



LA RECREACION DE LA MEMORIA MUSICAL

LA RECREACION DE LA MEMORIA MUSICAL



ENTREVISTA A PAUL DESENNE

Por ANA MARIA OCHOA

Paul Desenne, compositor y cellista venezolano reconocido internacionalmente, ha visitado el país en numerosas ocasiones. En su última visita estuvo conversando con nosotros.

¿Cómo definirías tu estilo musical? Yo puedo acercarme a una descripción de lo que he hecho hasta ahora. La primera etapa –la más conocida– empezó por una transposición de géneros: sacar algunos géneros de un tipo de instrumentación y colocarlos en otro universo que es el de la música de cámara escrita. Esa forma de transposición –por ejemplo, un seis por derecho que es para arpa, tocarlo en cuarteto o en quinteto con vientos y cuerdas– tiene para mí un sentido estético y además funciona como un revelador de estructuras y de contenido musical; un contenido que se ve velado y opacado por los elementos ideológicos que se asocian a esas músicas en tierras latinoamericanas. Por otra parte, esa transposición a un medio escrito me permite elaborar formas más largas y desarrollar una poética de la forma musical partiendo de los elementos más cortos de las formas del joropo o de otras de la música popular. Y eso crea otra percepción de los espacios, del tiempo, de las ideas, porque el joropo, por ejemplo, es muy cíclico, tiene muchas ideas que se desarrollan en pequeñas repeticiones: se repiten dos, tres veces y se pasa a una pequeña elaboración y otra vez se repiten dos, tres veces. Entonces el inicio de mi trabajo de composición lo definiría como una especie de expansión de las formas y de la forma poética a través de la escritura.

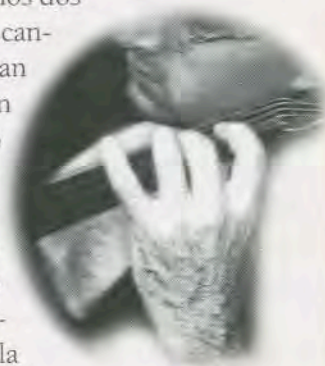
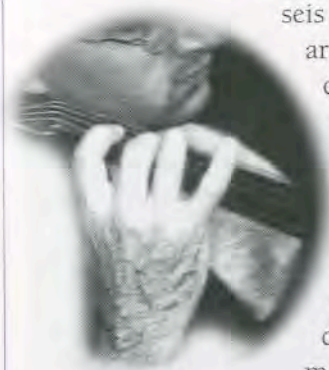
¿Ese proceso de transposición de las formas tiene que ver con haber pasado un tiempo largo en Europa? Bueno, yo nací en Venezuela y me crié allí más o menos hasta los 16 años. Luego viví 10 años en Francia, terminé mi bachillerato y seguí estudiando música. Aprendí mucho como cellista tocando obras, sobre todo música de cámara. Durante muchos años toqué con un trío de cuerdas con violín, chelo y piano, y con otras for-

maciones. Pero siempre tuve la inquietud de componer y antes de irme a Europa estudié composición dos años y medio con el maestro Iannis Ioannidis, un compositor griego de formación alemana que vivía en Caracas.

¿En París trabajaste composición?

No, en París estudié un poco de armonía, un poco de contrapunto, pero nunca estudié la composición en ese sentido teórico-académico tan profundo. Más bien me dediqué a estudiar música popular, a tocar con arpistas llaneros en París y ahí fue donde descubrí la música criolla. ¿En París! En París, sí. Porque en esa época –y todavía– había muchos arpistas como Gabriel Castillo, Mario Guacarabán y un músico también llanero, cantante, poeta, compositor, que se llama Guillermo Jiménez Leal. Cuando yo tenía 18 años, él me invitó a acompañarlo a tocar en sitios nocturnos. Yo acompañaba joropos en el cello y él cantaba. Aprendí mucho de acompañamiento sobre la marcha, tocando. Después toqué en un grupo de tango durante tres o cuatro años. Teníamos dos violoncellos, bandoneón y canto. Eso para mí fue una gran formación, un revelador, un disparador. Era ver cómo un bandoneonista escribía arreglos pudiendo hacer repertorios enteros a mano y creaba música que no existía a partir de originales antiguos, de tangos de la vieja guardia. Luego, Jiménez Leal me encargó arreglos orquestales para grabar joropos con una orquesta de cámara –una cosa un poco cursi– y se hizo un primer disco.

¿Pero de alguna manera te sirvió para empezar a hacer un empalme? Sí, ese fue el empalme. El empezó hablándome mucho de la música barroca, de la gestualidad, del giro instrumental, preguntándome cómo se podría sugerir la cuestión del cuatro y del arpa en otro instrumento, en otro medio, es decir, transposición total. Porque en esa época, más o menos a finales de los 70, en Venezuela habían surgido





los puentes hacia el barroco; un puente un poco imaginario, ficticio, entre el arpa tullera de cuerdas metálicas y el clavecín, que pretendieron hacer los musicólogos. Es la idea de hacer un puente entre la música criolla, la música llanera en particular, y el barroco. Esa problemática me interesó y empecé a tener una estructura, una forma sobre la cual podía escribir y comencé a hacer arreglos. Surgieron entonces las primeras piezas de *Tocatas Galeónicas* que son del 80-81. Justo en esa época se creó el puente de esa búsqueda. Cuando empezamos a leer esa música con los compañeros del conservatorio de París, era imposible de armar porque era una forma de escritura novedosa; unas estructuras de contrapunto instrumental que no se conocían porque generalmente el arreglo de música popular se hace con unas líneas de relleno, unos ripienos muy sencillos, homorritmias totales. No hay nunca un contrapunto rítmico; hay algunas excepciones pero no se sistematizó eso de crear independencia total de las voces, una maquinaria rítmica que tenga *swing* autónomo. Claro, obviamente se le agregó el cuatro a esta idea y el cuatro soporta mucho la rítmica, crea un continuo. Esa es otra idea que nos acercaba más al barroco: el cuatro como concepto de continuo. Entonces empecé a inventar un género que era como crear una historia ficticia, una evolución desde las cosas más tradicionales hasta una especulación total. Este trabajo lo desarrollé en París con músicos

venezolanos durante los últimos cinco años que estuve allí. Cuando volví a Venezuela todo ese trabajo se enterró durante algunos años porque nadie lo conocía. En ese entonces yo no tenía ningún estímulo para componer. Hoy en día la cosa es un poco diferente porque ya existen las grabaciones y el género. Como el disco existe y se repartió, la gente lo asimiló, lo conoce. Yo no estoy tratando de estilizar o de dignificar la música venezolana sino, simplemente, de componer usando esos elementos en una forma transpuesta.

¿Qué implica la transposición?

¿Elementos tímbricos o de otro orden musical?

La transposición no tiene que ver con ese registro de lo tímbrico; más bien es una cosa tajante. Yo siento que la simple transposición plantea algo y pone al oyente en una situación novedosa. Lo que me interesa es agarrar elementos de una tradición y calcarlos en otro medio y tratar de hacer algo poético que utilice esos ambientes y esos juegos.

¿Qué cambia cuando se hace esa transposición? Bueno, finalmente es una violación. Primero empiezas por violar el medio original, no respetas las estructuras originales; simplemente agarras aspectos, apariencias de las cosas. Por ejemplo el *Pizzi-Quitiplás* para tres violoncellos que utiliza la imbricación propia del quitiplás que es un instrumento de percusión de bambú. Se toma simplemente el elemento de maquinaria rítmica imbricada, o sea, de interdependencia cercana entre varios instrumentistas y varios motivos. En esta música un motivo solo no significa nada si no está la pareja rítmica haciéndole el contrapunto rítmico.

En ese caso, en cambio de transcribir literalmente, lo que se transpone es una idea musical. Se transpone un concepto que puede ser muy concreto o más abstracto. En este caso yo diría que es más abstracto. Pero, por ejemplo,





en otra pieza para cello utilicé las pseudo-quintas paralelas de las flautas cuna y ese juego de *hocketus* que tienen. Ahí usé los elementos un poquito más literalmente; entonces el concepto se acerca más a la realidad original. Esa transposición del concepto tiene implicaciones a nivel de la complejidad del material y ha hecho que mi música sea muy difícil para interpretar porque uno tiene que tener una imagen clara del resultado final antes de empezar a leer. Es una música que se empieza a leer y es difícil porque la idea global se construye a partir de un diálogo y de una imbricación. Y esa complejidad es muy diferente a la de la música contemporánea, hay resistencias de los músicos en diferentes niveles.

¿Tiene que ver con el entrenamiento en medios escritos y no en medios de tradición oral? Sí, exacto. Pero las personas con quienes trabajé *Tocatas Galeónicas*, que se grabó en el 90, son unos muchachos que tenían una experiencia de la música en su aspecto de tradición oral, todos podían tocar esos ritmos y canciones sin partituras.

De alguna manera todos tenían la doble formación. Exacto. Yo pienso que lo ideal para nuestros países y para nuestra creación es que existan simultáneamente esas dos vertientes porque las dos se alimentan. Es decir, los músicos que tienen una formación puramente popular tienen la limitación de no poder desarrollar cosas novedosas a partir de un concepto estético; y las personas que tienen una formación clásica pura son víctimas del papel, no pueden tocar sin partitura. El músico que se desempeña en ambos terrenos tiene un concepto muy abierto, una gran fluidez.

El futuro ideal para nuestros jóvenes y para los creadores es esa dualidad:
poder tocar la música escrita y conocer las cosas maravillosas de la tradición





¿Qué significó grabar Tocatas Galeónicas? Para mí fue algo muy importante porque se consolida ahí un trabajo y uno llega a creer en sí mismo. El reconocimiento es indispensable.

¿De dónde el título del disco? Siempre he tenido una obsesión con eso de los galeones y de esa semilla. Cuando tú ves América, dices: bueno, todo lo que creó este problema viajó en un barco. Toda la genética viajó en un mueblecito marino de unos cuantos metros cuadrados. Claro, lo indígena ya estaba, pero todo el conflicto se encontraba condensado en un barco. Entonces imaginé que podía existir una música de esa época viajando en unos baúles. Ese barroco antiguo estaba ahí en unos baúles con lo galeónico. También porque tuve en mis manos un catálogo de una subasta de Christie's donde había una cantidad de joyas y de enseres de origen peruano de la época y se veía como una realidad congelada en el fondo del mar. Entonces me puse a fantasear y pensé que hay cápsulas ocultas del tiempo que están congeladas y que nosotros tendremos que rescatar y hacer hablar.

¿Crear el pasado? Sí, crear el pasado. Somos un pueblo con una memoria borrada, vivimos en una cultura con poca historia y siempre soñé con tener esa referencia. Por eso una de las razones por las cuales nos interesamos tanto en el arpa tullera y en esas raíces antiguas del arpa es para demostrar que tenemos esa historia presente y que tenemos una historia hermosa y unas raíces muy importantes. Pero también para crear aunque sea la ficción de la historia, imaginar que tenemos una autorización para vivir aquí con todas las letras de nobleza que tienen las demás culturas que son su pasado, su referencia, su mitología. Este disco es en cierto modo una creación mitológica moderna y por eso la palabra "Tocatas". Nuestra historia no tiene su referencia local y una manera de reconstruirlo, eso no pretende ser una realidad histórica sino más bien mitológica, poética.



Siento una distancia muy grande entre este disco de Tocatas Galeónicas y lo que estás haciendo con el grupo Alzheimer. Ese trabajo que estamos haciendo con Alzheimer es una creación en estudio para un disco. Es una especie de trabajo realizado con un concepto un poco cinematográfico, es decir, a la manera de un productor de cine que dice: necesito para tal escena una vieja, un carro años cuarenta, una pistola tal, un paquete de cigarrillos tal, una ropa tal, etc. Nosotros también trabajamos así. Decimos: vamos a hacer una vaina de la isla Margarita del siglo XVII con un gitano cantando; necesitamos una forma arcaica margariteña, una viola da gamba, un laúd renacentista, unas cadenas, unos ruidos de armaduras y de espadas; entonces metemos todo eso y trabajamos un poquito como un cineasta.

¿Cuántos son ahora en Alzheimer? En este trabajo somos tres: Alonso Toro, Pedro Vásquez y yo. Participan otras personas pero como agentes externos ocasionales aunque de mucha importancia. Es una creación colectiva y plantea un nuevo rumbo. Yo, paralelamente, continúo haciendo mis obras personales para música de cámara, pero sí abre una ventana muy interesante que es un espacio imaginario de diálogo entre culturas y de cuestionamiento de la cultura. Nuestro enfoque es transformar,



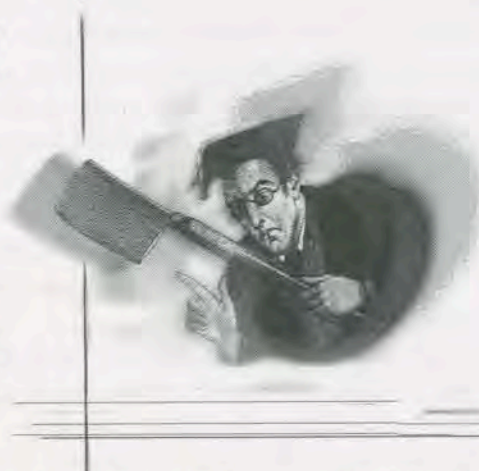
transponer, tergiversar, olvidar o recordar mal, recordar mezclando las cosas. Por eso se llama *Alzheimer*. Es una especie de senilidad que mezcla todo y que olvida de dónde viene una cosa y que también recuerda cosas muy antiguas pero no las puede ubicar en el presente. Por ejemplo, hay un tema que es totalmente inventado y tiene algo de Cuba, algo de España, algo de África del norte, y es el propio producto de *Alzheimer*. Por otro lado, también trabajamos con la tergiversación. Por ejemplo, tocar en un velorio de cruz margariteño con ritmo de reggae. Finalmente, regresamos al viejo cuento del desplazamiento y de la transposición. Corresponde a los procesos de interacción cultural de todas las épocas porque siempre la producción cultural y el diálogo entre culturas y la evolución de las culturas se hizo con ese problema de la transposición. Yo pienso que la evolución musical viene de un origen echado en otra lengua, en otro idioma. Entonces estamos en un período histórico en nuestra región en el cual la cultura tradicional se topa con lo urbano y forzosamente con la transformación, con la transposición, y no hemos podido tener picardía



la elaboración no ha entrado con fuerza en ese ámbito del coctel cultural de nuestras ciudades. Siempre están la tradición resentida y los tradicionalistas que quieren conservar las cosas como en formol.

¿Cuál es el movimiento que se da de Tocatas Galeónicas a lo que estás haciendo ahora? El lenguaje ha virado un poquito más hacia una especulación personal y una cosa más desarraigada. Yo quiero continuar con las dos líneas. Es decir, usar el cuatro con un ensamble como los quintetos de las *Tocatas Galeónicas*. Por ejemplo, pienso hacer otra suite en un estilo que yo llamaría tradicional en el sentido de los ritmos, que tenga melodías, que tenga algún gancho con el que la gente se pueda identificar y funcionar bien con la música; usar esas obras en simultaneidad con otras que son más difíciles de escuchar como en una obra para tres violoncellos que escribí en puros armónicos con unas cordaturas raras y que crea unos ambientes góticos y unas pulsaciones rítmicas nocturnas como de insectos y de cosas no identificables. A través de este proceso he tratado de transformar el color del cello y sacar otra cosa de ahí; por ejemplo que el instrumento se transforme en otro, que no sea la

Y



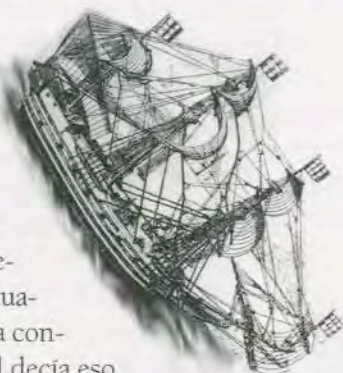
X

en ese renglón de la música urbana. Siempre hemos tenido caídas tremendas, siempre ha habido una especie de empobrecimiento y no de enriquecimiento como cuando le meten un bajo eléctrico a la música llanera. Pero ya eso se está asimilando y está entrando de nuevo la creación a obrar en ese terreno y ya el bajo eléctrico se integra con sus propios modismos y sus propias posibilidades a un lenguaje llanero expandido; pero la creación poética,

voz del cello lírico sino que se parezca a un quitiplás; nacionalizarlo, traerlo a nuestro continente a través de sus posibilidades no exploradas en la tradición europea. Porque pienso que es justamente ahí donde el concepto latinoamericano viene a intervenir en la instrumentación, en el timbre, en el color. Es decir, hay que encontrar la manera de que el cello hable llanero o hable venezolano, hacer que la orquesta de cámara hable nuestro idioma.

¿Y parte de ese concepto musical lo transmite a través de la manera como explicas las obras en los conciertos? Sí.

Yo pienso que es muy importante escribir y hablar. No comparto la opinión de Stravinsky que decía que la obra se escucha y no hay nada que decir. Pero eso es porque su obra está muy contextualizada. El tenía tantas referencias que lo rodeaban que uno podía simplemente pensar en los poetas o los coreógrafos con los cuales trabajaba y eso ya era una contextualización fenomenal. El decía eso



porque era un músico opuesto al academicismo schoenberguiano y creo que lo hacía como una toma de posición frente a un mundo que se iba volviendo cada vez más técnico y más racional.

¿Esa necesidad de explicar tiene que ver con la pluralidad de lenguajes a los que tenemos acceso hoy? Sí, también. Por otra parte, tiene que ver con la idea de que uno está hablando a partir de una escogencia de formas dentro del maremagnum de vainas que nos llegan y que nosotros decidimos utilizar. Yo me considero hijo de esta época en la cual no tenemos problemas para utilizar un rock and roll, algo del jazz o ubicarnos en otro territorio de una música étnica... es decir, para nosotros música es música. Son sonidos que tienen cargas conceptuales y uno los puede cargar aún más.

¿Qué significa pensar la música en este momento para América Latina? En realidad una de las razones por las cuales empecé a componer música era para crear una especie de pasado ficticio. Hoy en día se rescatan las obras del barroco latinoamericano y algunas son buenas, pero otras son insípidas y débiles, copias del barroco europeo. Entonces creo que debemos crear una referencia continental, es decir, tiene que seguir existiendo y desarrollándose la música folclórica y la música tradicional, pero también es un hecho que ya estamos en un espacio urbano que requiere otro tipo de pensamiento y otro tipo de eventos y otro tipo de fenómenos culturales. Me parece que hay que utilizar los espacios socio-culturales que están creados para la música clásica y habitarlos con nuestras propias creaciones. Vivimos en un continente donde la música nuestra existe en todas partes. Lo que pasa es que existe en formas donde no se ha elaborado un pensamiento poético específico en abstracto. Claro, evidentemente ese concepto de poder crear estructuras y formas y una poética de la forma dentro de la música se deriva de la posibilidad de escribir, y esa posibilidad viene de preocupaciones eurocéntricas de la obra, de la autoría. Sin embargo, las contradicciones están hechas para superarse.

Yo creo mucho en no ver las oposiciones como terminales y fatales, sino justamente como puertas abiertas hacia cosas nuevas. Entonces creo que históricamente no hemos tenido la oportunidad de dar ese salto cuántico que representa tener un discurso musical abstracto y todo un pensamiento variado. Hoy en día estamos en una situación de retorno a esos valores regionales y a esas virtudes, a esas magias locales. Y es que se trata de una convicción profunda. Yo no puedo negar que me gusta muchísimo un merengue venezolano y quiero escribir y crear en ese estilo. Es una cosa que está en mi sangre, es una manera de expresar que uno está muy vinculado a una cultura y a una gestualidad, a un giro que lo constituye a uno. Más que uno hablar, esa expresión habla a través de uno. Ahora, no se trata de un nacionalismo convencional. Cada nación latinoamericana es un conjunto de naciones, es una mezcla de cosas maravillosas que nunca jamás se podrá ver terminada. Justamente nuestro escenario cultural está abierto para ese reconocimiento, el momento está en eso. Tenemos que descubrirnos, palparnos, utilizar nuestros diferentes recursos y expresiones para crear ese asombro de la diversidad y del respeto mutuo de las cosas.

Una cosa que planteas con tu obra es que gran parte de la transformación también pasa por asumir el virtuosismo organológico y de instrumentistas que hay en el país. Yo pienso que tiene que ver con reconocer el virtuosismo de la música tradicional. Un punto muy importante es que el concepto debe transformar la realidad. Están dados los elementos, los ladrillos para construir el edificio, el material humano para crear una cosa diferente, pero el programa, el software no está bien diseñado. Entonces a nivel conceptual hay que hacer un trabajo de difusión, de explicación musicológica, de defensa de esos territorios intermedios para tratar de crear ese espacio híbrido del cual estábamos

hablando; espacio que tenemos que crear en nuestras ciudades porque tiene que ver mucho con la cuestión urbana. Si los instrumentistas que estudian en los conservatorios no reconocen las virtudes de lo popular, pierden una gran parte de la formación que podrían tener, porque los músicos populares tienen cosas que les funcionan mejor que a los músicos de conservatorio: el oído armónico natural, el fraseo elegante, la memoria, la capacidad de tocar en escena sin miedo, sin papel, la capacidad de sentirse dueño de su mensaje y no simplemente transmisores alienados de un mensaje ajeno. Entonces hay que crear un puente conceptual entre la música popular y la música escrita y ese sí es un trabajo cultural de escritura y de debate, de polémica y de publicación. Claro, también hay que vincular los dos mundos: tratar de que los músicos clásicos, los compositores académicos se interesen por componer para los grupos de raíz popular y esos grupos también tienen que integrar intérpretes de otros mundos. Esas experiencias se han dado en Venezuela. No se ha producido todavía la gran obra camerística y el gran movimiento musical que sea despampanante y deslumbrante, pero está abonado el terreno. Si se hace un trabajo de formación de los compositores, de más conciertos, de más diálogo, de grupos de cámara como el *Cuarteto de clarinetes de Caracas* y ensambles diferentes, las orquestas se pondrán a la hora en el presente. Ahora, no sabemos la dimensión real de ese movimiento, si tiene profundidad con el público o no. Yo pienso que sí. Pero ese movimiento tiene que empezar a crearse a nivel de las orquestas también que son instituciones que están a punto de desaparecer si no se abre espacio para esa necesidad, ese deseo. En Colombia hay que fomentar eso porque es una lástima que el espacio de la música fina no se rescate y no se cuide. Es como restaurar un sitio y tratar de consolidarlo con otros personajes, con otros habitantes. †

