad de la experiencia acústica, por un lado, y la voz, por otro, ambos intereses se han encontrado en el cuerpo humano como centro absoluto. El cuerpo sería el vértice formal que centra geoméricamente mi tesis acústica: la experiencia de sonido y la voz humana suceden en el cuerpo. Una respuesta tan sencilla, a la que me he demorado veinticinco años en llegar. Esto para mí ha cambiado completamente mi manera de escuchar y hacer música. Incluso de hacer algo que pueda dejar de denominarse música. De permitir abrirme y ampliar mi campo de acción a otros espacios de experimentación, sin límites. Encontrar música donde nos dijeron que no la había; belleza, donde nos han enseñado que no la hay. De aquí nace este brazo formal en mi obra que ahora yo denomino *obra extendida*. Para mí, este brazo entonces responde al camino que se ha venido abriendo producto de hallazgos creativos y formales dejándoles tomar el curso que mi intuición va detectando. Concretamente, un muy viejo interés por la poesía fue haciéndose cada vez más latente, hasta la angustia, digamos. Quien lee mucha poesía es porque quiere hacer poesía; quien lee más poesía aún, termina haciendo poesía. Muy mal colocados intentos por construir un discurso poético me llevaban de fracaso en fracaso; una década de intentar trabajar la poesía clandestinamente, colocado desde un lugar inadecuado para mí; que además escribía de manera torpe, por decir algo. Un lugar que particularmente no me pertenece. Entonces me di cuenta que mi interés por la poesía estaba en la palabra viva, es decir, en su fuente acústica; y que, desde mi interés hacia el sonido, no podría ser de otro modo. Una vez ubicado el lugar de trabajo —la palabra en su modo de sonido— es que pude realmente encontrar mi propia poesía. Esta poesía, para ser sonido, habría de estar necesariamente encarnada en el cuerpo, en la voz. Y en mi propia voz. Es así como llegué a la fuerza oral de la palabra. Encontré un mecanismo para regresar la palabra escrita a su fuerza poética oral, desde el ejercicio de la potencia acústica de mi voz. Además de esto, este retorno de la poesía a la voz, implicaba no sólo la oralidad de la voz en su modo de palabra, sino que ésta, a su vez, podía ser atravesada de expresividad, que, desde el trabajo acústico, diríamos, bañarla de color. Color y afectividad expresiva se correspondían entonces. En concreto, una palabra desde el grito, el aullido, el chillido, el alarido; una suerte de poesía primera, de «teatro absoluto», como Tatsumi Hijikata diría alguna vez sobre el *butō*.

Sísifo pone a prueba una variación en los dispositivos. En la **Máquina parlante** el cuerpo está en un punto, es sedentaria; en **Sísifo** el cuerpo se desplaza cíclicamente, diríamos eternamente, por lo menos como intención, sobre un espacio dado a cielo abierto. La **Máquina** ocurre en un escenario; **Sísifo**, al aire libre, en una colina, no hay más

escenario (ese artificio aristocrático). En la **Máquina**, además, hay todavía un público, un espectador, alguien ajeno a la experiencia encarnada que sufre quien hace la **Máquina**; en **Sísifo** no hay público, no se trata de un espectáculo, Sísifo está para sí, en un medio dado, en soledad. Podría decir que, dentro de una estrategia de sacudimiento de mis propias líneas de trabajo impuestas desde el exterior por un medio histórico determinado, he tomado la disciplina de ir quitando poco a poco todos y cada uno de los mecanismos que determinan mi obra y mi pensamiento. Con la única intención de obtener una obra creada en mayor libertad.

Si en la **Máquina** he podido retornar el yo al animal, el individuo al cuerpo, el sentido al sonido, la escritura a la oralidad, el lenguaje a su expresividad fónica primera; en **Sísifo** he podido dismantelar el escenario, el espectáculo, el público. **Sísifo** rueda su rueda horas y horas, sin que tenga ya una finalidad de entretenimiento, de diversión, de concierto, etc. La experiencia que Omar Hernández tuvo al encarnar a Sísifo ha sido conmovedora, por no decir sanadora; un dispositivo para volcarse en sí desde el sobreesfuerzo físico, la intensidad, la potencia vocal, la desesperación hasta el éxtasis; algo como el «estado de gracia» de Jerzy Grotowski.

«Quienes acompañamos para cuidar a Omar en «su pasión» fuimos testigos de una belleza inusitada, que comienza a rebasar toda estrecha categoría de lo que es o no la música»

Estos trabajos han abierto un nuevo camino para mí. A la par que los he ido creando, han ido apareciendo obras en progreso, ideas, planteamientos formales, etc., que aún están en proceso de trabajo, de maduración. En espera de ser resueltos con solvencia; estas piezas son el inicio de un largo periodo que ahora se abre y que irá siendo completado con obras por venir que, en diferentes niveles y etapas, están ahora en gestación. Todos estos trabajos los he intentado conjuntar en esto que yo denomino *obra extendida*, porque es un trabajo que desborda la música, se abre camino hacia otros horizontes; digamos que sería un trabajo que se encuentra con la poesía, la palabra, la voz, el cuerpo, y el cuerpo en su espacio, en medios determinados, con el teatro, la expresión afectiva vocal, etc., todas estas propuestas teniendo como eje transversal, ante todo, al sonido, y necesariamente, al cuerpo de experiencia. *Obra extendida* sería un trabajo que desborda la música, de algún modo la elimina para renombrarla, centrando al sonido en el cuerpo.

5. Paco Yáñez. Además de comunicarnos sus reflexiones a través de las obras musicales, que evidencian un proceso muy profundo de repensar el sonido, cultiva usted la escritura, tanto la poética como la teórica. ¿Qué importancia tiene esa dimensión y cómo nutre la parte más puramente compositiva —y viceversa, pues se intuye un sesudo proceso de retroalimentación en escritos como **OÍR**—?

Samuel Cedillo. Recordemos que el motivo de nacimiento de la escritura musical tenía como

finalidad la conformación de un dispositivo para la memoria. Quien abría el libro de las oraciones y veía el despliegue de unos signos cuadrados correr sobre un tetragrama, no le servía para otra cosa más que para accionar su recuerdo. El recuerdo de una melodía que había aprendido oralmente, y que guardaba en su memoria, pues la ha de haber repetido por decenas, sino que miles de veces. Una escritura que apenas refería a un dibujo melódico y al repliegue y distendimiento de una articulación vocal; sin nada fijo, estaba escrito sólo lo que se necesitaba escribir, lo demás ocurría *en acto*, a modo de sonido disparado desde la memoria: una música de tradición oral soportada por un dispositivo de recuerdo. De hecho, el diseño de escritura de mi **Máquina** responde a este principio básico, retorna la escritura musical a este origen. Con el paso de los siglos, se ha olvidado este origen; se ha idealizado además la precisión de ese sistema de escritura musical. La imposición de esta idealización ha tenido, además, fuertes ventajas políticas dentro de una historia colonial. Muchas veces, desgraciadamente, esta escritura musical —un gran motivo de conocimiento humano— ha sido parte de las herramientas para procesos duros de colonización; que aún pulsan dentro de nuestras tristes sociedades que vienen de una historia colonial, aún comportándose desde relaciones de amo y esclavo.

En la escuela me enseñaron que esta música era la mejor, entre otras cosas, porque había desarrollado un sistema de escritura, y todas las demás músicas no. Una extraña extensión de un pensamiento evolucionista mal comprendido. Pasé muchos años en liberarme de este dogma. En darme cuenta de la potencia que guarda la oralidad, en entender la cárcel que puede significar la escritura si se utiliza sin libertad. Pasé muchos años en encontrar mi obra, mi sonido, y en mayor medida la razón fue la creencia ciega en ese principio de idealidad, de que es una escritura absoluta que lo puede escribir todo; y que el compositor, cuando domina esta técnica, entonces deberá poder escribir todo lo que deseé. Mas esto es una falacia. Esta escritura no puede de ningún modo escribir el sonido. Nace de una idealidad, que viene de una irrealidad, que a su vez se funda en un fuerte contrasentido filosófico y físico, y sensible. El comportamiento acústico de un objeto de resonancia, de un flujo acústico en un medio de propagación, y finalmente el comportamiento experiencial de cómo nuestro cuerpo constituye sonido, nada tiene que ver con esta escritura, normalmente escrita sobre un plano cartesiano, en dos dimensiones, considerando un control simétrico sobre la regulación de alturas fijas dadas y un devenir del sonido que intenta atraparse dentro de pulsos regulares. No ha habido mayor extravío que éste.

La escritura musical misma se puede volver entonces uno de los peores impedimentos para que un compositor halle su obra; es decir, que su oído se encuentre con su sonido. La pregunta para mí entonces ha sido ¿cómo hacer para volver a poner en fase la fuerza que esta escritura puede tener como un medio de comunicación entre varios individuos y la potencia acústica a la que debería servir como dispositivo de acción? Para mí, este problema de la escritura musical se ha ido extendiendo —como en el caso de mi trabajo del sonido extendiéndose hacia el cuerpo— a una pregunta más amplia, que, a su vez, implica mayor

claridad y método para resolverle: ¿qué es la escritura humana?, ¿qué relación guarda el signo con el sonido?

Esta experiencia, para mí, ha de implicar este problema, implicando la experiencia del habla humana y su escritura; y sus múltiples formas de escritura. Un problema mayor en el cual ahora estoy hundido. Mi trabajo vocal sería un intento de síntesis que busca rebasar los límites entre la música, la voz, la palabra, la poesía, el teatro, y devolverles su integridad, su unidad desde la escritura; una escritura que apuntaría potentemente hacia la oralidad, como poesía absoluta. En mi obra musical y en mi obra extendida se puede constatar, una y otra vez, la implementación incansable de modelos de escritura, que intentan responder a las necesidades acústicas específicas en situaciones vibratorias particulares, siempre en favor del sonido, y del sonido en libertad.

Con esto intento retornar a la escritura —a fuerza de diseño de dispositivos de acción— a su naturaleza práctica; de algún modo derrumbar todo ese idealismo del que es víctima y cómplice; y de esta forma intentar liberarme de caer en este patrón colonial, y al mismo tiempo liberar a la escritura misma del amo, y finalmente liberar al sonido de esta cárcel. Para mí es clara la diferencia de las músicas escritas que nacen desde esta cárcel, y las músicas que intentan, y muchas veces logran, liberarse de ella. Y lo maravilloso de este logro consiste en que se realiza desde la escritura misma, como una implosión desde el mismísimo interior del signo. Diría que actualmente éste es «el criterio» binario sobre el cual pongo mi interés en una música o en otra; y en otras muchas, no; si tal música ha sido creada desde la libertad o desde la esclavitud. Mi obra extendida, mi múltiple trabajo de escritura musical, mi escritura poética, mi escritura teórica apuntarían a este solo fin: la liberación del signo por el signo, para hacerle regresar a su fuerza primera, la cual alguna vez tuvo, y que tanto nos cuesta reconocer y retomar. Esta fuerza que la especie humana ha vivido, y que todos vivimos en una infancia primera. Siento que quien se dedica a la escritura no debería olvidar la responsabilidad de volver a dotar de esta fuerza primera al signo, la cual no debería perder.

6. Paco Yáñez. Entre las influencias que usted mismo ha reconocido nos encontramos con dos compositores en los que ese pensamiento sobre la naturaleza del sonido es muy potente, como Emmanuel Nunes y Pierluigi Billone. ¿Qué le han aportado estos creadores y qué otros compositores contemporáneos han nutrido su estética?

Samuel Cedillo. Estos dos nombres aparecen públicamente, primero que nada, por la importancia que ha tenido para mí conocerles y recibir su acompañamiento y su especial interés en mi trabajo; es ante todo un gesto de gratitud. A Emmanuel Nunes lo vi por varios años en diferentes lugares y en diferentes circunstancias; todavía en París, cada que paso por allí, me quedo unos días en casa de Hélène Borel, su mujer; gran lectora, gran amiga. Nunes tenía la gran virtud de un ojo analítico infalible; es acaso el compositor de mayor inteligencia conceptual que yo haya conocido en persona; de él aprendí la importancia de hacer

corresponder el oído con el pensamiento conceptual.

A Billone primero le conocí por su obra, evidentemente; hay obras suyas que he estudiado y que me han aportado mucho. Siento que es uno de los pocos compositores actuales que toman en serio la escritura e intenta vincularla con el sonido. Cuando escuché su pieza de viola *ITI KE MI* (1995), por ejemplo, me sorprendió, pues me di cuenta que tenía una gran afinidad con mi *Monólogo III*, para viola también; hice el ejercicio de imaginar cómo debía estar escrita, y tuve la hipótesis de que debía de haber establecido estrategias similares a las mías; cuando revisé su partitura, pude constatar que estaba en lo cierto, para mi gran alegría. Desde que Billone conoce mi trabajo, él ha sido muy generoso con mi obra y conmigo; mucha gente que se ha acercado a mí, músicos, festivales, premios, etc., en realidad han venido directa e indirectamente de la generosidad de Billone y de su recomendación. Para la publicación de este disco en Kairos hay una complicidad de Billone. De algún modo, la relación que siento con Billone es de maestro, por supuesto, pero también de amigo de un sonido común, de colega; él mismo de vez en vez va a mi música.

Muy temprano, en un festival en Michoacán en 2004, Lachenmann había escogido una obra estudiantil mía para analizar y exponer públicamente, ha sido un encuentro que me marcó especialmente, pues yo ya analizaba y admiraba su trabajo; de él seguramente aprendí a extender el instrumento, a abrir universos siempre desconocidos, aunque ahora me siento muy lejos de él. Luego lecciones y encuentros con Brian Ferneyhough, György Kurtág, Georges Aperghis, Francesco Filidei, Chaya Czernowin o Dror Feiler, me han nutrido especialmente, mas no son éstos los compositores con los que mi obra se ha encontrado mucho más. Mi obra ha encontrado oídos afines a comportamientos acústicos que se corresponden. Si hablamos de esta línea europea, digamos, yo podría mencionar a Giacinto Scelsi, tanto por su búsqueda interna como por la búsqueda acústica de un sonido en libertad, por su intención de retornar a una música oral, anterior a la escritura y al dispositivo concierto; por su disciplina en la escucha y por exigir esta disciplina despojada de vanidad a los intérpretes, por lo menos como intención. Para mí, *Los Cantos del Capricornio* (1962-72) es una de las más grandes obras que nos ha dado el siglo XX. Con los años —como bien lo han podido reconocer quienes han intentado trazar el camino formal de mi oído en varios textos— he ido teniendo mayor afinidad con Iannis Xenakis; me siento ligado a él por un lado por el tratamiento energético de su material, pero más aún porque hay un ojo geométrico común entre ambos, que tiende a la geometrización del espacio visual como un modo de establecer relaciones entre dos espacios que no se corresponden, el espacio visual y el espacio acústico. Luigi Nono es un ejemplo que siempre tengo presente; aunque nuestras músicas no se parecen en la superficie, siento que parten de un mismo fondo; su claridad política, su profundo interés en la escucha y su especial interés en la poesía me hacen sentir especialmente cercano a él; su constante ir a Friedrich Hölderlin nos une íntimamente.

Un potente foco de atracción se podría ubicar en John Cage; para mí, un manantial

interminable. En él he reconocido un interés común de largo alcance, que abre hacia todas las formas de escucha, hacia todas las formas de escritura, que intentan vincular el sonido, la música, horizontalmente hacia otras formas expresivas, dejando atrás los estrechos límites de los géneros. Para mí, Cage es un creador de los límites. Implementó una metodología muy particular de prueba de resistencia de los límites sobre todos los campos de acción a los que llegó: la relación entre sonido y silencio, la relación entre escucha y sonido, la fuente del sonido y la música, el instrumento musical, el campo de la voz, la palabra, la poesía, el tiempo inmanente. Nos une además un incansable proceso de reflexión, una inclinación a la filosofía. Para mí, Cage es ante todo un filósofo del sonido, y esto me atrae potentemente, en la medida en que me reconozco en él. *Empty Words* (1974) es para mí, acaso, su más profundo y logrado trabajo, un momento de síntesis mayor en Cage donde todos sus intereses hacen confluencia, el evento creativo de un espíritu materizado en obra al que pocas veces asistimos. Uno de los referentes de Cage era sin duda la poesía, y James Joyce. Esto también nos une. Digamos que, si se quisiera trazar mi campo de influencia, de ningún modo debería ceñirse a lo estrecho del universo musical, y mucho menos a un universo europeo. De esto podemos hablar después. Lo que quiero hacer notar es que, así como he estudiado a compositores, así he estudiado, desde una metodología particular, a poetas, escritores, filósofos y científicos, en la medida de mis posibilidades. Digamos que intento comprender desde diferentes ángulos de acción humana, la relación entre pulsión creativa y formalización y metodología de un creador en relación a una obra obtenida. Diremos, una investigación del problema del conocimiento humano desde su pulsión creativa. Desde este punto de vista aprendo tanto de un poeta como de un compositor, incluso desde campos de la ciencia física, astronómica, de los matemáticos. Dentro de la literatura europea, por ejemplo, sobre todo mi trabajo vocal, yo lo ligaría más a Joyce, Beckett, a Artaud por ejemplo, seguramente alguien como usted podrá localizar pronto las correspondencias. Hay una fuerte direccionalidad de mi trabajo que apunta a ellos, a su obra. El método que desarrollé para poner en cuerpo, en su versión oral, la **Máquina parlante**, por ejemplo, un trabajo que me llevó un año de disciplina samurái, es un método que luego, para mi gran sorpresa y fascinación, había ya propuesto y desarrollado Grotowski en su trabajo, vertido como testimonio en *Hacia un teatro pobre* (1968), un libro que leí después de haber hecho la **Máquina**, una extraña y feliz coincidencia. Habría más fuentes, y que nada tienen que ver con esta «Historia del arte europeo», y mucho menos con la «Historia de la música», tal como la aprendí alguna vez en la escuela, una «Historia» que raya casi en el fraude, por no decir, en un sistemático y metódico conveniente engaño, que desconoce miles de otras historias musicales.

7. Paco Yáñez. ¿Cuáles serían esas otras fuentes y qué peso tiene en su creación su origen campesino, las influencias que puedan subyacer de un mundo precolombino, indígena, con sus formas musicales previas a ese colonialismo europeo?

Samuel Cedillo. Sobre otras fuentes, sería una lista muy larga. Intentaría sintetizarla por lo

menos a modo de temas más bien. Un tema podrían ser fuentes teóricas, que podría decirse que intento aprender, estudiar, todo lo que puedo de todo tema que devenga conocimiento, que podríamos llamar teórico; ahí podríamos englobar sistemas de pensamiento de sociedades antiguas, desarrollo de pensamientos individuales, llámese ciencia dura, occidental, moderna, llámese ciencias milenarias; intento acercarme a la física, a la biología, ahora escudriño de manera amateur en la mecánica cuántica; para la preparación de mi nuevo libro leo la *Philosophie zoologique* de Jean-Baptiste Lamarck, *El origen de las especies* de Charles Darwin y *El apoyo mutuo* de Piotr Kropotkin simultáneamente, por ejemplo. Dentro de estas fuentes teóricas, debería mencionar la filosofía, a la que tanto tiempo he dedicado. Para mí, filosofía incluye intentar aprender de todos los sistemas filosóficos posibles, de ningún modo se trata solamente de la historia de la filosofía en Occidente. Voy al pensamiento védico de vez en vez. El sistema de pensamiento budista, como extensión del védico, me interesa especialmente. Sobre la filosofía denominada occidental hay autores que me han fascinado: Schopenhauer, Husserl, Heráclito... Dentro del campo del arte, podría decir que cada que hallo un autor o una tendencia, escuela, que me interesa, intento profundizar lo más que puedo. El *butō*, sobre todo el de Tatsumi Hijikata y Kazuo Ōno, me ha atraído fuertemente; el teatro de Tadeusz Kantor, Samuel Beckett y Jerzy Grotowski, los estudio todo lo que puedo. Dentro de la poesía, se parece a lo que he intentado hacer con la teoría: abarcar lo más posible; he intentado acercarme a diversos textos de mi interés en su lengua original. La lista podría continuar, mas creo que esto traza un esbozo de mi sistema de estudio. ¿Para qué toda esta heterogeneidad? Porque me interesa comprender cómo se comporta el espíritu humano desde su impulso creativo, cómo se desarrolla, cómo se canaliza, se formaliza desde un método dado sobre un objeto de conocimiento, y finalmente cómo sucede el hallazgo de la obra, y del conocimiento humano; y eventualmente cómo ocurre que alguien conoce, y acaso, logre algo de libertad. Aprendo de esto, e intento verter todas estas preguntas, todos estos ejemplos, hacia mí.

Concretamente, en relación a la música. Digamos que cuando comprendí que además de la potencia acústica y formal de lo que se puede entender como música clásica, había una gran cantidad de otras músicas, miles, de diversas culturas en diversos lugares del mundo, que igualmente tienen una formalidad, una potencia acústica; una complejidad, en muchas ocasiones mayor a la música clásica occidental, me dediqué a escuchar, analizar la mayor cantidad de músicas posibles, desarrollando un sistema de análisis personal, que ahora podría llamar fenomenológico. Esto es, un análisis *en acto*, desde el sonido en sí, desde la escucha directa. Esto me permitió aprender muchísimo de las diversas formas en que grupos humanos organizados conducen flujos sonoros. Después de aquellos años en que terminé de estudiar en el 2007, dediqué muchos años más a hundirme en esas otras músicas que develan otros sistemas de pensamiento; pensamientos que, desde el oído, develan sistemas de posibilidades de geometrizar el sonido; una riqueza que le es dada al ser humano desde su oído, y desde su tendencia a agruparse y conformar flujos sonoros dados. Mi obra cambió exponencialmente, todas estas músicas, que ahora a veces llaman «del mundo», me

enseñaron tanto como la escuela misma, y tanto como la música clásica occidental. Por supuesto que he dedicado mucho tiempo al estudio y análisis de las músicas indígenas de mi país. Y no sólo desde el análisis musical, sino que me sumergí en el territorio mismo, recorriendo diversas sociedades, escuchando diversas músicas, viviendo en comunidades indígenas. De esas formas musicales previas al colonialismo europeo, por las que usted pregunta, yo creo que nada queda. A mí me parece que hay un extravío en la investigación musicológica, en la etnomusicología mexicana actual, pues parten del supuesto de que se puede rastrear la música previa a la Colonia. Esto es irreal, no hay un registro acústico; hay vestigios de instrumentos, mas no se sabe cómo se accionaban, qué parciales se disparaban, etc. Muchas de las músicas que se consideran precolombinas en realidad son variaciones amplísimas que con los cientos de años se han ido haciendo de músicas/sistemas que llegaron en los primeros años de la invasión. Esto no quiere decir que no se puedan lanzar hipótesis o que no sean en sí mismas músicas riquísimas, bañadas de personalidad; y que de éstas no podamos aprender ampliamente sobre el sonido.

Mi origen campesino, me enseñó antes que nada a trabajar, mi relación con la artesanía, a trabajar con las manos. La disciplina del trabajo no la aprendí en la escuela sino en el campo, en la calle. De la vida en el campo me queda una fuerte relación con la naturaleza, y con sus modos de comportamiento, especialmente como es de suponerse, de sus comportamientos acústicos, podría decirse incluso que mi música sería en ese sentido una especie de «naturalismo».

8. Paco Yáñez. Samuel Cedillo es un compositor muy concientizado con la labor social y política del creador musical, ¿cómo desarrolla estos aspectos de transformación social con/desde el arte en el México del siglo XXI?

Samuel Cedillo. Mi tendencia a estar en las zonas de alta marginación, de pobreza extrema, que casi siempre coinciden con las zonas indígenas, es básicamente porque yo vengo de ahí. En un país como el mío, las diferencias de clase son muy marcadas. La música clásica gira en torno a clases medias, medias altas y altas. Yo nunca he podido insertarme completamente en este universo porque nunca ha dejado de parecerme algo ajeno, muchas veces superficial; cuando permanezco más de tres semanas en Europa, me invade una fuerte angustia, sabiendo que existen estos otros mundos económicos paralelos, tan antagónicos, tan contradictorios; al borde de lo irreal. Mi tendencia a compartir el conocimiento que acaso he adquirido, se debe a la angustia por saber que hay muchas personas que lo están necesitando, así como en mi infancia, yo, mis hermanos y hermanas, lo necesitábamos, y que además para la mayoría de ellos, nunca llegó. Mi primera guitarra me la compró mi hermano a los 13 años, mi primer libro digno no lo tuve hasta mis 17 años; antes de eso nos faltó casi todo: alimento, vestido, zapatos, casa, etc. Sin embargo, mi historia no es más sobresaliente que la de miles de personas en este país. La alta marginación en este país es pan de todos los días. Esto no me hace de ningún modo especial, simplemente estos modelos económicos arrastran a quien sea, es todo. De aquí viene mi incansable trabajo dentro de zonas marginadas, digamos, en resumen, que trabajo sobre mi zona.

Específicamente, desde el 2004 trabajo dentro de comunidades indígenas, en condiciones complejas, críticas. En el 2016, intentamos con un grupo de colegas indígenas, echar a andar

un proyecto educativo que sintetizaba y formalizaba metodológicamente una experiencia que habíamos reunido *en campo* por doce años. Fundamos una licenciatura en música purhépecha (una cultura indígena de Michoacán), cuyo modelo educativo venía de los modos tradicionales de hacer y aprender esta música. Trabajamos en este proyecto intensamente hasta el colapso, en condiciones económicas muy complicadas. El Estado nos desconoció, su apoyo fue nulo; ¿por qué? Porque, para el Estado, el músico indígena no necesita formarse, el Estado necesita al indígena músico sólo para entretener al turismo. Nuestro proyecto intentaba poner las condiciones para que el músico indígena lograra descolonizarse a sí mismo mediante la música: una tarea mayor que, a pesar de dar muchos frutos por muchos años, fracasó. Entramos en crisis, y yo en profunda crisis pedagógica, ensimismándome en una fuerte reflexión sobre los alcances de la música en un individuo, de las posibilidades reales de liberación mediante el sonido, y de pedagogías colectivizadas. Este trabajo de intervención comunitaria lo he parado, estoy en un periodo interno complejo, del cual aún no salgo, lo que me queda ahora por lo pronto es una fuerte nostalgia por el fracaso.

El otro brazo pedagógico lo dedico al acompañamiento de procesos creativos de individuos dentro del campo del arte contemporáneo, digamos. Que abarca algo como una clase media, media/alta de las ciudades. Por un filtro natural, chicos y chicas, de vez en vez me buscan, se acercan a mí; gente que está terminando o ha terminado (o truncado) sus estudios oficiales, y les recibo en casa. El taller que tengo de acompañamientos creativos intenta establecer las bases para que el creador halle su obra, y con ello se halle a sí mismo, básicamente, bajo un principio de libertad y rigor. Hacemos un trabajo lento y gradual, que nos lleva años, en una profunda relación de uno a uno. Les recibo en casa en visitas periódicas por cinco, seis... años, hasta que de manera natural se van. Últimamente en mi taller participan gente dedicada a las letras, al cine, a la pintura. Nunca he cobrado un peso por este acompañamiento, intento eliminar la perversión del Capital entre esta relación formativa, que para mí es de vida o muerte.



9. Paco Yáñez. Muchas de las cuestiones que hemos abordado en esta entrevista, como la conexión con la *avantgarde* o la presencia de esa fuerza atávica que en Europa solemos asociar con lo precolombino (aunque, como dice, es algo de complejo rastreo histórico), marcan a compositores mexicanos de generaciones y estéticas tan diferentes como Julio Estrada, Víctor Ibarra, Arturo Fuentes, Hilda Paredes o a usted mismo, por citar a unos pocos. ¿Qué compositores le interesan especialmente hoy en México y qué mapa compositivo

trazaría para que conociéramos mejor la música actual de su país?

Samuel Cedillo. Para la condición del indígena, el tránsito de la Colonia a la República, al Estado, no ha significado sino el cambio de la máscara del amo, un cambio de orden semántico. El Estado está tranquilo si el indio muerto es enaltecido en pro de una identidad nacional; el Estado no está tranquilo si el indio vivo exige dignidad. Al Estado le gusta que el indio baile, cante, divierta al mexicano, al extranjero, entonces el Estado le envía despensas alimenticias; al Estado no le gusta que el indio se organice para exigir sus más básicos derechos humanos, entonces el Estado le envía sus policías. Al Estado le gusta que se enaltezca la cultura indígena milenaria precolombina. Para esta función de enaltecimiento de las culturas precolombinas la figura del compositor juega un papel de primer orden. De los indios muertos, el compositor *se sirve* de ellos para encontrar grandes temas; de los indios vivos, el compositor *se hace servir*: es la gente que limpia sus calles, sus zapatos, lava sus coches, prepara sus alimentos. Aunque hay ciertas excepciones que apuntan a algo más transparente, en muchos casos terribles, se trata de una necrofilia, muy común en la burguesía, ejercida desde lo acústico en este caso. El compositor, entonces, es premiado por el Estado, obtiene medallas, plazas millonarias en Institutos de Estética, en Colegios Nacionales; qué obtiene el indio, absolutamente nada. El compositor, en el tema indígena, encuentra motivos para su inspiración: actos de resistencia, temas musicales, ritmos, escoge una lengua de su preferencia para títulos de obras, para «Lieder» de corte alemán; qué encuentro yo en el tema indígena: angustia. Con esto le he trazado gran parte del mapa de la música mexicana actual, evidentemente es parte de un mapa en el que no me reconozco. Afortunadamente, en México suceden otras cosas a nivel compositivo, creativo, musical; es al universo al que pertenezco. Creo que será tema de otra charla. Aunque me vienen varios nombres a la cabeza, de gente que ahora justo trabaja sobre su obra —desde vías poco oficiales—, aquí podría enunciar dos nombres que tienen ya un centro claro y potente: Abraham Ortiz, con una obra reducidísima que se ha mantenido hasta ahora casi en la clandestinidad, me parece de una inusual fuerza creativa. Alan Manríquez, antaño alumno mío, quien tiene poca vida pública, mas quien está haciendo una obra desde una profunda escucha y una propuesta que lo sitúa entre Erik Satie, John Cage y Pauline Oliveros, nada menos.

Mi relación con el mundo indígena: desde mi época de estudiante comencé a ir a las comunidades indígena purhépecha, en un intento nostálgico de retorno al medio campesino del que vengo. Pasé largos periodos allá; luego fui a vivir a una comunidad indígena. Hace unos años, supe finalmente que mi abuela era mazahua (una cultura indígena vecina del Imperio Azteca), que había sido silenciada, se le había prohibido hablar en mazahua hasta su muerte. Mi padre ya no habló mazahua. Yo crecí, entonces, ya sin relación alguna con esta lengua. Por una extraña intuición histórica me mantuve cerca de las comunidades indígena; sabiendo mi origen, todo tomó sentido para mí entonces. Desde que tuve esta certeza, mi relación con la «Historia de México» ha cambiado absolutamente. Soy un indio desindianizado. Una historia individual repetida incesantemente, de ningún modo soy el único. Fui despojado desde mi infancia de una historia a la que debí pertenecer. Me he enterado que no tengo pueblo, no tengo territorio, no tengo lengua. Vivo en mi país como un ciudadano mexicano, en una especie de exilio interior, del cual sé que no puedo escapar. Nací derrotado. Digerir esta certeza me ha costado angustia, desesperación y desesperanza, hasta el borde de la enfermedad y la locura; aceptar esta derrota y sobrellevarla con dignidad y templanza me ha costado un sobreesfuerzo terrible.

10. Paco Yáñez. No nos gustaría concluir esta entrevista sin preguntarle por sus próximos proyectos artísticos y musicales.

Samuel Cedillo. Quisiera producir mi obra **Canon** (2019-22) en una versión ideal que debería ser llevada a cabo por cientos de cuerdas, y debería tener una duración de horas, algo que conformaría una eterna rueda acústica dentro de una variación no-limitada, que debería dar la impresión de un flujo en transformación infinita, algo que debería enfrentarnos a lo que ocurre cuando nos conmociona la dimensión del universo astronómico quizá. Estudio *Empty Words*, de Cage, quiero hacer una versión yo mismo, que debería durar horas, a modo de homenaje; quizá esté lista para este año, ahora trabajo diseñando un personal sistema de escritura abierto para poder extenderla en una versión larga, basada en su interpretación de Miami en 1991. Panayiotis Kokoras me ha escrito una pieza para voz sola, ahora comienzo a estudiarla para su estreno.

Dentro de mi trabajo pedagógico —tanto comunitario tradicional como composicional— estoy en pausa, dentro de un fuerte periodo de análisis y reflexión sobre mi vida como maestro.

Dentro de mi trabajo teórico, después de terminar mi libro **OÍR**, trabajo en un segundo libro, complemento de éste, que abordará la relación entre el sonido y el cuerpo humano desde la voz y el habla humana. Un proyecto que ahora comienzo a arrancar, y que considero me llevará unos diez años concluir.

Dentro de mi trabajo de obra, estoy igualmente en un periodo de crisis, una pausa que he tomado para analizar mi propio proceso y tomar decisiones formales serias. Algunas cosas claras hay ahora, comienzo a salir de esta pausa. Toda mi obra tendería a la deconstrucción de lo institucional musical, intentaría hallar la fuente primera de la música. Llevo veinte años intentando hacer una pieza orquestal, que no he conseguido por la asfixia que siento ante tal institución; ahora sé que haré mi obra orquestal destruyendo la orquesta misma, para desarticular desde el interior su estructura institucional de corte militar. Para la serie **ECCE HOMO** haré un Cristo que va del desierto a la cruz y un Ulises que escribe infinitamente sobre la arena al pie de las olas de mar. La **Máquina Parlante** derrota la lengua española —que ustedes llaman castellano—, como una fuerte posición política ante mi situación de colonizado. En lo que intentaré ahora, las obras irán deconstruyendo la música hacia su fuente, buscando encontrar su fundamento primero; una especie de inversión de la historia de la música hacia su origen. Sé ahora que la **Máquina parlante** es, en realidad, el inicio de un gran recorrido, la primera pieza de por lo menos seis, una serie llamada **Máquinas vivas**, en la cual ahora trabajo; una labor que me llevará no menos de una década. Todas rondando el horizonte epistémico que la **Máquina** abrió, trabajo ahora experimentando con mi propia voz. La génesis de **Máquina parlante** la puedo ubicar en un trabajo escolar allá por el 2003, su nacimiento me llevó cerca de diecisiete años en un largo proceso de nacimiento de mi propia poesía; si esto es así, completar esta serie me habrá llevado cerca de treinta años de trabajo. Desarrollo un sistema de escucha que quisiera considerar como un *entrenamiento auditivo trascendental* —en el mejor y más riguroso sentido filosófico de la palabra—; un trabajo que ahora hago en la más restringida intimidad, del cual algún día obtendré un método para compartirlo. Para el desarrollo de este método me mudaré a vivir al bosque, donde fundaré al lado de gente cercana una aldea de estudio, donde pretendo establecer las bases para desarrollar mi obra de manera más adecuada, en soledad y de modo más radical. Un bosque que está en Tlalpujahua, el lugar donde nací; regreso a mi tierra, como Ulises a Ítaca. Dentro de este trabajo de *entrenamiento auditivo trascendental*, ahora exploro mi voz en mi cuerpo para el diseño de varias **Máquinas**. Una de ellas, **Máquina Bestia**, intentará ejercer la música, el habla, la voz en el cuerpo desde un dispositivo que prescindiera de la relación con el Capital; una suerte de Máquina política, que mediante el sacudimiento libera al cuerpo del

Capital, de toda relación de la música con el mercado y la relación de oferta y demanda, algo como una música fuera de toda economía. Una **Máquina** más, **Máquina Pranâm**, se concentra en la respiración como organismo aerobio; una pieza en la que, mediante la respiración, el cuerpo se prepara para morir, desde la intensidad de su respiración vital; una simulación del colapso definitivo de nuestra estructura; es una pieza que debería preparar a quien la hiciera para su propia muerte, y por años, acaso.

«Al diseñarla, en realidad, estoy haciendo esta música como un modo de prepararme para mi propia muerte, una pieza que yo mismo haré en intimidad, para mí mismo, el resto de mis días. Si lo logro, mi música habrá tomado quizá así su dignidad última y absoluta».

Más información en la página web del compositor **Samuel Cedillo**

© Paco Yáñez, enero y febrero de 2023



Paco Yáñez, Santiago de Compostela, 1974, desarrolla su actividad creativa en la intersección y diálogo de diversos lenguajes artísticos; destacadamente, la fotografía, la música, el cine y la literatura. Tal es el camino recorrido por sus dos novelas hasta ahora publicadas: ...distancias... (Baía Edicións, 2008) y contra(de)cadencia (Laivento, 2014; EdictOràlia, 2021), así como por sus ensayos, entrevistas y críticas musicales, publicados en ocho idiomas en medios especializados de América y Europa, así como sus notas para conciertos y discos. Diversos compositores han creado obras musicales inspiradas en sus fotografías y textos poéticos, diálogos interdisciplinarios que articulan toda su creación.

Ha pronunciado conferencias en conservatorios, auditorios y espacios culturales, como la Universidad de Santiago de Compostela, el Auditorio de Galicia, el MARCO de Vigo, la Fundación Luis Seoane, o el Centro Gallego de Arte Contemporánea.

Sus fotografías han sido exhibidas y publicadas en exposiciones, catálogos y revistas de arte y música, tanto en España como en el extranjero, incluyendo instituciones y medios especializados como la revista Sibila, la revista del CGAC, Ricordi, etc.

En el terreno cinematográfico, ha colaborado en la realización de los documentales Correspondencias sonoras (2013) y Enrique X. Macías. A lira do deserto (2020), obras de Manuel del Río.

Paco Yáñez es colaborador de El Compositor Habla