

INTRODUCCIÓN

-Yo toco el piano de vez en cuando...

-¡Ah!, ¿entonces tú también eres músico...!

-No, no, yo toco, pero no sé leer. Yo no estudio música...

Lo que cuento en estas líneas ha sido madurado durante años, en espacios de lutos y esperas con todos sus días, horas y segundos. Desde que recuerdo que existo, la música ha ejercido en mí un poderoso influjo. Siempre me susurró otras experiencias, pero al querer asirla para compartirla luego, se tornaba esquiva y huidiza. Papá hacía música tradicional. Tocaba porros, polkas, valeses y bambucos con su bandurria. Cuando, por exigencia de mamá, dejó de salir a tocar con sus amigos, comenzó a ensayar con mis dos hermanos, algo mayores que yo... Tendría yo unos cuatro años.

El ensayo con mis hermanos era sistemático. Por lo general, dos horas cada noche. Al cuatro, uno de ellos, el otro con la guitarra, y papá con la bandurria. A veces el tiple sustituía al cuatro o la bandurria. Yo –embelesada– quería tener el privilegio de participar del ensayo. No se me permitía por ser mujer: sólo los varones podían hacer música. Entonces yo, toda ojos y oídos, me sumergía en cada ensayo. A solas agarraba el cuatro y simplemente tocaba lo que podía. Preguntaba algunas cosas a mis hermanos y a papá. A pesar de aquello de que “las niñas no debían hacer música”, obtenía asesoría. Así aprendí a afinar el cuatro y a acompañar mi propio canto, valeses fundamentalmente.

A medida que iba creciendo, ampliaba mis horizontes musicales. A los nueve años fundé el grupo Estrellitas para cantar en la misa de niños de la iglesia cercana. En esa misma etapa ingresé además al recién fundado coro Niños Cantores del Táchira bajo la batuta del profesor Rubén Ribas. Fui también acumulando la experiencia al participar en festivales de canto de la región. Papá y mis hermanos me acompañaban, o si no, lo hacía yo misma.

Cuando elegí carrera universitaria, apliqué para la Licenciatura en Artes, mención música de la Central. Logré el cupo. Ya en Caracas, ingresé también a la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas, pues la licenciatura era fundamentalmente teórica. En el olvido quedó la práctica de tocar de oído, los ensayos de mi gente, los festivales y el coro. En la escuela se estudiaba “la verdadera música”, o sea, aquella que se lee y se escribe.

Paradójicamente, no sé con exactitud cómo ni cuándo tocar se convirtió en un postergar. La música se antojaba escurridiza. Llegar a hacerla de forma perfecta era una posibilidad futura, porque el presente era necesario tejerlo de estudio y más estudio. Sólo estudio. Nada de tocar. Durante cada uno de los días de cuatro largos años cumplí con la cotidiana rutina de cuatro a ocho horas de rigurosa mecánica del instrumento. El rarísimo día que no estudiaba sentía culpa. La música ahora era un deber, un quehacer, si se quiere, fastidioso, impuesto. Ya no tocaba por mi gusto, sino para aprobar con excelencia el año...

La música para mi ahora tenía otros significados: rigor, deber, tedio, cansancio, aburrimiento, frustración, calificaciones y valoraciones académicas. ¿Cómo se perdió la magia? Una noche fui a un cumpleaños de un amigo y me quedé gratamente sorprendida cuando uno de los invitados llevó su guitarra y tocó música brasileña... Luego el cumpleaños me pidió que tocara para él y yo toqué lo que estaba estudiando. “Eso suena bien, pero para el momento es aburrido. Toca otra cosa” –me dijo- No fui capaz de tocar “otra cosa”. No pude ni siquiera acompañar

“el cumpleaños”... Fue duro despertar a la realidad de que ahora para mí era monumentalmente ajeno e indescifrable tocar de oído... ¿Qué pasó? ¿”Estudiar” música me arrebató mi facilidad para tocar de oído? ¿Cómo perdí esa destreza? ¿Podría recobrarla?

Me retiré de guitarra clásica. Estudié guitarra popular, percusión afro-venezolana, asistí a ensayos de grupos de salsa y son, hice una investigación sobre música y religiosidad popular... Tratando de tocar de oído, abordé el famoso bolero *Que te pedí* en versión de La Lupe. El intento de tocarlo de oído culminó con una versión manuscrita para guitarra, luego de haber transcrito laboriosamente la línea de cada instrumento. Cuando me sorprendí una vez más frente a una partitura para poder tocar, rompí los papeles...

Era necesario entender este sinuoso camino personal de encuentros y desencuentros con la música. Quería entender si la lecto-escritura me había bloqueado, o el miedo al fracaso, o la rutina... ¿o qué? Hace un par de años asumí que una buena forma de resolver el dilema quizás era investigando. Decidí que abordaría a profesionales de la música exitosos, unos con dominio de la lecto-escritura, otros no tanto... Esa decisión me trajo finalmente hasta aquí. Hoy, con el resultado del presente trabajo, se marca un punto de no retorno. Desde aquí puedo ver el camino que quedó atrás. Y hacia adelante un horizonte abierto, que comienza, justo al pasar la página después de este punto.

CAPÍTULO I

ORALIDAD Y ESCRITURA EN LA MÚSICA

IMPROVISACIÓN Y COMPOSICIÓN

Es fácil llegar a la simple conclusión de que, de alguna manera, la lecto-escritura musical bloquea la capacidad de tocar de oído, y más precisamente de improvisar. En mi caso fue así. Aunque no en el mío únicamente. La opinión generalizada es que, a diferencia del músico empírico, el músico académico no puede, o, en todo caso, se le hace dificultoso improvisar. Y que, la lecto-escritura es un factor que de alguna manera bloquea dicha destreza.

Bailey (1993), en su trabajo: *Improvisation, its Nature and Practice in Music*, se ocupa extensamente del tema y afirma que “un tipo de formación estrictamente clásica hace que el músico más grande parezca incapaz de improvisar” (Bailey, 1993: 66); y que “existe una inequívoca sospecha de que la adquisición de la destreza de la lectura tiene en cierta manera un efecto directo sobre la merma en las capacidades de improvisación, y una aceptación de que a menudo, estas dos cosas no marchan bien juntas” (Bailey, 1993: 11-12).

Al abordar a varios músicos profesionales, Bailey obtuvo de ellos opiniones que respaldan esta creencia, cuando argumentan que el logro de la improvisación requiere del goce de lo íntimo. Este es, si se quiere, sencillo, y, llegar precisamente a tal grado de sencillez es algo complicado para quien estructuró su formación únicamente en la academia.

Bajo este enfoque, entre líneas se cuela también una orientación de vida, filosófica, en cuanto a la improvisación como una condición de cierta libertad que el intérprete, en un acto de decisión propia, tiene la potestad de asumir o no. Por lo tanto, nada ni nadie tiene la facultad de otorgarla o negarla a otro. A menos, diría yo, que el individuo esté condicionado por la sumisión, lo que equivale a decir que no ejerce su voluntad. En todo caso, es una cuestión interna y personal.

Según testimonios que dan los entrevistados por Bailey, se observa cierta reserva hacia los músicos académicos respecto de la improvisación. Así por ejemplo: “Improvisar tiene un cierto grado de ser confidente y una buena parte de los músicos clásicos no tienen ese grado de confidencialidad.” (Earle Brown en Bailey, 1993: 63). “Si ellos se han formado en la música clásica, usualmente ellos no pueden improvisar... porque ellos no pueden verse allí dentro, tú sabes, cuan simple como realmente es.” (Steve Howe en Bailey, 1993: 66). “¿Cuándo tú has sido titulado para ser libre en la música?” (Anthony Pay en Bailey, 1993: 72).

De los músicos entrevistados por mí para esta tesis, hay quienes asumen posturas similares. Para Gerardo Gerulewicz, la imposibilidad de improvisar en la academia tiene que ver con la mecánica de estudio que se imparte en la escuela, que condiciona hacia un tipo de destreza, la de tocar a partir de la lectura, en desmedro de tocar a partir de la escucha o de improvisar. No obstante, desde su punto de vista, no es una ley, es más bien una tendencia, según la conversación que sobre el tema sostuvimos:

Hay un poco de mito en eso de que el músico que lee música no puede improvisar. Pero ciertamente debe haber un mecanismo. Cuando el músico, desde su formación inicial, siempre está con un papel enfrente, con las notas enfrente, se condiciona a tocar lo que ve escrito ¡Y sólo a poder tocar lo que está escrito! ¡Sí hay algo de eso! Pero no creo que sea algo que bloquee completamente.

Los compositores en algunos momentos piden que las orquestas improvisen —y no me refiero a la improvisación popular o el jazz—, y entonces dejan unos compases libres, que es una cosa arriesgadísima, porque se sabe que los músicos de fila de orquesta son muy

malos improvisadores generalmente. Entonces el resultado es mucho peor de lo esperado. (G. Gerulewicz, entrevista, Enero, 2009).

Comúnmente se piensa en la actualidad que improvisar es algo exclusivo de un único género, en particular con respecto al jazz, pero también está presente en la música de las etnias indígenas, en el folklore de diferentes lugares del mundo, en el flamenco, en la música hindú, en el rock, en la salsa. Inclusive, aunque formalmente la improvisación no es común en la música académica de hoy día, en Europa pervive en la tradición de los organistas, y también en cierta tradición de improvisar sobre el formato de la música académica, todo lo cual es totalmente ajeno a la concepción Latinoamericana que asume la improvisación únicamente con respecto al jazz y la música popular. Al respecto cito a Gerulewicz, quien a propósito de haberse formado musicalmente no solo en Venezuela, sino también en Rusia acotó que:

Allá se hace [...] concursos de improvisación en un estilo y con formas predeterminadas [...] Por ejemplo te piden improvisar una forma sonata. Te dan un tema A. Tú sabes que la sonata tiene una estructura y te la piden en un estilo clásico. Entonces tú sabes que si tienes un tema A, tienes que buscarte un tema B que sea en una tonalidad, típicamente la dominante, pero que sea una tonalidad contrastante. Si el primer tema tiene un carácter, el segundo tiene otro. Luego tienes que armar tu pieza. Es decir, tienes que tener una estructura de exposición, donde vas a poner tu primer tema, una transición o puente para modular, tu segundo tema que es contrastante y una sección de cierre. Luego haces un desarrollo en el cual tienes que incluir material de los dos temas. Luego tienes que hacer una re-exposición, con tu primer tema en la tonalidad original y tu segundo tema que estaba en otra tonalidad, en la tonalidad de la tónica. Te das cuenta que esa es una, como una especie de improvisación, que es muy condicionada, pero que requiere cierta destreza.

[...] Otro ejemplo es cuando te piden improvisar una forma ternaria, o un preludio en un estilo romántico estilo Chopin. Entonces tú sabes que hay, elementos idiomáticos, elementos retóricos, que son propios de ese estilo. ¡Inclusive recursos armónicos! Que son propios del estilo. Igual te tienes que mover dentro del desarrollo musical (G. Gerulewicz, entrevista, Enero, 2009).

Y esta tradición es quizás una herencia del barroco, época en que fue altamente notoria la práctica de la improvisación en la música, de hecho, renombrados compositores tales como Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt se destacaron como grandes improvisadores. Pero, por lo que se entiende, estas escuelas de improvisación a las que alude Gerulewicz se basan sobre las tradicionales formas y

géneros de la música académica occidental, lo que necesariamente implica la notación escrita.

Hemos entrado en un asunto espinoso como lo es la dicotomía entre composición e improvisación, que a partir del establecimiento de los estándares de la música académica, se opone y prejuzga de alguna manera respecto de la improvisación, porque da cuenta de una ideología de la música que comulga con la noción de la obra de arte como una cosa sublime y perfecta, congelada en el tiempo, sin pasado ni presente, valorada per se, aislada de toda pertinencia social y conexión humana. Walter Benjamin lo dijo en una frase memorable: “La suma realidad del arte es la obra aislada e independiente.” (Small, 1999) en detrimento de la improvisación.

Precisando un poco, dicha dicotomía entre la composición y la improvisación se generó en Occidente con el romanticismo musical. Si bien, durante el período barroco la improvisación era crucial en la interpretación musical, el ideal romántico estableció por el contrario, el principio de tocar la música tal como había sido escrita, respetando al máximo la idea fijada por el compositor en la partitura. Desde entonces, la improvisación perdió relevancia con respecto a la música escrita, es decir, a la composición, y se constituyó así, en una destreza técnica de rango menor. Hoy día la diferencia entre ambas es mantenida por el mundo académico, a tal punto, que se las considera procesos excluyentes:

Una gran parte de los músicos académicos y musicólogos de occidente, [...] consideran que la improvisación es más una habilidad que un hecho de algún valor estético. [...] A despecho de esto, improvisación y composición son manifestaciones de un mismo fenómeno –la creación musical- y tienen más puntos en común que lo que pareciera a primera vista. (Palacios y Sans, 2001: 48)

No obstante, la música sólo sucede en el tiempo, por lo que no es permanente e inmutable como se la pretende en la partitura: es tan fugaz como el momento mismo en que se la ejecuta. Además, independientemente de la perfección a la que ha aspira la escritura musical en nuestros días, toda música al instante de ser interpretada, tiene

cierta carga de energía improvisatoria que depende del momento. Por esta circunstancia, toda música trasciende lo pre-establecido, ya sea que esté escrita o no. En este sentido, la improvisación es a la música lo que la oralidad al lenguaje: “La historia completa del desarrollo de la música contiene manifestaciones de la energía de la improvisación.” (Feran en Bailey, 1993: IX). En este sentido, con una visión crítica respecto de Occidente, Leonardo Acosta (1982: 115) dice que las culturas no occidentalizadas si contemplan sistemas de escritura de la música particulares, de alguna manera evitan la pretensión de encasillar la fugacidad de la música, aspecto que es justamente universal a toda música.

Si la notación musical es más exacta y precisa en Occidente, la oriental desempeña aproximadamente el papel de “recordatorio”, por cuanto exige -y al mismo tiempo facilita- la introducción de variaciones improvisadas por parte del ejecutante.

(...) Esta es una característica más o menos común a todas las músicas no occidentales, como la africana, y reaparece con gran fuerza en nuestra época, sobre todo en diversas modalidades de la música popular latinoamericana y en el jazz afronorteamericano. El propio [Adolfo] Salazar al referirse al raga indio y al maqam árabe, con sus variantes representativas de distintos sentimientos o cualidades éticas, a los que corresponden diferentes fórmulas típicas, establece una comparación con los huapangos de la región veracruzana en México. Es decir, que a cada paso comprobamos que esta concepción, esta manera de hacer música es en todo caso más “universal” que la pretendidamente universal del occidente europeo. Esto sin contar con que la música de la Antigua Grecia era más “asiática”, en todo sentido, que occidental, lo cual tampoco significa, como a veces se ha hecho creer, que se trata de etapas anteriores (e inferiores) por las que ha pasado la humanidad hasta llegar al clasicismo europeo; se trata de formas distintas e igualmente válidas de hacer música.

Considero pertinente citar aquí la definición de improvisación que se propone en *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians* (1984), donde se define la improvisación como ‘El arte de pensar y tocar música simultáneamente’, mientras que la composición por el contrario alude a la noción de una obra bien terminada que por lo general implica su registro por escrito.

En un intento de definir la improvisación, Bailey (1993) también se ocupó de dilucidar la diferencia entre composición e improvisación, y consultó al respecto a sus entrevistados, quienes llegaron a definirla como composición instantánea, o

como arreglo de la música mientras ella va surgiendo. Uno de ellos, Steve Lacy, dio una respuesta contundente en cuanto a la posible diferencia entre improvisación y composición, basándose para ello no sobre juicios de lo que es perfecto y lo que no, sino a partir del lapso de tiempo con que se cuenta para pensar, repensar y corregir la música cuando se escribe música, cosa que, por la inmediatez, no se da cuando se improvisa:

“...en quince segundos, la diferencia entre composición e improvisación es que, en la composición, tú tienes todo el tiempo que quieras para decidir qué decir en quince segundos, mientras que en la improvisación tú tienes sólo quince segundos para hacerlo.” Su respuesta duró exactamente quince segundos, y todavía es la mejor formulación que yo conozco sobre la cuestión. (Bailey, 1993: 141)

En esta misma orientación es la opinión de Nachmanovitch quien señala:

Como músico improvisador, no pertenezco al negocio de la música, no estoy en el negocio de la creatividad; estoy en el negocio de la entrega. La improvisación es la aceptación, de una sola vez, tanto de la transitoriedad como de la eternidad. Sabemos lo que *podría suceder* mañana o dentro de un minuto, pero no podemos saber lo que *sucedirá*. Si nos sentimos seguros de lo que sucederá, nos atamos al futuro y nos aislamos de las sorpresas esenciales. Entregarse significa mantener una actitud hacia el no saber, nutrirse del misterio de los momentos que son seguramente sorprendentes, siempre nuevos (1991: 34).

Pero si bien la palabra improvisación alude a la simultaneidad de tocar y crear música al mismo tiempo, el término tiene también alguna carga negativa en cuanto a que evoca el error y el azar, en el sentido de una música hecha sin ninguna preparación, inconscientemente, o lo menos razonada posible. Bailey refiere que los más avezados improvisadores por él entrevistados, por lo general rechazaron ser llamados improvisadores, por cuanto la expresión no abarca una descripción del trabajo que hacen en toda su amplitud y complejidad. Por eso agrega que “La improvisación es generalmente vista como un mágico truco musical, una experiencia dudosa, o incluso un hábito vulgar.” (Bailey, 1993: IX). A estas razones se suma el hecho de que la improvisación implica una fugacidad inherente, en el sentido de que

no queda de ella nada escrito.¹ Tal motivo refuerza su poca aceptación en el ámbito de la música académica, que se fundamenta justo en esta cualidad; y es precisamente la dicotomía entre música escrita y no escrita, lo que ha generado que se asuma la composición como un fenómeno radicalmente opuesto a la improvisación: “La música académica occidental de los dos últimos siglos ha desdeñado consuetudinariamente el ejercicio de la improvisación, considerándola como un arte incompleto, en la medida en que es incapaz de sobrevivir a su propia manifestación.” (Palacios y Sans, 2001: 47)

UNA VISIÓN CRÍTICA DE LOS PARADIGMAS RESPECTO DE MÚSICA

Con una perspectiva más amplia sobre la historiografía de la música, Dahlhaus (1997) acuña la frase *música trivial* para referirse a toda la música periférica, es decir, aquella que no encuadra dentro de los cánones de perfección preestablecidos por la ideología de la música occidental, vale decir, la música que se fundamenta en la forma sonata, por ende considerada clásica, perfecta, eterna y universal. Al comentar a Dahlhaus, Sans Señala

A la sonata – y en particular a la *forma de sonata*- se la considera como el paradigma de las formas musicales, el *non plus* ultra de la música centroeuropea del setecientos y ochocientos, aquella que sin ambages aceptamos como el lenguaje universal.

[...] Debemos a la sonata la hegemonía total de la música centroeuropea en el ámbito de la música occidental. La forma de sonata es la más “pura” de las formas, es la música absoluta por excelencia, la única que garantiza la independencia del lenguaje musical frente a la funcionalidad de los demás géneros. Por esa razón, el desarrollo de la forma sonata como forma está íntimamente relacionado con el concepto de “obra musical”, que existe como ente de pleno derecho, en virtud de la necesidad expresiva de la música como lenguaje autónomo, y no en función de elementos extramusicales, de otros lenguajes como el texto o la danza” (Sans, 1998: 137)

Un hecho aparentemente aislado guarda estrecha relación con esta noción de la obra de arte. Es un tipo de ideología que valora el conocimiento en tanto que es guardado y transmitido mediante la escritura. Es decir, la escritura confiere un valor

¹ El que no quede nada escrito, no implica que no quede registrado. Desde la invención de la grabación sonora, es posible dejar plasmado la ejecución de un músico, lo que sin duda también ha cambiado el sentido mismo de la improvisación.

adicional a lo conocido. Esto significa repetición y memorización, más que creación. El caso estriba en que por lo general, los sistemas educativos de Occidente siguen un modelo que acuna y sostiene este estado de cosas, cuando dan preponderancia, no tanto al influjo creativo personal, sino a lo “perfecto” ya creado por otros que antecedieron, induciendo así, un tipo de escolaridad que adormece el potencial creativo del individuo.

Frecuentemente cometemos el error de confundir educación con entrenamiento, cuando en realidad se trata de actividades muy distintas. El entrenamiento tiene el fin de transmitir cierta información específica necesaria para realizar una actividad determinada. La educación es la construcción de una persona. Educar significa sacar o evocar aquello que está latente; por lo tanto educación significa sacar afuera las capacidades de la persona para entender y vivir, no llenar a una persona pasiva de conocimientos preconcebidos. La educación debe abreviar en la estrecha relación entre juego y exploración; debe haber permiso para explorar y expresar. Debe haber una valoración el espíritu exploratorio, que por definición nos saca de lo ya probado, lo verificado y lo homogéneo. (Nachmanovitch. 1991: 138)

Más adelante agrega que:

El espíritu exploratorio se alimenta de la variedad y del juego libre... pero muchas de nuestras instituciones se las arreglan para aniquilarlos metiéndolo en cajitas. Tienen a dividir el aprendizaje en especializaciones y departamentos. Una cierta cantidad de especialización es necesaria para manejar cualquier tarea grande de conocimientos. Pero las barreras que ponemos entre las especialidades tienden a desarrollarse exageradamente. Las profesiones adquieren una masa de inercia que mata todo lo que toca. Encontramos una proliferación de disciplinas y “ologías”, la mayoría de las cuales funcionan principalmente para proteger su propio campo profesional. Fragmentamos el aprendizaje a expensas de la riqueza y flexibilidad que debería ser inherente al cuerpo vivo del conocimiento. (Nachmanovitch. 1991: 219)

Una mirada ubicada históricamente más atrás nos conduce a Paredes (2005), quien sostiene que para el momento de la creación de los estados nacionales se produjo la masificación de la educación en Occidente, pero los sistemas educativos se diseñaron para apoyar el aprendizaje de la lectura, más no tanto de la escritura; pues estaba implícita la idea de la escritura como fuente de poder, demostrado por los textos que alimentaron la Revolución Francesa. Por ende, no debía ser ejercida por las mayorías, so pena de constituirse en un recurso de lucha social. En ese estado de cosas, resultaba mejor la repetición y la conservación de la tradición, que la creación

y la vanguardia, no sea que se produjese la ruptura de los equilibrios sociales establecidos.

La escuela ha valorado la reproducción de datos y no ha prestado la debida atención a las ideas originales e innovadoras de los alumnos y los maestros... La acción de la escuela y la sociedad favorecen las ideas convergentes que conducen a la persona hacia ellas, desconociendo que la producción creativa depende de las ideas divergentes. El pensamiento divergente es el que da respuestas variadas a una misma pregunta o problemática, y el pensamiento convergente lleva a las personas a una supuesta verdad única. El desarrollo y la combinación de ambos pensamientos es el camino a la creatividad y a la salud mental.

La experiencia nos ha demostrado que lo importante en la sociedad ha sido reforzar el producto final del trabajo, y no se ha tenido en cuenta que el aprendizaje significativo ocurre durante el proceso de experimentación del acto creativo. (Waisburg, 1999: 59)

En la música, también estas ideas se condensaron con el perfeccionamiento de la notación occidental. Digo lo refiere del modo siguiente:

La ideología de la música presenta la música 'clásica' como ahistórica y los criterios utilizados para determinar el valor de la música se refieren a su supuesta eternidad y su universalidad. (Digon, 2000: 48)

Al igual que en la educación normal, por lo general, el sistema formal de estudios de música hoy en día confiere preponderancia a la enseñanza de la lectura, y valora como arquetipo la música que ya está escrita, la clásica europea, la culta, la docta, muy por encima de todas las otras músicas.

La música de Occidente cifra su prestigio histórico en la escritura. El desarrollo de una notación, cuya evolución comienza en la antigua Grecia y llega hoy a su más alto grado de perfección, le confiere a la cultura musical escrita un lugar privilegiado en el mundo contemporáneo. (Sans, 2000: 91-92).

La más fiel expresión de esta manera de pensar la sostiene el conservatorio de música, donde lo común es entrenarse para la lectura musical, no tanto para la escritura. El repertorio a estudiar es fundamentalmente el clásico europeo, ya escrito por los "grandes maestros." Se contribuye entonces con un tipo de mentalidad orientada a aprender, memorizar y tocar lo que otro compuso, y prácticamente se reduce sólo a eso. La escritura musical, entendida como un espacio de creación, es ejercitada sólo por los estudiantes avanzados, aquellos que se especializan en

composición, que siempre es una minoría elitista, con la excepción de los niveles medios, donde se asignan ejercicios en las materias de armonía y contrapunto, que requieren que el estudiante practique la escritura imitando los cánones, las reglas y la estética de las obras maestras o representativas. Por un parte, se apunta a que el alumno no escriba, y por otra, se le condiciona a que toque lo que está escrito, y solo lo que está escrito.

En los conservatorios y escuelas de música, por lo general, priva el aprendizaje de la ejecución instrumental a partir de la lectura. El estudiante aprende a tocar de modo mecánico, en una suerte de condicionamiento, que lo entrena para traducir en el instrumento los símbolos escritos en la partitura, y no en la creación propia. (Gerulewicz, G. Entrevista personal, Caracas, Enero, 09).

Ello da como resultado que los conservatorios egresen un alto número de ejecutantes y muy pocos compositores. Por citar dos ejemplos: en un período de más o menos dos décadas, desde que Vicente Emilio Sojo inició la cátedra de composición en la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas, egresó 30 compositores.² En doce años, a partir de 1987, en la Juan Manuel Olivares, Juan Francisco Sans egresó más o menos doce compositores.

Cañada (2000) analiza de modo crítico el sistema educativo musical español, y muestra que la enfática enseñanza de la lectura, y mayoritariamente eso, tiene sus implicaciones, que terminan condicionando la creatividad del estudiante. Aunque referido a España, se cita su trabajo por considerar que tiene algunos paralelismos con la situación venezolana. Este autor concluye que la escuela enseña aspectos que el alumno no pone en práctica o que llega a conocer superficialmente, y que deriva a su vez de la falta de coordinación y conexión entre las distintas materias. Se egresa instrumentistas o intérpretes, más que creadores. Un tercer eslabón de la cadena, es que los criterios de evaluación se diseñan con base en el mayor número de obras

² En su autobiografía, Sojo enumera los alumnos que con él se graduaron de compositores, al citar la “nómina de personas que desde el año 1944 hasta 1964 han obtenido el diploma de compositor”. (Sojo, Vicente Emilio: 1987. Breves Notas Sobre Algunos Aspectos de la Vida Musical de Una Persona. En: *Revista Musical de Venezuela*. Enero – Abril, n° 21: 29-30).

maestras posible, a partir de la superación de las dificultades técnicas y expresivas que estas plantean. Y en consecuencia, la comprensión del significado musical es poca, y su lectura, mecanizada. En cuarto y último lugar, los objetivos académicos en desacuerdo con la realidad del alumno, enfatizan la lectura y la técnica a costa de la comprensión y el manejo práctico del instrumento. Finalmente, la partitura es un recurso imprescindible para poder tocar.

Con base en lo anterior, se deduce que en los conservatorios improvisar termine siendo concebido como algo que exige un talento y una intuición especiales, ajeno al estudio del instrumento. Por otra parte, como no se ofrecen alternativas para aficionados o músicos populares, se impide un matrimonio entre la música de tradición escrita y la de tradición oral en el ámbito escolar.

En este sentido se explica porqué el estudiante difícilmente se ejercita para improvisar. Dado que en las escuelas de música tradicionales se estudia preferentemente la música escrita, la escuela influye en él de un modo quizás no muy feliz. Por una parte internaliza el *status quo* de la preeminencia de la música escrita frente a cualquier música de tradición oral. Y por la otra, no se asume a sí mismo como sujeto creador. Realmente es poco probable que el estudiante sienta que él puede llegar a crear, ya sea como compositor, mucho menos como improvisador. Por encima de él estarán aquellos que ya escribieron esas obras perfectas que ahora él estudia. En palabras textuales de Bailey (1993: 98):

Una razón por la cual el estándar de formación instrumental en Occidente produce no-improvisadores (...) es que no solamente enseña como tocar un instrumento, sino que enseña que la creación de la música es una actividad separada de tocar un instrumento. Aprender cómo crear música es un estudio totalmente divorciado de tocar un instrumento. La música para el instrumentista es un conjunto de símbolos los cuales él interpreta como mejor puede. Ellos -los símbolos- son la música, y el hombre que los escribió -el compositor-, es el hacedor de música. El instrumento es un medio a través del cual el compositor finalmente transmite sus ideas. El instrumentista no requiere hacer música.

Otro aspecto a considerar lo constituye el cliché en cuanto a que *saber música* consiste fundamentalmente en *leer y escribir música*. Y que la música popular -como no está escrita- prácticamente no es música en el sentido de que sí lo es la composición. Es por eso que, por lo general, la noción de educación musical evoca inmediatamente el solfeo. Con ello se mantiene el paradigma de que “la música”, la escrita, es muy superior a cualquier otra. Aunque la música no es simplemente la partitura, ni “saberla” es el acto de leerla, se cree que “saber música” implica necesariamente saber leer música.

Es muy común oír a los músicos que tocan de oído y no leen música, decir cosas desaguadas como “yo sé tocar, pero no sé música”, o incluso “bueno, yo toco, pero no soy músico”. ¿Cómo puede ser posible el absurdo de que alguien toque o cante, y no sea músico porque no lee? ¿Tiene eso alguna lógica? Hay que enfatizar aquí, que son los propios músicos populares los que reafirman a menudo este estado de cosas, porque en el fondo son reacios al solfeo. Un músico de la talla de Cheo Hurtado, al ser entrevistado para este trabajo, manifestó candorosamente “no saber” música, queriendo decir que no lee. (Entrevista personal. Caracas, Octubre, 2007). En su caso se hace más que evidente esta brutal paradoja.

Cuando entrevisté a Otilio Galíndez (Maracay, Mayo, 2008) le pregunté al respecto, y respondió que su capacidad creativa en la música era un estado de gracia otorgado por Dios, y concluía que si hubiera estudiado, seguramente hubiese perdido ese don:

Yo pienso que si hubiera estudiado música, hubiera hace tiempo asegurado mi situación económica por medio de la música, graduado en la escuela tal. Pero yo creo que hubiera perdido muchas condiciones por meterme en lo escolástico. ¡Es difícil pensar qué hubiera hecho yo si hubiera estudiado música!

¿Por qué?

¡Porque me gusta mucho el hecho de que me la regalen!

Tuve la oportunidad de conversar con Aquiles Báez. Al momento de ser inquirido por mí en cuanto a la lecto-escritura musical con respecto a la destreza para improvisar, se manifestó en completo desacuerdo con la proposición de que la lecto-escritura bloquea las facultades para la improvisación. Lejos de esto, desde su punto de vista, leer y escribir música constituye una herramienta esencial para la mejor formación del músico.

Yo creo que tanto la lectura como la escritura musical, son herramientas, o sea, ¿cómo tú vas a aprender a manejar una computadora si no sabes manejar el teclado? ¡Tú tienes que ser quien lleva el control de lo que quieres hacer! Yo creo que hay que estudiar música. Hay que prepararse. Y, ¡hay que estudiar duro! Y la música clásica tiene esa parte formativa que es importante.

A mí cuando me vienen con esos divorcios entre la música popular y la música académica, a mí me fastidia mucho. Me parece que la música es una unidad. Todo eso son herramientas para ser mejor músico ¿Cómo tú...? ¿Si tienes la oportunidad de usar un taladro... usarás un martillito? ¡Usa el taladro! ¿Me explico?

Mira a Wynton Marsalis ¡El tipo toca trompeta en el mundo clásico como nadie, y es uno de los mejores jazzistas del mundo...! O sea, yo creo que hay mucho cliché en eso. Yo creo que uno puede ser tan bueno en un mundo como en el otro. Eso es un problema de estudio y preparación, y lo interesante es que la música popular se hace cada vez más académica, y la música académica cada vez más popular.

Si vamos a la historia... todas esas personas: Chopin, Bach... ¡ellos eran famosos por ser grandes improvisadores!

Hay algo de la improvisación que te hace crecer como músico. ¡Liszt y Chopin eran famosos porque hacían competencias de improvisación! (Aquiles Báez. Entrevista Personal, Caracas, Diciembre, 2005)

A despecho de la posición que asume Aquiles Báez, si damos como hecho cierto, que la lecto-escritura musical bloquea condiciones para la improvisación, lo primero que uno se plantea es por qué ocurre esto. A propósito de ello vienen a mi memoria recuerdos de mis conversaciones entre 1990 y 1994 con poetas merideños iletrados. En una actitud un tanto similar a la de Galíndez, aquellos poetas, al ser inquiridos por mí en cuanto al asunto de la lecto-escritura, se mostraron reacios a aprender a leer y escribir (Sánchez Abelino. Entrevista personal, Aldea El Apure, Los Nevados, Mérida, Agosto, 1991). Ello podría derivar en la pérdida de ese algo mágico que les daba la inventiva para “sacar el poema del puro sentido” al momento de declamar.

CONCIENCIA ESCRITA, CONCIENCIA ORAL

En la oportunidad de aquella investigación, (Urbina: 1994) aunque no abordé lo específico a oralidad y escritura, logré revisar una extensa bibliografía orientada al tema, de la cual cito ahora a Ong (1993), porque examina minuciosamente el mundo de la oralidad y el de la escritura. Según dicho trabajo, se puede vislumbrar la singular y trascendental transformación de los procesos de pensamiento en Occidente, una vez enraizada e internalizada profundamente la conciencia escrita.

Los seres humanos funcionalmente escolarizados son seres cuyos procesos de pensamiento no se originan en poderes meramente naturales, sino en estos poderes, según sean estructurados, directa o indirectamente por la tecnología de la escritura. Sin la escritura, el pensamiento escolarizado no pensaría ni podría pensar como lo hace. No sólo cuando está ocupado en escribir, sino incluso normalmente cuando articula sus pensamientos de manera oral. Más que cualquiera otra invención particular, la escritura ha transformado la conciencia humana”. (Ong, 1993: 81)

El caso es que en este proceso, la conciencia lingüística occidental pasó por el tamiz caligráfico su intelección respecto de la cultura, el discurso, el arte en general, y también de las culturas ágrafas, naturalizando nociones que en el fondo le eran propias a sí misma.

Los contrastes entre perspectivas “occidentales” y otras, parecen reducibles a diferencias entre el conocimiento profundamente interiorizado de la escritura y los estados de conciencia más o menos residualmente orales. (Ong, 1993: 36).

En lo específico a la intelección de la música, Sans señala que ha ocurrido de modo similar:

La conciencia de lo musical nace, como la conciencia lingüística, de la escritura. Muchos conceptos fundamentales que se desarrollaron en la música, pertenecen por derecho propio a la tradición escrita. (Sans, 2001: 102)

Inclusive, cuando la musicología comparada tomó en cuenta la música de tradición oral, lo hizo supeditándola a la música de tradición escrita, con el deseo expreso de explicar la evolución de esta última. Así:

El estatus epistemológico de la musicología –definida como ‘ciencia de la música’- se fundamenta precisamente en las posibilidades de estudio y análisis que ofrece la partitura en cuanto texto escrito. No va a ser sino hasta mediados del siglo XX –con el tardío y forzado reconocimiento de que el estudio de la música de tradición oral resulta imprescindible para comprender la de tradición escrita- cuando comienza a desarrollarse una rama del estudio de la musicología, conocida primero bajo el nombre de *musicología comparada*, y luego con el menos atinado de etnomusicología. La musicología se concentrará en el estudio de la llamada música *erudita, seria, clásica, académica, culta, de arte o de concierto*, producida por lo general en los países que hoy llamamos del primer mundo, en tanto que la etnomusicología se ocupará de la música de tradición oral, incluyendo la llamada música popular y folklórica, relegada a los países periféricos y regiones marginales” (Sans, 2000: 91-92)

Entre las diferencias de los procesos de pensamiento de las culturas orales con respecto a los de las culturas con conciencia caligráfica, está fundamentalmente la preponderancia del sentido del oído para las primeras, que no tanto en las segundas, donde es primordial el sentido de la vista.

Con base en Ong (1993) puedo referir que en una cultura oral, la palabra no se la representa, se la percibe unida a su referente, articulando permanentemente el presente. El sonido-espacio-tiempo es experimentado de manera indivisible. Mito y realidad es un todo, que conforma parte de la vida, donde el sentido de lo permanente se fija a través del mito. La palabra, en tanto que sonido, es un algo vivo. Ong habla de “la palabra articulada como poder y acción” (Ong, 1993: 38). Quizás resume bien esta idea la máxima del evangelio de San Juan que reza que al principio era el verbo, y que el verbo era Dios.

En una cultura ágrafa, donde no existen textos para guardar el conocimiento, la información se transmite oralmente, es decir, de boca a oído, y el conocimiento es almacenado en la memoria. Al estudiar este aspecto, Ong da cuenta de que “en una cultura oral, la experiencia es intelectualizada mnemotécnicamente” (Ong, 1993: 42). Ello explica la riqueza del lenguaje en recursos literarios que constituyen sistemas de memorización, tales como fórmulas rítmicas, repeticiones o antítesis, aliteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes

y proverbios. De esta manera es posible para una cultura oral retener el conocimiento. Tanto así, que “las necesidades mnemotécnicas determinan incluso la sintaxis” (Ong, 1993, 43). Esto aparentemente pudiera tener cierto paralelismo con la música de tradición oral.

Por el contrario, donde la escritura ha sido interiorizada profundamente, tiene lugar un especial desarrollo del sentido visual en relación con los procesos de pensamiento. Ello le permite al individuo tomar distancia entre lo que expresa y el símbolo. Es decir, puede abstraerse de su discurso, y convertirlo en objeto de análisis en tanto que discurso. Por consiguiente, sonido, espacio y tiempo son distinguidos uno del otro. El mito difiere de la noción de realidad, es simplemente un mito. Y el deseo de permanencia del hombre queda plasmado en el papel. En palabras textuales de Sans cuando estudia a Ong,

La oralidad primaria se fundamenta en el sonido mismo, que ocurre en el tiempo, en tanto que la escritura existe en el espacio, gracias a un aporte sólido. La oralidad es acción directa y perecedera sobre el mundo, en tanto que la escritura necesariamente implica un diferimiento de esa acción y es de carácter más o menos perenne. (Sans, 2001: 102).

De lo anterior se puede inferir que el músico que no lee, se siente parte del sonido, lo experimenta emotiva y corporalmente, más que visualmente. El conocimiento musical es grabado en la memoria, pero también en una especie de memoria corporal auditivo-motora. Mientras, aquél que lee, toma distancia del sonido. Al memorizarlo, lo hace quizás desde lo auditivo-visual, desde el recuerdo de lo que la partitura le sugiere, y quizás no tanto de lo corporal. Por otra parte, el tener una imagen visual quizás le permite tener distancia de lo sonoro, es decir, le permite analizarlo en tanto que objeto. Retomando de nuevo a Ong:

La vista aísla. El oído une. Mientras la vista sitúa al observador fuera de lo que está mirando, a distancia, el sonido envuelve al oyente. Me hallo en el centro de mi mundo auditivo, el cual me envuelve, ubicándome en una especie de núcleo de sensación y existencia. No hay manera de sumergirse de igual modo en la vista. (...) El oído es por lo tanto un sentido unificador. Un ideal visual típico es la claridad y el carácter distintivo, diferenciar. El ideal auditivo, en cambio, es la armonía, el conjuntar. (Ong, 1993: 75-76)

Digon (2000), uno de los autores que trata también sobre el tema pero en lo que respecta a la música, denomina sociedades pre-literarias a las culturas que carecen de sistemas de escritura para representarla. No asumo aquí lo de pre-literarias como si de un estadio previo e inferior a las sociedades literarias se tratase, porque no es mi interés prejuzgar a ninguna. El objeto es entender cómo la música, al igual que el discurso, es experimentada e interpretada por diferentes culturas, y tomando en cuenta la existencia o no de una escritura musical. Retomando la disertación de Digon con respecto a la música, cito:

La música en las sociedades pre-literarias es considerada inmediata, vital y unida a la vida de cada día, por lo contrario en las sociedades literarias la música es vista como una entidad separada, divorciada de la situación social. La música es vista como un sistema simbólico para redefinir el mundo. En las sociedades literarias la música parece tener significado en si misma, sin referencia a la realidad. Las notas musicales son a la vez los signos y los significados (Digon, 2000: 49).

En este sentido, se pudiera generalizar que el clásico alumno de conservatorio experimenta el condicionamiento de lo escrito frente a la música, aunque no es consciente de eso. Se convierte en algo así como un transmisor neutro que aporta una traducción, en sonidos, de lo previsto por el compositor en la partitura. En este estado de cosas, el oyente, viene a ser considerado como un depositario pasivo de la obra, que nada relevante tiene para aportar a ella. La obra, es algo autónomo que trasciende toda implicación espacio- temporal y social. Finalmente, la partitura es el objeto mediador entre el hombre y la música. Un paradigma tan fuerte que John Cage literalmente cuestionó de manera diametralmente opuesta con la obra *4'33"* (1952).

UNA CUESTIÓN DE OÍDO

La práctica de la música es universal, presente en todas las épocas, tan común al hombre como el lenguaje mismo. La gente, en cualquier lugar del mundo, simplemente toca y canta una música que por tradición le pertenece y que recrea, o

que transforma, según sus propios poderes de invención. Se crea o se recrea al momento en que suena. Por lo tanto, por más permanente que se la prefigure, la música siempre es efímera, requiere de la gente y del devenir del tiempo para existir. Todo lo cual da muestra de que el fulgor de la improvisación siempre la sustenta.

La naturaleza básica de la música no reside en objetos, obras musicales, sino en la acción, en lo que hace la gente. Es la actuación lo que es central para la experiencia de la música. No hay música si nadie está actuando; tocando o cantando (Small, 1999).

Si la improvisación nunca deja estar del todo presente en la música, entonces, ¿qué es lo que en realidad priva a o bloquea la facultad de improvisar? Haciendo un paréntesis, pero sin apartarme del tema, diré que en la entrevista que realicé a Aquiles Báez para este trabajo, puso sobre el tapete un aspecto que desplaza esta discusión hacia un asunto que él llama *intuición auditiva*, que a mi modo de ver tiene que ver con la educación de la atención y del oído. Para Aquiles Báez, el sentido del oído es una condición que por excelencia requiere desarrollar alguien que desee ser buen músico. Dota al intérprete, tanto al académico como al popular, de una *intuición* especial que le permite poder tocar, y que nada tiene que ver con el hecho de si se lee o no. Lo musical no es solamente un simple sonar. Consiste además en todos los aliños que por su intuición el músico agrega y son los que confieren vitalidad a esa música.

Debussy llegó a decirlo de la manera siguiente: "*En el momento cuando asomas tu reflejo puedes tomarte una pausa para tu ventaja. La música es el espacio entre las notas.*"³ Y una cuestión contraria a esta sería tocar de modo mecánico. Doy como ejemplo el caso de escribir una idea en un *software* de notación musical (FINALE o SIBELIUS) para que suene, aunque aún así, estos programas cuentan con herramientas que permiten un *Human Play Back* para tratar de escapar a esa especie de automatismo musical. lo cierto es que si se asume la práctica de la música de modo mecánico, la interpretación adolecerá de ciertos chispazos creativos,

³ « By taking time to reflect you too can use such pauses to tour advantage. The music is the space between the notes »Debussy en Jhonathan G. Koomey (2001: 96)

aquellos que escapan a la escritura o a lo memorizado, que son impredecibles y los crea el intérprete en el instante que está tocando. Ese accionar se da por el gusto del ejecutante, el que está inmerso en el juego, lo cual transforma y da vida a esa música, independientemente que esté siendo leída, o por el contrario recordada por quien la ejecuta, es decir, lo logra aquél que consigue zambullirse en su potencial creativo.

El medio social y los agentes ambientales desempeñan un papel importante en la aparición de la creatividad. Las personas serán más creativas si se sienten motivadas primordialmente por interés, placer, y satisfacción por el trabajo mismo, que por presiones externas. ... En investigaciones realizadas en los Estados Unidos se ha descubierto, aunque nos cause sorpresa, que los grandes enemigos de la productividad son los procesos de aprendizaje, o sea, los sistemas educacionales, pues según los adultos, mandamos a los niños a la escuela para que aprendan, y sucede que este proceso de aprendizaje es la formación de estructuras rígidas e improductivas. Estos datos han causado tal efecto que en algunas universidades se ha creado una nueva asignatura en las áreas de las ciencias que se llama 'ingeniería creativa', y lo que se hace en ella es inducir a los alumnos a procesos de 'desaprendizaje', es decir, a desaprender lo que les bloquea la creatividad (Waisburg, Gilda. 1999: 28).

En el caso de la música significaría por ejemplo tocar con ganas, en oposición a tocar fría y calculadamente. En este sentido interpreto la idea que expresa San Pablo en la "Primera Carta a los Corintios": "Aunque yo hablara todas las lenguas de los hombres y de los ángeles, si no tengo amor, soy como una campana que resuena o un platillo estruendoso." (Cap. 13, vers. 1). Sobre ello Báez hablaba de que tocar es un acto de amor hacia la música, de hacerlo por gusto.

¡Yo creo que hay una intuición que a veces tronchamos...! ¡Cortamos! Yo creo que la intuición del músico es una de sus herramientas fundamentales... eso que tú puedes llamar guataca... ¡puedes llamarlo como tú quieras! ...es un reflejo condicionado ante la música... ¡es un reflejo de acción! Eh... cuando tú estudias música clásica... ¡si tú no tienes guataca realmente, estás pelando!! O sea, ¡para todo es importante la intuición en la música! [...] Y lo más importante es darle amor a las cosas y a la música también. ¡Cuando tú le das amor a la música, la música te ama! Es así. Dos más dos, son cuatro (Aquiles Báez. Entrevista personal, Diciembre, 2005).

Cuando Aquiles Báez alude a la intuición musical, a mi modo de entender tiene cierta equivalencia con la palabra del argot musical venezolano "guataca" pero con referencia especial a la capacidad de tocar de oído, incluyendo la noción de jugar

musical de forma libre y placentera, lo cual quizás es bastante frecuente en el medio ambiente natural del músico empírico.

La creación de algo nuevo no se realiza con el intelecto sino con el instinto de juego que actúa por necesidad interna. La mente creativa juega con el objeto que ama. (Carl Jung en Nachmanovitch: 1999: 57)

Más adelante agrega:

[...] El dominio viene de la práctica, la práctica viene de la experimentación juguetona y compulsiva [...] y de una sensación de algo maravilloso [...] El músico, el atleta, el bailarían, continúan con su práctica a pesar de los músculos doloridos y de quedarse sin aliento. Este nivel de actuación no lo logra ninguna exhortación calvinista del superyó, a través de sentimientos de culpa u obligación. En la práctica, el trabajo es juego, es intrínsecamente gratificante. Es sentir a nuestro niño interno que pide jugar sólo cinco minutos más. (Nachmanovitch. 1991: 90)

Se podría decir que finalmente, el universo sonoro, en concomitancia con la emoción, es traducido por un músico mediante el accionar de sus dedos, lo que a su vez implica también su entrenamiento motriz. Nadie aprende música en abstracto, se aprende música moviéndose. En este sentido es sumamente interesante el método propuesto por Dalcroze en cuanto que disocia al oído del pensamiento racional, y lo involucra con el movimiento del cuerpo. Todo esto está más en sintonía con la improvisación que con la lecto-escritura musical. Incluso los expertos en el aprendizaje concluyen que “se sabe que para que el aprendizaje sea significativo y resistente al olvido, debe ser vivenciado a través de los sentidos” (Waisburg, Gilda. 1999: 20).

A partir de lo anterior se puede deducir entonces que el sentido del oído es un elemento clave en los primeros aprendizajes musicales. En este sentido, en una conversación que sostuvo Cheo Hurtado con Alberto Arvelo Torrealba y Alejandro Rodríguez hablaba del entrenamiento auditivo aplicado al cuatro en sus primeros años:

Mi papá hacía apuestas conmigo, cuando era niño, desde los siete años. Me ponía de espaldas, me daba un tono en el cuatro, y yo se lo decía. Entonces se me fue desarrollando

el oído. Era un juego más de mi niñez. Tenía que darle las notas, y las posiciones... Ahora tengo 25 años tocando el instrumento (Torrealba & Castro, 1992: 124).

Por su parte Jerry Cooker, cuando trata del lenguaje del jazz, hace mención especial del oído como herramienta que contribuye a los procesos del pensamiento y la memoria musical:

El oído se puede cultivar; (y) la memoria retiene todo lo que uno ha escuchado; (...) el oído continúa funcionando durante el sueño; (...) se puede memorizar una altura exacta; (...) por asociación el oído puede memorizar diferencias tímbricas infinitesimales entre dos notas que se hallan a alturas que se corresponden; (...) el oído puede percibir la asociación timbre-altura en otros instrumentos; (que) la memorización del timbre por el oído es tan exacta que se puede determinar la digitación aún siendo defectuosa la altura; (...) se puede entrenar el oído para que reconozca rápidamente cualquier recurso musical muy utilizado y escuchado a menudo y se puede entrenar al oído para pre-escuchar frases, contrapuntos y armonizaciones que aún no han sido tocadas ni escritas. (1977: 19-33).

Pero el oído no solamente es esencial para un músico, es esencial para el desarrollo del pensamiento en general, del pensamiento lector y del lenguaje, de modo que aprender a pensar implica primero aprender a escuchar. Bien decía Aldemaro Romero:

¿Cómo aprenden a hablar los niños? ¿Porque ven un libro, en donde dice cómo se habla? ¿Porque ven unos profesores, que les dicen, cómo se habla? No, ellos aprenden por oído. Porque, lo que oyen, lo repiten, y asocian las ideas con las palabras. El niño aprende primero a hablar, luego a escribir. ¡Bueno, lo mismo me pasó a mí... incluyendo una disciplina tan compleja como el contrapunto! Aldemaro (Entrevista personal. Caracas, Junio, 2005).

No sólo digo esto basándome en Romero sino también en Ducourneau (1990), cuando cita a Tomatis para hablar sobre la importancia del sentido del oído en todo proceso de pensamiento. Toda información, dice, para ser entendida, debe ser integrada, traducida primero a la escucha interna. Lo que implica que esto finalmente borra la frontera entre conciencia oral y conciencia escrita, porque todo proceso de pensamiento sucede a partir de una audición interna de lo leído.

Leer es percibir con el ojo lo que el oído debe entender. Vemos que no hay una gran diferencia entre el lenguaje oral y el lenguaje escrito. El ojo descifra la letra o la palabra,

la cual “se anima del sonido que la sostiene” (Tomatis). El oído sonoriza y descodifica instantáneamente. Cuando la lectura no se hace en voz alta, la audición interna establece la unión. Muchos niños no llegan a tener una entonación apropiada. Varían su voz sin importar cómo. El texto para ellos permanece escrito. No realizan el paso a la correspondencia oral.

Estamos de acuerdo con el método de Sablier, que dice que leer “es comprender el pensamiento de los demás y la primera forma de comprender el pensamiento de los demás es escucharlos.” Lo que entraña ante todo una educación de la atención, y, sobre todo, de la atención auditiva. (...)

Vemos pues la necesidad de una educación... insistiendo especialmente en el oído. (Ducourneau, 1990: 27-28)

Si el acto de pensar requiere de la atención, lo que a su vez demanda una singular especialización del oído, poder entender entonces lo que está escrito, es decir, leer, requiere de que el oído primero traduzca o le “diga” en sonidos al pensamiento lo que el ojo ve o percibe en imágenes.

Por inferencia, es posible especular que la mecánica del conservatorio consiste en enseñar a repetir y no tanto a pensar o crear musicalmente, en una suerte de concebir la ejecución a la manera de un software. “Lee, lee” pareciera ser la consigna, a lo cual el conservatorio quizás agregaría “...y practica la digitación para que aprendas”. Mientras, en la calle pareciera que la premisa fuese: “escucha, escucha y observa cómo se hace y así aprenderás.” Es decir, el músico de la calle se basa en el oído y en la observación, no en la lectura, esta debe venir más adelante por añadidura.

Cuando Aquiles Báez dice que si cualquier músico, incluyendo al académico, así sea que esté leyendo, si prescinde de su intuición, musicalmente no producirá gran cosa, porque justamente su intuición adereza su interpretación musical con un toque personal, lo cual confiere particularidad a la ejecución de una obra específica. Si el músico no da este paso no logrará descifrar el mensaje. En palabras más especializadas: “Leer es decir lo que está escrito comprendiéndolo, es decir, lo que está escrito entendiéndolo; es pues, decir, lo que descubre el ojo haciéndolo inteligible a la escucha que debe integrarlo.” (Tomatis en Ducourneau, 1990: 27).

Por ende, teóricamente podemos afirmar que para el individuo es primordial la educación de la escucha atenta. Tanto así, que si escudriñamos este fenómeno con detenimiento, vemos que tiene vastas implicaciones que abarcan desde lo individual hasta lo colectivo. Pero ¿cómo se aprende a escuchar realmente? Esto es un proceso que surge desde la más tierna infancia:

En primer lugar, el aparato sensorial, el oído se convierte en órgano receptor de lo que el otro relata. Después, en un nuevo progreso, se vuelve aparato de control de lo que el niño dice al entorno y de lo que él se dice. Grita, se responde, se oye gritar. (...)

Sólo el hombre posee este lenguaje interior y aprendiendo a hablar es como aprende a pensar. Poco a poco, el niño, apto en un principio para emitir todos los sonidos, se especializa en los que oye. (...)

El niño debe ser capaz de reconocer los sonidos que escucha (el lenguaje está compuesto de ritmo, timbre, intensidad, semántica); debe ser capaz también de ordenar, lo que le permite la emisión de los sonidos” (Ducourneau, 1990: 22)

En el tema que nos ocupa, es oportuno preguntar por qué unos improvisan y otros no. ¿Ha aprendido a escuchar realmente quien estudia en el conservatorio?

Hasta ahora he dejado entrever dos posturas opuestas con respecto a la relación que existe entre la lecto-escritura musical y la capacidad de improvisar. De un lado tenemos la idea de que la lecto-escritura musical bloquea de alguna manera la facultad de improvisar, y de otro, tal como lo manifiesta Aquiles Báez (Entrevista personal. Caracas, Junio, 2005) que la lecto-escritura constituye una herramienta clave para la formación integral del músico y nada tiene que ver el desarrollo de la improvisación.

Al inicio de esta investigación me inclinaba por la tendencia de que la lecto-escritura efectivamente era pernicioso con respecto a la facultad de improvisar. Pero por la experiencia de muchos músicos, como los entrevistados aquí, entre ellos Báez, Glem y Rengel, en cuanto que improvisan con suma facilidad y a la par son excelentes lectores musicales, ya no comulgo tanto con mi primera opinión, aunque

no deo de tener ciertas reservas, justamente por el tipo de resultados que obtuve en mis tiempos de estudiante al atenerme solamente a lo que el conservatorio impartía.

Por ende, las interrogantes planteadas en el proyecto inicial de investigación constituyen el riel de los capítulos subsiguientes. Es decir, qué de cierto hay en que: a) la lecto-escritura es un obstáculo para la improvisación; b) si el músico académico no puede improvisar; y, c) la posibilidad de enriquecer los pensa de estudio del conservatorio con aportes de otros sistemas de aprendizaje.

DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN

Etimológicamente, la palabra creatividad deriva del latín *creare*: dar existencia a algo o producirlo de la nada. Crear de la nada. Antiguamente la creatividad era una cualidad considerada como hereditaria o innata, propia sólo de unos pocos, los “genios”. Pero en 1950 Guilford dio un vuelco al concepto, redimensionando su noción. Llegó a la conclusión de que la creatividad no era una condición exclusiva de unos cuantos, sino común a la mayoría. Cualquier persona podía ser capaz de ofrecer soluciones creativas al momento de confrontar un problema en particular, si al ensayar soluciones de tipo no convencional era capaz de elaborar nuevos modelos de respuestas, en una operación más original y eficaz. Desde entonces y también a partir de Torrance (1962), la creatividad fue siendo entendida como un proceso factible de ser estudiado y medido mediante la experimentación en sujetos⁴. Ambos autores propusieron una metodología para medir la creatividad y formularon para ello las variables: *flexibilidad* (utilizar de forma inusual pero razonable los objetos), *fluidéz* (apartarse de los esquemas mentales rígidos asumiendo fácilmente una actividad de manera clara y sencilla), y *originalidad* (considerar las cosas o relaciones bajo un nuevo ángulo de forma muy singular), *elaboración* (detectar problemas o relaciones hasta entonces ignoradas y desarrollar ideas razonables en contra de la corriente social).

El presente trabajo se fundamentó a partir de dicho marco teórico-metodológico, pero enfocado específicamente a la improvisación, partiendo de la hipótesis de que la lecto-escritura musical bloquea la capacidad de improvisar. El diseño consistió en el estudio y comparación de casos en una muestra de trece

⁴ Lacasella (2000) presenta una síntesis bien completa del desarrollo y evolución de los estudios de la creatividad a partir de Guilford y Torrance.

profesionales de la música con diferente formación. Por una parte, mediante la técnica de la entrevista, se indagó si existen factores en cuanto al tipo de formación que pueden contribuir a la improvisación. En cada caso se plantearon ciertas interrogantes tales como ¿Qué figuras cumplieron un rol fundamental para la iniciación musical del sujeto? ¿Cuáles circunstancias o entorno propiciaron ese encuentro? ¿De qué modo aprendieron los sujetos? ¿Qué tipo de entrenamiento solía seguir el artista para el momento de la entrevista? ¿Cuál es su dominio y manejo actual de la lecto-escritura musical? ¿Es el miedo un factor nocivo para el desempeño en la improvisación? y ¿Cuáles son sus opiniones respecto a conceptos como música, creatividad, inspiración y el uso de la palabra “musicar”? La entrevista permitió además agrupar a los músicos según su dominio y manejo de la lecto-escritura musical.

Una segunda etapa del proceso de investigación consistió en aplicar a los sujetos un testeo musical, con el fin de medir su destreza improvisatoria mediante las variables propuestas por Wilford y Torrance ya enunciadas, además de una quinta variable la cual surgió del mismo procesamiento del material. La prueba musical estuvo conformada por dos test cuyas músicas son repertorio desconocido en la actualidad; el primero, un valse⁵ estructurado sobre el sistema tonal. El Segundo, un toque de carrizos yapururo⁶, estructurado sobre una escala pentatónica.

La respuesta dada por los testeados en cuanto al procesamiento del test respecto de la destreza de improvisación fue analizada con base en las variables *disposición al riesgo, flexibilidad, fluidez, originalidad y elaboración*. La comparación y contrastación de los resultados arrojados por ambos instrumentos en

⁵ El valse pertenece a Redezcal Uzcátegui y fue popularizado en la Caracas del siglo XIX. El manuscrito fue facilitado por Juan Francisco Sans.

⁶ Los carrizos yapururo son flautas pares de macho y hembra, ejecutadas por lo general en rituales de iniciación de la etnia Warekena, que habita en Wainía, Rio Negro y el Amazonas. El toque me fue cedido en formato mp4 por Nina Hurtado quien lo obtuvo *in situ* alrededor del año 2005.

la muestra aportó luces en la solución de la hipótesis, es decir, comprobar en la muestra si realmente la lecto-escritura musical inhibía la capacidad de improvisar.

Mi experiencia y criterio personal, así como la asistencia a conciertos y la consulta de reseñas de prensa, se constituyeron en el punto de apoyo para la selección de los sujetos a abordar, tomando en cuenta que se tratara de artistas de reconocida trayectoria profesional: José (Cheo) Hurtado, Otilio Galíndez, Adolfo Noguera, Santiago Tovar, Aldemaro Romero, Leopoldo Igarza, Inocente Carreño, Gerardo Gerulewicz, Aquiles Báez, Jorge Glem, Jesús Rengel, Prisca Dávila y Yukio Agerkop. En un principio se había proyectado tomar a doce artistas para este estudio, pero el azar intervino y finalmente fueron trece los abordados. No todos los músicos abordados aceptaron ser entrevistados, ni mucho menos se sometieron al test. Entre los abordados que no fue posible entrevistar tenemos a Gabriela Montero, Oscar de León y Jerry Weel. De entre los trece que aceptaron la entrevista, sólo ocho admitieron someterse al test musical.

Se obvió incluir músicos pertenecientes al Sistema Nacional de Orquestas Simón Bolívar, por cuanto su formación y perfil presentan una dinámica un tanto distinta a la del conservatorio. *Aprender a tocar tocando*, y no *a tocar leyendo*. De hecho, ese es el lema distintivo de este sistema educativo. Los jóvenes se enfrentan desde su primer encuentro con el instrumento a tocar el repertorio sin necesariamente leerlo. Pese a que al final deben aprender forzosamente a leer, ya que la música para orquesta se transmite definitivamente a través de partituras, este tipo de iniciación musical les da un perfil que para su estudio hubiese precisado de consideraciones especiales que escapan a los fines del proyecto que hemos planteado aquí. De todos modos cabe aclarar que este sistema tampoco garantiza necesariamente que sus estudiantes vayan a tener al final del día más o menos habilidades improvisatorias.

El paso inicial del proceso de investigación consistió en generar un acercamiento con cada músico para pautar la realización tanto de la entrevista como

de la prueba musical. Proseguía luego la realización de la entrevista para el momento acordado y de ser posible en lo inmediato sucesivo, efectuar la prueba musical. En la aplicación de ambos instrumentos a los artistas se trató de evitar interferencias tales como ruidos y distracciones que pudieran perturbar su desempeño. Por esa misma razón se intentó disponer para ello de los espacios habituales donde cada artista se ejercita, aunque hubo ciertas excepciones como en el caso de Cheo Hurtado, quien por contar con escaso tiempo por estar en vísperas de gira, concedió la entrevista mientras conducía en Caracas, rumbo a su oficina. Unas pocas entrevistas de entre las primeras quedaron registradas solo en audio-cassettes por no contar para ese momento con la cámara filmadora. Los test musicales y el resto de las entrevistas sí están todos registrados en formato audiovisual. Las entrevistas resultaron muy agradables y en un clima de confianza, quizás por el hecho de lograr que el entrevistado comenzara refiriendo acerca de sus experiencias iniciales en la música.

Conviene acotar que en el diseño de investigación original se habían previsto trabajar con dos categorías de músicos con base en la noción de lecto-escritura musical: ágrafos y lectores. No obstante, a partir del análisis de las entrevistas se determinó en la muestra que la lecto-escritura era una herramienta casi común a todos, inclusive parcialmente en algunos de los inicialmente rotulados en la categoría ágrafos. Por esto se adoptó para el informe final una clasificación que se centra, más en el tipo de formación musical que en su dominio actual de la lecto-escritura musical: *empíricos* (no tuvieron una educación musical escolarizada), *académicos* (tuvieron una educación musical fuertemente escolarizada, conducente incluso a títulos), *mixtos a* (que aprendieron primero a tocar y luego a leer), *mixtos b* (que aprendieron primero a leer y luego a tocar). Si bien en la práctica las fronteras entre las categorías son un tanto borrosas, en tanto que un sujeto puede tener rasgos de dos o más categorías, su uso se justifica por cuanto indica en qué tendencia está más fuertemente asentado. La repartición de los músicos seleccionados en las diferentes categorías quedó definitivamente así:

Aquellos que no trabajan en el sistema de notación occidental estándar los circunscribimos a la categoría *empíricos* conformado por cuatro de los trece: Santiago Cortés “Alacrán”, Otilio Galíndez, José “Cheo” Hurtado y Adolfo Noguera “El Zorro de la Guitarra”. Quienes detentan una sólida formación escolarizada tales como Inocente Carreño, Gerardo Gerulewicz y Leopoldo Igarza, fueron agrupados dentro de la categoría *académicos*, siendo en total tres de trece. Dentro de los *mixtos a*, ubicamos a cuatro de los trece: Aquiles Báez, Jorge Glem, Aldemaro Romero y Jesús Rengel. Por su parte Yukio Agerkop y Prisca Dávila pertenecen a la categoría *mixtos b*. A continuación se presenta en capítulos separados el procesamiento de la entrevista y de la prueba musical respectivamente.

CAPÍTULO II

LA ENTREVISTA

Como ya se dijo, la entrevista se realizó para indagar si el tipo de formación musical guardaba alguna relación con la destreza de improvisación en cada caso. También se realizaron preguntas directas para explorar los sistemas de creencias de cada sujeto con respecto a música, creatividad, improvisación, entre otros temas, y así complementar el objeto central de la entrevista ya referido. Una vez procesada cada entrevista, los resultados de su análisis fueron cotejados con respecto al test musical, tanto individualmente como con respecto al grupo y a todos, para observar qué concordancias y qué discrepancias podíamos encontrar entre el discurso del sujeto y su desempeño musical.

La entrevista trató fundamentalmente tres ejes temáticos. Un primer eje guarda relación con el encuentro inicial del sujeto con la música y la manera como se produjeron los primeros aprendizajes. Contempla cuatro ítems: a) *Factores de inducción musical*. b) *Sentidos de percepción en la inducción*. c) *Modo de ser inducido*. d) *Prosecución en el oficio*. El segundo eje versa sobre la noción de lecto-escritura musical y su posible relación con la destreza de improvisar. También se indagó en cuanto al entrenamiento del sujeto para el momento de la entrevista, en tanto que posible indicador de la rigurosidad o flexibilidad musical de cada quien como improvisador. Esta segunda sección está conformada por: a) *Dominio de la lecto-escritura musical*. b) *Entrenamiento actual*. El tercer eje temático examina las opiniones y creencias de los sujetos respecto a términos como *Música*, *Creatividad*, *Musicar*, en un intento de tantear en qué medida estas dimensiones conceptuales son significativas para el sujeto.

A continuación presento de manera gráfica lo que refirieron los sujetos con respecto a cada ítem, tomando en cuenta además el grupo a que corresponden por su noción de lecto-escritura y formación: empíricos, académicos, mixtos a, mixtos b.

FACTORES DE INDUCCIÓN MUSICAL

Este rótulo contempla las personalidades y circunstancias que fueron claves para el encauzamiento del individuo hacia el oficio de la música. Se tomó en cuenta los aspectos referidos por los propios entrevistados: a) *familiares y maestros*, b) *amigos y compañeros*, c) *tradiciones y toques de músicos*, d) *reproducción de música en diferentes medios, tales como la radio*, e) *la combinación de dos o más aspectos*, como por ejemplo familiares y maestros además de ceremonias y fiestas.

En la categoría *empíricos*, uno de los sujetos manifestó haber sido inducido únicamente por sus PADRES. Para un segundo sujeto, la RADIO cumplió con la función inductora. Los otros dos restantes manifestaron haber sido inducidos por los PADRES, pero también mediante FIESTAS Y TRADICIONES.

En la categoría *académicos*, dos manifestaron haber sido inducidos sólo por los PADRES, mientras que un tercero refirió haber sido inducido por los PADRES pero también por medio de la RADIO.

En la categoría *mixtos a*, ninguno de los encuestados fue inducido de una sola manera, sino que de DOS O MÁS. Así por ejemplo, uno de cuatro manifestó ser inducido por los padres pero también mediante ceremonias, fiestas y tradiciones. Un segundo sujeto refirió haber sido inducido por sus padres pero también por los amigos, así como por las fiestas tradicionales. Un tercer sujeto manifestó que en su caso no sólo sus padres además de las fiestas tradicionales, sino que también la radio cumplió con una función inductora. El cuarto de los sujetos experimentó las cuatro opciones juntas: padres, amigos, radio y fiestas.

Por su parte, los dos sujetos del grupo de *mixtos b* manifestaron haber sido influenciados por los PADRES como único factor de inducción, lo que contrasta como grupo respecto de *mixtos a*.

En conclusión, con un total de cinco de entre en toda la muestra fue mayoritario el literal *a* para la inducción musical, es decir, figuras cercanas tales como padres o familiares que se desempeñaron como asesores ad hoc, es decir, que guiaron y asesoraron a los sujetos hacia la música, pero sin el rigor y la disciplina que caracteriza una escuela o conservatorio. Le sigue el factor *e* en proporción mayoritaria, es decir, la sumatoria de los factores *a – c*. Las opciones *d, f, g, h, i*, fueron particulares.

Con respecto a la comparación de los grupos como tales, se observó que todos los integrantes del grupo *mixtos a* atravesaron por dos o más experiencias de inducción. Esta condición fue completamente opuesta en los *mixtos b*, porque fueron inducidos únicamente por los padres, condición que también se cumplió en dos terceras partes del grupo *académicos*.

Los demás sujetos presentaron particularidades individuales con respecto a la inducción que experimentaron. Así por ejemplo, algunos tuvieron varios factores de inducción, mientras que otros no. Un caso singular en cuanto a la inducción fue presentado por uno de entre el grupo *empíricos*, quien manifestó haberse prendado de la música únicamente escuchando la radio, lo cual está expresado en el gráfico mediante el literal *d*.

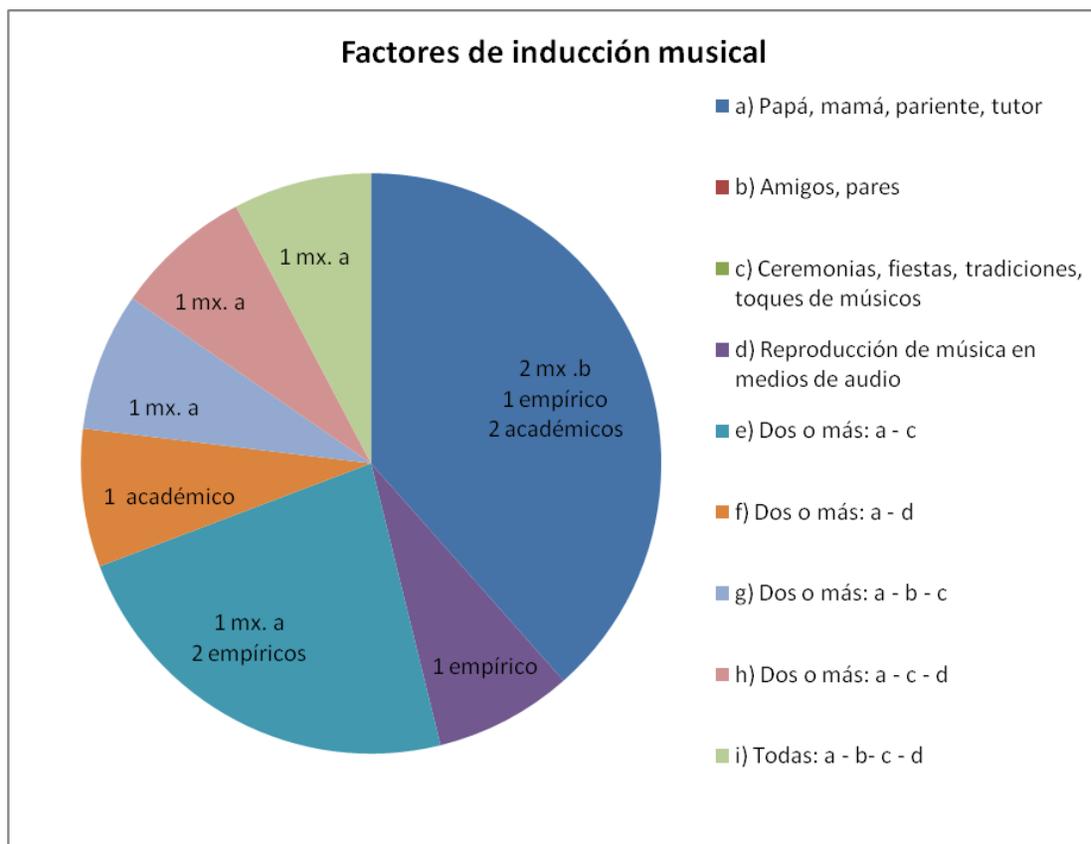


Gráfico 1. Ilustra qué o quiénes ejercieron el rol de inducción musical sobre los entrevistados.

PROCESOS DE LA MEMORIA EN LA INDUCCIÓN

Sin pretensiones de pecar de especialista de la cognición y la memoria, pero guiada por un sano interés sobre estos procesos en relación con la música, tuve el atrevimiento de indagar sobre el tema a partir de la experiencia de los artistas entrevistados. Mediante la elaboración de preguntas pude obtener datos pertinentes a sus respectivos procesos de aprendizaje desde edades tempranas. Se consideró la manera *cómo* los sujetos *grabaron* aquello que les influyó significativamente en su vocación musical y para la improvisación.

En esta parte tomé como punto de referencia la definición de memoria propuesta por Eichenbaum (2003), cuando dice que la memoria no es una cosa estática factible de ser localizada en una zona específica del cerebro y solo allí, sino que es y a la vez depende de la experiencia y del procesamiento de información. Es decir, que la memoria es maleable, según la práctica y los hábitos. Las redes neuronales que procesan la información cerebral se crean y/o recrean a partir de la experiencia, lo que sucede siempre, incluso en la edad adulta, y todo eso es justamente la memoria.

La memoria debería concebirse como íntimamente entrelazada con el procesamiento de información de la corteza, tanto que efectivamente la “memoria” y el “procesamiento de información” son intrínsecamente indistinguibles. Según una interpretación de esta idea, la memoria no es ni más ni menos que las propiedades plásticas de los procesamientos específicos de información cortical. Incluye intrínsecamente adaptaciones a regularidades y contingencias de estímulos, y/o almacenamiento de la información procesada. En virtud de uno u otro enfoque, los mecanismos de la corteza cerebral comprenden una combinación de memoria y procesamiento de información para constituir redes neurales que contienen la estructura de nuestro conocimiento del mundo. Por tanto, el código de la memoria se halla confinado y revelado en tendencias adquiridas en patrones de actividad suscitada y en la capacidad para volver a crear estas representaciones de conocimientos. (214).

Con base en lo anterior se puede inferir que si alguien aprendió a *musicar* – término que más adelante será analizado- sólo escuchando, o por el contrario, solo leyendo, se habrá desarrollado musicalmente según una u otra experiencia en particular. Por ende, abordar el tipo de procesos iniciales con respecto a la música

puede conducir a la postre a un tipo de perfil específico como músico. Y una apertura a entender este tipo de procesos puede coadyuvar en el diseño de programas y herramientas pedagógicas con respecto a la improvisación. Las mediciones contempladas para este ítem comprenden: a) *escuchando*, b) *escuchando – observando*, c) *escuchando, observando, siguiendo instrucciones*, d) *escuchando, observando, siguiendo instrucciones, investigando*.

El análisis de la entrevista referente a los procesos iniciales de aprendizaje en la muestra arrojó que en el adiestramiento en el instrumento, once de los trece entrevistados trabajaron a la vez los aspectos auditivos, visuales y motores, lo que estadísticamente equivale al 86% de la muestra. Los dos entrevistados que restan, por cierto pertenecientes al grupo *empíricos*, activaron otro tipo de procesos. Uno refirió haber sido inducido únicamente por la radio y el segundo escuchando y observando a la vez, pero sin la práctica del instrumento.

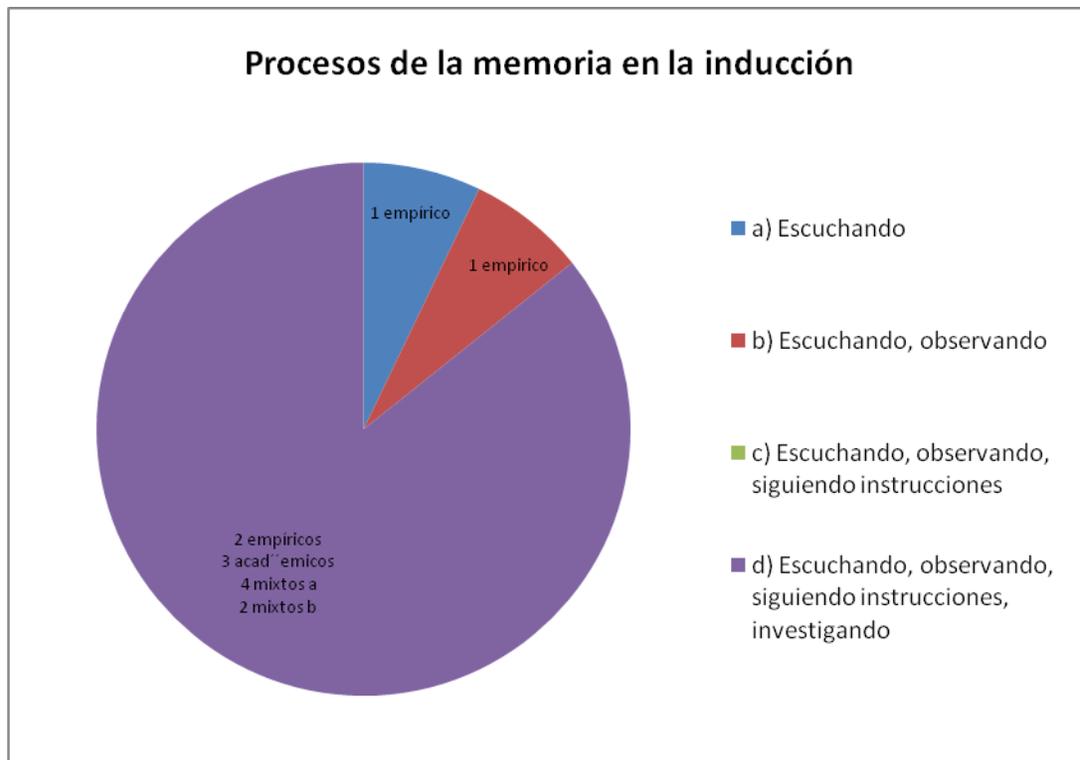


Gráfico 2. Ilustra cómo fueron inducidos a la música los sujetos entrevistados.

PROSECUCIÓN EN EL OFICIO. 1º MOMENTO

En esta parte se indagó acerca del desarrollo musical de los entrevistados para un período estimado de 1 a 3 años. Se quiso conocer si en este lapso el sujeto aprendió la ejecución de un instrumento ya sea bajo un pensum sistemático con un maestro riguroso, en solitario, o, con un asesor ad hoc que no le exigía rigurosos compromisos. Esto con el objetivo de obtener datos factibles de ser comparados con la variable *flexibilidad* correspondiente al test musical, el cual se detallará más adelante. A continuación se muestran de manera gráfica los resultados obtenidos según cada grupo.

De los *empíricos*, dos manifestaron haber iniciado estudios con un asesor ad hoc, un tercero se inició solo, y el cuarto en experiencias de calle.

En cuanto a los *académicos*, uno inició con asesor ad hoc, un segundo con pensum riguroso, y el tercero con asesor ad hoc además de experiencias de calle.

Por otra parte, uno de los *mixtos a* refirió haberse iniciado solo además de haber tenido experiencias de calle. Los tres restantes experimentaron todas las modalidades a la par, es decir, solos, con asesor ad hoc, en experiencias de calle y con pensum riguroso, tal como se observa en el gráfico.

En el caso de los *mixtos b* uno sólo se inició con asesor ad hoc, y el segundo bajo pensum riguroso.

De lo anterior se concluye que hay dos tendencias mayoritarias de aprendizaje en la muestra. Una la constituyó el proceso de aprender de modo flexible mediante asesoría *ad hoc* ejercida por alguna figura cercana tal como los padres o algún familiar, lo cual quedó expresado a través del literal *a*. Otra, es la combinación de

todas las modalidades de aprendizaje expresada en el literal *c*, la cual fue el modo de formación únicamente para tres de entre un mismo grupo, que cierto es *mixtos a*.

En orden numérico prosiguen dos modos de aprendizaje. Uno, constituido del aprendizaje en solitario expresado en el literal *a* en cuanto a un *empírico* y un *mixto a*. La otra opción expresada en el literal *d* lo constituyó el estudio mediante pensum riguroso, el cual fue experimentado por uno de entre los *académicos*, y uno de entre los *mixtos b*.

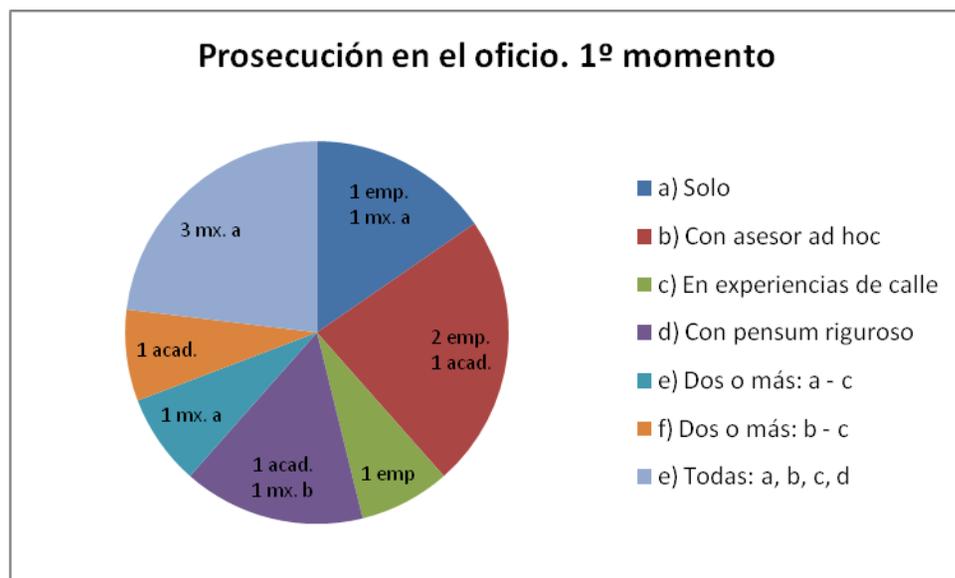


Gráfico 3. Refiere al momento inicial luego de la inducción musical. Se estimó en un lapso comprendido de 1 a 3 años, y refiere a la etapa en que el sujeto se encarriló hacia el hábito de una práctica musical constante.

PROSECUCIÓN EN EL OFICIO. 2º MOMENTO

Este ítem se planteó en la misma tónica del anterior, pero estimado para un período aproximado de 4 a 11 años, por considerar este lapso de tiempo como definitorio de un perfil, como por ejemplo, músico empírico o músico académico. A continuación se ilustra los resultados obtenidos con respecto a este ítem.

Los *empíricos* en su totalidad continuaron aprendiendo sólo bajo experiencia de calle.

Del grupo *académicos* dos estudiaron con pensum riguroso, un tercero aprendió bajo un pensum riguroso pero además a través de experiencias de calle.

Los *mixtos a* probaron todas las modalidades, excepto uno que manifestó haber proseguido sólo de manera autodidacta.

Por su parte, los *mixtos b* continuaron bajo pensum riguroso, lo que contrasta totalmente con el grupo *empíricos*.

En conclusión, una gran parte de entre la muestra, cuatro en total por cierto del grupo *empíricos*, se nutrieron musicalmente de las experiencias de calle. En la misma proporción, otros cuatro de entre los trece (dos de *académicos* y dos de *mixtos b*) fundamentaron su formación siguiendo un pensum de estudios riguroso y escolarizado. A continuación queda expresado gráficamente este ítem.

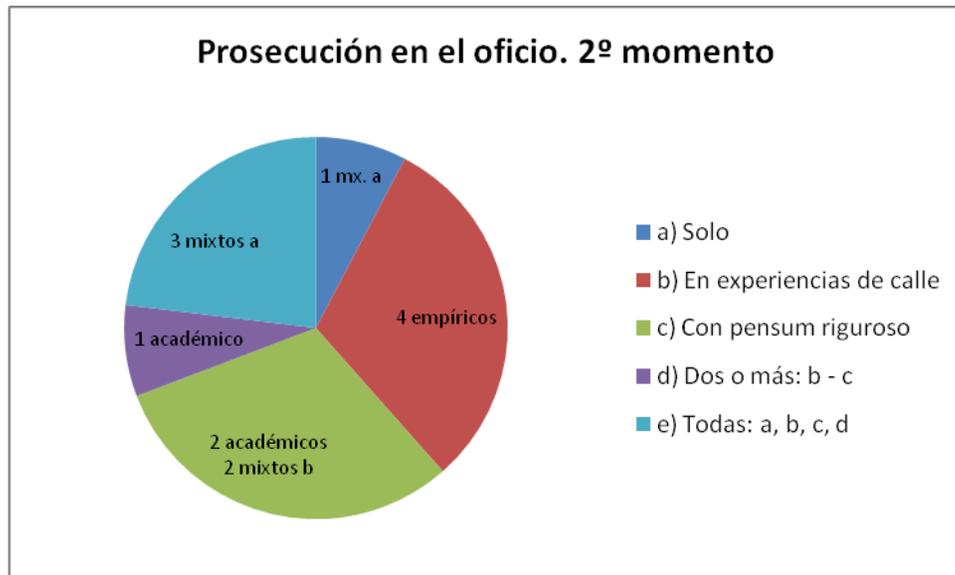


Gráfico 4. Refiere a la etapa posterior al 1º momento.

ENTRENAMIENTO ACTUAL

Esta parte trata del tipo de entrenamiento que el artista efectuaba para el momento de la entrevista, a fin de construir un indicador factible de ser asociado a la flexibilidad, variable esta, que posteriormente se mide en la prueba musical. Con ello se intenta estudiar si un tipo de personalidad es flexible o por el contrario rigurosa, a juzgar por su formación y su manera de entrenamiento, y si presenta más o menos la misma pauta de flexibilidad o de rigurosidad en la forma de improvisar.

Este ítem presenta las mediciones: ninguno, eventualmente (cuando provoca y no estructurado), flexible (se adapta conforme al proyecto que para ese momento se está ejecutando), estructurado (existe entrenamiento con cierto orden pero tiene un grado de flexibilidad), y, rigurosamente estructurado (es bastante disciplinado, tiene una cantidad de horas de trabajo y un tipo de entrenamiento estrictos, que se mantiene a través del tiempo).

Al respecto, el grupo *empíricos* mostró en su mayoría cumplir eventualmente con alguna forma de entrenamiento. Sólo uno de cuatro refirió no cumplir ningún tipo de entrenamiento.

Los *Académicos* manifestaron en un 100% que entrenaban de acuerdo a las necesidades del proyecto que abordaban según el momento.

En la misma tónica de los *académicos* es la circunstancia del grupo *Mixtos a*, a excepción de uno que sigue un entrenamiento estructurado. Otro de ellos no fue inquirido al respecto.

En cuanto al grupo *Mixtos b* uno de ellos manifestó que cumplía con un entrenamiento rigurosamente estructurado, el segundo, un entrenamiento flexible.

En conclusión y a modo general, la mayoría (seis de trece) manifestaron que para el momento de la entrevista seguían un tipo de entrenamiento flexible, es decir, adaptado de acuerdo a las necesidades del proyecto que estaban abordando para entonces, entre ellos, tres *académicos*, tres *mixtos a*, un *mixto b*. Por el contrario solo uno (*mixto b*) de entre los trece manifestó seguir un tipo de entrenamiento riguroso. Los *empíricos* por su parte manifestaron en su mayoría que solían entrenar sólo cuando les provocaba.

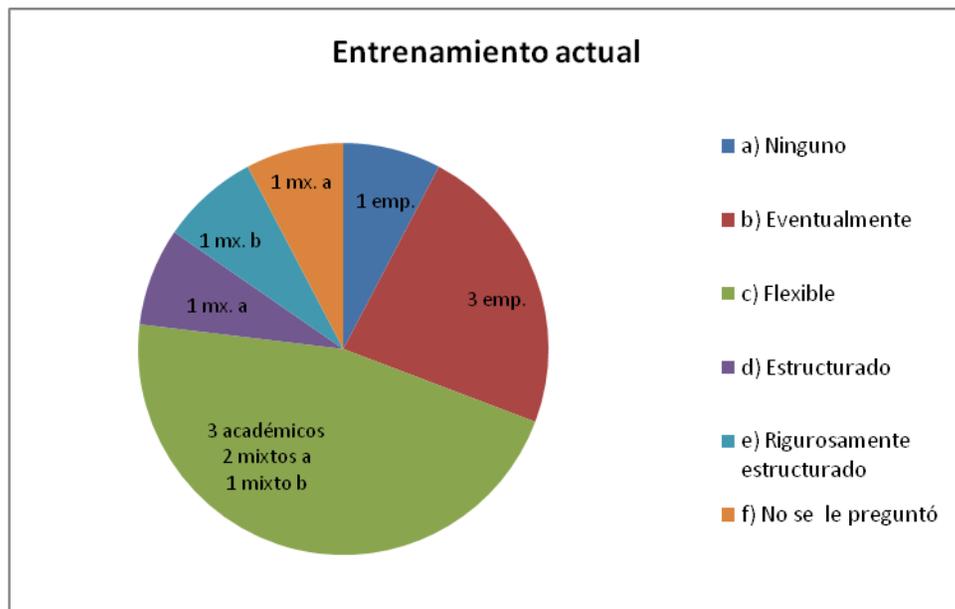


Gráfico 5. Presenta comparativamente la disciplina de entrenamiento de los sujetos entrevistados.

DOMINIO DE LA LECTO-ESCRITURA MUSICAL

Bajo este ítem se intentó indagar si el dominio de la lecto-escritura influye negativamente o no en la destreza para improvisar. Los indicadores de este ítem fueron estructurados a partir del uso y conocimiento de la lecto-escritura por parte de los entrevistados, es decir, a) absolutamente sí; b) sí; c) algo (cifrado, tablatura, nivel muy básico de solfeo); d) no (aunque si le piden acordes los ejecuta porque los conoce, más sin embargo suele tocar de oído); e) definitivamente no (tiene alguna lejana noción de la lecto-escritura).

A juzgar por lo que refirieron los entrevistados, se concluye que nueve de entre los trece se ubican en *absolutamente sí*, correspondiente a la totalidad de los grupos *académicos*, *mixtos a* y *mixtos b*. En cuanto a los *empíricos*, según lo que manifestaron, dos tienen algunos rudimentos del cifrado, un tercero una noción más lejana aún y el cuarto definitivamente ninguna noción. A continuación se ilustra en un solo gráfico todos los grupos.

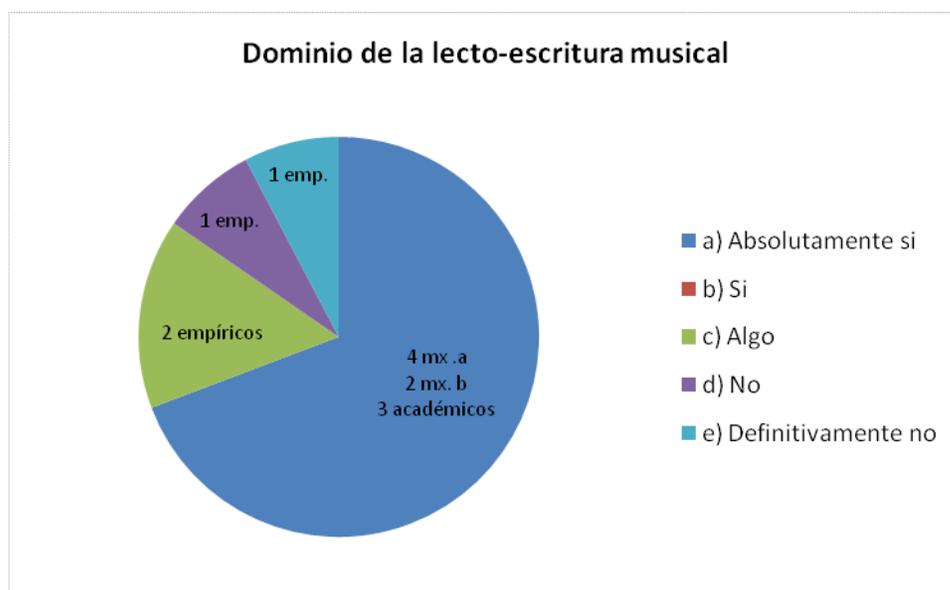


Gráfico 6. Refiere al dominio y manejo de la notación musical occidental.

RESPECTO DE *MUSICAR*

En la búsqueda de querer trascender el ya discutido arquetipo occidental respecto de la música, consideré oportuno discutir acá la noción propuesta por Christopher Small (1999), en cuanto a cambiar el sustantivo *música* por el verbo *musicar*. A mi juicio, esta discusión toca de manera sencilla pero con amplitud el tema de la improvisación, asunto medular de la presente investigación. Small sostiene que si mundialmente se compara el número de músicos que tocan leyendo y los que tocan de oído, constituye a nivel mundial una ingente mayoría la que no usa partituras en comparación con quienes sí las requieren. Esta mayoría simplemente toca y canta recurriendo a sus propios poderes de invención. Para ello, en lugar de atenerse a lo escrito, apela consciente o inconscientemente a la tradición que detenta, pero también es nutrida a su vez de las atmósferas que en el momento mismo se crean.

Tal enfoque involucra como actor de la música no sólo al que la *hace*, sino a todo aquél y a aquello que de algún modo se relaciona y contribuye con el hecho musical. En este sentido, el vocablo *musicar* en tanto que verbo, expresa la acción de la música y su función social. De allí que Small (1999) sostiene que “la naturaleza básica de la música reside en la acción”, porque abarca las relaciones que se crean durante y a partir de su transcurrir, de allí la conveniencia del uso de *musicar*.

El acto de musicar crea entre los asistentes un conjunto de relaciones, y es en estas relaciones donde se encuentra el significado del acto de musicar. Se encuentra no sólo en las relaciones entre los sonidos organizados que generalmente creemos ser lo esencial de la música, sino también en las relaciones que se hacen entre persona y persona en el espacio de la actuación. Esas relaciones a su vez significan unas relaciones en el mundo más amplio fuera del espacio de la actuación, relaciones entre persona y persona, entre individuo y sociedad, entre la humanidad y el mundo natural e incluso el mundo sobrenatural, como las imaginan ser los que toman parte en la actuación. Esos son asuntos importantes, quizás los más importantes de la vida humana (...)

El musicar crea una red compleja de relaciones que existe mientras dura la actuación. En el centro de la red están las relaciones que crean los músicos entre los sonidos. Alrededor, y alimentando a, y alimentado por las relaciones sónicas, están las relaciones entre los músicos, entre los músicos y los oyentes, si hay algunos, entre los oyentes, así como con

el compositor, si hay alguno aparte de los músicos que tocan, y con cualesquiera otras personas que estén presentes; o incluso con otras de importancia que estén ausentes, los antepasados quizás, o los que todavía no han nacido, o la deidad que es la personificación de las relaciones ideales. (Small, 1999)

Quise medir el grado de aceptación de la propuesta de Small por parte de los entrevistados. Las respuestas que me fueron dadas se catalogaron así: a) *totalmente de acuerdo*, b) *de acuerdo*, c) *neutral*, d) *en desacuerdo*, e) *totalmente en desacuerdo*.

Siete de entre los trece fueron consultados sobre el tema. Tres de ellos se manifestaron **TOTALMENTE DE ACUERDO**. Un cuarto sujeto declaró estar **DE ACUERDO**, aunque no contundentemente. Dos más se mostraron **NEUTRALES**, advirtiendo que una palabra no afectaría positiva o negativamente su hacer. Un séptimo sujeto manifestó estar **EN TOTAL DESACUERDO** sobre el uso de la palabra *musicar*. A continuación se ilustra los resultados del sondeo.

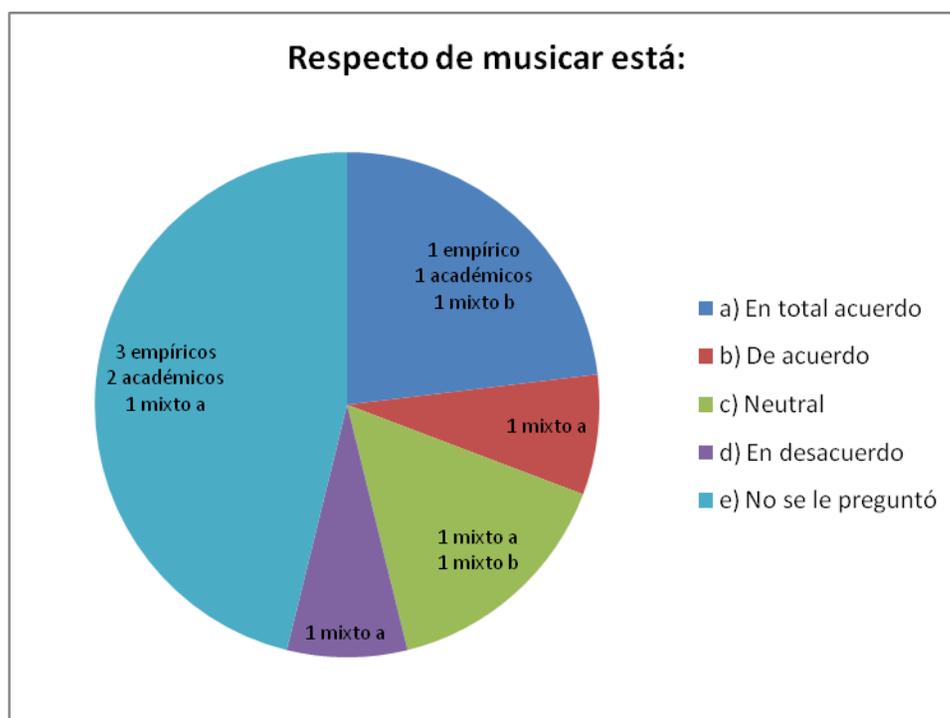


Gráfico 7. Muestra el grado de aceptación de la palabra *musicar* propuesta por Small (1999).

NOCIÓN DE MÚSICA

Otro de los temas abordados fue el concepto de música que manejan cada uno de los entrevistados. Si bien las percepciones brindadas fueron tan particulares como a cada quien la huella digital, en algunos casos hubo ciertas coincidencias de opinión por grupo. Así por ejemplo, dos *empíricos* coincidieron en dar definiciones expresadas en metáforas. Uno de los *académicos* al decir “no la defino”, coincidió con uno de los *mixtos a*, aunque con sus matices en cada caso. Dos *mixtos a* convinieron en definirla como lenguaje y en que está en el ambiente. Para los *mixtos b* música es expresión.

A continuación muestro de forma gráfica las definiciones dadas.



Gráfico 8. Ilustra la opinión de cada uno de los trece entrevistados sobre la palabra música.

NOCIÓN DE CREATIVIDAD

Maslow (1982: 67) investigó lo que alguien podía experimentar al momento de crear, y concluyó que el individuo atraviesa por una especie de trance, un *perdersse en el presente*, absorto y fascinado en su momento-creación. Al respecto abordé a los músicos entrevistados, y así tratar de acceder a su experiencia durante el proceso creativo, pero también los inquirí acerca de sus nociones abstractas sobre la creatividad.

Los sujetos de la categoría *empíricos* manifestaron opiniones diversas. Uno asoció la creatividad con la capacidad de sintetizar las ideas que ya se tienen, y a la vez recoger otras *del ambiente* para crear un discurso musical original, yendo más allá de los parámetros ya establecidos. Para otro de entre los empíricos, la creatividad tiene que ver con la inspiración que proviene de Dios. Un tercero la definió como algo placentero, y coincidió con el cuarto de este grupo, en admitir que creatividad e improvisación son prácticamente sinónimos. Con respecto a los *académicos*, surgió por parte de uno de ellos una opinión contraria a la ofrecida por dos de los *empíricos*. Asoció la creatividad, no con la improvisación, sino con lo escrito. En sus propias palabras, con la composición, si bien ésta puede tener destellos de improvisación. Los otros dos *académicos* restantes hablaron de creatividad como esa capacidad que le permite a alguien ser original, para lo cual es preciso romper con las reglas aunque sin salirse de ellas (?), pues esto es lo que conferirá sentido lógico al discurso.

Del grupo *mixtos a*, sólo dos fueron abordados sobre el tema. Ambos relacionaron el término con la producción de ideas novedosas en el discurso musical, aunque uno aclaró que éstas son retazos de ideas ya conocidas. Un tanto similar al concepto anterior fue el ofrecido por uno de los integrantes del grupo *mixtos b* al relacionar el término con la maestría de producir algo novedoso a partir de la tradición. El otro miembro de este grupo define la creatividad como la capacidad de anticipación, pues no se conoce con exactitud lo que vendrá.

En conclusión con respecto a la creatividad, una gran mayoría de seis sujetos de entre toda la muestra, opinó que la creatividad tiene que ver con la creación de ideas novedosas nutriéndose de lo ya elaborado y de la tradición.

En menor porcentaje, dos de entre los *empíricos* opinaron que creatividad e improvisación son lo mismo. Contrario a estos dos, uno de entre los *académicos* opinó que la creatividad tiene que ver con la composición. Particulares fueron, por una parte, la opinión de uno de los *empíricos* al definirla como inspiración divina, y por otra, la de uno de *mixtos b* que la definió como cierta capacidad de anticipación, puesto que no se tiene conocimiento de lo que viene.

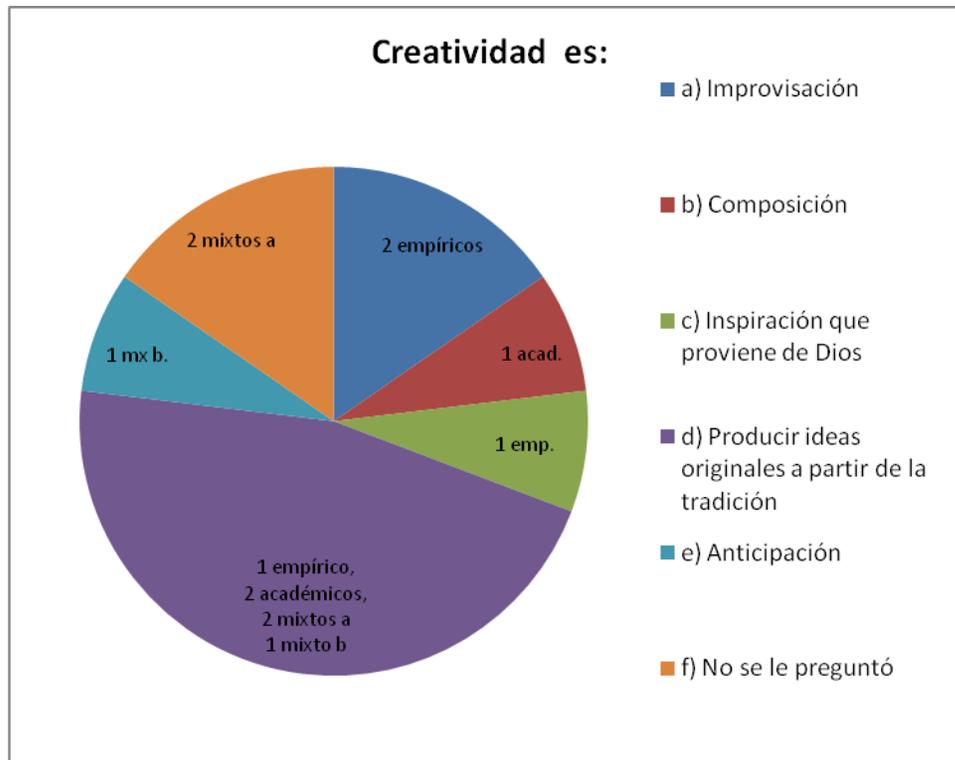


Gráfico 9. Asoma la noción personal respecto de creatividad por parte de los trece entrevistados.

IMPROVISACIÓN

El concepto de improvisación fue otra de las nociones examinadas en el saber de los entrevistados. La mayoría construyó una definición a través de adjetivos tales como anticipación, descarga, pasión, libertad, gozo, composición instantánea, inmediatez, etc. Estas opiniones se resumen a continuación, dando inicio con el grupo *empíricos*, donde uno de los sujetos de este grupo habló de la importancia del error y las equivocaciones en el momento de estar tocando. Desde su punto de vista, un error permite romper el marco y entonces obliga al ejecutante a resolver en lo inmediato, circunstancia que a veces produce las más brillantes improvisaciones. Otro de entre este grupo habló de conocer por anticipado lo que se va a decir al momento de una *descarga*, para lo cual se tiene libertad.

En la misma tónica de esta última definición está la opinión de uno de los integrantes del grupo *académicos*, solo que con un matiz distinto, ya que comparó la improvisación con respecto a la composición, al asumir que aquella no está a la altura de esta última. Expresó que para que una improvisación tenga sentido lógico debe ser diseñada con coherencia, pero aún así, en el afán de la inmediatez, la improvisación da entrada al azar y al error, lo que la hace imperfecta si se le compara con la composición. Desde su punto de vista, ésta, en el sentido estricto de la palabra, sí es una creación, una obra, porque está bien pensada. Otro de los *académicos* hizo hincapié en que la improvisación se hace en tiempo real, no dando espacio al ensayo y el error, de allí su dificultad.

En el grupo *mixtos a*, uno habló de la importancia de seguir un entrenamiento, una preparación particular para lograr la improvisación, ya que esta no se produce por casualidad. Un segundo sujeto no distinguió entre improvisación y composición, sino como composición instantánea en el sentido que no hay lugar para el ensayo. Este aspecto también fue señalado por uno de los *académicos*. Un tercero del grupo *mixtos a* habló de la necesidad de resolver en lo inmediato un problema musical pero

con ciertas normas, aunque éstas no deben ser muy pensadas. El cuarto de este grupo no fue inquirido al respecto.

Una integrante del grupo *mixtos b* dio un concepto textualmente igual al dado por uno de los *mixtos a*, al decir que la improvisación es una composición inmediata. Para su contraparte es un cierto tipo de anticipación melódica y rítmica donde lo rítmico es corporal, ya anclado en el cuerpo.

En resumen, si bien tres personas de la muestra no fueron inquiridas sobre el tema, nueve asociaron la improvisación con el hecho de tocar sin tener tiempo para el ensayo y el error.

En este sentido y graficado aparte, fue interesante la acotación hecha por un sujeto del grupo *empíricos* cuando señalaba que justamente el error o la equivocación representa una oportunidad clave para la improvisación porque al desestructurar el marco en el que se está, obliga al ejecutante a crear, a improvisar en medio de la fugacidad para torear el entuerto. Lo anterior se detalla gráficamente así:

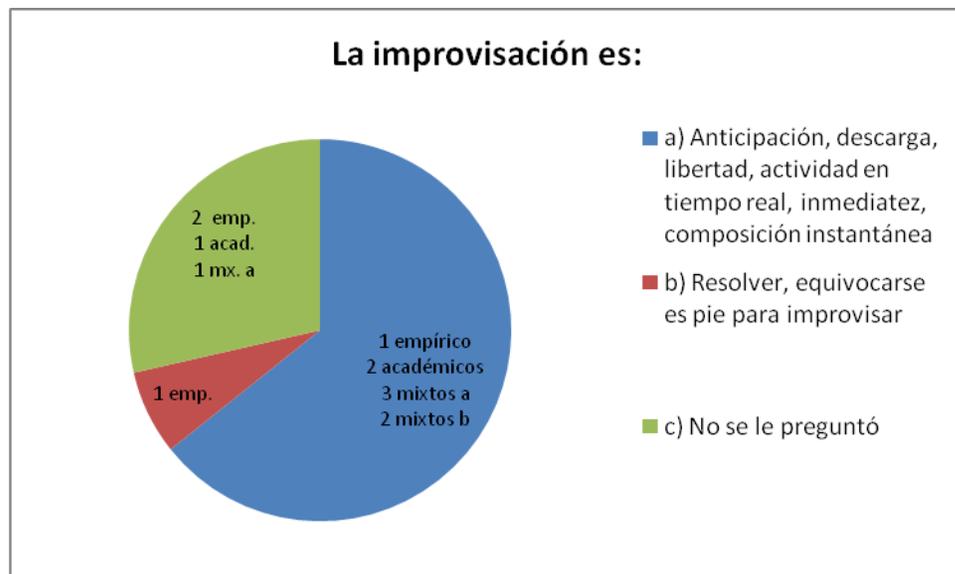


Gráfico 10. Muestra las opiniones sobre improvisación agrupadas según tendencias generales.

Otra interpretación posible sería diversificando las tendencias, en un sentido más literal de acuerdo a las opiniones de los sujetos encuestados.

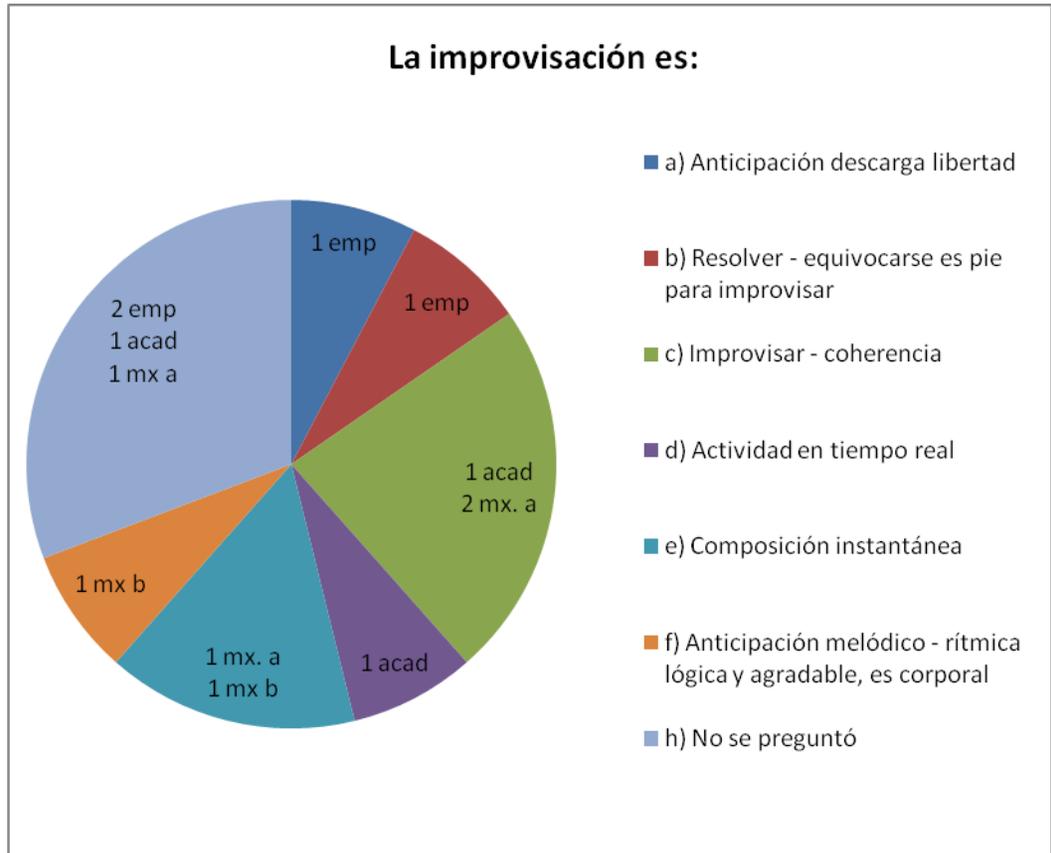


Gráfico 11. Otra manera de representar la opinión de los entrevistados respecto de la improvisación.

¿OPINA QUE LA LECTO ESCRITURA INHIBE LA IMPROVISACIÓN?

Bajo la premisa que partimos de que la lecto-escritura musical bloquea las posibilidades de improvisación, se quiso indagar la opinión que este tema les merecía a los entrevistados. No hubo opiniones uniformes por grupo, aunque sí tendencias. Así por ejemplo, tres de los integrantes del grupo *empíricos* inquiridos manifestaron dos tendencias, una minoritaria apunta a la lecto-escritura como herramienta que coadyuva en la formación del músico. La otra sustentada a partir de la experiencia, asocia la lecto-escritura a una fuente de perturbación para improvisar. En este sentido, Hurtado, quien maneja algunos rudimentos de cifrado, manifestó que al momento de tocar, cualquier posibilidad de leer aunque se tratase de un cifrado muy sencillo, le bloqueaba su ejecución en gran medida. Contrario a la lectura, una conciencia de lo musical guiaba su ejecución y ateniéndose únicamente al oído él quedaba *si se quiere ciego* anulando así su sentido visual para poder tocar (J. Hurtado. Entrevista, Octubre, 2007).

Por su parte, el ya fallecido Otilio Galíndez manifestó candorosamente que si hubiese aprendido a leer, sus posibilidades económicas hubiesen sido mucho mejores, pero aún así, no cambiaría la lectura por aquello que podía hacer por inspiración: componer. Si aprendía a leer podría perder las facultades de recibir ese regalo divino. Así lo refirió:

Todo, simultáneo, me llega por una inspiración. Quizás de tipo doloroso, o de mucha alegría o de mucho enamoramiento. [...] es un regalo de Dios, que yo no desperdicio.

[...] Muchas veces, en las madrugadas... ¡nosotros tenemos un altarcito! Y muchas veces, cuando tengo la oportunidad o me vienen las ansias de hacer algo, de escribir algo que se me pegó, entonces comienzo con tanta facilidad que me da miedo, a esa hora, y acompañado del altar que esta a mi izquierda, de que me estén dando con esa facilidad esa fluidez de letra y música. Porque como le dije, no compongo la letra y después las música, ni viceversa. ¡Viene la música y viene el poema con todo y música! ¡O sea que el regalo es más grande todavía!

[...] Me están dando algo. Aquí tienes todo... ¡Cógelo! Y esa es la facilidad.

[...] Yo pienso que si hubiera estudiado música, hubiera hace tiempo asegurado mi situación económica por medio de la música, graduado en la escuela tal. Pero creo que hubiera perdido muchas condiciones por meterme en lo escolástico. ¡Es difícil pensar qué hubiera hecho yo, si hubiera estudiado música! ¡Porque me gusta mucho el hecho de que me la regalen! (O. Galíndez. Entrevista, Maracay, Mayo, 2008).

En cuanto al grupo de los *académicos*, se observó una suave tendencia orientada a señalar la lecto-escritura como fuente de perturbación para improvisar. En este sentido, uno de tres recordó que en sus primeros años, cuando tocaba prescindiendo de la lectura, tocaba sin pensar tanto, era menos reflexivo, caso muy contrario a cuando posteriormente aprendió a leer. Un segundo artista de este grupo argumentó que si bien es cierto que de alguna manera la lecto-escritura inhibe la facultad de improvisar, con entrenamiento ello se puede contrarrestar.

En lo que al grupo *mixtos a* se refiere, la tendencia de opinión es contrastante. Uno de ellos fue tajante al negar la supuesta mala influencia de la lecto-escritura y de la academia para la improvisación. Por el contrario, considera que constituye una herramienta importantísima. A su juicio, lo que en realidad marca la diferencia entre un buen y un mal músico, ya sea que improvise, lea o toque de memoria, tiene que ver con la intuición musical:

Yo creo que hay una intuición que a veces tronchamos, cortamos. La intuición del músico es una de sus herramientas fundamentales. Eso que tú puedes llamar guataca, o llamarlo como tú quieras, es un reflejo condicionado ante la música. Es un reflejo de acción. Cuando tú estudias música clásica, si tú no tienes guataca realmente, estás pelando. O sea, para todo es importante la intuición en la música.

A mí cuando me vienen con esos divorcios entre la música popular y la música académica, a mí me fastidia mucho. Me parece que la música es una unidad. Todo eso son herramientas para ser mejor músico ¿Cómo tú, si tienes la oportunidad de usar un taladro, usarás un martillito? ¡Usa el taladro!

Yo creo que [la lectura y la escritura] son herramientas. ¿Cómo tú vas a aprender a manejar una computadora si no sabes manejar el teclado? ¡Tú tienes que ser quien lleva el control de lo que quieres hacer! Yo creo que hay que estudiar música. Hay que prepararse. Y, ¡hay que estudiar duro! Y la música clásica tiene esa parte formativa que es importante. (A. Báez. Entrevista, Caracas, Diciembre, 2005)

Para otro miembro del grupo *mixtos a* sí hay algo de cierto en que la lecto-escritura musical ejerce una influencia nociva sobre la improvisación. Considera por una parte que los músicos de orquesta están adaptados a leer y sólo eso, y por otra, que los empíricos pierden algo de esa libertad si tienen la oportunidad de incursionar en una orquesta de corte académico. Sin embargo, agrega que es posible la complementariedad entre uno y otro sistema.

Al igual que el anterior, un tercero de los músicos de este grupo opinó que hay algo de cierto en que la lecto-escritura interfiere en las habilidades creativas. Discurrió además que el académico suele ser más frío que el popular, y por otra parte, que no hubiese querido estar en el lugar de un estudiante de academia por el hecho de que solamente es escuchado por sus maestros en el conservatorio y por sus familiares en casa. En su caso, como en el de cualquier músico popular que se inicia, se produjo el ensamble con otros, departiendo en entornos sociales más amplios, lo cual resulta en un tipo de aprendizaje grato e interesante desde todo punto de vista.

En cuanto a los dos integrantes del grupo *mixtos b*, al igual que Báez de *mixtos a*, consideran que la lecto-escritura no es fuente alguna de perturbación para la improvisación, es una herramienta más para el músico.

En conclusión para este ítem, en la muestra, es mayoría (por uno) el número de sujetos que piensan que la lecto escritura no ejerce ningún efecto nocivo sobre la improvisación, lo que contradice nuestra premisa. Cabe destacar, que contrariamente a lo que se pudiera pensar, en esta tendencia de opinión no está representada únicamente la opinión del grupo *académicos*, sino también de los otros grupos no comprometidos con la lecto-escritura.

Tres de los sujetos de la muestra opinaron que la lecto-escritura sí ejerce cierto efecto paralizante sobre la improvisación. Estos sujetos pertenecen a los grupos *académicos* y *mixtos a*. Finalmente, tres entre empíricos y académicos

opinaron sin ambages que la lecto-escritura bloquea de manera definitiva la improvisación.

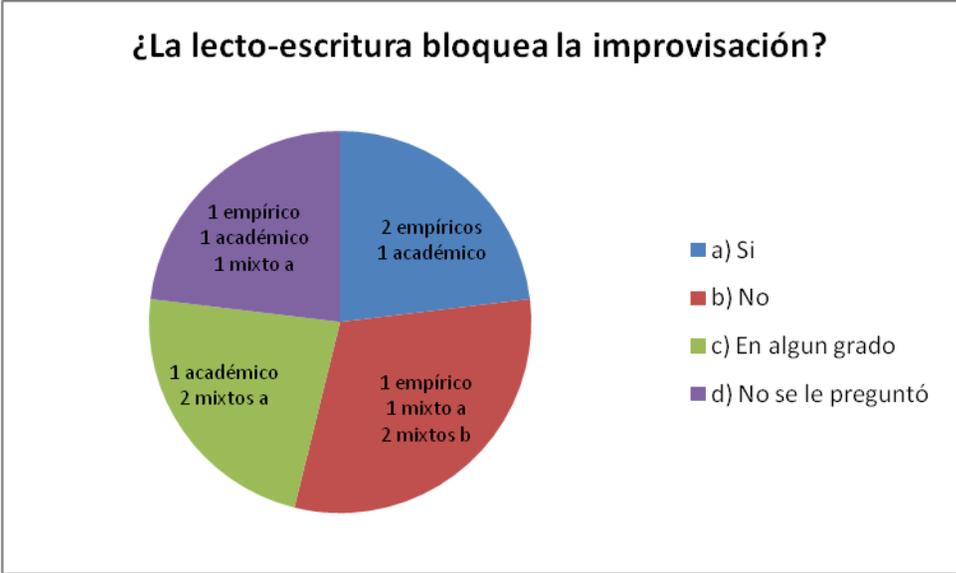


Gráfico 12. Muestra la opinión de los entrevistados al formularse dicha pregunta.

CAPÍTULO III

LA PRUEBA MUSICAL

La prueba musical consistió en dos estímulos sonoros que por primera vez escucharían los músicos abordados para que entonces improvisaran sobre esa música. El primero es una melodía popular del siglo XIX, recopilada por Redescal Uzcátegui, documento manuscrito que fue facilitado por Juan Francisco Sans. El segundo, consiste en un toque de carrizos de aborígenes del Amazonas venezolano, obtenido *in situ* por Nina Hurtado, que fue facilitado en formato audiovisual mp4. Ambos fueron transcritos para flauta en el programa Finale, y a partir de esos archivos y con el mismo software, fueron transportados posteriormente a formato de sonido y finalmente grabados en CD. Cada uno se repite consecutivamente siete veces.

El modo de aplicar el test consistió en explicarle al artista que escucharía dos músicas distintas, cada una de las cuales sonaría durante siete veces consecutivas, teniendo libertad para comenzar o no, de parar y/o terminar de tocar cuando lo decidiera.

La prueba se administró dentro de contextos habituales para el testeado, tales como el sitio de habitación, de trabajo o donde el entrevistado y el tiempo permitieran el desarrollo de la misma. En ninguna de las pruebas se produjo interferencias fuertes que perturbaran el desarrollo de las mismas. Por otra parte, ninguno de los testeados se manifestó visiblemente nervioso ni opuso resistencia a ser filmado.

Todas las ejecuciones musicales quedaron registradas en formato audiovisual, y se ofrecen al final como anexo a este trabajo. Esta condición no se cumplió en su totalidad en todas las entrevistas. Las primeras quedaron grabadas en cassette de audio, por no contar al inicio de la investigación con la grabadora de video.

A continuación se describe la adaptación de las variables fluidez, flexibilidad, elaboración y originalidad respecto de la improvisación, así como también se agrega una variable más que encabeza la lista de las anteriores.

Disposición al riesgo. Aunque el diseño de este proyecto para la medición de la creatividad se basó en las cuatro categorías anteriores, la reacción de los sujetos ante el test musical, en el sentido de asumir la ejecución del mismo al improvisar sobre una música que por primera vez escuchaban, representó a mí entender, un indicador de arrojo ante un reto inesperado. Por ende, una cualidad factible de ser medida bajo el parámetro *disposición al riesgo*.

Puesto que a todos los trece sujetos entrevistados se les planteó la posibilidad de realizar el test, en la variable *disposición al riesgo* se toma como el 100% de la muestra a los trece sujetos, es decir, 4 *empíricos*, 3 *académicos*, 4 *mixtos a*, 2 *mixtos b*.

Pero dado que no todos los trece optaron por realizar la prueba musical, sino sólo ocho, se considera este número como el 100% de la muestra en cuanto a las otras cuatro variables. Es decir, para estas cuatro variables, se midió sólo a 3 *empíricos*, 1 *académico*, 2 *mixtos a*, 2 *mixtos b*.

Flexibilidad. Se refiere a la receptividad y reacción del artista ante el test, y trata de medir desde su tolerancia al test hasta su capacidad de jugar con el material musical. Se subdivide en tres componentes: *adaptación* (grado de adaptación al test), *arranque - aguante* (repetición en que empieza a tocar - cantidad de repeticiones que aguanta), y *maleabilidad* (capacidad de jugar musicalmente).

Fluidez. Indica la naturalidad con que el testeado asumió improvisar sobre el test, y se mide mediante las paradas abruptas que realizó a lo largo de su ejecución. A mayor cantidad de cortes e interrupciones menor fluidez. La medición tiene los rangos: *innumerables veces* (IV), *muchas veces* (MV), *con cierta regularidad* (CCR), *algunas veces* (AV - más de dos veces), ó *no* (una o ninguna vez).

Originalidad. Representa a los elementos musicales nuevos con respecto al test y a la propia ejecución que el testeado introduce, ya sean armónicos, melódicos, rítmicos y/o sus combinaciones. Por ejemplo, que el intérprete no se quede pegado en una sola idea, es decir, no se repita. A mayor rareza y variación, mayor originalidad y menos monotonía.

Elaboración. Cuán elaborado es el material producto de la improvisación en cuanto a la forma de combinar ritmo, armonía y melodía. Se mide a partir de los siguientes parámetros: *simple* (S), *regular* (R), *normal* (N), *compleja* (C), ó *muy compleja* (MC).

Los análisis de resultados de la prueba musical ameritaron consideraciones especiales de acuerdo al número de artistas que fueron testeados, tal como a continuación se explica. Como ya dijimos, en lo que se refiere a la variable *disposición al riesgo* se tomó en cuenta como el 100% de la muestra a los trece entrevistados. A todos los trece se les inquirió sobre la aceptación de dicha prueba. De los trece, sólo ocho aceptaron ser testeados, considerándose entonces como el 100% de la muestra estos ocho con respecto a las cuatro variables subsiguientes: *adaptación*, *fluidez*, *originalidad* y *elaboración*. Sin embargo, dado que dos del grupo *empíricos* no se adaptaron al segundo test por sonar para ellos como una música demasiado extraña, el número de la muestra bajó de ocho a seis sujetos en el caso del segundo test. De modo que, reitero, el 100% de la muestra únicamente para la variable *disposición al riesgo* lo constituye un número de trece sujetos. El 100%

de la muestra para el test n° 1 lo constituyen ocho sujetos, y el 100% de la muestra para el test n° 2, seis sujetos.

Para medir el desempeño de los sujetos en cada una de las variables se codificó las respuestas posibles tal y como se indica en el siguiente cuadro. A estas respuestas se les asignó un valor⁷ el cual allí mismo está reflejado entre paréntesis.

Flexibilidad			Fluidez	Originalidad			Elaboración
Adaptación	Aguante	Maleabilidad		Armonía	Melodía	Ritmo	
Muy rápido (2)	Muy abundante (2)	Muy flexible (2)	No (2)	Muy original (2)	Muy original (2)	Muy original (2)	Muy compleja (2)
Rápido (1)	Abundante (1)	Flexible (1)					Compleja (1)
Normal (0)	Normal (0)	Normal (0)	Algunas veces (0)	Original (0)	Original (0)	Original (0)	Normal (0)
Lento (-1)	Regular (-1)	Regular (-1)					Regular (-1)
No se adaptó (-2)	Poco (-2)	Rígido (-2)	Con cierta regularidad (-2)	Poco original (-2)	Poco original (-2)	Poco original (-2)	Simple (-2)

Cuadro que muestra la codificación y valoración de las posibles respuestas a cada una de las variables

DISPOSICIÓN AL RIESGO

Los músicos correspondientes a la categorías *mixtos a*, así como la categoría *mixtos b* mostraron *TOTAL disposición al riesgo*. Ninguno de ellos rechazó la ejecución de la prueba musical. No obstante, sólo dos de cuatro de los *mixtos a* la ejecutaron, por obstáculos ajenos a su decisión de asumirla. Así por ejemplo, Jesús Rengel no la realizó por cuanto en las diferentes oportunidades que se le contactó para tal fin, estaba de gira. Por su parte, Aldemaro Romero había vendido su piano para cuando se le sugirió la prueba. Él propuso alquilar un estudio con piano, propuesta que no llegó a concretarse, debido al lamentable fallecimiento del entrevistado. Dado que no se negaron a realizar la prueba, su valoración fue positiva.

⁷ El valor asignado a las posibles respuestas fue utilizado exclusivamente para la elaboración del gráfico N° 30, presentado en las conclusiones: 86

Por su parte, los músicos correspondientes al grupo *empíricos* mostraron ALTA *disposición al riesgo*. De cuatro artistas de este grupo, tres aceptaron la prueba musical. Galíndez no la aceptó, pues consideró muy extraño pretender improvisar sobre el material del test con su voz, instrumento que a su juicio dominaba, por cuanto el cuatro sólo era utilizado por él como herramienta de trabajo para componer, como recurso auxiliar al momento de crear sus canciones.

Del grupo *académicos*, uno de tres aceptó la prueba, lo que se midió con el indicador CIERTA *disposición al riesgo*.

De lo anterior se dedujo en la muestra que el grupo *académicos* se comportó mayoritariamente cauteloso ante la posibilidad de asumir riesgos no calculados, de acuerdo a lo previsto en nuestra premisa. Los grupos *mixtos a* y *mixtos b* asumieron con total desenfado el test, mostrando absoluta disposición a someterse al mismo, lo que demuestra que para ellos el test no representa riesgo alguno. A continuación se muestra el comportamiento por grupo.

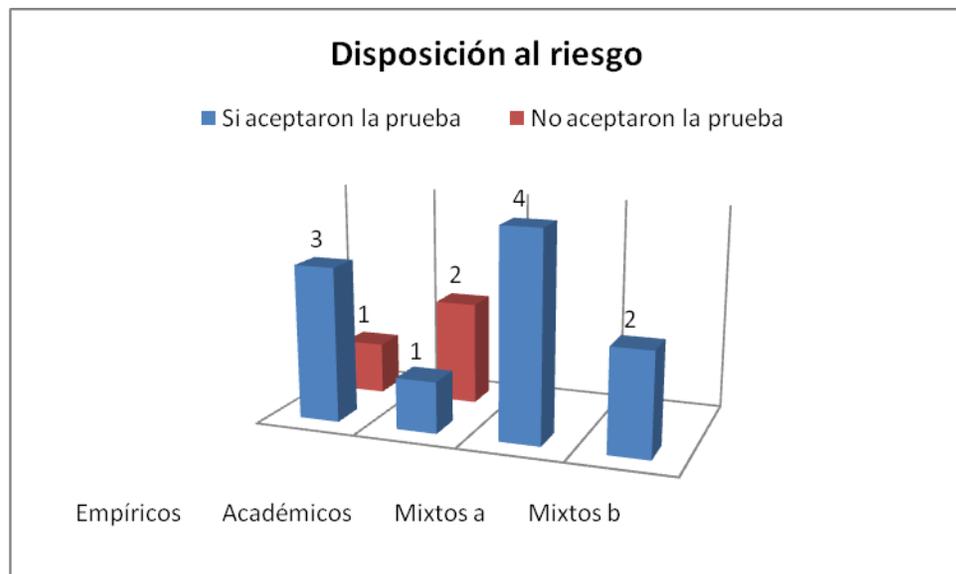


Gráfico 13. Ilustra cuántos de los entrevistados asumieron el test musical.

FLEXIBILIDAD

Esta variable se diseñó con el objeto de obtener un indicador de la tolerancia y capacidad de juego por parte de los testeados durante la prueba musical, en el sentido de una actitud totalmente opuesta a la rigidez o severidad. Comprende tres aspectos: *adaptación, aguante, maleabilidad*.

La *flexibilidad* en su aspecto de *adaptación* representa el acoplamiento, adecuación o modo de sintonizarse al test y cuán rápido comenzó a tocar el sujeto, es decir, la velocidad de procesamiento del estímulo recibido, o sea, al momento en que arranca a improvisar luego de escuchar *n* veces el estímulo (de un total de siete veces).

En su segundo aspecto de *aguante*, refiere a la cantidad de repeticiones en las que se mantuvo tocando, es decir el número de repeticiones que toleró.

En su aspecto de *maleabilidad*, la variable *flexibilidad* alude a la capacidad de jugar con el material del test. A continuación se detalla el desempeño de los testeados en cada uno de los tres aspectos.

Flexibilidad: adaptación

En el primer test se adaptaron de manera MUY RÁPIDA el grupo *mixtos a* en su totalidad, la mayoría del grupo *empíricos* y un integrante del grupo *mixtos b*.

El representante del grupo *académicos* y un integrante del grupo *empíricos* se adaptaron no tan rápido como los anteriores, de modo que se valoraron con el rango NORMAL.

Un integrante del grupo *mixtos b* se adaptó de modo LENTO.

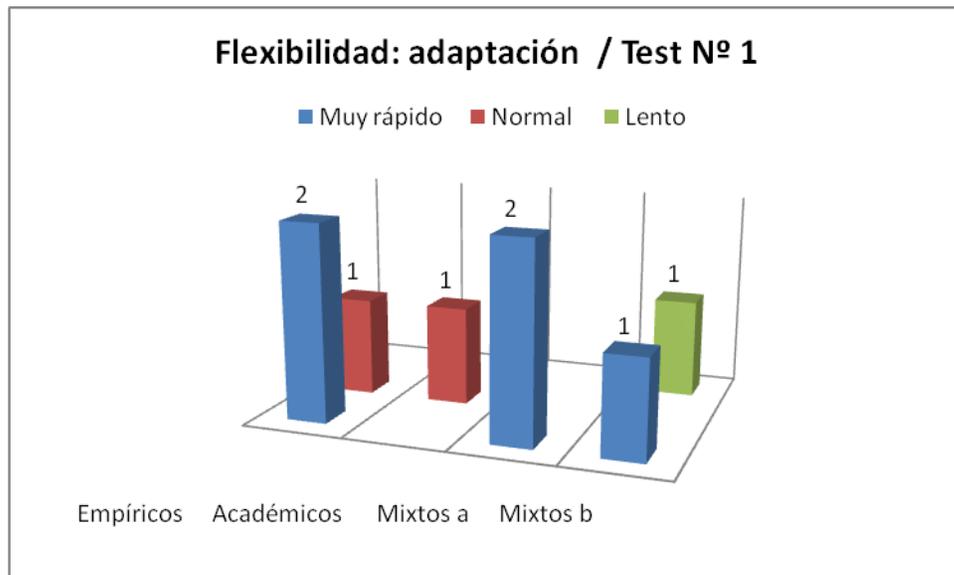


Gráfico 14. La flexibilidad en su variante de adaptación en el test n° 1.

Con respecto al segundo test, cinco de los sujetos se adaptaron MUY RÁPIDO, y comenzaron a tocar casi de manera inmediata, entre ellos, 2 del grupo *mixtos a*, 1 de *académicos*, 1 de *mixtos b*, 1 de *empíricos*.

En el rango de adaptación RÁPIDA fue el desempeño del representante de *mixtos b*. Por su parte, dos integrantes del grupo *empíricos* no lograron descifrar este test, por lo que obtuvieron la valuación NO SE ADAPTARON. A raíz de esta circunstancia, para el análisis de los resultados, a partir de ahora y para las posteriores variables con respecto al test n° 2 se considerará como el 100% de la muestra sólo a los seis sujetos que se adaptaron, disposición que diferirá del primer test donde el 100% de la muestra sigue estando representado por los ocho artistas que originalmente asumieron la prueba musical.

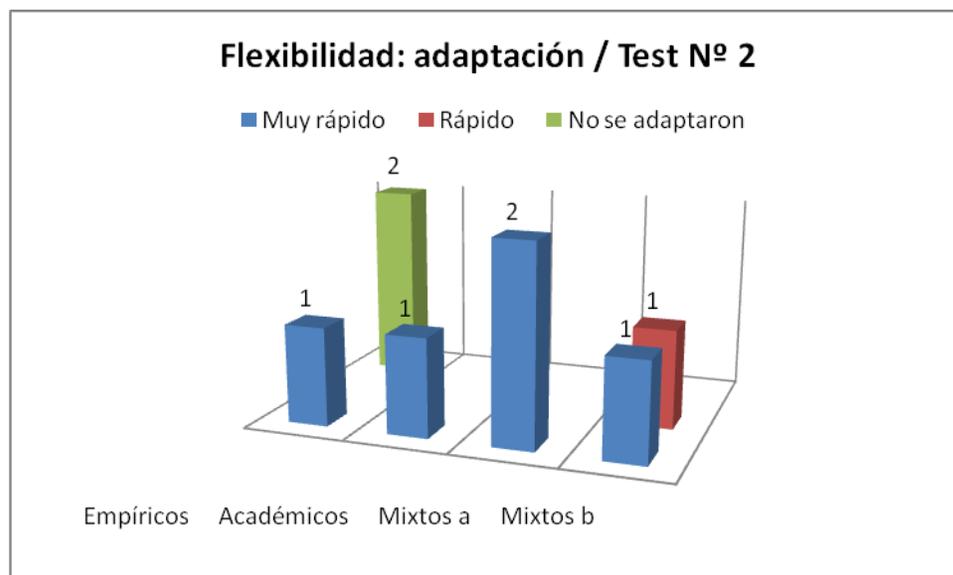


Gráfico 15. La flexibilidad en su variante de adaptación en el test n° 2.

A juzgar por los resultados en la muestra respecto del primer test tanto como del segundo, en esta variable se observó que no sólo se requiere la destreza en la ejecución instrumental, sino que definitivamente es necesaria una cultura musical amplia, es decir, conocer músicas un tanto ajenas al repertorio que cotidianamente se maneja. El rechazo definitivo que mostraron dos de los empíricos a esta prueba -en el sentido de que no pudieron digerir de ningún modo lo que estaban escuchando- muestra que, aunque el músico tenga una formación guataquera y capacidades técnicas suficientes para improvisar, resulta imprescindible un horizonte más amplio, para ser creativo en lenguajes que no son los que habitualmente se usan. En este sentido, se desmiente la premisa de que la guataca basta para ser creativo en cualquier patio. Si bien puede que exista en la práctica un repertorio acostumbrado, incluso muy amplio, es necesario con respecto a la sub-variable *flexibilidad/adaptación* al improvisar, que el ejecutante pueda evaluar lo novedoso con una actitud proactiva, pero también que tenga un conocimiento acumulado de recuerdos o datos que le permita comprender y entender otras músicas, en sus aspectos de factura, estilo, material musical, etc. las cuales, aunque sean un tanto ajenas a las que cotidianamente desarrolla.

Cabe aquí concluir que el reconocimiento o la facilidad para procesar músicas forasteras a la que ordinariamente se practica es entonces un importante indicador de una cultura musical amplia, y no guarda relación, ni con el manejo de la lecto-escritura musical, ni con la experticia en la improvisación.

Flexibilidad: aguante

Respecto a la sub-variable *aguante*, en el test nº 1, un total de cinco obtuvieron la calificación MUY ABUNDANTE: el grupo *mixtos a*, 2 de *empíricos*, 1 de *mixtos b*. La calificación NORMAL la obtuvo uno de los músicos de entre *mixtos b*. El representante del grupo *académicos* obtuvo la calificación REGULAR.

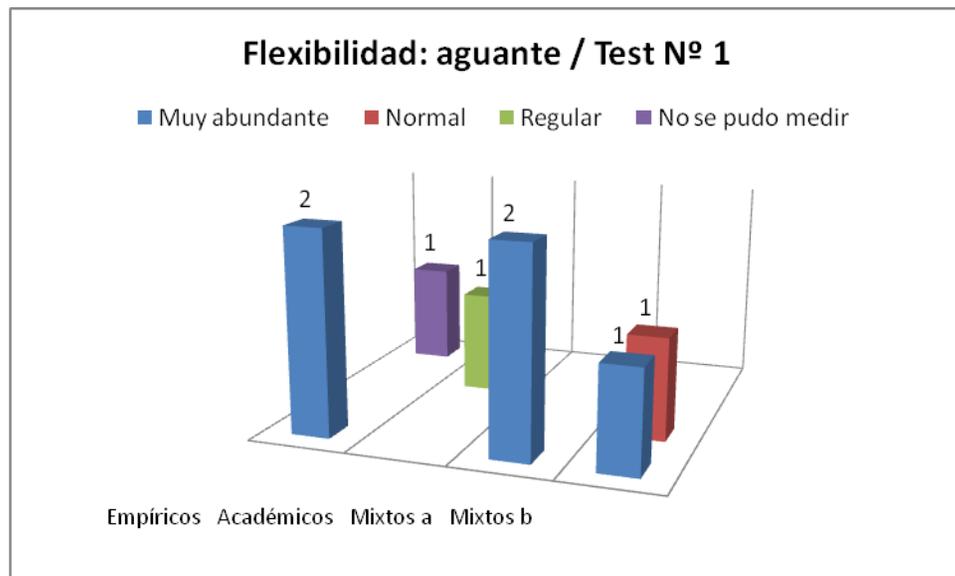


Gráfico 16. Grado de producción de música contado según las repeticiones que toleraron los testeados y el momento en el que comenzaron a tocar.

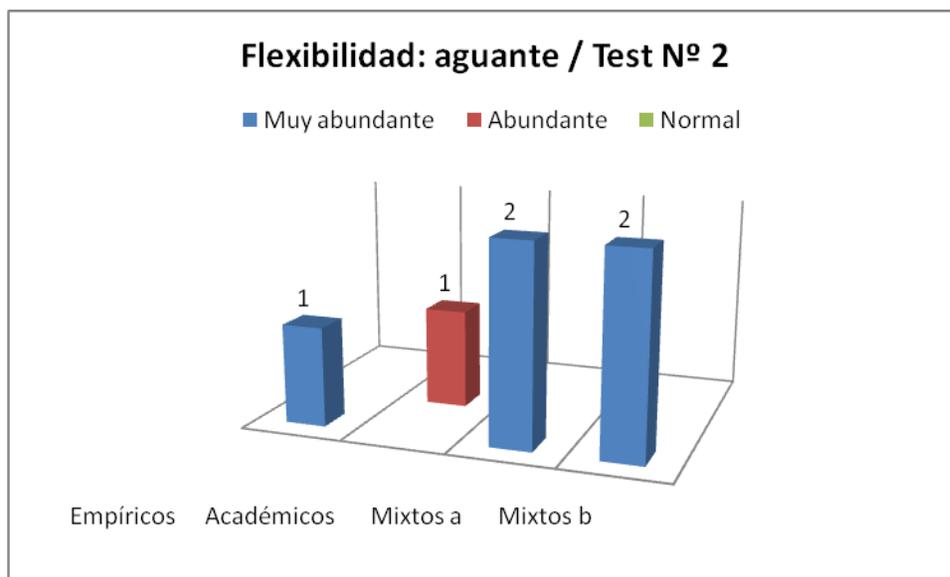


Gráfico 17. Grado de producción de música contado según las repeticiones que toleraron los testeados y el momento en el que comenzaron a tocar.

En cuanto al segundo test, cinco artistas toleraron e improvisaron en el rango MUY ABUNDANTE. Entre ellos, los dos integrantes de *mixtos a*, los dos del grupo *mixtos b*, y uno de entre los *empíricos*. El representante de *académicos* alcanzó la calificación ABUNDANTE.

Por otra parte, este segundo test fue brevísimo, no alcanzando su duración ni siquiera un minuto. Ello quizás lo hizo placentero, ajeno al tedio y la monotonía, mientras que el primer test tuvo un tiempo de duración de más de dos minutos.

Interesante comentar que en un gesto nada inocente, uno de los integrantes del grupo *académicos*, se salió completamente del marco de la prueba al pedirme le dijera tres notas al azar y así improvisar sobre ellas, demostrando así ser muy original respecto a la prueba misma. Sin embargo, apegándome rígidamente al marco del trabajo, no contemplaré una medición de esta salida ingeniosa del testeado.

Flexibilidad: maleabilidad

Para el primer test un total de cuatro artistas obtuvieron la calificación MUY FLEXIBLE, entre ellos los dos miembros del grupo *mixtos a*, uno de entre los *mixtos b*, uno de entre *empíricos*.

La calificación NORMAL fue alcanzada por el representante del grupo *académicos* y también por uno de los miembros del grupo *empíricos*.

Obtuvo la calificación REGULAR uno de entre los *empíricos*. Dentro de RIGIDO se ubicó uno de los integrantes del grupo *mixtos b*.

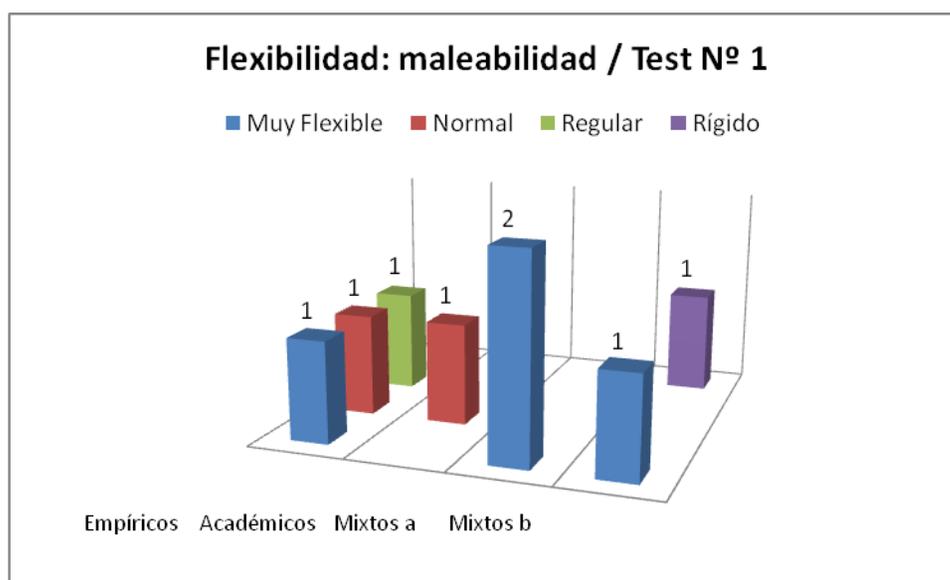


Gráfico 18. Refiere a la capacidad del testeado de jugar con el test.

Respecto del segundo test, un total de cinco artistas obtuvieron la calificación MUY FLEXIBLE, entre ellos los dos integrantes de *mixtos a*, así como también el representante del grupo *académicos*, pero también uno de *mixtos b*, además de uno de *empíricos*. Bajo la calificación regular, uno de entre los *mixtos b*.

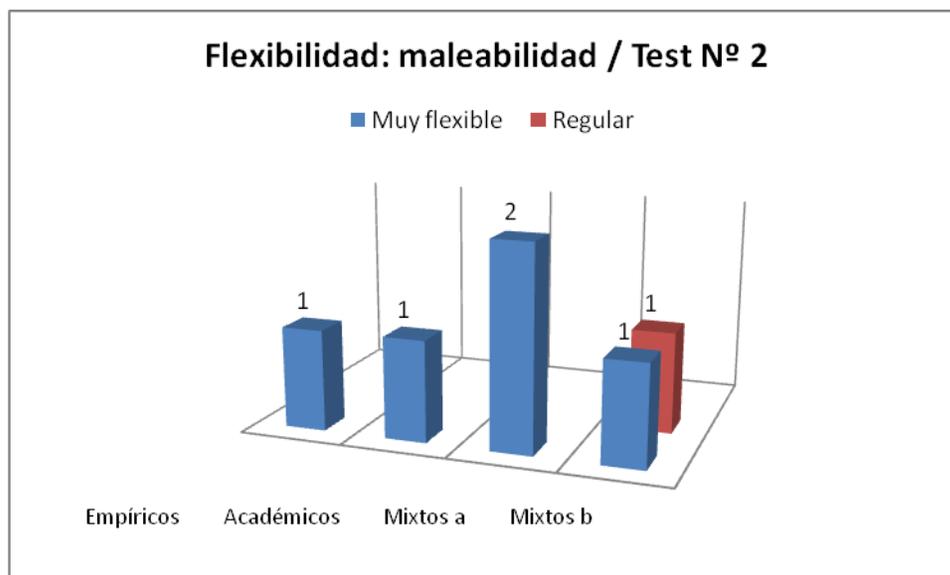


Gráfico 19. Refiere a la capacidad del testeado de jugar con el test.

Del comportamiento de los sujetos de la muestra en los dos test respecto de la variable *flexibilidad* en sus tres aspectos se desprende que:

- a) Los *mixtos a* en su totalidad, el 50% de los *mixtos b* y un tercio del grupo *empíricos* obtuvieron un excelente desempeño en ambos test.
- b) El representante de académicos logró un óptimo desempeño sólo en el segundo test, que no en el primero.
- c) Dos de los *empíricos* no lograron descifrar el segundo test, resultándoles demasiado extraño o exótico.
- d) El otro 50% del grupo *mixtos b*, aunque alcanzó un buen rendimiento, no obtuvo niveles óptimos.

Lo anterior parece indicar que la lecto-escritura no incide en cuanto a la flexibilidad en la improvisación, sino más bien incide el cultivo de una cultura musical amplia. Es decir, un oído y espíritu abierto a distintos estilos de música, comunes y extraños, constituye un entrenamiento auditivo que coadyuva a la hora de adaptarse a repertorios ajenos a la tradición a la que se pertenece. Además, una práctica instrumental exigente obviamente conviene a dicho propósito.

Por otra parte y a juzgar por la muestra, resultó más sencillo para la gran mayoría de los testeados improvisar sobre el sistema pentatónico que sobre la tonalidad. Esto resulta fácilmente explicable desde el punto de vista del material constructivo. En la modalidad pentatónica, prácticamente cualquier nota que se use “suena bien”, en tanto que dentro del sistema tonal, si se utilizan notas extrañas al acorde (paso, floreo, apoyatura, pedal y retardo), éstas deben resolverse adecuadamente, lo que implica no sólo una alta velocidad de procesamiento (común a toda improvisación), sino un cúmulo de información mucho mayor a ser procesada.

Otro aspecto considerado aquí fue la comparación de esta variable respecto del tipo de entrenamiento que para el momento de la entrevista manifestaron tener los testeados. Con base en ello no se determinó una relación contundente entre el grado de flexibilidad de entrenamiento (p. 48) y el grado de flexibilidad ante el test, es decir, no hay relación aparente entre una y otra, si bien, manifestaron flexibilidad de entrenamiento los integrantes del grupo *mixtos a*, quienes a su vez obtuvieron el mayor grado de flexibilidad ante el test.

FLUIDEZ

El primer test arrojó que en cuanto a la variable *fluidez* obtuvieron el mejor desempeño los sujetos de los grupos *mixtos a*, y de *académicos*, pero también uno de la categoría *empíricos*. En total suman cuatro que NO cortaron su ejecución. De los restantes, tres cortaron ALGUNAS VECES su ejecución, 2 *empíricos* y 1 *Mixto b*. Cortó su ejecución CON CIERTA REGULARIDAD el *mixto b* restante.

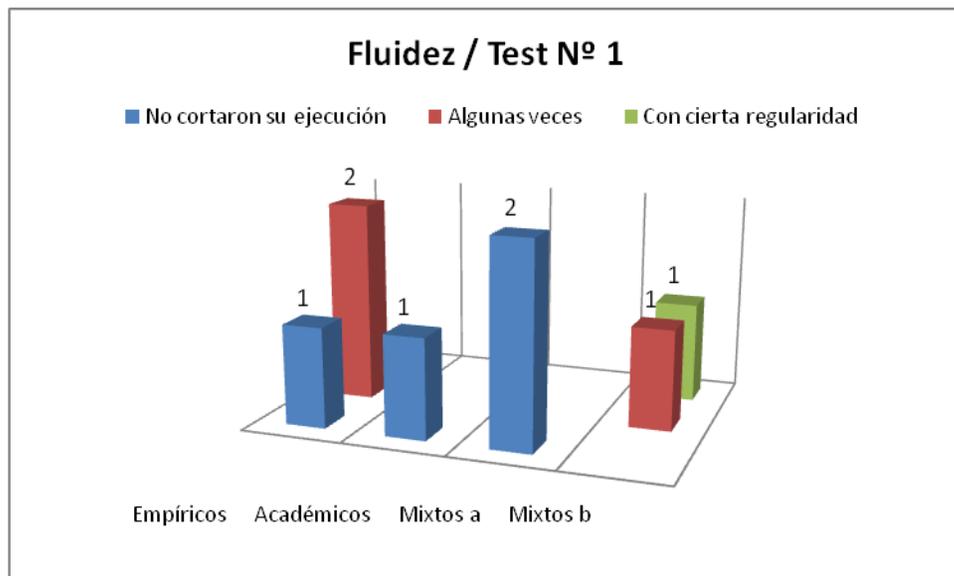


Gráfico 20. Refiere a la naturalidad con que el testeado improvisó sobre el test, medido en las interrupciones que efectuó a lo largo de la improvisación.

En cuanto al segundo test, todos los seis sujetos que se adaptaron NO cortaron su ejecución, teniendo una improvisación fluida.

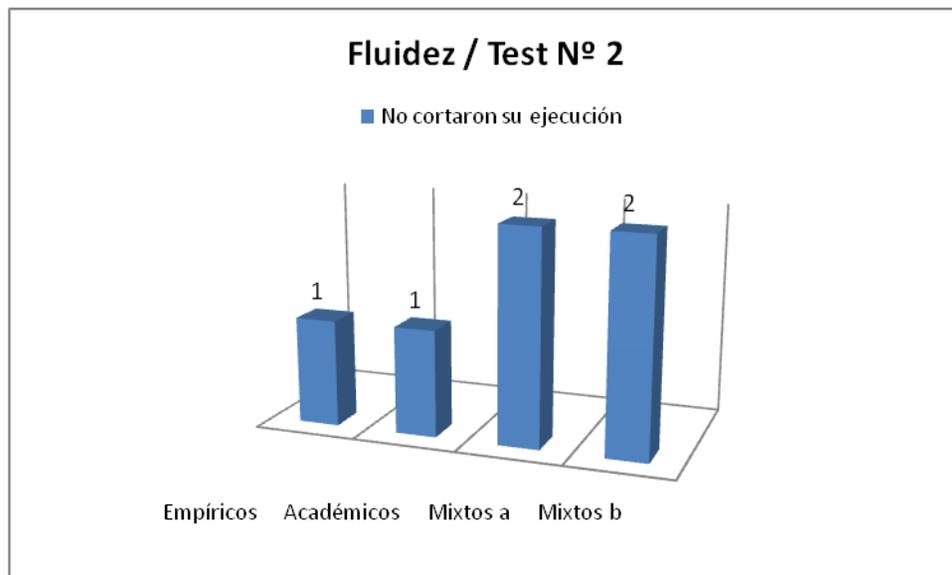


Gráfico 21. Refiere a la naturalidad con que el testeado improvisó sobre el test, medido en las interrupciones que efectuó a lo largo de la improvisación.

De lo anterior se desprende que:

- a) Obtuvieron un excelente desempeño en ambos test los grupos *mixtos a* en su totalidad, el representante del grupo *académicos* y un tercio de *empíricos*.
- b) El grupo *mixtos b* logró un óptimo desempeño sólo en el segundo test, que no en el primero, puesto que el test nº 1 estimuló un buen rendimiento en uno de sus integrantes, pero sin llegar a los niveles óptimos, y en el segundo de sus integrantes estimuló un desempeño regular.

Con base en los resultados anteriores, no se pudo demostrar una posible relación directa en la muestra entre la variable *fluidez* y las categorías de músicos, es decir, entre la variable *fluidez* y el tipo de formación y el manejo de la lecto-escritura.

ORIGINALIDAD

Esta variable refiere a las innovaciones en cuanto al material musical que el testado proponga en los aspectos de *armonía*, *melodía*, y *ritmo*.

Originalidad: Armonía

En el primer test, un total de tres de entre la muestra obtuvo la calificación MUY ORIGINAL, entre ellos, dos representantes del grupo *mixtos a* además de un integrante del grupo *mixtos b*.

Logró la calificación ORIGINAL un integrante del grupo *académicos*, y dos del grupo *empíricos*.

La calificación POCO ORIGINAL corresponde a uno de entre los *empíricos* y de *mixtos b* respectivamente.

A juzgar por los resultados de la muestra en cuanto al primer test respecto de la construcción armónica en la improvisación, parece indicar que es fundamental aplicar en paralelo y no por separado tanto el empirismo como el academicismo en la ejecución del instrumento, ya que en la muestra se observó el mejor desempeño en integrantes de los grupos *mixtos a* y *mixtos b*, si bien, integrantes de los grupos *académicos* y *empíricos* lograron resultados armónicamente interesantes, pero en menor grado que los primeros.

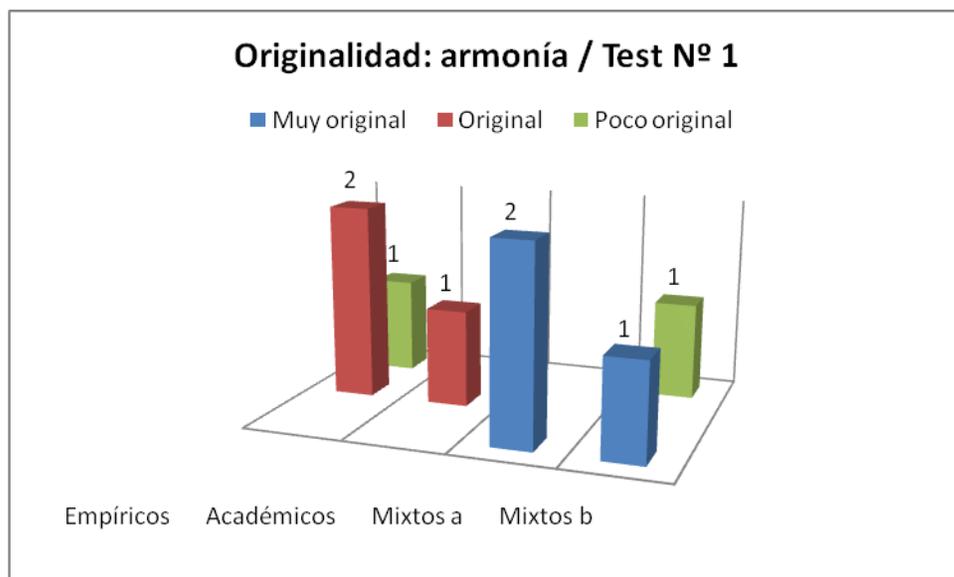


Gráfico 22. Ilustra qué grupo fue más original en el manejo del lenguaje armónico.

Con respecto al segundo test, cinco sujetos obtuvieron la calificación MUY ORIGINAL. Dos representantes del grupo *mixtos a*, un representante del grupo *empíricos*, uno del grupo *académicos*, y uno de *mixtos b*.

Por su parte, alcanzó la calificación POCO ORIGINAL uno de los integrantes del grupo *mixtos b*.

La gran mayoría logró un desarrollo armónico interesante en el segundo test, que fue calificado como MUY ORIGINAL. Esta condición contrasta con los resultados logrados en el primer test, todo lo cual refuerza la tesis de que armónicamente es más natural y fácil improvisar sobre una escala pentatónica que sobre los modos mayor-menor de la escala diatónica occidental, de acuerdo a lo que ya dijimos con anterioridad.

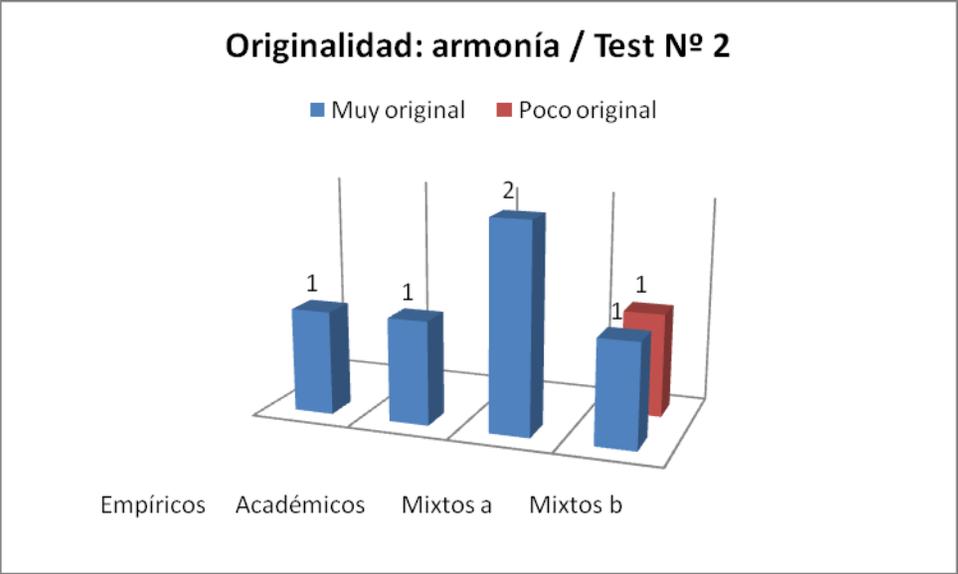


Gráfico 23. Ilustra qué grupo fue más original en el manejo del lenguaje armónico.

Originalidad: Melodía

Respecto del primer test obtuvieron la calificación MUY ORIGINAL tres en total, entre ellos, dos integrantes del grupo *mixtos a*, junto a uno de los integrantes del grupo *mixtos b*.

La calificación ORIGINAL fue alcanzada por el representante del grupo *académicos*, y también por dos integrantes del grupo *empíricos*.

Por su parte, la calificación POCO ORIGINAL fue alcanzada por uno de los integrantes de los grupos *empíricos* y uno de los *mixtos b*, respectivamente.

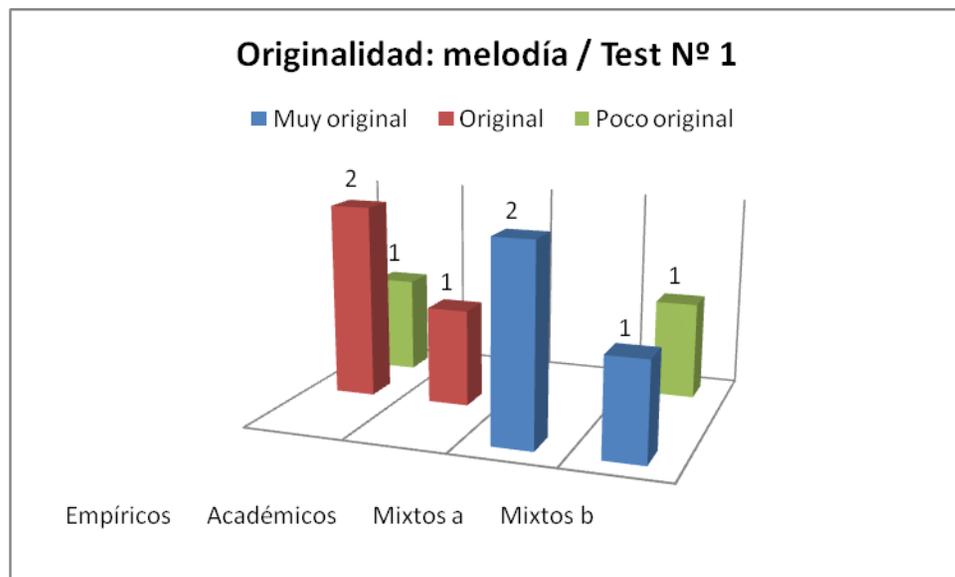


Gráfico 24. Ilustra qué grupo propuso elementos melódicos más originales.

El segundo test arrojó la calificación MUY ORIGINAL en un total de cinco artistas, entre ellos, 2 del grupo *mixtos a*, 1 de *empíricos*, el representante de *académicos*, uno de *mixtos b*.

Un sexto artista perteneciente al grupo *mixtos b* obtuvo la calificación POCO ORIGINAL

Por otra parte, la gran mayoría se desarrolló mejor en el test n° 2, lo que refuerza aún más la acotación páginas atrás, en cuanto a las condiciones de improvisar sobre material pentatónico

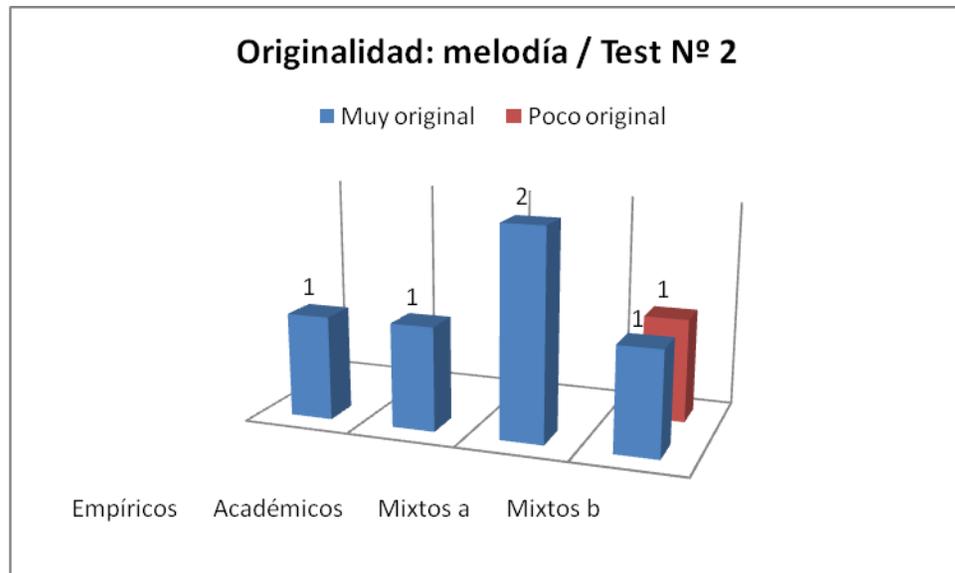


Gráfico 25. Ilustra qué grupo propuso elementos melódicos más originales.

Es interesante observar que esta sub-variable suscitó los mismos resultados que la sub-variable armonía. Si se observa los gráficos correspondientes, se notará un comportamiento idéntico tanto en el primer test como en el segundo respectivamente.

Por otra parte, a juzgar por el hecho de que tanto *mixtos a* como *mixtos b* mostraron mayor eficiencia en lo armónico y lo melódico, parece razonable concluir

que un conocimiento de tipo academicista a la par del empirismo coadyuva en la improvisación sobre material tonal y no es condición imprescindible para un material de tipo pentatónico.

Originalidad: Ritmo

En cuanto al primer test, en total cuatro obtuvieron la calificación MUY ORIGINAL, entre ellos los dos miembros del grupo *mixtos a*, uno de *empíricos* y uno de entre *mixtos b*.

Tres en total lograron la calificación ORIGINAL, uno de entre los *empíricos*, uno de entre *mixtos b*, además del representante de *académicos*.

Finalmente, uno de entre los *empíricos* alcanzó la calificación POCO ORIGINAL.

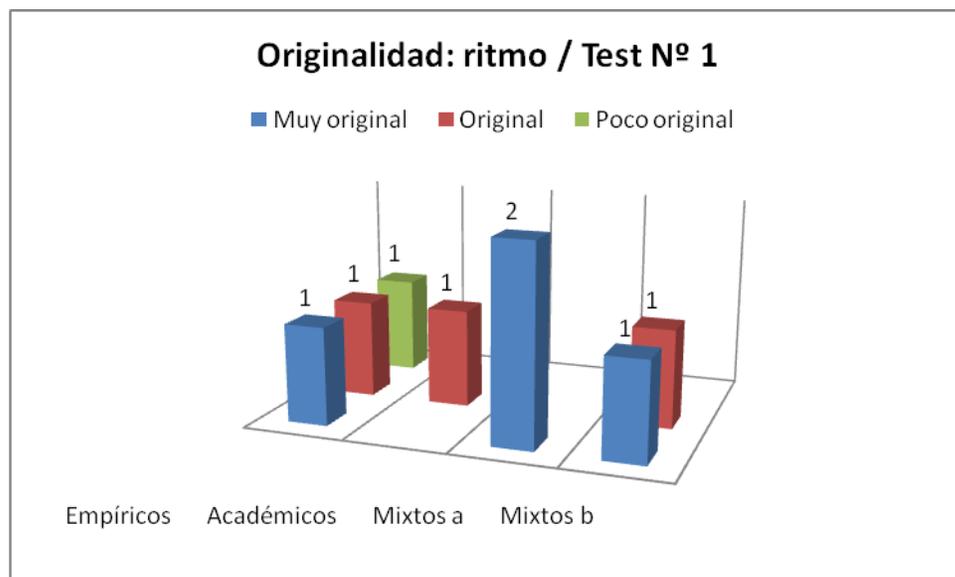


Gráfico 26. Ilustra qué grupo exhibió una propuesta rítmica más original.

Con relación al segundo test, cuatro artistas obtuvieron la calificación MUY ORIGINAL, dos de *mixtos a* y uno del grupo *empíricos*, así como también uno de entre los *mixtos b*.

De los restantes, dos lograron la calificación ORIGINAL, el representante de *académicos* junto con un integrante del grupo *mixtos b*.

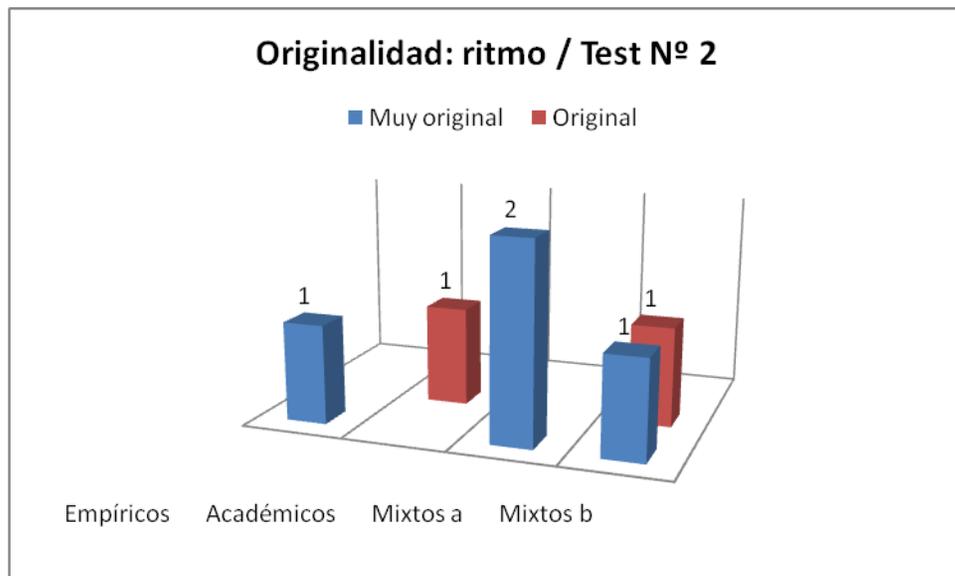


Gráfico 27. Ilustra qué grupo exhibió una propuesta rítmica más original.

Si comparamos los indicadores de la sub-variable *originalidad: ritmo* con los indicadores de las dos sub-variables anteriores tanto respecto del primer test como del segundo, se observa un ligero cambio en los gráficos pertinentes al ritmo. Así por ejemplo, en el primer test, dos sujetos lograron mayor eficiencia, uno perteneciente al grupo *empíricos* y otro del grupo *mixtos b*.

La conclusión de esta parte es que la actuación más destacada fue alcanzada por el 100% del grupo *mixto a*, el 50% de *mixtos b*, y un apenas un tercio de *empíricos*, tal como se especifica a continuación.

- a) Los *mixtos a* en su totalidad y el 50% de los *mixtos b* alcanzaron el grado de originalidad más alto en los tres aspectos, tanto en el primer como en el segundo test.
- b) Un representante de *empíricos* obtuvo el grado de originalidad más alto en sus tres aspectos durante el segundo test.
- c) El representante de *académicos* obtuvo el grado de originalidad más alto en los aspectos de armonía y melodía durante el segundo test.
- d) Un grado de originalidad de rango un tanto menor que los anteriores lo alcanzó el representante de *académicos* y uno de *empíricos* durante el primer test en los tres aspectos de armonía, melodía y ritmo.
- e) Un segundo integrante de *mixtos b*, así como también un tercero de *empíricos* alcanzaron resultados menos destacados en los tres aspectos en ambos test.

ELABORACIÓN

Respecto al test n°1, el grupo *mixtos a* en su totalidad obtuvo la valoración MUY COMPLEJA. Sus dos integrantes lograron un material profusamente transformado, en las combinaciones rítmico-armónicas y melódicas a partir del material original.

El representante de *académicos* obtuvo un NORMAL desempeño.

Los grupos *empíricos* y *mixtos b* obtuvieron un desempeño que abarcó desde lo simple a lo complejo.

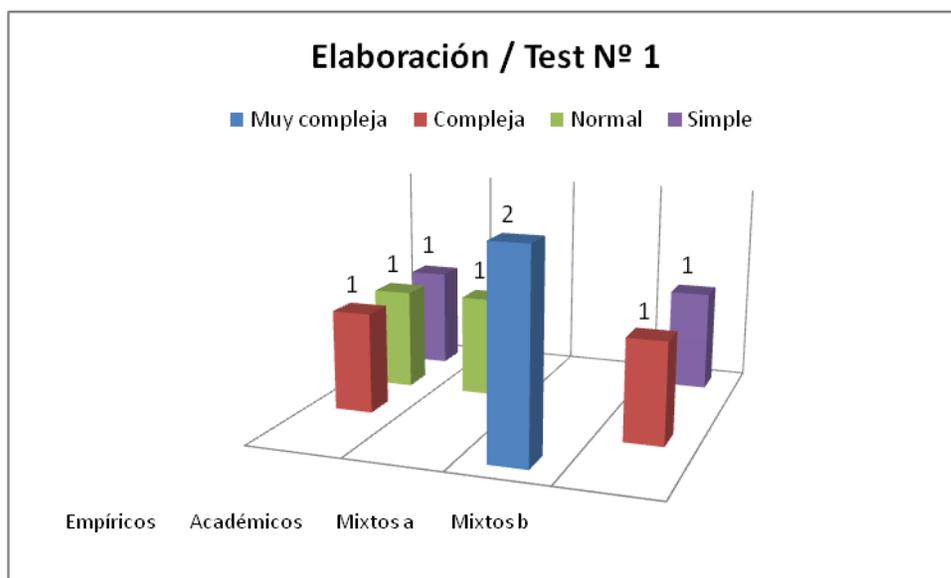


Gráfico 28. Indica qué grupo propuso el material musical más finamente elaborado y tomando en cuenta la mixtura armonía-melodía-ritmo.

El segundo test dio más posibilidades en cuanto a la variable *elaboración* con un desempeño óptimo por parte de la mayoría, a excepción de uno de los miembros de *mixtos b*. De seis sujetos, cinco obtuvieron la valoración MUY COMPLEJA: 2 del grupo *mixtos a*, 1 del grupo *mixtos b*, 1 del grupo *empíricos* y el representante del grupo *académicos*. El sexto, correspondiente a *mixtos b* obtuvo la calificación REGULAR.

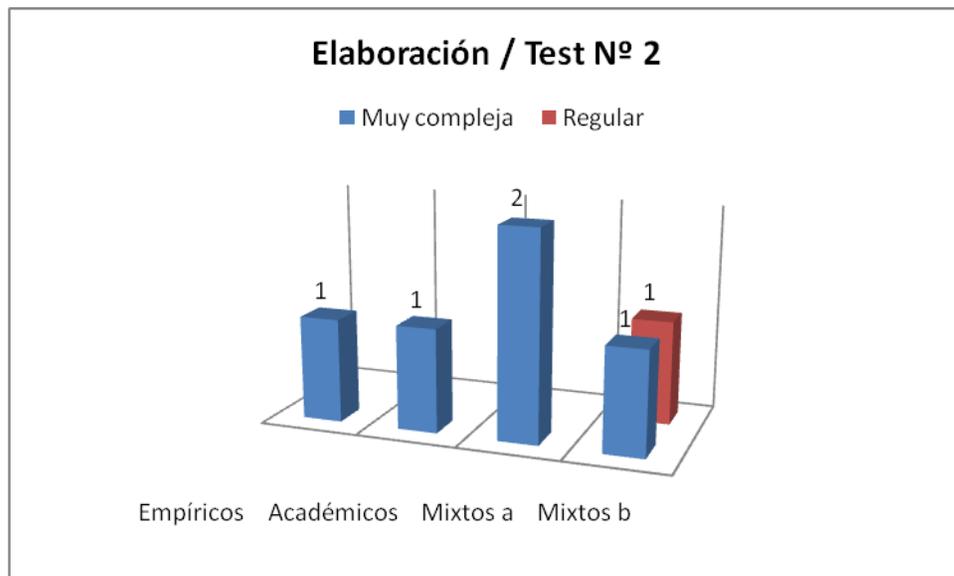


Gráfico 29. Indica qué grupo propuso el material musical más finamente elaborado y tomando en cuenta la mixtura armonía-melodía-ritmo.

A juzgar por los resultados en ambos test respecto de la variable *elaboración* se desprende que:

1. El grupo *mixtos a* fue el único que en su totalidad logró alcanzar el grado de elaboración más alto, tanto en el primer como en el segundo test.
2. Los restantes grupos obtuvieron el grado de originalidad más alto sólo durante el segundo test.

CONCLUSIONES

Tal y como lo relaté en la introducción, de mis inicios en la música de modo empírico a través de la guía paterna, pasé posteriormente al estudio de la música en instituciones especializadas, lo que fue generando una inquietud cada vez mayor en el sentido de llegar a cuestionarme que la lecto-escritura constituía un fuerte inhibidor del musicar y la improvisación.

La solución ante dicha duda fue la realización de este trabajo, el cual consistió en abordar mediante estudio de casos a través de la técnica de la entrevista y el testeo musical, a trece destacados músicos venezolanos: Santiago Cortés “Alacrán”, Otilio Galíndez, José “Cheo” Hurtado y Adolfo Noguera “El Zorro de la Guitarra”, Inocente Carreño, Gerardo Gerulewicz y Leopoldo Igarza, Aquiles Báez, Jorge Glem, Aldemaro Romero y Jesús Rengel, Yukio Agerkop y Prisca Dávila.

La entrevista discurrió en cuanto al tipo de formación respecto de la destreza de improvisación musical, tomando en cuenta, por ejemplo, las primeras figuras que cumplieron un rol fundamental para la iniciación musical del sujeto, las circunstancias o entorno que propiciaron dichos encuentros, el modo como aprendieron los sujetos, el tipo de entrenamiento del artista para el momento de la entrevista, el dominio y manejo de la lecto-escritura musical, sus opiniones respecto a conceptos como música, creatividad, inspiración y el uso de la palabra “musicar”. La entrevista permitió agrupar a los sujetos en categorías, a juzgar por su dominio de la lecto-escritura musical: *empíricos, académicos, mixtos a, mixtos b*.

La prueba musical consistió en dos test. El primero, un valse del S. XIX, basado en el sistema tonal. El segundo, un toque de carrizos yapururo que se

fundamenta sobre una escala pentatónica⁸. La realización de ambos test se orientó a medir la destreza improvisatoria de los sujetos mediante las variables propuestas por Wilford y Torrance, además de una quinta variable sugerida en el presente trabajo. Todas ellas son: *disposición al riesgo*, *adaptación*, *fluidez*, *originalidad* y *elaboración*.

La medición en la muestra de la variable *disposición al riesgo* arrojó que el grupo *académicos* fue el único que mostró un alto grado de reticencia ante la posibilidad de asumir un riesgo imprevisto, tal y como lo representaba la prueba. De tres *académicos* sólo uno asumió la prueba musical. Para el resto de los otros tres grupos, es decir, *empíricos*, *mixtos a*, y *mixtos b*, el hecho de tocar sobre una música desconocida, a juzgar por su actitud, no representaba ninguna situación extraordinaria ni mucho menos de riesgo.

A partir del comportamiento de estos tres últimos grupos en comparación con el grupo *académicos* respecto de la variable *disposición al riesgo* se dedujo entonces que el aprendizaje inicial de la música en circunstancias fuera de lo escolástico, es decir, de modo empírico, o por lo menos llegar a asumirlo como una práctica ordinaria lo antes posible, dota al sujeto de mayor arrojo ante los imprevistos musicales y de sentido de oportunidad. Por el contrario, el sometimiento desde un principio a un esquema riguroso de aprendizaje y su permanencia única y exclusiva e este sistema a lo largo de la práctica musical, o en todo caso el abandono prematuro del empirismo, no favorece en nada las condiciones de arrojo y sentido de oportunidad, las cuales, en definitiva son actitudes clave para quien improvisa en música.

Con respecto a las variables *adaptación*, *fluidez*, *originalidad* y *elaboración* se elaboró un gráfico que permite visualizar comparativamente el desempeño de cada

⁸ En las notas pie de página números 5 y 6: 30 del presente trabajo se presenta una información más completa sobre ambos test.

uno de los cuatro grupos. Estos resultados⁹ fueron desarrollados con base en el sujeto cuya respuesta ante la prueba en sus cuatro variables mostró mayor eficacia, siendo así el más representativo de su grupo.

El procesamiento de esta información consistió en codificar y asignar un valor¹⁰ a los diferentes tipos de respuestas dados por los sujetos en cada una de las variables. Para obtener un solo valor por variable, fueron promediados los resultados obtenidos tanto del primer test como del segundo, así como también los de las sub-variables, respectivamente.

En dicho gráfico el comportamiento del grupo *mixtos a* se sugiere en un solo bloque trazado en líneas punteadas, a raíz de que, por una parte, su desempeño fue óptimo en cada una de las cuatro variables, y por otra, para visualizar el comportamiento del grupo *académicos*.

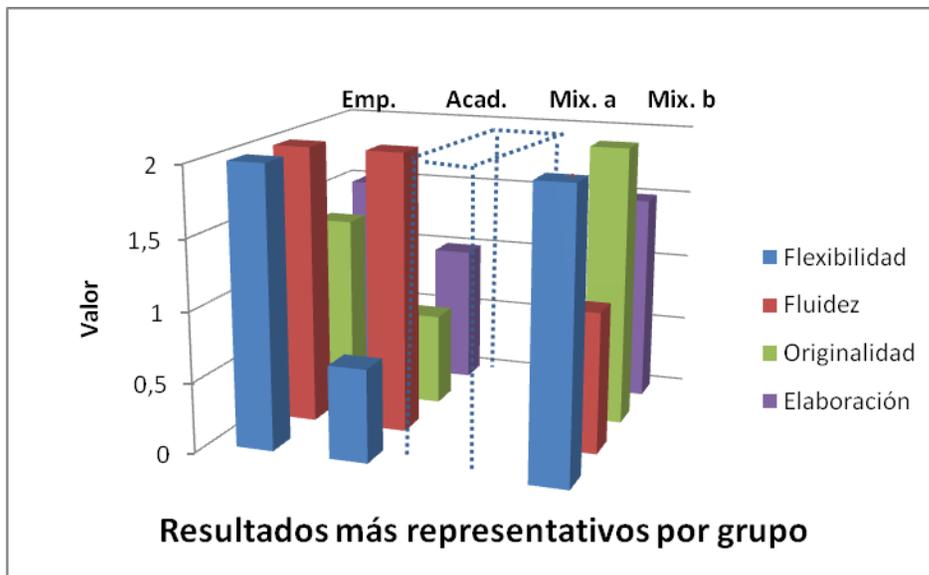


Gráfico 30. Presenta de manera comparativa los resultados que cada grupo arrojó.

⁹ Estos resultados se extrajeron del anexo C-17: 302, el cual consiste de una tabla comparativa que presenta en detalle el comportamiento por grupo y por sujeto con respecto a los test 1 y 2 de la prueba musical.

¹⁰ En la página 62 se muestra en una tabla la codificación de los diferentes tipos de respuesta con sus valores respectivos.

En resumen a lo anterior se tiene que:

1. El grupo *mixtos a* fue el más apto para improvisar. Mostró eficacia en todas las variables contempladas, tanto en el primer como en el segundo test.
2. El grupo *empíricos* fue el segundo más apto para improvisar. Sus debilidades se manifestaron en la variable *originalidad*, donde, por un valor de 0,75 no obtuvo al nivel óptimo y en la variable elaboración, donde no alcanzó el nivel óptimo por un valor de 0,5.
3. En tercer lugar el grupo *mixtos b* presentó debilidades en cuanto a las variables *fluidez* y *elaboración* adoleciendo de un puntaje de 1 y 0,5 para llegar al tope respectivamente.
4. La fragilidad del grupo *académicos* se manifestó en las variables *flexibilidad* y *originalidad* con un puntaje de 1 y 1,5 necesario para alcanzar los niveles óptimos respectivos.

A partir de lo anteriormente expuesto, y de la condición de que, de los cuatro grupos abordados, tres manejaban la lecto-escritura musical, este estudio de casos permitió demostrar que la lecto-escritura en sí misma NO es un elemento contundente que perturbe la improvisación, pero en cambio el tipo de formación y la destreza que primero se aprendió SI lo es. Es decir, si primero se aprendió a leer y a escribir música antes que aprender a tocar, seguramente no se logrará ser 100% eficaz ante una improvisación. Dicho en criollo: si primero se aprende a guataquear, se tendrá más cancha en la improvisación. Por ende, con base en este estudio se recomienda:

1. Fundamentar los primeros procesos de aprendizaje musical a partir del sentido auditivo en paralelo a la práctica del instrumento. Fomentará en gran manera el desarrollo de la capacidad de discriminación sonora y de los procesos de la memoria musical a la par de lo motriz y corporal, aspectos esenciales para un buen improvisador.

2. Ya logrado un alto dominio y conocimiento para la ejecución del instrumento, conviene emprender una segunda etapa de aprendizaje orientada a integrar a la anterior el ejercicio lecto-escritor, además de todo tipo de preparación posible. Esto permitirá una mayor capacidad de procesamiento de información aplicada a la ejecución del instrumento, en relación a las variables *originalidad* y *elaboración*.

3. Incluir, lo antes posible, la audición de músicas exóticas a la cultura del sujeto, que desarrolle una amplia cultura musical y del sentido auditivo, enriqueciendo la gama de datos en la memoria sobre variedad de músicas. A juzgar por la muestra, esto ayudará a la improvisación de manera notoria en lo que respecta a variables tales como *adaptación* y *fluidez*.

EPÍLOGO

Finalizado este estudio así nada más, me queda bien claro que creatividad y cautividad son términos antónimos. Se es más creativo en la medida en que se es menos cautivo y viceversa. Cautivo en el sentido de ser cautivado, cauteloso, de no actuar por temor al qué dirán, a hacer el ridículo y a los riesgos, esclavizado por las figuras de autoridad, cautivo de paradigmas que se instalaron con la educación, la sociedad, la cultura, la política, las instituciones religiosas, cautivo del ego y paralizado por el miedo. ¿Existen tantas maneras de ser cautivo, cautivado, hecho prisionero?

¿Cuál es entonces el camino a la no-cautividad, a la creatividad, a la libertad? Considero que en primer lugar, una reflexión profunda acompañada de una acción contundente en cuanto al proceso *educar*. Éste es en definitiva el proceso clave en la sociedad, en la familia y en el individuo; que persiga el ideal de no dañar el potencial creativo con el que, de seguro, venimos dotados de nacimiento, pese a las limitaciones que ya sin embargo desde el vientre materno, dice la psicología, arrastramos.

¿Cómo hacer que la educación no resulte aburrida ni nos divorcie de aquello que realmente nos interesa? ¿Cómo hacer que la educación no nos desconecte de *eso* que justamente despierta nuestra curiosidad y la pasión por hacerlo?

Todo niño nace con una curiosidad innata, indudablemente, casi que nace explorando. En la medida que madura, supongo -así pasó conmigo- en la medida que madura va tomando conciencia de todo alrededor, pero también de su punto de foco, de *aquello* que de manera especial le interesa; pero así también en la medida que madura va siendo encarcelado, hecho cautivo.

El caso es que si cada individuo intuye que hay *algo* que le resulta sumamente especial *hacer*, el poder cumplir esa ansia lo conduce a su realización precisamente como individuo, por el contrario, la imposibilidad de hacerlo lo frustra. Entonces, la puerta, o a las peores desdichas y frustraciones, o al mayor gozo y realización, tiene que ver con la posibilidad del individuo de estar y permanecer sintonizado a su potencial creativo, si bien parece que zambullirse en el potencial creativo implica asumir riesgos. Al respecto Nachmanovitch (1990: 35) nos dice:

Una vida creativa es una cuestión riesgosa. Seguir el propio curso, no trazado por los padres, por nuestros pares, o por las instituciones, implica un delicado equilibrio de tradición y de libertad personal, un delicado equilibrio de ser fiel a sí mismo y permanecer abierto al cambio. Si bien en ciertas dimensiones se vive una vida normal, de todas maneras uno es un pionero que se aventura en un nuevo territorio, rompiendo con los moldes y modelos que inhibían los deseos del corazón, creando la vida a medida que avanza. Ser, actuar, crear en el momento sin sostén ni apoyo, sin seguridades, puede ser el juego supremo, y a la vez dar miedo, que es lo contrario de juego. Entrar en lo desconocido, al humor, a amistades para toda la vida, a la autorrealización, y ocasionalmente a un enorme impulso creativo. Entrar en lo desconocido puede llevarnos también al fracaso, a la desilusión, al rechazo, a la enfermedad o a la muerte.

En todo caso, es crucial la importancia de la educación. Parece simplista y trillado a estas alturas recapacitar sobre ello, pero olfatear la educación en una dimensión centrada en el aspecto primordial y particular del potencial creativo del individuo, que en vez de obligarlo a repetir y memorizar fórmulas por el puro hecho de acumular conocimiento, por el contrario y sin desacreditar aquellas fórmulas, sea una educación que de manera efectiva impacte positivamente en *esa área* inherente al ser-hacer del individuo. Una educación pensada en estas dimensiones nos ayuda a intuir sociedades más justas.

Considero que los estados internos de cautividad del individuo a la larga se extienden a todo el entramado social, lo que implica un enorme daño por añadidura. Así por ejemplo, en perjuicio de la educación misma se ha instalado miserablemente en Venezuela el hábito del camino fácil que abona el pillaje y la corrupción; casi que

en colectivo se piensa, “pa’ que estudio, pa’ que me esfuerzo. A mi que me pongan donde hay”. Definitivamente es tiempo de una reflexión-acción al respecto.

En todo caso, si la educación actual no nos ayuda mucho como individuos creativos, es preciso que sin temor al escarnio tomemos en serio nuestras frustraciones, no sólo en lo personal sino colectivamente. Ello puede ser la llave que abra la puerta a las más ansiadas realizaciones.

REFERENCIAS

Acosta, Leonardo. (1982). *Música y Descolonización*. Ciudad de la Habana: Editorial Arte y Literatura.

Bailey, Derek. (1993). *Improvisation, its Nature and Practice in Music*. New York: Da Capo Press.

Cañada, Pedro. (2000). Música Creativa a Través de la Improvisación *Cooperación Educativa Kikirikí, Movimiento Cooperativo Escuela Popular, M.C.E.P.* Año XIII, Junio - Agosto(57), 61-65. Sevilla.

Cooker, Jerry. (1977). *El Lenguaje del Jazz*. Buenos Aires. Editorial Víctor Lerú S.A.

Dahlhaus, Carl. (1977) *Fundamentos de Historia de la Música*. Barcelona: Gedisa Editorial, Serie: Cladema. Música/Historia.

Digon Regueiro, Patricia. (2000) El Significado de la Música y el Contexto Social. *Cooperación Educativa Kikirikí, Movimiento Cooperativo Escuela Popular, M.C.E.P.* Año XIII, Junio - Agosto(57), 46-52. Sevilla.

Ducourneau, Gérard. (1990). *Musicoterapia. La Comunicación Musical: Su Función y sus Métodos en Terapia y Reeducción*. Madrid: Edad.

Eichenbaum, Howard. (2003). *Neurociencia Cognitiva de la Memoria*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A.

Escontrela M., Ramón y, Saneugenio S., Amadeo. (2000). *Contribución al Estudio de la Historia del Sistema Escolar Venezolano*. Caracas: Ediciones Vicerrectorado Académico U.C.V.

Guilford, Joy P. (1972). Traits of Creativity. *Creativity* Penguin Book Ltd., Harmondsworth Middlesex, 167-188. England. (Trabajo original publicado en 1959, P. Vernon ed.)

Koomey, Johnathan G. (2001 : 96). *Debussy* [Documento en Línea] Disponible: books.google.co.ve/books. [Consulta: 2010, Enero13]

Lacasella, Rosa. (2000). *La creatividad. Evolución de una línea de investigación*. Cuaderno de Postgrado N° 24. Caracas: Centro de estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Editorial Melvin.

Maslow, Abraham. (1982). *La Amplitud Potencial de la Naturaleza Humana*. México: Trillas.

Nachmanovitch, Stephen, (1990). *Free Play, Improvisation in Life and Art*. New York: Tarcher Penguin, Penguin Group, Inc.

Ong, Walter J. (1993). *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la Palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 3ra. Ed.

Palacios M., y Sans., J.F. (2001). Patrones de Improvisación y Acompañamiento en la Música Venezolana de Salón del Siglo XIX. *Resonancias*. (8), 45-90. Caracas.

Paredes, Jorge. *La lectura, de la descodificación al hábito Lector*. [Documento en Línea] Disponible: www.monografías.com. [Consulta: 2005, Agosto 30]

Sans, Juan Francisco. (1998) Sonata y Trivialidad en América Latina. *Revista Musical de Venezuela*. Año XVIII, Mayo-Agosto(37), 137-162. Caracas.

Sans, Juan F. (2001). Oralidad y Escritura en el Texto Musical. *Akadosmos*. 3(1), 90-114. Universidad Central de Venezuela, Decanato de Postgrado, Maestría de Música. Caracas

Small, Christopher. (1999) El Musicar: Un Ritual en el Espacio Social. *Transcultural Music Review*. [Revista en Línea] Disponible: <http://www.sibetrans.com/trans/trans4/small>. [Consulta: 2005, Noviembre, 08]. (Trabajo original presentado en conferencia del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, Benicàssim, Mayo 25, 1997)

Sojo, Vicente Emilio. (1987). Breves Notas Sobre Algunos Aspectos de la Vida Musical de Una Persona. *Revista Musical de Venezuela*. Enero – Abril(21), 29-30. Caracas.

The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. (1980). Washington D.C.: Edited by Stanley Sadie.

Torrance, E. Paul. (1969). *Orientación del Talento Creativo*. Argentina: Ediciones Troquel. (Traducción del original en inglés 1962).

Torrealba, Alberto Arvelo & Castro, J. J. (1992) *EL cuatro*. Caracas: Gráficos de Es Libri, C.A.

Ulmann, Gisela. (1972) *Creatividad*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A.

Urbina Parra, Ana Miriam. (1994). *Música Folklórica y Religiosidad Popular del Campesino Merideño*. Trabajo de grado no publicado. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Waisburg, Gilda. (1999) *Creatividad y Transformación. Teoría y Técnicas*. México: Trillas.

ANEXOS

ANEXO A

TRANSCRIPCIÓN DE LAS ENTREVISTAS REALIZADAS

ANEXO A-1

Santiago Cortés “Alacrán”. Agosto, 2006, Caracas.

¿Cómo está, bella dama?

Gracias, gracias. Es un placer estar en su casa entrevistándolo. Me interesa su experiencia como tresista. Quería empezar preguntando ¿qué experiencias fueron importantes en su infancia, que lo indujeron a usted hacia la música? ¿Cómo fue ese encuentro con la música y esa decisión de ser tresista?

Bueno mira, la experiencia mía como músico y el encuentro con esa profesión, o con ese arte, es que yo escuché mucho, siempre, mucha música. De muy muchacho escuchaba la Billo's Caracas Boys todas las tardes en el programa “A gozar muchachos”. Ese programa lo daban siempre a las cinco de la tarde, todos los días de la semana. Cantaban [é] Cedeño, Manuel de Monterrey...

Yo vivía en una parte que se llamaba Santa [é] de Monte Piedad. Nos mudamos después de allí para la Calle El Carmen de Monte piedad, y empecé a escuchar los discos de Panchito [é] acompañado por un tresista puertorriqueño que se llamaba Luis Lira Ortiz. Entonces fueron tantos los discos que yo compré de ese señor, porque me gustó mucho el sonido de ese instrumento. De allí mi vocación por ese instrumento.

¿Su primera experiencia fue básicamente escuchar?

¡Escuchar! ¡Siempre fue escuchar!

¿Qué edad tenía más o menos?

Oye, tenía como 20, 25 años. Es que a estas alturas, acordarme yo sería un fenómeno.

¿Tenía usted en su entorno familiar o en sus vecinos del barrio, eh, músicos, que de alguna manera le fueron enseñando la práctica musical? ¿Cómo se dio ese paso de escuchar hasta llegar a tocar?

No. El paso de llegar a tocar fue que nosotros todas las noches en la Calle el Carmen de Monte Piedad... había un carro viejo accidentado, parado en toda la esquina, y nosotros nos echábamos los traguitos, y a darle golpes a ese carro, y a cantar. Todos cantábamos y todos hacíamos coro. Allí entonces empezó la cuestión, la evolución de buscar la manera de introducirnos en una agrupación.

Hasta que llegué a cantar con un señor llamado Evaristo León. Él fue el bongosero de Alberto José Larrai, bongosero de los “[¿] de Lucho”. Bueno, él tocó en muchas agrupaciones.

¿Él también tocó ahí en el carro?

¡No, no! Él era un profesional ya. Entonces yo me estuve ligando con él porque yo me iba de la Calle del Carmen, hacia el 23 de Enero, donde vivía él. Y yo empecé a evolucionar tocando en una agrupación, siendo él, el director. Un conjunto que se llamó El Conjunto Caney... Y empezamos a ensayar con esa agrupación. Ya él tenía para ese entonces como 32 años. Empezamos a ensayar y a ensayar y empezamos a tener un auge muy bueno de invitaciones para amenizar fiestas, ¡casi no cobrando! porque para aquel entonces 20 bolívares, era una tortura. Entonces empezamos a amenizar las fiestas a los vecinos, a los compañeros, a los amigos. Nos echábamos su trago, nos comíamos su sancocho y nos daban cualquier cosa para, tú sabes, para tenernos ahí.

Al poco tiempo, eso fue en 1976 para ser más exacto, ya habíamos hecho El Conjunto Caney. Se presentó Domingo Álvarez, el arquitecto que haría luego El Museo de los Niños. Él nos escuchó ensayando. Fuimos a su casa, ensayamos en su casa, y se hizo la agrupación. Se presentó un día un señor llamado Orlando Montiel. Ellos eran muy amigos. Y fuimos a grabar el primer disco. Y lo grabamos en mil novecientos setenta y siete. Grabamos primero El Sonero Clásico del Caribe. Ese nombre se lo puso Domingo Álvarez. Entonces grabamos el primer disco el viernes 25 de febrero de 1976.

Y ahí empezamos a coger vuelo, y a coger vuelo. Imagínate. Yo tuve tres años con El sonero, y en uno de los conciertos que se hizo en el Aula Magna, tuvieron que abrir la puerta, porque ya iban a tumbar la puerta, una puerta que es tan grandísima de vidrio, tuvieron que abrirla, porque la iban a tumbar. Y se metió todo aquel gentío. Entonces el Sonero cogió plaza. ¡Solo! ¡Se fue! ¡Porque aquí no había ningún grupo con tres! Entonces, nosotros con el Sonero Clásico del Caribe volvimos a poner de moda El tres.

Prácticamente de sus manos

Si. Vamos a decirte que si. Fíjate que ahora casi todas las orquestas, no solamente las de aquí, las de por allá también, le meten tres a sus agrupaciones ¡aún teniendo el piano!

Ah, pero eso, esa práctica, este, ¿también estaba en desuso en el exterior?

¡Si! No se oía.

O sea que, prácticamente eso es un aporte tuyo, gracias a que te enamoraste del instrumento.

Todavía estoy enamorado de mi instrumento. Ya no doy más de ahí, por que ya no... pero hay unos muchachos que vienen estudiando, están estudiando música y están practicando. La práctica y la teoría la tienen y han adelantado mucho.

¿Y tú les estás dando clase a esos muchachos?

¡No! No. Yo tuve un compañero aquí, que venía aquí a que yo lo enseñara. Ese muchacho tenía más ejecución que yo. Se llama Luís González. Está por ahí tocando con Canelita. Está tocando con Canelita por ahí. Y entonces, bueno, él me ha buscado en estos días para hacer una agrupación. Tenemos un cuartetito ahí, volviendo a empezar. Ya yo tenía mi instrumento guinda'o. Ellos me han buscado ¡y yo no voy a decir que no! Yo me incorporo también en la cuestión.

Su aprendizaje, por lo que me está comentando, es un aprendizaje de calle

De calle

¿Tuvo algún maestro que le enseñó un aprendizaje de tipo académico?

¡No! Pero si tuve un gran hombre que me enseñó parte de lo que él sabía. Ese se llamaba Juan Ramón Díaz, de La Guaira.

¿Guitarrista, creo?

¡Guitarrista! Guitarrista, tresista, tocaba bajo, tocaba bandolina, tocaba cuatro. Bueno ¡de los instrumentos de cuerda creo que los dominaba casi todos!

¿Y él era formado en la academia? o ¿en la calle?

Bueno, creo que estudió armonía. Creo que estudió armonía. Oí un comentario de eso. Pero ¡como ejecutante! mire, el tresero más fino que yo he oído aquí en Venezuela. Se llamaba Juan Ramón Díaz. Aunque también Carlos Baute, el “Negro” José Quintero, Estelio Cabrujas. Hubo bastantes treseros, pero como ese, creo que no hubo ninguno.

¿Usted sabe leer, algún tipo de, por ejemplo cifrado, notas?

Nada de eso.

¿Absolutamente nada?

Nada.

Su mundo es...

Puro oído.

Puro oído

¡Hasta ahora! Ya tengo por ahí algo que me está entusiasmando. Estoy aprendiendo a leer pentagrama ahora.

¿En qué le va a ayudar a aprender a leer el pentagrama?

Una escuela que hay aquí. José Ángel Lamas. Ahí me inscribí. Y estoy esperando que pasado mañana salga la lista, a ver si salí seleccionado. Si no salí seleccionado, entonces bueno, me quedaré con los ojos claros y sin vista.

¡Su experiencia ha sido neta y absolutamente una experiencia auditiva!

Si señora.

¿A nivel de lectura nada? ¿Cómo hace para aprenderse una pieza? ¿Cómo hace para aprenderse algo, si no tiene nada leído?

Bueno, es cuestión de mi oreja. ¡No me engaña! A ella la quiero mucho. Porque lo que yo oigo, casi la mayoría es de otros tresistas. Y esas ejecuciones también las puedo hacer, algunas cosas, no todas. Porque hay veces que unos son demasiado rápido y ya yo no tengo esa digitación. ¿Ve? Pero si acompaño. Todo lo que yo pueda acompañar, te lo acompaño.

Y en cuanto a la técnica, es decir, ¿Cómo agarrar el instrumento? ¿Cómo darle? ¿Cómo mover los dedos? ¿Todo eso cómo lo aprendió?

Viendo. Viendo y ensayando yo con el mío.

¿Cómo hizo para conseguirse su primer tres?

Me lo regaló mi papá, antes de morir. Me regaló una guitarra que todavía la conservo. Tiene 42 años. Y yo la convertí en tres. Y ahí me puse a darle y a darle y a darle. Y unos me decían:

_ ¡así no es!, pero ¡coge esto aquí!... Los que sabían ¿No?

_ ¡Dale aquí! ¡Coge esto! ¡Pon este tono! Esto se llama tal

Y así fue que aprendí los nombres de los tonos, los mayores, los menores, los bemoles, los sostenidos...

De oído, porque no le sabes los nombres, o si se los sabes

No. A estas alturas si

A estas alturas si.

¡Claro que me los se! Los bemoles, los mayores, los sostenidos, los naturales ya te los conozco.

¿Y tú improvisas?

Algunas veces improviso.

¿Es difícil improvisar?

No.

¿Qué se necesita para improvisar?

¡Bueno! Saber lo que se va a decir. Saber lo que se va a cantar. ¿Tú dices cantando?

Eh, ¡no! con el instrumento. Ponte que te den un solo de tres, una descarga

¡Ah no! No. Eso lo hace uno porque la misma canción que tu vas tocando te lo lleva. Con los mismos tonos que tú vas a improvisar.

¿Cómo definirías la improvisación? en ese sentido... esa improvisación musical, esa descarga, ¿Cómo la definirías?

Bueno, eso es a gusto. Eso es a gusto. No te puedo explicar porque yo por lo menos cantando, o sea acompañando "Son de la Loma", cuando me dejan solo con el tres, entonces yo hago mi dibujo a mi manera, a mi gusto.

Y ese dibujo ¿siempre lo repites? Por ejemplo, tocas en un concierto hoy, otro mañana, otro pasado mañana, ¿Es el mismo dibujo? O ¿Haces dibujos distintos?

No. ¡Es igualito! Ese dibujo va igualito porque ya esa pieza la conocen demasiado.

Y una pieza que no conozcan ¿te da la libertad de hacer cualquier dibujo cada vez?

Si

¿Haces un toque distinto?

Si

¿Qué piensas de la inspiración, de la creatividad? ¿Qué es eso?

¡Bueno mira!, eso es cuestión de cada quien. ¿Qué lleva por dentro? Su sentimiento musical. No todos improvisan. ¿Cómo te digo yo? ¡A la música hay que ponerle mucho corazón, mucho sentimiento! El que no tiene sentimiento para improvisar, no puede tocar. ¡No puede tocar!

Y eso es lo mismo que el cantante. El cantante debe cantar, que sea tocado, que sea definido con una canción que le guste. Si él no pone de su corazón, de su sentimiento, esa pieza queda ilógica, y no va a gustar.

Hay algo que no termina de comunicarse

La inspiración. La inspiración del cantante es lo que hace la pieza de gusto.

¿Qué produce la inspiración?

Bueno. Mucho sentimiento hija, mucho sentimiento. ¿Tú no has estado enamorada nunca? ¿Sí verdad? Entonces, ¿Qué te inspira a ti el amor?

Tantas cosas que, ¿la cosa es que la música es como una especie de enamoramiento?

¡Exacto! La música es una cosa que te inspira a enamorarte, a cantar fino. A expresar tus sentimientos de cualquier manera.

Eh, después de haber tocado con aquel primer grupo, ¿Con quiénes has tocado después?

Después de El Conjunto Caney toqué con muchos otros. Pero después, con ese mismo grupo saltamos al Sonero Clásico del Caribe. Y después del Sonero Clásico del Caribe, fui a tocar con los Tan Tan, unos que están por aquí por San Agustín. Luego salí de los Tan Tan, me fui con el Madera, hicimos una gira por Europa. Cuando regresé con Madera, registré mi nombre e hice Son Candela que es el que tengo ahorita.

Que bueno. Y ¿Has compuesto tus propias canciones?

Bueno no muchas. Tengo tres nada más.

¿Son puros sones?

No. Dos boleros y un son. Pero espero, a partir del tiempo, haré otras cosas más.

¿A partir de cuando empezaste a componer esas canciones?

Después que vine de Alemania. Estuve en Alemania, estuve en Francia, y entonces eso me permitió hacer una guarachita, ¡un son! nombrando mis compañeros que están en La Guaira. Nombrando a Juan Ramón Díaz. Hay un muchacho que se llama Gaspar Navarro, que cantó con la Billo's, hay otro señor que se llama... ¡le decimos Tello!, pero no se exactamente su nombre. Y entonces, en ese son los nombro a todos ellos. Todavía no he llegado a registrarlo ni a ponerlo en manos de ningún cantante. Pero lo voy a grabar yo mismo.

Cantando

Cantando

Que bueno. ¿Y cuando se va a dar ese proyecto?

Vamos a ver. Todavía no hay ninguna fecha, pero cuando lo oigas por ahí, que estoy nombrando a ese señor, Juan Ramón Díaz, tú vas a decir: ¡esta es la pieza del señor Santiago!

Una cosita más. Si tuvieras la posibilidad de describir con palabras, lo que es la música, ¿Cómo la describirías?

Bueno, la música aparte de ser... La música es una cosa tan grande, tan grande, tan grande, que eso no tiene fin. La música no tiene fin. Aparte de que es cultura. La música es cultura, es una cosa tan grande, que es como la medicina. Eso no lo aprendes tú nunca. Porque todos los días sale un arreglo nuevo. ¿Entiendes? Eso es lo mismo que la medicina: todos los días hacen un remedio nuevo, hay una

operación por un ojo, hay una operación por una pierna. Siempre hay una cosa que motiva a los médicos a interesarse por su por su profesión.

Eso quiere decir que usted todos los días está aprendiendo

Algo

Algo nuevo en la música. Y eso desde el punto de vista del conocimiento. Y desde el punto de vista del sentimiento ¿Qué es la música?

Bueno, ya te lo vuelvo a decir. El que no tiene sentimiento no puede tocar. No tiene sentimiento, tiene que quedarse tranquilo en su asiento por allá. Ese no tiene vida. Para la música hay y para cantar hay que tener sentimiento. Para tocar hay que tener sentimiento. Porque si tú agarras un instrumento y tú le haces charra cacharra cacharra, eso no tiene ningún, ni principio ni fin. Pero si tú agarras un instrumento y tú estás tratando de sacarle armonía ¿Me entiendes? Entonces tú vas por buen camino.

Muy bien. Mira, ¿Qué edad tienes ahorita?

72

¿En que año y en que mes nació usted?

Yo nací el treinta, doce del treinta y tres.

En Diciembre.

30 de Diciembre de 1933.

¡En plena parranda!

Para que veas como es el asunto.

¿Y en que parte nació?

Yo soy aragüeño.

¿De que parte de Aragua?

De Turiamo. La Costa del Estado Aragua.

O sea que tiene alguna experiencia allí en la oreja con los tambores ¿no?

Si. Si. Nosotros bailamos muchos tambores. Y ¡hace poco fue que pasaron! Tú sabes de San Juan el 24 de Junio, son los tambores de allá. Y claro, ya no tenemos el pueblo, porque un presidente, Pérez Jiménez, nos sacó del pueblo, porque iban a hacer una base naval. Ahora bien, eso no sirvió para base naval, entonces se lo cogieron los militares como recreación para ellos.

Y usted fue uno de esos que salió

¡A todos nos sacaron! Y ahora viven las familias de los militares en el pueblo donde nosotros nacimos, y nosotros no tenemos derecho al pueblo. ¿Qué te parece?

Pues muy desagradable

Claro

Si. Si. Si. Eh, ¿Qué experiencia le dejaron esos tambores?

¡Todavía! ¡Todavía hay los tambores, porque en Maracay los suenan, en Puerto Cabello los suenan, en Ocumare de la Costa los suenan!

Pero para usted, para su mundo musical.

¡Ah no! Para mí ya no, porque tengo 70 años aquí en Caracas. Yo tengo 70 años aquí en Caracas. Bueno mi papá me trajo de dos años. Yo iba precisamente a pasar semana santa y San Juan en mi pueblo donde yo nací. Al pasar eso, ¡chupulín! ¡Otra vez pa' Caracas!

Y nada más bailabas, no tocabas.

No. Porque yo no se tocar tambor. Pero con el grupo que se hizo allá en mi pueblo, ese fue el primer tigre que yo me gané. Un día cualquiera que estaban celebrando una fiesta me pusieron a cantar. Porque ahí llegaron mis papás. Y entonces ahí yo me canté una guaracha, ¡mira!: “que se me rompan los cueros, que no se acabe el bongó” ¡mira! me gane cuatro bolívares con cincuenta. Eran mis primeros bolívares en la música. Muchacha, tenía una alegría como tú no te imaginas.

¿Con qué solistas has tocado, que te llamaran para que les acompañases alguna u otra pieza? ¿Con qué cantantes?

Yo he acompañado a mucha gente aquí. De aquí y de afuera también. De aquí acompañé a José Rosario. Cantaba con nosotros en El Sonero. Tocábamos nosotros dos. Éramos las paredes delanteras de ese grupo. Aparte de José Rosario, Eris Ascanio, que también tocaba con los Tan Tan, y yo lo acompañaba. Una vez tocamos en el Juan Sebastián Bar y acompañé allí a Carmen Delia Dipiní. Este, un muchacho que cantaba muy bien, como Panchito. También acompañé a Chucho Serrano que ya

en paz descanse. Pablito Ojeda, que también cantaba como Panchito. Tenía una voz muy fina, también lo acompañé, hicimos un dúo en uno de los Long Play que grabé con los Soneros. He acompañado a varios cantantes, ¿oíste? Acompañé en La Pastora a Andy Montañés. Un día en una fiesta que estábamos tocando, y eso no quedó grabado en ninguna parte. ¡Tengo un sentimiento por eso!

Tengo entendido que tocaste también con Yordano

¡No!

¿No? ¿No grabaste un tema de una novela que se hizo, hace unos 10 ó 12 años, ¿Por Estas Calles?

¡Ah si trabajé en esa! Grabamos con los Tan Tan precisamente.

Pero ¿tú le hiciste el tres?

Otilio Galíndez, Maracay, Mayo de 2008.

Otilio gracias por permitir esta entrevista y gracias por estar, por seguir vivo, de verdad que sí.

Eh, bueno, el propósito es poder conocer un poco de ese mundo creador que usted lleva consigo. Y quisiera empezar preguntándole, ¿cómo se enamora usted de la música? o ¿cómo la música se enamora de usted?

El elemento más grande es la naturaleza. Montañas, pájaros, ríos, caminos. ¡eso es! Yo soy campesino, de Yaritagua y mis padres me criaron. Mi niñez fue bellísima y estaba por allí, por el sendero de lo montaraz.

Animales, cercas, ¡de todo!, que es lo que uno llama niñez, que por supuesto ignora los detalles de sufrimiento, porque el niño no sabe si tal cosa es un motivo de sufrimiento. No lo sabe y es mejor que lo dejen así. Si yo me pongo a escuchar de mi niñez las cosas negativas de donde vivo, entonces me formo amargado.

Gracias a ese amor de mi papá y de mi mamá, y a ese cuidado, y esa herencia, a ese legado, yo he compuesto aguinaldos y canciones.

Te hablo de aguinaldos y canciones, porque cuando ingresé al orfeón universitario, entre los años cincuenta y nueve y sesenta fue mi ingreso, ingresé en el orfeón, y cuando ya tenía más confianza empecé a componer aguinaldos de parranda, que paradójicamente son bailables. Entonces, algunos otros autores, compositores, arreglistas, directores de coro, pusieron los aguinaldos, algunos aguinaldos, los transformaron en Aguinaldos a lo Divino de Aguinaldos de Parranda.

Pero de todas maneras, cada vez que los canto, que es muy rara vez, los canto al ritmo de aguinaldos de parranda, porque así fue la concepción que yo tuve, y así mismo era la gente que tenía dirigiendo, tanto en la universidad central, en la facultad de economía en los pasillos.

Después que me transfirieron para, que conseguí trabajo en CADAFE de Caracas, en El Marqués, seguí la parranda. Seguí siendo director de parranda. Después que me transfirieron para acá, para Agronomía, ¡esta es la Universidad Central de Venezuela! E igual que las otras facultades, aquí está Agronomía y Veterinaria. Entonces aquí reanudé y formé un gran conjunto de parranda. Dio mucho motivo para que la gente ingresara, ¡Desde el bedel hasta el decano estaba! Ese parrandón era insoportable. La gente se ponía las manos en la cabeza. (Ríe) ¡Y sacamos un parrandón!

Esos eran los tiempos en que yo podía saltar metros para darle la entrada a los que estaban allá, formando la parranda. Pero estaban allá atrás. Y yo no los veía. Me elevaba metros y tenían hasta una foto de eso. Pero ahora van a tener que (Ríe) elevarse ellos.

¡Ah! Después vinieron los actos culturales con tarima. ¿No ve que esos saltos...?

¡Entonces fue famosa la parranda de aquí de agronomía! Mucha alegría, mucha emoción, y sobre todo que ahí uno logra ser amigo de tanta gente bella que hay en este país, en cualquier parte del país. ¡Y! esa secuencia de parrandas del sesenta hasta parrandas del noventa te hace saber que fui un parrandero crónico. Y ahorita, a estas alturas me estoy cuidando. Se que me cuido bien, ¡tampoco tanto! (ríe)

¿Qué es para usted la música?

La música es un placer muy espontáneo.

Yo tengo mis teorías raras con respecto a la música. La música es un poco indefinible, o indescriptible. Yo no tengo, ¡digo yo!, no tengo la habilidad musical, ni estudios musicales para componer canciones. Pero, por ejemplo te veo a ti, y me gustas, ¡como es así! te hago una canción, o un aguinaldo, si estamos en navidad.

Todas esas oportunidades de hacer canciones bonitas, aceptables por el país, por todos los coros de Venezuela, y canciones que han volado a otros lugares, a otros países... eso es una gracia divina.

Yo no me pongo especialmente a escribir. Ni me pongo a hacer rabinos musicales. Sino que ambas cosas. Todo eso, simultáneo, me llega por una inspiración. Quizás de tipo doloroso, o de mucha alegría, o de mucho enamoramiento. Entonces la mujer forma parte, por lo menos, de la tercera parte de mi obra.

¿Qué es para usted la creatividad?

La creatividad es un don que tenemos, cada quien, individualmente. Porque, al hablar de creatividad, tenemos, por supuesto, que hablar de pintura, de escultura, de poesía. Y ese don, es un poco indescriptible.

También porque tú puedes ser reconocido como compositor, aún siendo empírico. Aunque, si no has estudiado, por ejemplo, se te hace un poco cuesta arriba hacer cualquier cosa que la acepte el pueblo, que te la acepten los amigos. Y que te caigan encima con sus críticas, y salga a flote, sin mucho esfuerzo. entonces eso es un regalo. Eso es un regalo de Dios que yo no desperdicio.

Muchas veces en las madrugadas... Nosotros tenemos un altarcito. Y muchas veces cuando viene... cuando tengo la oportunidad o me vienen las ansias de hacer algo, de escribir algo que se me pegó, entonces comienzo con tanta facilidad que me da miedo, de que a esa hora y acompañado del altar que está a mi izquierda, de que me estén dando con esa facilidad esa fluidez de letra y música. Porque como le dije, no compongo la letra y después la música, ni viceversa. ¡Viene la música y viene el poema con to' y música! ¡O sea que el regalo es más grande todavía!

Está diciendo que viene, O sea que, sencillamente usted siente que vienen, fluyen a su cabeza un montón de ideas que...

¡Ajá! Cuando las voy a plasmar, bien sea escribiéndolas, ya me están dando, ya me están dando algo y me están diciendo aquí tienes todo. ¡Cógelo! Y esa es la facilidad.

Por eso te digo, nosotros no tuvimos la suficiente condición económica como para estudiar. Por eso te hablo de lo empírico. Y sin embargo hay gente valiosa que tiene un gran concepto de mí como poeta y como músico. Y en el campo musical, por ejemplo, me otorgaron el premio de música 2008.

Cuando eso sucede es que yo me convenzo más de que son aceptadas mis canciones por la gente. Eso me llena de orgullo. ¡No me llena de fatuidad, de pedantería! Pero es un orgullo legítimo. Un reconocimiento de ese tipo como el Premio Nacional de Música, de Cultura, y los conceptos que de mí emiten personalidades, que son intachables y buenos críticos, de los que se escriben. Todas esas personas que han opinado de mí, que han leído... las tesis de grado de algunas muchachas, que me sacan volando de la casa, para hacer algún trabajo de ascenso por ejemplo. Entonces yo me quedo sin...

Eh, me contabas que la naturaleza ha sido fuente de inspiración. Que a través de la naturaleza empezaste a meterte en un mundo musical que, por lo que entiendo, no has tenido la oportunidad de dedicarte a estudiarlo, sino que es muy espontáneo...

Espontáneo, si.

Es parte de ti

¡Si! Es parte de mí, porque la naturaleza ha sido... No hubiéramos sido mi hermano y yo montañistas, por ejemplo. Recorrimos todo el monte. Vimos los animales. Teníamos esa libertad. El campo con toda su belleza, con todo su primor. Entonces es donde yo te hablo de la felicidad del niño. De mi hermana, mi hermano y yo que salíamos a caminar y a tropezarnos con lo desconocido de la montaña, de los montes aledaños, de la agricultura, los animales... ¡Todo eso es una fuente de sabiduría! ¡Y al que le dan un pedacito, si se lo dan, mejor para él!

Ahorita en Venezuela, y no lo digo yo solamente, ¡casi todos los coros del país, tienen por los menos una canción de Otilio Galíndez... arreglada! Y eso me nutre

Y ¿había familiares músicos en su infancia? ¿Qué tocaban algún instrumento?
¿Cantaban?

La primera persona, la primera relación definitiva y musical fue mi mamá. ¡Ella pasaba todo el día cantando y cosiendo! A pesar de nuestras carencias económicas, aquello para mi mamá era coser y cantar.

Y me aprendí todas las canciones de mi mamá. Todas las que ella le oyó a mi abuela, que son cincuenta mil. Pero el hecho de que lleguen del seno materno, significan que ya tienes tu escuela ahí. ¡Otro regalo más!

Ella murió el tres de Octubre del año pasado ¡y todavía no me ha pasado!

Cuando la fuente de inspiración comienza, antes de salir, antes de nacer... porque ya yo dentro del vientre de mi mamá cantaba, porque ella estaba cantando todo el tiempo. Entonces esa fue mi universidad y esa mi escuela. Y ese comportamiento, ese modo de ser, eso es mi vida. Eso es mi vida. Eso era mi vida.

Ahorita ha mermado un poco, porque yo era un poco mimado. Y la relación con mi mamá llegaba al extremo de que nos sentábamos por ejemplo a jugar scrabble, desde las ocho de la noche hasta las cuatro de la mañana.

Los hijos de nosotros y la demás gente de la casa no se metían en los juegos, porque simplemente no podían competir con mi mamá. ¡Y yo siempre salía con mi paliza, para decirte un ejemplo! Sigue preguntando.

Sigo preguntando. ¿Si hubiese tenido la oportunidad de estudiar música, tal vez esa inspiración espontánea, que es como un don que le llega y usted sencillamente la traduce en música y en poesía, ¿si hubiese estudiado música, usted cree, divagando un poquito, cree que hubiese sido igual esa espontaneidad? ¿O que tal vez se hubiese bloqueado un poco?

¡Es difícil la pregunta esa! Yo pienso que si hubiera estudiado música, me hubiera ya asegurado. Hubiera hace tiempo asegurado mi situación económica por medio de la música, graduado en la escuela tal. Pero yo creo que hubiera perdido muchas condiciones por meterme en lo escolástico.

¡Es difícil pensar que hubiera hecho yo, si hubiera estudiado música!

¿Por qué?

¡Porque me gusta mucho el hecho de que me la regalen! Y meterse en un colegio, eso hubiera sido muy bueno. Meterse en un colegio y con hambre no lo hubiera hecho... estaba, ¡estaba un poco lejos la escuela de música! (sonríe) pero mejor me quedo con lo que tengo.

¿Cómo es ese proceso de crear, que ya muy brevemente lo describió usted, que a veces sencillamente se para en la madrugada y escribe de cabo a rabo

¡Claro! No sea que se me olvide al siguiente día. ¡Lo escribo!

Lo escribe. Y la música, ¿cómo la fija? ¿Graba la canción en un cassette?

Grabo la canción en un grabadorcito pequeño, y después que todo ese proceso pase, después que se cumpla el proceso de poesía revuelta con música, y con alegría y con tristeza, cuando se cumplen esas cuatro cosas, sólo me queda empezar con los borrones. Con algunas palabras, con la autocrítica que es atroz.

Yo le pido a una estrofa lo máximo. ¡Lo máximo que pueda decir! ¡O lo máximo que yo pueda dar en calidad!

Entonces esa autocrítica y esos borrones, todo eso me lleva, no a un estado de perfección, porque no es mi idea. Sino que todo eso me lleva a que tenga muy poca posibilidad de ser criticada, como sería decir por ejemplo “esa canción tan fea...” Cosas así no las he oído a nadie.

Cuando salen de mi casa salen filtradas de tal manera que vengan señores críticos, ¡que si vinieron!, pero para decir que la música era buena. Que estaba... que había algo dentro de la música y la poesía que era realmente aceptable, bonita.

Y ellos realmente no son los críticos de mi música, sino los amigos de mi música y de mi poesía. No tengo críticos ni buenos ni malos. Quiero decir. Buenos si

tengo, ¡pero no los puedo llamar críticos! Sino que simplemente ellos son, y emiten sus opiniones con tanto cariño, con tanta fidelidad hacia mi trabajo, que para que ellos yo no he hecho nada para recibir críticos o detractores de mi música. Amigos nada más.

O sea, que usted se siente muy querido por su entorno

Eso te iba a decir

Eso lo alimenta mucho

Claro, claro. Porque lo que me ofrecen es la historia. Te voy a pasar la historia, es muy bonita, pero siempre la historia es larga.

Okey. ¿Y el proceso de borriones es muy largo y muy engorroso? ¿O es divertido? ¿O es diferente cada vez?

Es muy divertido porque cuando yo quiero poner la palabra exacta, por ejemplo, en un verso. Es una estrofa de cuatro versos. En un verso o en una estrofa, yo quiero poner una palabra que... ¡que diga lo que yo quiero! Terminar para cuadrarla mejor. Y no simplemente agarrar un chorrerón de versos mal puestos y mal concebidos, o un poco de tonos igualitos.

Y la poesía sin, sin... Cuando tú haces la primera estrofa de una poesía y ya lograste auto criticarla toda, ¡si haces eso, ya la segunda estrofa, te está pidiendo, no solamente que se parezca en calidad a la otra!, sino que te está pidiendo que la hagas mejor.

Después la tercera estrofa, para no hablar de mas, te está pidiendo que... ¡esa tercera estrofa te está pidiendo que superes a la segunda y a la primera... ¡Uf! ¡Cuando tú logras eso! La primera fiesta es con uno mismo!

¿Y cuando sientes que ese proceso ya está listo? ¿Cómo lo sabes?

¡Ah! Yo he tenido la oportunidad de llevárselas a grandes amigos. ¡Y de llevárselas a cualquier hora!

Dos de la mañana

¡Si! Porque cuando termino la canción comienza la fiesta. ¡Ya llegó este con uno de sus cantos! Y entonces me quedo ahí, y con las cervecitas y la guitarra de mi amigo

¿Tocas guitarra? O, ¿tocas cuatro? ¿No tocas nada? ¿Sólo cantas?

¡No! ¡No! ¡No hago nada de eso así oficialmente!

Pero extra-oficialmente, por lo menos un acordito...

Un acordcito de un cuatrito pa' no estar tan solo. ¡Pero yo no compongo con el cuatro en la mano! Sino que termino mi estrofa, termino mi canción y después busco el cuatro. Y con el cuatro, en el cuatro descubro que todo iba bien antes de utilizarlo. O sea que, el cuatro, -y cualquier instrumento-, si tú quieres componer algo, tiene la mala suerte de no ayudarte. Porque el cuatro quiere meter su parte también. Y si tú lo dejas, es el cuatro el que va a decir lo que vas a cantar, pa' salir del paso.

Entonces es mejor no tener un instrumento cerca. Sino terminar tu poesía y tu música en tu grabadorcito, y después, agarrar el cuatro, para ver qué te dice en los acordes. ¡Y le dice a uno a veces cosas tan bellas...! que entonces podemos decir que el cuatro también forma parte de mis canciones... ¡Con la particularidad de que primero soy yo, y después es el cuatro!

¿Cómo hace usted para que el cuatro le hable así, hasta el punto de saber que usted no quiere que él se imponga en una canción suya, sino que es justamente lo que usted tiene?

La canto el primer verso con el cuatro en la mano, y veo que si puedo mejorar un poquito alguna estrofa, o alguna canción, o algún ritmo. Pero ya él está en un plano secundario. ¡Y sin embargo! No es malagradecido, porque me da mucho del ritmo.

Y de notación musical, usted por supuesto, no tiene idea, por ejemplo, de cifrado en el cuatro

No. Del cuatro no tengo. Para agarrar un método de cuatro para tocar cuatro, eso no fue mi problema

¡Todo es muy intuitivo!

¡Llámalo como tú quieras!

Empírico, mágico

Pero eso sale...

Creo que fue el maestro Jesús Soto quien dijo que la magia no se busca. La magia está ahí.

La magia no se puede describir.

Por cierto. Él es una de las personas que opina sobre mis canciones. O por lo menos opinaba sobre mis canciones.

La misma semana que se murió había la intención de que fuéramos cuatro personas para la playa, ¡por lo menos para conocerlo personalmente! Y se murió antes, y no llegamos a conocerlo.

Me quedé con la duda cuando al principio de la entrevista usted dijo que las parrandas se bailaban y que algunas de sus parrandas habían sido llevadas a Aguinaldos a lo Divino. Yo quisiera que me hablara un poco de esas categorías, o de esa clasificación.

Mis aguinaldos en el momento de crearlos tenían el ritmo de los tambores de Pariata. Tenían la voz de los tambores de Aragua. Tenían la voz de hombres y mujeres tamboreras y cantantes de tambor. Y eso quizás contribuyó mucho, ¡ese otro regalo humano y rítmico. Quizás eso me ayudó, o me proveyó mientras tanto, para que me pusiera a componer aguinaldos.

¡Todos los aguinaldos están hechos con ritmo de parranda!

Pero por ejemplo, El Poncho Andino, tiene dos músicas muy cerca de Dios. Entonces el Poncho Andino me lo pusieron en Aguinaldo a lo Divino. Y la belleza, por supuesto es mejor que la belleza que le puse para bailarlo. Que no fue mi idea que lo bailaran. Pero, así fue el ritmo

Así vino

Así vino. Dime Si Es Pascua, es otro aguinaldo que también pasó al rango de Lo Divino por factores que determinaron que debía ser para el niño Jesús por ejemplo.

Ya te he nombrado El Poncho Andino, Dime si es Pascua. Pero eso no es un abuso de parte de ellos, eso es simplemente de lo que ya yo había hecho. Y también me gusta eso. Cuando lo hacen bien. Entonces estoy muy contento de que haya ese cambio. Esas peleas entre los aguinaldos. Eso me humaniza un poco más.

Usted habla de emociones básicas que lo enganchan a usted con el proceso de creación. Hablaba de la alegría, del dolor, del enamoramiento.

Si

Esas emociones lo llevan a crear, a, quizás a expresar, a sacar la luz todo ese mundo, o toda esa gama de emociones por las que usted esté atravesando en ese momento. ¿Sería algo así?

Si. Tiene relación directa, por no decirte que es palpable, que lo tienes en la misma mesa.

Pero las canciones para una mujer es porque existe la mujer. Las canciones que son para la naturaleza es porque estoy motivado de tanto que he visto de la naturaleza. Los ríos, los conucos, montañas. Y todo eso me debe de decir algo a mí, o por lo menos, ¡debería decírselo a todo el mundo!

Entonces ahí habrían mas compositores como Otilio Galíndez, o mucho mejor, si tuvieran ese regalo ¡y lo aprovecharan!

¿Cómo se origina Pueblos Tristes?

Pueblos tristes surgió de una gira del Orfeón hacia los Andes. Como también le pasó al Poncho Andino en una gira. Pueblos tristes surgió de la disposición heterogénea de las casas que yo veía en el camino cuando iba en el autobús que nos iba llevando para los Andes. Y cuando yo veía que aquí estaba una casa, y que allá estaba otra casa que estaba muy lejos de la primera, distante una de otra, entonces me pareció realmente triste de que no hubiese una comunidad un poquito más unida, o un poquito más cercana. Cuando vi esa distribución, que si tú vas a pedirle un favor a alguien, tienes que caminar dos kilómetros, entonces, a esos pueblos los llamé Pueblos Tristes. No creo que ahorita está pasando eso, porque eso fue hace muchos años.

¿A que lugar específicamente de los Andes iban?

Íbamos para Tovar. Pasamos, creo, por La Laguna Negra, y llegamos al páramo. Y allá, no se como explicarte, ¡tanta belleza que corrí con la suerte de ver! Y entonces allí nació ese aguinado Pueblos Tristes, nada más que por la primera impresión. A lo mejor no estaban tan tristes, pero para mi ese sentimiento fue el que privó para que compusiera Pueblos Tristes. El hecho de que tú vivas en España y tú tengas relación amorosa conmigo, ¿no te parece que es un poquito lejos?

¡Un pocote lejos!

¡Eso es lo que pasa!

Bueno Otilio, gracias por esta entrevista. Eh, no se si hay algo que quieras agregar

Yo lo que puedo agregar es que fui un hombre muy sortario por tener esos atributos que me los dio mi papá y mi mamá, y utilizarlos para que la gente sea feliz. Pronto saldrá un disco con veinte canciones más, que ya, al oírlas, es posible que ya no tengas la necesidad de entrevistarme realmente. ¡Y ya me cansé! (sonríe)

Ya estamos listos

ANEXO A-3.1

José “Cheo” Hurtado, Octubre, 2007, Caracas.

Bueno, quisiera conocer de qué manera tú tomas conciencia de que te enamoras de la música, y de que la vas a asumir como un asunto de vida. ¿A qué edad fue eso?

Bueno, fue muy poco a poco. Yo lo hacía como un hobby. Tocaba en los actos culturales. Comencé a tocar en los grupos de gaita, hasta en los grupos de rock de mis amigos de edad. Me prestaban la guitarra. Toqué salsa. El cuatro comenzó a enseñarme los otros instrumentos y me comenzó a gustar.

Comencé así como me gustaba el béisbol y como me gustaba el juego de truco (risas) que jugamos en Oriente. ¡Era un apasionado del béisbol. Yo creo que con más ahínco. Yo me estaba en un patio con un guante y una pelota. Y el cuatro, bueno, era muy fácil. Mi papá se dio cuenta de la vocación y bueno, me enseñó.

De repente, ya a los catorce años si se quiere, tocaba profesionalmente. Por supuesto, con el permiso de mi familia. Era una manera ya de uno ayudarse. Ya las cosas, el colegio. Comprar las cosas que uno se quería comprar. Y cuando acuerde, ¡ya estaba inmerso en la música! Ya con catorce, quince años, tocaba salsa en los sitios nocturnos...

¿Con el cuatro?

Con guitarra eléctrica. ¡Ah!, pero la mayoría de la música que hacía era con el cuatro, la mandolina, la bandola, y el bajo. ¡Mucho tiempo tocando música llanera con el bajo!

Nuestra madre nos financió nuestro primer equipo de sonido, e hicimos un grupo profesional.

¿Con tus hermanos?

Estábamos trabajando. Pero yo no sabía que mi profesión iba a ser esta. Después cuando me di cuenta lo sencillo o fácil que era, sobre todo la música llanera, que no era tan complicada como los valeses, con los que me crié... Dentro de la música venezolana el valse es el que más nos enseña. Valeses como geranio, los de Lauro. ¡Tantos valeses!

¿Por qué dices que el valse es lo que más enseña?

Porque tiene tres, cuatro partes. Modulaciones, cambios de tonalidades. Por su parte la música llanera son formas. ¿No? Son formas fijas. Y el pasaje llanero tiene una estructura. Son mucho más sencillos.

Eh, el valse definitivamente es lo más completo. ¡Pa' no decir complicado! Porque un poquito de ensayo... uno es músico de ensayo! Después que tú ensayas bien, lees o en el caso mío, que somos músicos de oído...

¿Tú todavía no lees?

No. El cifrado, algo. El cifrado me lo aprendo previamente. A no ser que sea una emergencia y tengo que... concentrarme. Pero ¡yo no puedo tocar nunca bien con un papel! Como por ejemplo en el caso de Gurrufío que tengo un bajista que, como los bajistas que... mientras pongan las notas fundamentales permiten ¡y no guitarra, pue'! me permiten con el cuatro armonizar y tocar muy libre. Siempre estoy como creando. Eh, yo tengo los ojos abiertos, pero, ¡yo lo que estoy es oyendo!

Estás viendo con los oídos.

Así es, exactamente. Yo estoy, si se quiere, ciego. Lo que estoy es oyendo lo que pone el bajista, lo que propuso el flautista, o el músico que sea, o el cantante. Estoy haciendo, construyendo mi armonía. ¡Claro, hay arreglos ya pre-establecidos que uno tiene que someterse a eso!

Cuando hacía mis andanzas en Caracas me die cuenta que tenía chance para vivir de la música. Dejé de estudiar. Apenas terminé el bachillerato me dediqué a la música completamente, ¡y no me da tiempo para más nada...! ja ja ¡gracias a Dios!

Es decir, que te la disfrutas bastante.

Si.

Ahora, ¿tú no te viniste entonces de tu pueblo, con el fin de perfilarte como músico profesional?

¡No! ¡Yo ya era un músico profesional!

¿Pero venías con otro fin?

¡No! ¡Yo me vine a tocar! Yo me vine para Caracas a tocar. Y entonces, bueno, aquí contando con muchas personalidades y amigos que conocía que ya estaban establecidos acá, me vine. Con el apoyo de Esperanza Márquez y Roberto Toro, Cecilia, los amigos míos, Cristóbal Soto. Y comencé a buscar mi espacio. Y ya tengo veintitrés años aquí. Bueno veinticuatro. Veintitrés con Gurrufío. Ya un año antes, ya comencé a trabajar con Ismael Querales, Pedro Plasto, Manuelito Rodríguez... ¡Bueno, y todo lo que saliera! Con el cuatro solo. En los sitios de noche. Y luego, bueno, con la guitarra. Había que vivir, y había, como te digo, que hacerse un

espacio, y hacerse conocer. Entonces he toca'o... ¡en todo lo que te puedas imaginar que existe en las noches...! (risas)

(Surge un cambio de espacio, del carro a la oficina)

Ya en tu oficina, en la oficina de *Gurrufío*, y, bueno, a propósito de la lectura y de la escritura musical, me estabas comentando que, prácticamente es básico lo que lees...

¡No! De leer fusas... ¡nada de eso! Yo lo que estudio es cifrado, cada vez que puedo. Muy inconsecuentemente, o sea, ¡no soy consecuente! Sé que es interesante, sobre todo en los talleres de cuatro. Siempre aprovecho de practicarlo. ¿No? Me parece que es importantísima la armonía. Que los cuatristas tengamos eso. Eh, es algo que quiero hacer. Tengo que hacer un espacio en mis tiempos. Buscar ese espacio para continuar con el cifrado y alguna vez poder aprender la música. Me parece que un músico integral necesita las dos cosas. Tanto la lectura, como la guataca, como dice uno, ¡el oído!

Tampoco el músico creo que se puede encerrar nada más a que le pongan un papel. Hay que dejar que la mente funcione y el oído se ejercite siempre, buscando esos acordes y esas armonías. Creo que las dos cosas, juntas, ¡imagínate! Eso es maravilloso. Si. Yo creo que por ejemplo, un Alexis Cárdenas, Luís Julio, Toñito Naranjo, Alfredo Naranjo... todos los músicos aquellos que manejan ese don natural del oído, que llamamos la guataca, y además, tienen ese soporte de la música escrita. Me parece que las dos cosas son esenciales, ¡y si van juntas, eso es una maravilla!

Si tú pudieras hablar de los aportes, por una parte de la guataca, y por otra, de la escritura musical, ¿cuáles dirías que son, fundamentalmente?

Bueno, creo que te lo acabo de decir, van de la mano. ¡Primero fue el sonido! Primero fue el sonido. Y luego, me parece que los que la inventaron, la escribieron, tuvieron que buscar ¡para fijar cosas!

Simplemente para fijar cosas

¡Claro! Para tenerlo escrito. Porque eran tantas cosas, tantos arreglos, que había que ¡de alguna manera fijarlos en algo! Y se quedó la escritura. Me imagino que también fue el sonido fonético. O sea, lo escrito. Pero siempre primero fue el sonido.

Cheo, ¿y en cuanto a tu sistema de estudio, hubo una sistematización de tu estudio, o todo fue y sigue siendo de manera muy natural, muy de lo cotidiano?

Eh, es así como tú lo dices. Siempre era tocando, tocando, más que estudio y ensayo. ¡Bueno, se ensayaba! Del instrumento como tal mucha gente me ha preguntado, cuantas horas le dedicaba o le dediqué o le dedico al cuatro...

O los ejercicios o las técnicas

Ahora le estoy dedicando menos tiempo. O sea, uno se va ocupando. Ya uno tiene que administrar, fabricar. Se convierte en productor. Tanto los discos de Ensamble Gurrufío como los de Cheo Hurtado son nuestros. Tenemos un catálogo de discos. Tenemos una oficina. Administramos nuestros espectáculos. Lo que quiero decir con eso es que yo quisiera tener alguien que haga todo eso. ¡Yo lo que quiero es tocar!

¡Contrátame a mí!

Ja, ja... ¡Te tomaré la palabra!

Eh... alguna vez toqué dos horas, tres horas, ¡pero no lo hacía todos los días!

¿Y no lo llamabas estudiar? O sea, ¿Lo disfrutabas?, o sea...

¡No! Lo que pasa es que oías un tema y te ponías a tocarlo con el cuatro, y lo tocabas y lo tocabas. Y cuando te acordabas, lo agarrabas y lo estudiabas. La adaptación al cuatro y hacer las cosas ¿no?

Cuando estás tocando mucho. Por ejemplo en esa época el San Juan de Un solo pueblo, lo tocaba ¡todos los días! Entonces imagínate. Un solo pueblo llevaba un tema de un coro, decía el tema, ¡y salía sólo prácticamente! salía una estructura. ¡Entonces era un grupo activo! Cuando el grupo está activo, ¡uno está activo a lo que sea...! Pero, los dedos, ¡es como todo ejercicio! Hay que calentar. Hay que hacer calentamiento, escalas, ¡todo, de la manera que tú quieras! En todas las tonalidades.

Y, definitivamente el cuatro es un instrumento de cuatro cuerdas como el violín, como la mandolina, lo que pasa es que son tendidos dobles. ¡El cuatro lo que necesita son horas de estudio!, ¡más nada! ¡Ahí se toca de todo! Todavía hay gente que se sorprende: ¡hay, tú tocas boleros! ¡Un estándar de jazz! ¡No chico! ¿Cuál es el problema? Si él tiene cuatro cuerdas, igual que el cavaquinho, vuelvo a repetir, igual que el violín, igual que el contrabajo, que un chelo, que una viola... ¡entonces lo que se necesita es dedicación y respeto por el instrumento! Y el que quiera ser instrumentista... el virtuosismo se mantiene. Mira, con la práctica eso es así.

Entonces, ¡y además un consejo! ahorita los muchachos están dedicados, a eso. Todos de la nueva generación, de la sucesión generacional que viene. Estoy hablando de mi instrumento. Es maravilloso lo que están haciendo los muchachos. Y

bueno, envidio ese tiempo libre que me hace falta para dedicarme a mi instrumento, porque yo lo que quiero es tocar.

Yo quiero saber otra cosa. Este, ¿nunca fue para ti aburrido asumir el instrumento, el estudio o la práctica diaria? o, ¿algunas veces te obligaste a hacerlo?

¡No! Lo hacía de manera natural. O sea, lo hacía porque me gusta. No porque me gustaba... (Sonríe) ¡Lo hacía porque me gusta! Mira, y pienso que sobre todo en esta ciudad tan turbulenta y cada vez menos humana, como es Caracas, creo que ese es un... ¡tener esa posibilidad es un descanso que uno mismo se proporciona!

Agarrar la mandolina, la bandola o la guitarra, cantar y tocar con los amigos, me parece que, y al mismo tiempo ayuda a que otros se relajen. Es un relax, tanto interno, que uno tiene... a veces llegas cansa'o, pero hay que agarrar, hay que agarrar el instrumento. Con el instrumento uno se despega del mundo. Y después bueno, tienes que volver a la realidad (sonríe)... Así es.

Buenísimo

Mi papá si me obligaba un poco. Cuando estaba comenzando él estaba pendiente. Me costaba un poco porque eran personas mayores. Entonces bueno, lo que yo quería era jugar y lo que hacía, entonces me llamaban a los ensayos y ahí si...

¿Qué edad tenías allí?

Te estoy hablando de los siete años en adelante. Entre los siete y los doce años eso fue más o menos. Porque yo quería estar jugando metras. Y tú sabes que la cuestión era la interrupción de mi juego. ¡Entonces me llamaban a tocar! Pero

bueno, con el tiempo eso tengo que agradecerlo. Él si veía. Él vio la vocación y nunca perdió tiempo. Vio que yo tenía facilidad.

Yéndonos a ese pasado, tu hablaste hace rato, que hiciste en tu pueblo ya un grupo de profesionales, ¿Estaban ahí tus hermanos? ¿O gente de tu familia?

Si. ¡Están mis hermanos!

Ese grupo sigue estando

Esa es La Cuerda de Carmito. Primero comenzamos como estudiantina de la casa de la cultura Los Hermanos Hurtado y, éramos los mismos. Entonces esa estudiantina ya se convirtió en La Cuerda de Carmito. Un conjunto. Nunca fue una estudiantina como tal. Era muy libre. De variaciones melódicas y armonías. No era de aquellas estudiantinas rígidas, eh... dra di ri dra dra dri (simulando trémolos en mandolina) ¡No, no, no! Alguno hacía trémolo y el otro lo hacía picado... y bueno, como te conté hace rato, ¡ahí nos pusimos a trabajar!

¿Y esa estudiantina tenía papeles? O...

¡No, no, no! ¡Ahí nadie tenía papeles! ¡Eso era ensayo! ensayo, ensayo, ensayo.

O sea que la práctica de los ensayos en este caso hizo al monje

¡Ah! hay que ensayar. ¡Yo soy un músico de ensayo! Yo soy un músico de ensayo. Bueno, eh... ¿Cómo te digo? Es así. Las orquestas ensayan. Tienen un itinerario de ensayo. Los músicos así empíricos sobre todo tenemos que ensayar para fijar la armonía que vamos a llevar al escenario. Muchas veces, nosotros en el caso de Gurrufío nos olvidamos de eso, y comenzamos a gozar. Entonces... (Sonríe)

Cuando tú tomas otras ideas musicales, cuando tú estás mirando con el oído... ¿Podieras describir ese proceso, donde tú atrapas una idea y después empiezas a crear? ¿Y después lo llevas al instrumento? ¿Podieras describir un poco ese proceso?

Pues tiene muchas maneras. Primero, te imaginas, después que pasa el pasaje dentro de la estructura del tema “oye la próxima vez voy a hacer esto” “oye, hice esto, voy a recordarlo” y también: “eso puede ser así”. O a lo mejor ya lo traes en el camino, en el ensayo. Y hay cosas que salen en el momento. Porque es algo que te propones. A lo mejor en la variación que hace el bajista, o el otro instrumento que lleva la melodía, te propones algo y tú construyes sobre eso.

Yo siempre he dicho que uno de los mejores pie donde tú te acentúas o tomas impulso para improvisar es cuando te equivocas. Te equivocas y a lo mejor las notas que pones están dentro de la armonía, pero no son las que tenías que poner... ¡entonces sigues! Entonces ese pie, es como por ejemplo, si te caes en una piscina de repente y bueno tienes que defenderte. Tienes que resolver. Sobre todo si alguno de los compañeros se va de la melodía. O, por un lapsus mental se va de tono. Uno tiene que, no puedes dejar, si estás en un ensamble, ¿no puedes dejarlo solo! ¡Tienes que retomar la melodía! A lo mejor la melodía no es en el tono cuando tú lo haces como solista en tu instrumento. Por eso es que hay que aprenderse el instrumento, porque tienes que resolver, donde te queda la primera, la tercera, la cuarta posición. Entonces tienes que hacer algo parecido ¿no? Para arreglar el entuerto. Vamos a llamarlo así.

Pero, ¡hay muchas cosas que tenemos los músicos que tenemos esa práctica del oído de resolver que normalmente no están preconcebidas. No sabes qué es lo que va a pasar. Sino que es algo que, te vuelvo a repetir, o alguna idea que sugiere algún trino, algo que uno escucha, que propuso el instrumento que está... es un

diálogo normalmente. Parece que la melodía necesita una contesta, notas de paso, armonizaciones. Eh, es la creatividad en si.

Eso, lo que acabas de decir, define para ti lo que es la improvisación

(Asintiendo con la cabeza) Eh, la improvisación está inmersa en toda la música venezolana. Al llanero tú le dices que te toque una quirpa, y la toca siete veces, y no te la va a tocar igual. La mano izquierda. El bordoneo. Cada vez que bordonee va a hacer una variación, melódica, o rítmica, o armónica, siempre. El mandolinista oriental jamás deja de improvisar. El percusionista de la costa, del Cumaco, del Culo'e Puya, siempre te hace unos repiques... ¡y unos repiques que te pones a escribirlos, y te das cuenta la cantidad de variaciones que hace! El coplero cantando improvisa. El cantador de joropo oriental también.

Creo que dentro de la música más popular de Venezuela, dentro del joropo, esos tres joropos: el llanero, el oriental y el tuyero, sobre todo el oriental, el mandolinista... Si quieres un ejemplo, búscate un disco de morocho Fuentes. Y vas a escuchar las veces que hace las frases esa mano izquierda. Son impresionantes los trémolos que hace. ¡Los trinos! Las ligaduras que hace. Eso es una maravilla. y ahí se va a dar banquete quien esté escribiendo lo que hace morocho. Y lo está haciendo allí en ese momento. Él no tiene un pape y lo hace. Imagínate. Eso hay que llevarlo a un papel para que quede eso.

Un escrito de un australiano que hablando sobre el término música, proponía utilizar más bien la palabra musicar. Porque no es sentarse a hacer música. No es sentarse y pegar un elemento con otro, sino que, el proceso musical es un proceso inclusive de atmósferas, que están más allá de un simple hacer. De un simple, voy a hacer música. Este no es pegar un ladrillo con otro como con cemento ¿no? Sino, es un acontecimiento muy flexible, muy vital. ¡Muy vivo! ¿Tú estarías de acuerdo con esa palabra, te suena extraña?

¿Cómo?

¿En vez de decir, vamos a hacer música, vamos a musicar? ¿Te gustaría?

¡Ah! ¡Vamos a musicar! Mira, no es malo. Me parece perfecto. Y como lo estas explicando es cierto. No se trata de agarrar y pegar botones. Ahí lo que se describe es la referencia de lo que estás pensando y lo que estás creando. Me parece perfecto.

Cheo, te doy gracias por esta entrevista, y, vamos ahora a la prueba

Vamos pues...

**Transcripción de una conversación sostenida por Cheo Hurtado con
Alberto Arvelo Torrealba y Alejandro Rodríguez¹¹**

Ch: *-Mi papá hacía apuestas conmigo, cuando era niño, desde los siete años. Me ponía de espaldas, me daba un tono en el cuatro, y yo se lo decía. Entonces se me fue desarrollando el oído. Era un juego más de mi niñez. Tenía que darle las notas, y las posiciones... Ahora tengo 25 años tocando el instrumento.*

A.R: *-¿Y si te tocaban un acorde disminuido?*

CH: *- Nosotros le decíamos una disonancia. Yo las sabía. Para aquél entonces, ya existía la orquesta juvenil. No me preocupó mucho eso. Me quedé con mi estudiantina de la Casa de la Cultura. Que nunca fue una estudiantina pesada, con las bandolinas tocando igualitas. Era variada, era un conjunto.*

A: *-Me parece interesante lo que me contaste, de que hubo talentos musicales que se frustraron con la creación de la Orquesta Sinfónica Juvenil. ¿Cómo es eso?*

Ch: *-La palabra no fue “frustrados”. Hubo una recluta de los muchachos que andaban con su bandola, con su cuatro. Los agarraron, y los pusieron a tocar. Les dieron un chelo, les dieron un violín, un trombón, y una beca. Y sobre todo, aquél entusiasmo de la orquesta. Aquella alegría... Y hubo un momento en el cual, los aguinaldos de diciembre dejaron de tener más fuerza. Se paró el joropo.*

A: *-De ninguna manera se frustraron como músicos. Pero se perdió el movimiento...*

¹¹ Cheo Hurtado en Torrealba & Castro (1992 : 124-125)

Ch: *-Se perdió lo popular. Y entonces, cuando estábamos en esa encrucijada, un amigo me dijo: “Pero Cheo. ¿Quién va a tocar a tu papá?” Tocar sus piezas... ¿Quién iba a tocar a Alejandro Álvarez? ¿Quién iba a tocar los vales de Bolívar... si los jóvenes que estaban en eso, iniciados, se fueron para la orquesta? Hubo un vacío.*

*Muchos de los que tocaban antes, ya no se ponían a darle al arpa, o a aguinaldos... se pusieron a tocar a Mozart, a Beethoven, es decir, el repertorio universal. Que donde tú llegues, las orquestas lo tocan. Eso me parece bien. Pero lo que no está bien, es que no tocan, lo que yo digo **su densidad**: lo propio de ellos, de su mundo, de su pueblo. Y dejan de reconocerlo. Y uno les nombra un joropo característico de allá, y no saben aquí qué es eso. ¿Conocen “Agua e palo”? No... Ellos conocen sólo el idioma universal. Yo siempre he dicho: ¡Pero si eso lo toca todo el mundo!*

*...Pero bien, me dije, yo me quedo con mi cuatro, con mi bandola, y he seguido tocando, y me siento seguro. ...Lo que hago con la bandola o el cuatro está bien. Estoy seguro de que me tocaba hacerlo. ...lo he estudiado porque he tenido que dar clases. Admirando a mi papá, que se conocía el diapasón de arriba abajo. Admirando a Hernán Gamboa, a su estilo, que afinaba como era. Y hasta llegué a afinar el cuatro alguna vez como Freddy Reyna, pero después no me gustó... me gustó el **cambur pintón** de nosotros.*

...yo he llegado a una conclusión. Que puede ser que el cuatro en Venezuela son 20 cuatros. Cada región tiene su cuatro, y son 20 muñecas diferentes. Cada quien repica de una manera...

Adolfo Noguera “el zorro de la guitarra”, Julio de 2008, Maracay.

¿Cuál es su nombre completo?

Adolfo Noguera

¿Dónde nació?

En el estado Yaracuy, en un hermosísimo pueblo que se llama Campo Elías. Eso queda yendo de aquí hacia Barquisimeto, a mano derecha, frente a Chivacoa. Muy pintoresco, muchos bucares, muchas flores, se celebra una fiesta, la patrona es Santa Catalina. Es una zona cafetalera. En tiempos que tal vez yo no había venido a este mundo, era muy rica en cacao, café. Mis abuelos trabajaron en esas haciendas. Un pueblito peleón, cuando se enfrentaban por allá en los años cuarenta, los comunistas y los que no eran comunistas.

¿Qué acontecimiento fue trascendental o fue sumamente importante, que decidiera su destino en el oficio de la música?

Bueno, yo no lo asocio con un evento especial. Creo que es una cuestión de familia, porque mi papá era músico. ¡Él sí escribía música! Leía, y tenía composiciones. Eso se extravió con el tiempo, porque no había el interés necesario para recuperar eso. Aparte mi papá era lutier. Fabricaba instrumentos, mandolinas, cuatros. Una vez hizo un violín, pero no le quedó muy bueno, porque en realidad eso tenía que ser una madera muy especial y él no tenía la técnica, pero sí le sonaba. Él tocaba bombardino, clarinete y saxofón.

¿Y trabajaba como músico él? ¿Para quien?

No. Trabajaba su carpintería y trabajaba el campo, las fincas, los conucos, y eso lo compartía él con la música, cuando le quedaba tiempo. Sin embargo tocó en La Pequeña Mavare, con Napoleón Lucena y Juancho Lucena, compositor de Endrina. Si estuviese vivo, ahorita mi papá tuviese ciento ocho años. Fuimos trece hermanos de los cuales ya algunos se han ido. Todos tenían vena artística. El menor, en el orden descendiente, murió joven. Era un extraordinario tresista. Tocaba cuatro y guitarra. Mi hermano mayor si vive. Toca guitarra, requinto.

A nivel profesional, logramos integrar un trío, con Rafael Molina, que es el papá de los Molina, de Ismenia, de William Molina, que es uno de los mejores chelistas del mundo. El papá también es coriano. ¡Todos sus hijos fueron músicos!

Bueno, esa trayectoria yo diría que viene de familia, porque, ¿que tenga yo nociones? No se. Yo veía a mi papá que afinaba el cuatro y la mandolina y me interesaba ver aquello. Yo creo que como a los cinco o seis años, empecé yo a tocar cuatro.

Después, estando aquí en Maracay ya, como a los diez años empecé a tocar guitarra solo. No había aquella oportunidad que ahora tienen todos los jóvenes que se quieran encaminar hacia una carrera artística, que hay escuelas, de danza, escuelas creativas, cultores, de poesía, escuelas para piano, guitarra clásica. Yo no tuve esa oportunidad. Eso hay que atenderlo temprano, porque después que pasan los veinte años, estudiar guitarra ya se le hace difícil. Como todas las carreras artísticas, hay que comenzar desde muy temprano.

Bueno, comencé a tocar la guitarra. Después fui muy amigo de tocar el tres. Tenía un conjunto llamado Noguera y sus Costeños. Después aquí me llamaban los grupos musicales para que tocara el tres, en agrupaciones. Tocaba con trompetas, con metales. Y ellos se asombraban porque todos tocaban con su pentagrama, y yo iba a los ensayos y ellos tocaban con su pentagrama y yo tocaba por mi oído de

pentagrama que tengo, que me dio Dios. Ese ha sido el encauzamiento por el cual yo toco la guitarra, el tres, un poco el contrabajo. A veces me pongo a darle al violín pero no lo logro, la mandolina si un poquito. Esos son los instrumentos que, ejecuto.

Si pudiera resumir su método de aprendizaje, para llegar a tocar los instrumentos que toca ¿qué palabra definiría ese método? si se le puede llamar así, o, ¿esa manera como usted aprendió?

Bueno, al principio era la constancia, el deseo. Ese fervor que uno lleva cuando quiere lograr algo. Le das cabezazos a la pared al principio. Bueno, mi hermano mayor tocaba la guitarra y yo me fijaba en ello, todas las tonalidades que hacía. Ellos tocaban la guitarra convencional. No había disonancias. No había esas técnicas. Pero después si, cuando tenía los dieciocho, veinte años, empecé a intercambiar la música, viendo a verdaderos ejecutantes.

Siempre recuerdo a Luis Laguna, que no leía. Yo me iba para allá a verlo tocar, y viéndolo, yo estaba copiando. Era una fotocopidora que tenía en la mente de todas las tonalidades que él hacía, y las posiciones y características del diapasón. Es que tú ves a alguno y ves la técnica; tienes que tener el dedo (señala el pulgar detrás del diapasón de la guitarra) para que puedas ejecutar sobre el diapasón y alcanzar todos los trastes, todas las tonalidades. Algunos que no utilizan eso.

Yo desde un principio me esmeré por ser concertista. Aunque no lo soy, mis posiciones en la guitarra y para ejecutarla, quien no sabe que yo no leo, se come el cuento que yo soy un concertista, ¡un consumado concertista! Pero con ese tipo de maestros, que yo nunca les dije que me enseñasen, sino que yo los veía y los veía, y fui captando, me fui nutriendo de aquella forma de ejecutar la guitarra, avancé. Y sigo avanzando, porque no dejo de ver. Hasta que Dios no nos llama, nosotros estamos aprendiendo en esta vida, ¡en cualquiera de las formas de aprendizaje, de los métodos de la vida!

Y bueno, también tuve un gran maestro, ¡a distancia, como te digo! ¡Sólo de verlo! Que era Augusto Larrazábal. ¡Para mí, como él nadie afín para tocar la guitarra! Era también empírico. No leía. Y aquí, a veces que me pongo a tocar, cuando nos encontramos con Oscar Pérez, un extraordinario guitarrista y cuatrista, de esos que se pierde de vista.

¿Y Oscar Pérez es también empírico?

(Asiente con la cabeza) Y para el asombro del gran maestro de los maestros, Alirio Díaz, un día lo llevaron Pa' que Alirio viera a ese muchacho ejecutando la guitarra. Se asombró de tal manera Alirio Díaz, que puso a disposición de él, pasaje, estadía y todo en Europa, para llevárselo y que vieses como ejecutaba ese señor. Aparte de eso, la mano de él no es la mano de un ser humano normal. Él da unas tonalidades que dicen de, ¡décimas! Él agarra como que son ocho, diez trastes. Para hacer eso, uno no... y él es creativo, es científico para el asunto de tocar la guitarra. También con él nos ponemos a tocar, intercambiar. Y ya, de maestros consagrados, he tocado en dos o tres oportunidades con el maestro Luis Zea.

¿Y eso?

Y con Efraín Silva, el maestro. Ellos si tienen toda la técnica. Sin embargo ellos se quedan viéndome porque dicen que, cómo puedo yo acompañarlos en algunas piezas si yo no estudié guitarra ni tengo la técnica, aunque si tengo la constante del amor y el fervor por aprender. Esa es la mejor técnica. Si no tienes constancia, no eres nada. No digamos pa' la guitarra, para cualquier camino que tú elijas en la vida. Si no tienes constancia, perseverancia y amor por lo que haces... si haces una cosa, realízala con todo el amor que tú puedas depositarle, eso va a dar frutos. Y no frutos malos, dulces frutos.

¿En qué circunstancias tocó, por ejemplo, con Luis Zea y Efraín?

Tuvimos una reunión, y había puros amantes de la música. Yo no sabía, ni siquiera tenía la noción de que él iba a ir para esa fiesta. Un señor muy circunspecto. De una paz espiritual muy grande, como todos los músicos. Entonces yo estaba ejecutando la guitarra y él tomó su guitarra y me dice: “¿usted me permite que yo le acompañe?” Yo no sabía que se trataba de Luis Zea. Bueno y entonces empezamos a tocar ahí. Hicimos un buen ensamble. Después fue que me dijeron: “mire ese es el maestro Luis Zea” Bueno, imagínate tú que emoción.

Y con Efraín si hemos tocado ya en varias oportunidades, en reuniones así entre amigos. No en conciertos. No para todo público, no. En reuniones que nos invitan para pasar un rato ameno.

¿Qué quiere decir exactamente cuando habla de lo científico de Oscar Pérez?

Oscar Pérez tiene unas tonalidades que no las tiene ningún otro guitarrista. Él crea. Él tiene ese don maravilloso de, por ejemplo, en una estrofa de una canción, él pasa por nueve tonos, cuando por el contrario algunos hacen dos o tres. Él es extraordinariamente creativo, ¡muy creativo! Pero como todos los músicos, ¡con un temperamento! Si él va a tocar en una reunión, hay que poner muchos avisos: “silencio. Músico en terapia artística”, para que la gente no lo moleste. Porque cualquier ruidito lo... Los científicos son así. Se encierran y no comen, a lo suyo.

Dicen que Einstein se metía en un cuarto y duraba dieciocho días ahí y no salía ni siquiera a hacer necesidades. No se sabía ni dónde las hacía. Este señor cuando empieza a tocar guitarra, dura sus cuatro, cinco horas tocando guitarra. ¡Y no lo molesta nadie! No le gusta que ni lo llamen, ni toquen la puerta ni nada, porque, “estoy tocando guitarra:” dice él. Toca para el espíritu. Para llenarse él, de lo que es. Muchas veces hemos compartido por ahí, y entonces me dicen muchos:

“Mira. “Cosquillita” es sumamente avanzado en guitarra. “Cosquillita” Oscar Pérez es un músico de ¡muchos quilates! Y entonces lo ensalzan y lo adornan, y yo lo quiero.

Yo lo estimo y le tengo mucho respeto y lo admiro. Pero entonces al final dicen los bárbaros, los bardos:

-Chico, pero vamos a hacer una cosa. Entre Oscar Pérez y Adolfo “el zorro de la guitarra, ¿cuál prefieres tú?

-El zorro, porque el zorro se mete con uno, y uno puede echar broma. Uno puede hablar. Y él toca su guitarra y le echa chistes a uno. Y se para y le da la guitarra a otro para que toque.”

Porque entonces se comparte más. Se abre más el abanico del amor para que todos participen, a nivel comercial por cierto. Porque tú vas a ir a un concierto, okey, la gente va a un concierto a oír.

Sin embargo ahora hay hasta perturbadores electrónicos. En los teatros cuando hay un gran concierto: “se agradece apagar los celulares. No traer niños” Imagínate tú a Oscar Pérez que esté tocando y suene un celular; bueno, esa guitarra va pa’l estuche y no toca más. Yo he tenido que soportar personas que hablan, que gritan.

Y como caso curioso, como que era algo del destino. Yo tenía unos aparatos de esos convencionales, de esos de grabar en la casa. Yo ponía mi micrófono para la guitarra, el micrófono de la voz, controlaba todos los decibeles, las cuestiones del aparato, y bueno, empezaba yo a tocar mi guitarra y mis canciones. Pero apenas empezaba yo (arpegia un acorde para ilustrar) pasaba un camión con un parlante: “plátanos, plátanos, plátanos”. Esperaba que pasara el platanero y entonces retomaba. “Bueno, ahora si lo voy a hacer”, y de repente: “tierra, tierra, tierra, para las matas...” Entonces aquello como que era una confabulación que había, que casi nunca lograba hacer mis grabaciones. Tengo algunas que me quedan, pero

tenía que hacerlas como a las dos de la madrugada. Me paraba calladito y me iba pa`un cuarto a grabar mis cuestiones, para tenerlas ahí. Porque si no, no me dejaban, el platanero, el que vendía la tierra, el pescadero.

Retomando un poquito aquello de lo científico, ¿cómo pudiera usted definir la creatividad?

¿La creatividad? Es algo abstracto. Yo siempre he dicho que la creatividad está en unir trozos de algo que está esparcido, porque la creatividad ya está hecha. La creatividad lo que hay es que armarla. Hay algunas personas que tienen la virtud de hacerlo, de encajarlo mejor que otros que nunca van a ser creadores, porque, cosas de Dios, hay niños desde pequeñitos que tú los ves, apenas están descollando y ya son muy creativos hasta para improvisar, para ejecutar una guitarra, un piano. Y buscan, ¡ellos mismos buscan! hurgan: “esta tonalidad me suena mejor aquí...” Esa tonalidad para otros a lo mejor no existe, no son creativos. Pero eso está ahí.

Lo que hay es que empezar a tomar cada uno de los retazos, de los pedacitos, y se arma, y se es creativo. El pintor cuando ve el paisaje, él está recreándose, está alimentando el disco duro; le mete información y después la procesa y lo lleva al lienzo con sus pinceles, y pone sus toques característicos. Ningún pintor es igual a otro jamás. En el trazado, en la profundidad, en la perspectiva. ¡Nunca van a ser iguales! Entonces ahí es donde se destaca la creatividad de uno a otro, sea cual sea la índole del artista. Y el músico, en su mente y en su capacidad ante la vida, lo que tiene es eso, un jardín. Un jardín en el cerebro, porque, trinan las aves, silban, cantan. Esa es la vida del músico

¿Cómo definiría la música?

La música es el don divino, la música es Dios. Lo supra terrenal. La música es el espacio, el cosmos, la vida, el llanto; es el dolor, la esencia, el espíritu. Si una

persona no tiene vida, si una persona no tiene esencia o deseos de vivir, si una persona deambula sin amigos, sin nadie, tú le ayudas y él escucha una música, (arpegia la guitarra), eso va más allá de su soledad. Es como un rayo de luz en plena oscuridad. Una luminosidad que hay, y es lo que ayuda. ¡Tan así la música es! ¡El canto de los pájaros, el trinar de los pájaros! ¿Por qué Dios le dio eso a todos los seres? Tú ves que están trabajando arduamente con un pico bajo el sol: “ta ra ra ra...” se están fortaleciendo en la música. Es ese motor que todos llevamos por dentro.

Y te decía que la música es una de las cosas, como la creatividad más abstracta que existe. Pero Dios es el que hace las cosas y si las hizo, Él sabe porqué las hizo. Es lo único abstracto para el ser humano que sin embargo todos entienden. Como te decía ayer, la música es tan extensa que no comparte el racismo. Sin embargo, varios negros, valen más que una blanca... los que escriben, dicen eso.

Tú no escribes

No. Yo no escribo. Escribo, pero...

Música no. Escribes letras, compones

Si. Y aún tocando mi guitarra, ya por tantos martillazos, si la persona, dice... “dame do, dame re, dame fa”. Sin embargo si me dicen: “dame un fa sostenido” todavía tiemblo, no estoy muy seguro. Yo me pregunto, ¿cómo hacían esos grandes músicos, Albéniz, Tárrega, esos grandes monstruos de la guitarra, hace cuatrocientos años, hace quinientos años, ¿De dónde ellos tuvieron esa fuente de querer ejecutar esa guitarra? ¿Y de qué manera? Porque ellos fueron los creadores de hacer obras. Desafinaban esas guitarras de acuerdo a la tonalidad que ellos querían para determinada pieza que componían.

Entonces tiene que haber un Ser Supremo que les inyectaba. Es el que le deposita a uno cuando llega a este mundo... “bueno tú, tienes esta dosis de música. Bueno, ahí la tienes, pues. Desarróllala. Y tú para que seas ingeniero...” Eh, Miguel Ángel ¿Quién fue ese ser que llegó a ese nivel, de hacer lo que hizo ese señor: La Piedad, la Capilla Sixtina, todos esos monumentos que existen. Leonardo Da Vinci, entre los músicos Beethoven, Mozart, y tantos otros que existen en el mundo, creativos... Pero esa creatividad no era de recoger pedacitos como yo lo he hecho. Yo creo que allí recogían mapas completos, porque para hacer las obras que ellos realizaron, la capacidad que tenían para ir hilvanando, acompasando aquel mundo de esas cuestiones, eran unos súper-creadores. ¡Esos si eran unos creadores! Yo simplemente soy un ejecutante, amante de la guitarra y de la música.

Si pero también tengo entendido que usted tiene por ahí sus poemas, sus canciones...

Tengo algunos momentos de locura. Entonces, y como fui monaguillo también, a veces le hecho broma al público: Agarro una copa que funge como cáliz, y entonces [entonando al estilo salmódico dice:] “en nomnis patri e fili e Spiritu santoooo... Amén”. Y sueno una campanita... Puede ser que recite un poema, que es parte, compilación de Baudelaire y de otros poetas malditos, como le decían los franceses:

*Bebe insensato
¡Bebe el vino!
Embriágate de mujeres,
de alegrías, de música,
mas no dejes nunca de beber.*

*Bebe insensato,
Bebe el vino,*

*Cae cuan largo eres,
mas que importa
si la razón llegases a perder*

*Bebe insensato
Aborda la nave del alcohol
Que a través de los humos etílicos
Te van a trasladar a un mundo de fantasías e irrealidades*

*¡Bebe insensato!
No dejes de beber nunca
¡Ah! Y si por una de esas circunstancias adversas de la vida
Tendido estás en un oscuro rincón
Donde tan solo la tenue luz de un farol
Alcanza a alumbrar
lo que queda de tu nauseabunda
y putrefacta humanidad
producto de la ingesta desmedida de alcohol
o bebidas espirituosas*

*un borracho como aquel
como él, como este,
¡no se!
Dando traspiés y traspiés,
Apoyándose de pared a pared
¡claro!
Porque no puede sostenerse en pie*

*¡No te ve!
Y al no verte,*

*Te tropieza,
Y al tropezarte te despierta
Y balbuceando incoherencias
Como para salir del paso
Con la fisura de sus labios
Impregnada
Por la repugnante saliva de la resaca anterior
Te pregunta,
¿Qué hora es?
¡Pues contesta de inmediato!
¿Qué hora va a ser? ¡pue'!
¡Hora de beber otra vez*

Esos son, momentos de... extravagancias mías que me pongo a hacer esas cosas

Eso es tuyo

¡Si!

Entonces al ser humano la inquietud es lo que le permite seguir adelante, ser acucioso. Y a veces, siendo acucioso, pues uno que tiene algunos potenciales los desarrolla...

¡A veces que no los desarrollamos por miedo! “yo no me meto en eso, porque voy a cometer el ridículo” No. El individuo tiene que cometer hechos. Hacer lo que él considera que puede hacer. No le temas al ridículo, que de ridículo en ridículos vas agarrando experiencia, y así, hasta que no sigas cayendo en ellos. Ya no harás el ridículo, harás otras obras mejores que el ridículo.

Tú nombraste una palabra importante, muy importante, la palabra miedo. ¿Qué encuentro tuvo usted, como músico, con el miedo? ¿Dónde lo tuvo que encarar?

¿Miedo escénico?

Llámalo como tú quieras, pero, alguna faceta del miedo...

Bueno mira, yo no diría que miedo, pero puedo decirte algo. En 1952 aquí en Maracay había la Radio Girardot. Recuerdo también la Radio Central. Pero una de las dos, no recuerdo muy bien... había un programa de aficionados, y allí se daban cita los domingos a las diez de la mañana, jóvenes que cantaban muy bien, jóvenes que no sabían ni una papa de lo que era el canto, señoras encopetadas que también iban a lucir sus dotes líricas, a cantar, jóvenes que tocaban cuatro o guitarra. Entonces yo fui a cantar. Y daban premios, le daban a uno un kilo de café, un kilo de caramelos, una entrada para el cine, que costaba tres lochas una entrada de cine. Y yo fui y canté una canción que estaba muy de moda. Esa era El Manguero... ¿Tú la sabes? ¿La recuerdas? ¡Eso es viejísimo! (la canta)

Bueno, yo estaba cantando mi canción. En esas me perdí de la canción ¡y me pusieron una sirena!: “el niño lo hace muy bien, pero va a tener que aprenderse bien las canciones para que quede bien ante el público... y estamos transmitiendo para usted directamente el programa de todos los domingos. El programa de los aficionados. Pase el jovencito y le dan sus caramelos...”

¡Eso a mi me estremeció! Me dio... no miedo. Me dio rebeldía. Porque fue injusto. No debe hacerse. Y después con el tiempo... bueno fíjate, uno se va instruyendo, va leyendo. Eso está prohibido. A un niño, en el colegio o en el escenario que sea, a un niño no se le corta su actuación, hay otras técnicas. Se le llama, se le aconseja, se le abraza, se le da un estímulo, se le da seguridad para que

*él no lo vea como un rechazo. Yo lo vi como un rechazo. Yo lo vi como un rechazo.
“No. Yo no voy a ser cantante nunca”*

¿Te marcó?

¡Si. Yo recuerdo eso! Aunque nosotros tenemos el cuerpo y la vivencia de adultos, llevamos ese estado del Yo, del niño...

Si usted hubiese aprendido a leer música, ¿cree que tocara de la misma manera como lo hace ahora? ¿Cómo se relacionaría esa lectura con su creatividad?

Yo diría que tendría una mayor disponibilidad. Tendría una herramienta más. Y tendría la ayuda, porque no es igual, lo que yo hago, a tener una técnica y tener una medida. Una persona puede manejar un helicóptero con un manual, pero tiene un 99% de posibilidades de desprenderse ese helicóptero. Pero si esta persona está en la academia de aviación, y dura sus tres, cuatro años de estudio, de navegar... ¡oye! Se reduce ya la posibilidad de un 99% de caer a un 1% de caer. Entonces, si yo hubiese tenido, eh, la oportunidad... mi hermano recibía un sueldo que apenas le permitía vivir con su señora. Recién casado y con una hija. ¡Entonces no había! Y no había academias así tampoco. Hubiese tenido que irme a Caracas.

Y entonces yo diría que con la capacidad y la tenacidad que siempre he tenido yo para aprenderme las cosas. Si hubiese tenido ese punto de apoyo como Arquímedes... ¡no digo que fuese el mejor!, pero si tuviese entre unos de los cuantos mejores ¡tal vez, del mundo! Porque, el músico con la técnica muy bien, él domina todo esto (señala el diapasón).

Pero por otra parte, tú puedes tener todas las técnicas habidas y por haber. Pero si por aquí no baja todo el torrente que tú llevas para ejecutar eso, que lo transmitas a estos alambres y a esta caja sonora, y tú no le imprimas a través de tus

vibraciones cósmicas, porque eso tiene que ser cósmico, nadie lo ve ni lo puede medir... Si el músico, con todas las técnicas que posee, no transmite, No lo estará haciendo como yo decía. Tiene que hacerlo con amor, aunque sea muy sencillito, muy menudito... Tienes que haberlo sentido alguna vez, que tú ves a alguien que está ejecutando un instrumento, puede ser un cuatro, una guitarra, un piano, y tú estás ¡halagado! Y estás vibrando porque, esa fuerza que tiene, está impactando. Está haciendo contacto, está haciendo circuito. Es porque el bombardeo de esas balas impregnadas de amor y cariño que le está llegando, lo están haciendo vibrar de amor. Ahora un concierto, una persona que: [bate las palmas rígidamente] ¡No! Tú no le estás disparando a la persona el amor.

¿Por qué te dicen el zorro de la guitarra?

Había un sitio aquí en Maracay. Una noche vino Henry Steffen e hicimos un show espectacular. Estaba Estelita del Llano, yo acompañé a Estelita en algunos boleros. Como a las cinco de la madrugada estaban unos señores enamora'os pues de lo que nosotros estábamos realizando, y dice un señor: "¿cuánto serían los honorarios? Y nos fuimos en tres carros ya amaneciendo. Bueno llegamos, el señor despertó a toda la familia y duramos ahí como hasta las siete y media. Entonces yo le digo al señor:

"mire por favor, yo quiero ir a orinar..." Y voy, y hay un corral, donde había unas gallinas ¡de este tamaño! Y se me despierta a mi el Yo Niño travieso, entonces me hice el loco, agarré mi estuche, me fui detrás de la casa, agarré dos gallinas, abrí el estuche...

¡Y las metiste!

Tranqué mi estuche forza'o... "Bueno, entonces nos vamos" "Vámonos, porque nos están esperando en el castaño" eso era ya el día domingo. Cuando vamos pasando por el zoológico, hay un señor a un lado del zoológico vendiendo

ñame, ocumo, apio, chayota, cilantro, auyama... Dice Henry Steffen "Mira, eso si está bueno. Eso está fresco. Verdura fresca, como para hacer un hervido". Y dice Estelita del llano: "un hervido de gallina le debe caer a uno como bajado del cielo". Entonces le digo yo "Bueno ¿y porqué no hacemos un hervido de gallina, pue"? Yo pongo las gallinas. Estoy hablando en serio. Bueno, vamos a comprar la verdura." "¿Dónde están las gallinas?" Ah, bueno, como por arte de magia, abrí el estuche de la guitarra... Y Eduardo García me dice: "¿Quién iba a creer que tú ibas a meter esas gallinas en ese estuche? Debes de ser: el zorro de la guitarra" Y ahí nació el apodo. Bueno, y ese es uno de los hervidos más exquisitos que nosotros hemos comido.

¿Qué anécdotas interesantes te ha dado la música?

Fuimos a cantarle el cumpleaños a Luis Herrera Campins cuando era presidente. Abraham Ojeda me llevó a su casa, estaba Rafael Caldera y yo tuve oportunidad de cantarle. Tuve oportunidad de tocar guitarra y cantar delante del gran maestro Aldemaro Romero. También la dicha de haber acompañado a Héctor Cabrera, tres veces en Venevisión, recordando a Carlos Gardel un 24 de Junio, por cierto con Napoleón Bravo... Tuve en Venezolana de Televisión también, tuvimos en radio Caracas Televisión, y Don Mario Suárez, mi amigo, parrandeaba. Eh, con Alí Primera, con Maira Martí que la acompañé, y, Cayito Aponte, lo acompañé en Dos oportunidades. He compartido veladas con diferentes músicos en Barquisimeto. Estuvimos haciendo un ensamble con el cieguito Martín Rojas, el monstruo de Cuba. Ahorita creo que está en Miami. Y he acompañado a Dany Rivera.

Y tuve una oportunidad, en el año 83, en una fiesta de fin de año, teníamos un trío, y nos contrataron en el Intercontinental de Valencia, unas empresas. Y en un salón muy especial, estaba Juan Gabriel cantando con su mariachi. Y una hija de papá se empeñó que Juan Gabriel le tenía que cantar...Y el papá fue y habló con Juan Gabriel. Y el hombre muy sencillo, pero sus músicos todos se habían ido a sus

aposentos. Entonces dijo: “si hay un guitarrista, que me acompañe, yo le canto la canción a la jovencita” Lo acompañé.

¿Cómo se llama el pintor y escultor, Soto es? Él hizo una exposición, Y nos dejó asombrados porque había un piano de cola. Ese señor empieza a tocar, y yo tenía mi guitarra porque iba a hacer una actuación allí, empieza a tocar y me dice: “usted vino aquí a tocar, permítame acompañarle...” Pero fui yo quien lo acompañó con la guitarra.

¿Qué es para usted la improvisación?

¿La improvisación? Lo que no está hecho.

Yo estuve leyendo un artículo de un australiano que proponía la palabra *musicar*. ¿qué opina usted de ese término?

“Vamos a musicar...” No me impacta. No le veo ninguna lógica.

Tomando el tema de la rigidez, ¿usted alguna vez fue rígido? ¿O se impuso agarrar el instrumento de alguna manera muy obligada? ¿O siempre fue de una manera muy amorosa y siempre lo disfrutó?

Jamás he sido. Dios me dio sobre todo un carácter de ser como el agua. Adaptarme a todo, a todas las formas, todos los momentos. Pero mi guitarra, esto que está aquí (señalando el diapasón de la guitarra), esto es parte de mi vida. No hay palabras. Con decirte, yo tengo esta guitarra hace 36 años conmigo. La otra me la regalaron en el año dos mil, un gran amigo me regaló una córdoba, la que tenía ayer, y tengo una guitarra que tiene aproximadamente 80 años... Yo creo que la única que existe aquí en Venezuela y se llama Raymundo... esa guitarra, según me dicen, no me consta, aunque yo le he cambiado la tapa en dos oportunidades... Ella

tenía, la tapa era una estrella de nácar, y las clavijas eran de nácar también. Esas se partieron, tuve que ponerle unas de las que se usan actualmente...

Esa guitarra no fue dada. Si no que me dice un Licenciado en Relaciones Industriales que trabajaba conmigo en una empresa textil, me dice: -Adolfo. Yo tengo una guitarra, hace años en mi casa. La consiguió, un hermano mío que murió, en el pueblo de Duacas, en una pulpería... ”

Tú sabes que las pulperías en esos pueblos, ahí vendían desde un haz de leña, querosene, velas, y vendían los traguitos de bebidas espirituosas... Parece ser que ahí iban unos famosos guitarristas que eran los hermanos Gómez... Rafaelito y Hermógenes. Parece que ellos, esa guitarra, en una de esas tantas ingesta de cocuy, dejaron esa guitarra en esa pulpería como por quince o veinte años... Por lo que yo la vi. Parece que estaba en un gallinero, porque estaba toda impregnada de gallina, y lo que tenía era una sola cuerda, y muy sucia y toda fea la guitarra. Entonces me dice, mira chico, a esa guitarra a ver que se le puede hacer... tenía unas roturas en la tapa... y la única cuerda que le quedaba era la sexta. ¡Chico, esa guitarra es artesanía pura! Y le veo adentro: Raymundo, fábrica de guitarras, artesanía pura... España... Me llevé la guitarra a la casa, le eché champú... El champú limpia las guitarras. Limpio la guitarra, le pongo un juego de cuerdas nuevo... ¡Jah!, cuando oigo el sonido de esa guitarra, Dios mío... una acústica profunda... aquello, unos bajos gordos...

Cuando me pregunta después el señor Adaoulfo Vilchez... dije. ¡No! Yo me voy es apropiar indebidamente de esta guitarra. Entonces me preguntó el señor Adaoulfo: ¿averiguaste si la guitarra tiene arreglo? ¿Si vale la pena?... Y entonces yo me agarré de ese chorrito de agua y dije: No, no chico, el señor que vio la guitarra me dijo que no valía la pena. Está quebrada y entonces va a costar más la restauración que comprar una nueva. -¡Ah no! si es así, quédate con ella...- y allá la tengo. El profesor Oswaldo Guevara, que es el creador de la Federico Villena, que

también murió, me dijo: esa guitarra es de la Dinastía no se que...Esto vale una fortuna... Como que tuviese un Stradivarius. Entonces estaba recién pulida y yo le había manda'o a cambiar la tapa. Le puse pino armónico, con un lutier que hay aquí en Maracay que es el señor Duque. Aquí detrás, esta parte de aquí (señalando la tapa posterior), es de una madera austriaca, que usan para la tapa posterior de los violines... es así como tornasol la madera. Esta sale con venas hacia allá, esta sale con venas hacia acá. Parece la cola de un pavo real. Y ahí tengo mi guitarrita.

Pero lo que te quería decir es que tengo esta guitarra compartida, tengo la córdoba y tengo la Raymundo. Tengo un tres y un cuatro. Cuando yo llego a la casa después de cuatro, cinco o seis horas de acción, me doy un baño, entonces saco... abro otro estuche y saco otra guitarra y la toco un poquito antes de dormir... es una religión ya. Y entonces hay que querer esto...

Inocente Carreño, Noviembre de 2007, Caracas.

Maestro, gracias por permitirme estar en su casa. Quisiera empezar esta conversación preguntándole ¿qué acontecimiento fue trascendental para que usted decidiera sus pasos hacia la música?

Bueno, el primer paso que dio origen a que yo incursionara en el mundo musical, no lo di yo. El primer paso creo que fue mi abuel... allá en Margarita, cuando yo era pequeño de siete años. En mis primeros recuerdos me veo dando una clase de solfeo ante un pizarrón pautado. Era la casa del maestro Lino Gutiérrez, Director de la banda del pueblo, daba sus clases a los que se iban a iniciar en el conjunto musical que él dirigía. Ahora, yo, en verdad, no se quien me llevó ahí. Ah debido ser mi abuela, era con quien yo vivía, o algún tío, porque mi mamá ya no estaba allá. Y de ahí comienza pues todo ese camino largo que hasta aquí me ha traído, y que, bueno, yo bendigo. Magnífico ese momento, porque me ha dado la oportunidad de transitar este hermoso camino de tantas satisfacciones y tantos afectos. ¡No concibo que yo hubiera podido andar otro que no sea ése que hasta aquí me ha traído! Como es de suponer, pues, ya, casi al final de esa trayectoria, todavía conservo fuerzas, todavía conservo ánimo, todavía conservo el impulso de seguir creando, de seguir estando inmerso en ello, en ese camino, en ese mundo, hasta que ya, bueno, ya no... cuando ya no viva, cuando ya no exista. Cuando ya mi espíritu halla volado a otras alturas.

Yo me vine de Margarita a los doce años. Así que, tuve cinco en la banda. Yo tocaba en la banda. Tocaba mi trompeta. Cuando yo vine a Caracas, ya yo solfeaba bien, tocaba trompeta. No pude seguir estudiando música por necesidades hogareñas que tuve que atender junto con mi hermano, pero yo tocaba en reuniones, en compañía de mi tío y de mi hermano que tocaban guitarra y cuatro, y amenizábamos reuniones con ese conjunto de música criolla.

Y ya, después de tres años, ya en el año treinta y cinco, cuando yo pude ingresar a la escuela de música a continuar mis estudios de solfeo y de trompeta. Ya terminado el solfeo me inscribí en la cátedra del maestro Sojo para estudiar composición musical. Eso fue en el año treinta y seis, o treinta y siete. ¡Si! porque estuve dos años estudiando solfeo, que eran cuatro, que yo los hice en dos, porque ya yo solfeaba. Y bueno, en esa cátedra estuve hasta el año 46.

Es decir, 9 años. Empezando con la armonía, el contrapunto, historia musical, orquestación, instrumentación, etc. Hasta el 18 de 1946 cuando recibí mi diploma de compositor, que ahí lo tengo colgado todavía, firmado por el director de la escuela, que era el maestro Sojo, y como jurado. Los otros componentes del jurado fueron Pedro Elías Gutiérrez, el compositor del Alma llanera. Miguel Ángel Calcaño, familiar de José Antonio Calcaño. Ángel Sauce. Y un músico italiano que daba clases en la escuela, el maestro Primo Mosquitti. Bueno, ahí presenté como obra de grado un poema sinfónico muy sencillo, basado en un poema de un poeta venezolano. Mientras tanto, ya había compuesto canciones.

Antes de estudiar música y entrar en la escuela, yo componía canciones populares que se cantaban en la radio en la época. ¡Yo mismo canté en la radio! además de tocar mi trompeta en la Hora del Aficionado, y acompañaba en la guitarra a los aficionados que iban a la radio. ¡En la Radio Caracas! En aquella Radio Caracas joven que se llamó pro-casting Caracas. Y, bueno, más adelante fue en un trío en los años cuarenta.

¿Quiénes estuvieron en ese trío?

Bueno, eso lo conformaron Pedro Paiva Revengar, que luego fue un publicista y después fue locutor más adelante, después que el trío se deshizo. Y un señor de San Fernando de Apure, llamado Luis Villasana. Bueno, claro, eso hizo que yo

abandonara un poco los estudios, porque salí de viaje con el trío para el interior del país, especialmente para Valencia, San Fernando de Apure, Barquisimeto y Maracaibo. Luego que volvemos a la capital, me reintegré a mis clases de composición y estuve con el trío un tiempo más, actuando por radio, con un gran humorista venezolano, un cómico venezolano llamado Rafael Guinand. De los más célebres humoristas, -cómicos, como los llamaban antes- que ha tenido Venezuela.

Y después ya en el 42, formé parte de la Orquesta Sinfónica de Venezuela que en esa época estaba integrada por aficionados, porque no tenía subvención de ninguna naturaleza. La gente ensayaba y presentaba conciertos bajo la dirección del maestro Sojo espontáneamente. Y fue ya en el año 46, cuando un paisano del maestro Sojo de Guatire, Rómulo Betancourt, que era Presidente de la Junta Revolucionaria de Gobierno, le adjudicó un millón de bolívares al año, como subvención. Con eso la Orquesta se renovó totalmente, con el ingreso de músicos venidos de Italia, después de la guerra, de la II guerra. Músicos que contrató en Italia el maestro Pedro Antonio Ríos Reina. Vinieron esos músicos, muchos de los cuales formaron familia aquí. Como Mario Colombo, Mario Mescoli, Framini, bueno, y tantos otros.

Cuando la orquesta ya recibió su subvención, el maestro Sojo me propuso que estudiara el corno, pues yo lo que estudiaba era trompeta y clarinete. Que estudiara corno, para que fuera el segundo corno de la orquesta. Para ello seguí un curso con el maestro francés Pier Lambé que fue el primer corno de la Orquesta en esa nueva organización. Y estuve en ella hasta más o menos el 64. Mientras tanto tuve la oportunidad de dirigirla. El maestro Pedro Antonio Ríos Reina me permitió dirigirla por primera vez en el año 52. Después continué dirigiéndola regularmente. Regularmente, en el sentido que no era que la dirigía con mucha frecuencia, porque había una sola orquesta y había otros directores que intervenían también en su dirección, como lo fue el maestro Ángel Sauce. Él fue subdirector fijo. También Estévez la dirigía con frecuencia. El maestro Ríos Reina la dirigía. Y otros, los

directores extranjeros, que se contrataban para que vinieran a dirigirla, que eran de los grandes directores de la época, que en ese momento podían venir aquí a Venezuela, así como grandes solistas.

Vinieron compositores como Stravinski, Pier Boulez, Francisco Ulah, Villalobos, y solistas, como Rubinstain, Hayaeis, Isaac Stern, bueno, todos los grandes directores del momento. Casi todos vinieron a dirigir la orquesta. El que no vino fue Toscanini. Toscanini no vino nunca. Y así pues, después que yo salí de la orquesta, bueno, conjuntamente yo dirigía coros. Dirigí el coro del Liceo Nocturno Juan Vicente Gonzáles, que funcionaba en el Andrés Bello. Dirigí después el coro de los Seguros Caracas. Antes había dirigido un coro femenino en el Colegio Santa Cecilia, para muchachas, para jóvenes.

Desde el 45 empecé a ver clases de solfeo en una escuela que fundó el maestro Plaza, Juan Bautista Plaza, desde la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación. En esa época, en el Ministerio había un Director de Cultura. Y el Maestro Plaza creó la Escuela Preparatoria de música, de la que yo fui profesor durante un año. Y después pasé a la escuela que dirigía el maestro Sojo, profesorado que ejercí, profesor de Solfeo, hasta el año setenta y pico más o menos.

Ya en el año 70, en compañía de un profesor de solfeo y guitarrista, Antonio J. Ochoa, profesor de solfeo y de guitarra, fundamos la escuela que todavía funciona, la Escuela de Música del Oeste, que más tarde, por iniciativa mía se llamó Prudencio Esaa, en homenaje a un músico venezolano que en ese momento había desaparecido físicamente y que la gente había pasado desapercibido, porque su nombre no era tan conocido. Y yo, para que su nombre no desapareciera, lo perennicé bautizando a la escuela con su nombre. Hasta el momento la escuela funciona muy bien allá en Montalbán. Su Directora actual es Beatriz Bilbao. Yo fui Director de ella desde su fundación hasta el año 54 que marché a París. Cuando regresé en el 59 ó 58, ejercí su dirección por un tiempo, luego la dejé porque me

nombraron director de la Escuela de Música de Santa Capilla, renuncié a esa cátedra al año.

Bueno, y desde entonces sigo en mi casa, escribiendo y dedicado a mi composición. A escribir. Ya tengo un libro publicado, tengo otro en preparación, he escrito poemas. Y tomo parte en actividades a las que me invitan, y siempre llevo algún discurso que pronuncio, que los tengo todos escritos allí. Hasta el último concierto que dirigí el domingo pasado en la Asociación Humboldt, en la que dejé oír el Segundo Concierto para Guitarra Y Orquesta de Lauro, orquestado y concluido por mí. Mi Segundo Concierto para Corno, la Obertura N° 1, y La Margariteña, que como usted sabe, fue muy aplaudida, y hubo que repetir un trozo de ella, por lo que me llena de alegría. Porque esa pieza a pesar de haber sido escrita allá en el 54, todavía luce lozana, llena de vida, como si fuera una quinceañera.

Yo estuve en ese concierto del domingo y realmente su música comunicó mucho. Hubo gente que lloró.

Si. Porque ya no se si es que, es mi manera como yo dirijo, o como yo le hablo a los músicos, el cariño que ellos me tienen, ya los años que han pasado por mi, que ellos ven en mi algo especial, y que mi experiencia y mi profundidad de sentimiento se transmite a la orquesta. Como usted ve, casi sin hacer alarde, simplemente moviendo los brazos porque tengo que dirigir sentado. Y como es música mía, que yo la dirijo y la siento, eso llega a la gente. Porque sobre todo, en esa música que es mía, quizás en otras músicas no sea tanto, ¡pero en esa sí, porque yo la conozco bien! Porque yo cuando compongo sé lo que estoy haciendo. Sé cómo debe dirigirse. Por eso yo a veces sufro un poco cuando yo oigo mi música dirigida por otros, porque no la hacen como yo quiero. ¡Claro! Así debe ser con todos los compositores. Lo que pasa es que un compositor muerto no puede decir nada. Pero

yo como estoy vivo, ¿no es que yo diga! pero yo se que, excepto algunos que lo han hecho bien, la mayoría tiende a hacer las cosas a su manera.

El director tiende a ser, a tener cierta personalidad en su dirección a costillas de la música, que debe ser una sola. Se enfoca. Cada uno tiene su enfoque en la obra. El mío es el que yo tuve cuando la creé. Así que yo no estoy inventando nada. Yo soy más sincero en ese aspecto. Entonces es por eso que la gente siente a veces eso más hondo que si fuera dirigida por otro. Usted misma dijo que mucha gente lloró. Yo no sabía. Yo mismo, yo mismo me sentí emocionado, no en el concierto, sino en el ensayo final, yo lloré, dirigiendo un ensayo. Bueno eso indica que todavía en mí hay sentimiento, expresividad. Que yo escribo mi música con sentimiento. No me pongo a escribir así por poner notas, por llenar un pentagrama como se está usando ahora. No digo todos, pero si hay muchos que se escudan en los progresos de que muestran ahora con computadoras, que yo todavía no lo tengo, y hacen música basada en la computadora. Bueno, pero no salen. Ya va perdiendo cierta humanidad, cierta cosa que surge del mismo ser humano que la crea.

En el terreno de la creación, de la composición, eh, ¿Cómo se da ese proceso de creación, de inspiración, de plasmar lo que usted oye en su cabeza, de plasmarlo en el papel, y si eso tiene alguna equivalencia con la improvisación?

No. La improvisación es como su nombre lo indica, improvisar en el instante. Es lo que se le va ocurriendo al ejecutante, porque se supone que la improvisación se deja oír por un ejecutante, especialmente por un pianista o un organista. Las grandes improvisaciones se producen en esos dos instrumentos. Eso no quiere decir que no improvise la guitarra también, o el violín, o el chelo. Pero es más notorio. Cuando uno dice improvisación, piensa inmediatamente en el órgano o en el piano. Eso se va produciendo en un momento, va surgiendo en la mente. Lo produce, tiene que ser una persona conocedora de la armonía, conocedora de su instrumento, para

poder hacer que la improvisación luzca plena, tal como una composición bien pensada.

En el caso mío, yo le puedo decir, a veces trato de improvisar, siempre he tratado. Pero lo que pasa, que como yo no domino bien el piano, mi improvisación resulta muy restringida. Bueno, yo lo hago siempre porque es como un entrenamiento. Es lo que se le va ocurriendo a uno en el instante y que tenga cierta coherencia. A veces surge algo disparatado, otras veces no. Pero la improvisación es distinta de la creación, de la, de la composición. Claro. En la composición surgen a veces momentos de improvisación, que uno va escribiendo con mayor soltura. Otras veces no, otras veces uno se queda en un lugar, y entonces uno empieza a pensar: ¿cómo puede seguir eso? ¿Cómo hace uno para hacer que lo que va dejando atrás no sea una cosa aislada?, sino que tenga relación con lo que viene, y que lo que venga no sea tampoco aislado de lo que se ha hecho ya. Eso es una labor bastante cuidadosa, que uno va elaborando con cuidado, con suma atención y con suma concentración. Es muy difícil. Es un proceso muy difícil de explicar. Quizás haya otros que lo puedan expresar mejor que yo, pero yo no.

Por los conocimientos que se tiene de armonía, de contrapunto, de tratamiento de la fuga, del tratamiento de cómo se escribe una sonata, todos esos procedimientos se reúnen, y hacen que uno tenga cierta facilidad para escribir cualquier cosa. Por ejemplo, yo me pongo, yo le improviso un pedacito. Dígame usted cuatro nombres de notas, tres nombres de notas...

Do, la re, tres notas... (Se sienta al piano e improvisa sobre estas tres notas)

Más o menos. Eso es una pequeña improvisación, claro, muy sencilla, pero, más o menos esa es la idea, que a uno se le va ocurriendo sobre un mismo tema. Porque esa es otra cosa, que, la música no hay que hacerla con lo que va surgiendo sin pensar en lo que ya se ha hecho. Porque, ¡uno tiene que tener una base! Es decir,

cuando uno habla, como en nuestro caso, nosotros estamos hablando de este tema, es sobre mi vida. Si yo me pongo a hablar de otras cosas, hecha a perder el hilo del argumento y queda fuera de lugar, ¿ve? Entonces, en la creación, lo que quiero decir con eso es que en la creación musical, como en toda creación, debe haber una... una...

Una ilación

Una ilación, exactamente, porque si no sale todo disparatado. Y en el caso de la música, aunque la gente no lo pueda definir bien, instintivamente se da cuenta que la cosa está disparatada.

¿Usted ha tenido momentos donde ha tenido que encarar el miedo? Esto con respecto al mundo de la música

¿O por alguna obra que haya escrito?

¿O por una Obra? En fin, ¿Qué halla sido marcado?

Bueno, el caso más patético, que yo he sufrido en mi creación fue cuando escribí la Margariteña, porque después de haber presentado mi obra de grado, en el año 46 yo no escribí ninguna obra sinfónica, sino hasta el año 54. ¡Después de 8 años! Yo componía canciones, pequeñas obras corales, pero no había encarado ninguna otra composición sinfónica, y cuando me decidí a escribir sobre la Margariteña con el material que ya tenía sobre temas folklóricos de la isla, cuando terminé la obra, sentí una gran duda. Porque como había pasado ocho años, yo temí que la obra no resultara a la altura de una obra de composición sinfónica. Y yo andaba con mis partituras, se la mostré a varios amigos músicos, a Estévez, a Castellanos. Posteriormente al maestro Sojo, y fue ya cuando el maestro Sojo la vio, que le dio su aprobación, que dijo que estaba bien, fue cuando yo me calmé. Y la

calma me vino cuando yo la estrené. Cuando yo empecé a ensayar, que la vi que sonaba bien, y tal como usted la oyó el domingo. Y cuando la gente la aplaudió, se consagró en el año 54, en diciembre, en el Primer Festival Latinoamericano de Música. Desde entonces la Margariteña ha volado, ha caminado, ha volado con sus propias alas y me ha causado grandes satisfacciones. Una de las obras que más contento me ha proporcionado, más aplausos me ha brindado, y que, bueno, hasta hoy siempre se oye bien brillante, bien hecha, que llega a conmover.

¿Qué es para usted la música?

Bueno, la música para mí es todo. Es tanto como el respirar, como el latir de mi corazón, como el fluir de mi sangre en mis venas. Ahí está ella. Y yo a veces soy música también, porque cuando río, cuando canto, y cuando estoy en silencio la oigo todavía siempre.

Gerardo Gerulewicz, Enero de 2009. Caracas.

¿Qué lo inició en el mundo de la música?

Eh, las referencias familiares. En mi casa, mi papá tocaba piano, tocaba acordeón, y se preocuparon por darnos una formación musical básica, de la cual después yo seguí. Mis hermanos no. Pero, nos dieron esa apertura y yo creo que esa fue la semilla.

Esa formación fue ¿de que tipo? Este, ¿muy práctica, o, teórica o, ambas?

Ambas. Inicialmente era práctica. Es decir, yo tuve clase de violín y de piano. Mis hermanos por cierto tuvieron clases de arpa, de guitarra, cuatro. Cuando decidí hacerlo un poco más en serio si me escribieron en la escuela de música. Entonces ahí vino la formación básica de teoría y solfeo.

¿Eso sería a los 9, 10 años, por ahí?

Si. El inicio con el instrumento estamos hablando de los 6, 7 años. Porque yo después hice un paréntesis bastante largo. Yo estudié ingeniería. Yo mismo por decisión propia. Me pareció que la música no era un camino seguro. Estudié Ingeniería. Trabajé en petróleos. Después decidí volver a la música, entonces ya con conciencia, fue que decidí hacer composición.

¿Qué marcó esa decisión? ¿Ese cambio tan drástico?

Yo componía. Componía desde pequeño. Escribía piecitas cortas. Y cuando decidí retomar la música, quizás un poco, me sentí que ya era, digamos, viejo entre comillas. O sea, que las carreras, las carreras de intérprete son carreras de 100 mts.

Planos spring. Muy cortas. Y yo decidí estudiar composición ya a los 25 años, que eso es viejo.

Okey. O sea que ya, a los 25 usted estaba ejerciendo la ingeniería y...

Si, decidí retomar la música. En ese momento decidí que era composición lo que quería hacer y con referencia a mis primeras obras que había hecho.

Guau. Y esa inquietud interna la marcó, ¿sentirse insatisfecho con la otra profesión?

No completamente insatisfecho. Pero quizás si. En la otra profesión, tú sabes que muchas veces uno estudia carreras en que después trabajas más en la administración, negocios, ventas, y... Si yo hubiera estado... Yo estudié ingeniería naval. Si yo hubiera estado en un astillero haciendo diseños, proyectos, quizás todavía estaría ahí. Como terminé haciendo trabajo de oficina, eso me aburríó.

O sea, que eso tiene que ver con, con la creatividad

Si.

Me gustaría que definieras, por cierto, lo que significa creatividad para ti.

Para mi creatividad es

¿Cómo la experimentas? ¿Cómo la, cómo la sudas?

Si. Para mi creatividad es una capacidad de tener visiones distintas, nuevas. Eh, asociaciones inesperadas sobre fenómenos que existen. En realidad la creatividad no es un partir de cero.

¿Y en la música, específicamente?

Y en la música la creatividad tiene que ver con poder expresar ideas, siempre dentro de un marco determinado. Probablemente si te estás ocupando de creatividad, este, la referencia de Strawinsky que decía que lo peor para él era que le dejaran el terreno libre para hacer lo que quisiera.

La creatividad a veces necesita de algunos límites dentro de los cuales, entonces uno puede moverse dentro de unas reglas. El creativo es el que mejor emplea esas reglas. O que las emplea de forma inesperada. O que se sale del marco referencial. Lo que llaman pensar fuera del marco. A veces la solución no está dentro, sino que está fuera.

En cuanto a la improvisación musical, a la praxis de la improvisación, ¿Qué idea usted pudiera aportar?

Bueno. La improvisación lo que tiene es que es una actividad que se hace en tiempo real. Yo creo que ahí es donde reside la verdadera dificultad de la improvisación. Para explicártelo, yo no me considero un buen improvisador. Mi profesión no lo requiere. Yo puedo escribir, por ejemplo, un solo improvisado. Con el tiempo de hacerlo, con toda la calma de escribirlo, y transmitir esa sensación de improvisación. Bien logrado, peor logrado. Me es mucho más difícil hacerlo en el momento. Porque no tengo el entrenamiento. No tengo la costumbre de hacerlo.

¿Usted considera que el hecho de aprender a leer y a escribir música, de alguna manera inhibe la capacidad de improvisar? ¿O no?

Si. Yo no creo que la inhiba totalmente. Hay un poco un mito en eso de que el músico que lee música no puede improvisar. Pero ciertamente debe haber un

mecanismo, cuando el músico desde su formación inicial siempre está con un papel en frente, con las notas en frente, se condiciona a tocar lo que ve escrito ¡Y sólo a poder tocar lo que está escrito! Si hay algo de eso. Pero, no creo que sea algo que bloquee completamente.

Lo que creo es que, por ejemplo, los músicos de orquesta, te lo digo, como los compositores, en algunos momentos, no necesariamente improvisación popular o de jazz, en distintos lenguajes y estéticas, contemporáneas inclusive, piden que las orquestas improvisen en algún momento. Y entonces dejan como unos compases libres. Y eso es una cosa arriesgadísima, porque se sabe que los músicos de fila de orquesta son muy malos improvisadores, generalmente. Entonces el resultado es, mucho peor de lo esperado.

Cosa que no pasa con los que están acostumbrados

Si. Si. Ahora yo lo que creo es que el músico que se forma con la partitura es que sencillamente no dedica un tiempo a la improvisación. A explorar la posibilidad. Creo que si ese músico lo hace, entonces, se abre de otra manera: auditivamente, eh, la memoria musical funcionará de otra manera. Quizás empieza a funcionar más, por ejemplo, la noción de funcionalidad. Eh, de funciones en la música.

Sabes que el oído, lo que llaman oído absoluto, a veces es oído absoluto de alturas., percibe correctamente todos los intervalos, todas las notas, pero no percibe las funciones armónicas.

Sí. Es como si el músico eh, su memoria musical, digamos, eh, se va adaptando a las funciones tonales, y en función de eso, comienza a improvisar. Es un poco ese el planteamiento, ¿no?

Sí.

Ahora, desde el punto de vista subjetivo, ¿Qué es para usted la música?

Para mí la música es muchas cosas. Prácticamente mi vida. ¿No? Es un medio de expresión, si a la vez es una forma de comunicación. Es también una forma de realización estética de las ideas. Y finalmente también tiene una función recreativa. Una función decorativa en un sentido estético, y una función espiritual.

Bien. Si tuviera la posibilidad de tomar el pensum de estudios musicales que actualmente está vigente en nuestro país y de contribuir a ese pensum, ¿Qué contribuciones le haría?

Si. Me voy a poner incluso un poco antes del pensum. Yo lo primero que haría es separar la educación musical, como toda la educación general, en educación básica, media y superior. Eso es una primera confusión que tenemos en el sistema educativo musical venezolano que perjudica mucho.

Aquí tenemos escuelas de música, escuelas superiores, conservatorios, institutos universitarios... y no está claro cuál es la relación entre ellos. Eh, es decir, no hay un perfil de ingreso y un perfil de egreso claro dentro de cada etapa. Eso es lo primero que debería de haber. Tú ves escuelas de música donde estudian viejos chivudos con niños. Las aproximaciones deben ser distintas. Y los niveles también son distintos.

En cuanto al contenido del pensum, la verdad es que yo insistiría un poco más en la práctica. Te explico: hay gente que se acostumbra, por ejemplo, a realizar un ejercicio de armonía visualmente. Se aprende las reglas, sabe para donde va, cuando el intervalo resuelve para allá, para acá, pero, ¡no sabe cómo está sonando eso! Entonces, por ejemplo, yo, a un curso de armonía, le agregaría, y que yo veo que actualmente se está haciendo mucho, una parte de armonía sobre el teclado.

Teclado digo yo porque es el instrumento más accesible y donde más o menos se puede, de alguna forma, realizar, toda la estructura armónica.

Y te lo digo, porque yo vi la armonía aquí, el contrapunto. Después yo tuve la suerte de estudiar en Moscú. Y en Moscú se insistía mucho en esa parte del teclado. Y en la parte auditiva también. Por ejemplo a ti te decían: “Toca una progresión que sea: I IV V que después vuelve al II, que después haya un acorde común para hacer una modulación, resuelves con un acorde de cuarta y sexta dominante y tónica. Una cosa tan corta como esa, pero hay mucha gente que ya, en lo que terminé de decírtelo, no se acuerda por donde empezaste: “¿Ah? ¿Qué venía después del I grado? ¿Me dijo IV?

Uhm. Si a mi me sucedió así. Yo hice una armonía muy de vista. No práctica.

Eso me parece que con la armonía es muy adecuado. Con el contrapunto ya es un poco más discutible, porque, improvisar contrapunto es difícil. Y sin embargo, se puede dar, por ejemplo, ejercicios con un bajo obstinado tipo pasacalle, para improvisar otras voces. Inclusive, improvisaciones de tipo melódico. Cuando se estudia contrapunto, que están las reglas de los saltos que se pueden hacer, los que no se pueden hacer, las reglas rítmicas. Este, también se podría improvisar, inclusive cantando.

¿Algún otro aspecto que le gustaría transformar en ese pensum?

Bueno, quizás eh, lo que pasa es que es un poco individual de cada profesor. La memoria también es algo que hay que desarrollar. Hay profesores y métodos que tienden mucho a trabajar con la memoria. En Moscú era vergonzoso, por ejemplo, llegar a una clase de piano o de violín, te hablo de los instrumentos, yo estudié composición en realidad, era vergonzoso llegar a una clase con la partitura.

Y desde el punto de vista muy personal, ¿Cómo abordaría usted el desarrollo de la memoria musical?

La memoria musical, eh, yo no he estudiado específicamente el fenómeno de la memoria musical, pero, un poco intuitivamente yo siento que tiene varios aspectos. Un aspecto motriz, que yo creo que es el que la gente más trabaja. ¡Mas trabaja no en un buen sentido! Eh, que es por repetición y repetición y repetición, y, digamos, muscularmente los dedos van aprendiendo la cosa. Eh, hay otra auditiva que va un poco conectada con esa. Luego hay una memoria que es de tipo más analítico, que es que se puede hacer sobre una mesa, agarrar la partitura y por ejemplo, procurar, retener la mayor cantidad de información posible en cuanto a estructura de la pieza, factura, cambios tonales, modulaciones. Inclusive hay un ejercicio básico que es, no leer directamente con el instrumento, sino mirar y tratar de retener, aunque sea dos o tres compases y voltear la partitura y después ejecutarlo. Eso es muy buen ejercicio.

Yo siento que mi memoria musical ha estado un poco debilitada últimamente porque lo que trabajo es composición. No estoy ahora muy dedicado a la ejecución instrumental. Estaba más en otros momentos. Y, bueno, la memoria es un poco como un músculo: se atrofia cuando no se usa.

También está el aspecto de la memoria fotográfica, que es muy útil para directores de orquesta, porque es poder echar una mirada... lo que llaman eidetismo. Ellos por ejemplo ven una pizarra con 50 números de teléfono allí escritos. ¡No es que se aprenden uno por uno! Ellos lo que hacen es, como que graban en la retina la imagen. Y después lo que hacen es volverla a ver y de ahí van leyendo

Guau. ¿Ha tenido algún enfrentamiento con el miedo en relación con la carrera de músico? ¿Y cómo lo ha trascendido o no?

¿Al miedo escénico te refieres?

Eh, puede ser miedo escénico, miedo creativo... algún tipo de miedo que has tenido que confrontar.

En el aspecto creativo nunca lo he sentido. Creo que es algo muy común a todos los músicos que hacen carrera de intérprete el miedo escénico. El antídoto es la preparación. Si tú sabes que estás seguro de lo que vas a hacer, y por supuesto cierto roce. Si uno pasa mucho tiempo sin exponerse al público, a la escena, siempre cuando lo vuelve a hacer se siente un poco incómodo. Sobre todo cuando se es solista. En eso ayuda mucho la música de cámara y tocar en orquesta. Porque uno está como en escena, está en, está frente al público, pero está en un ambiente protegido. Sabe que no es el único responsable de lo que pueda pasar y después, poco a poco, se presenta como solo. ¡Pero un recital solo es algo de mucha responsabilidad!

¿Cómo es su rutina de trabajo cuando se va a sentar a componer, desde que empieza a surgir una idea y luego tener la obra finalmente?

Si. Yo trabajo mucho sin instrumentos, sin escribir... Es decir, yo cuando tengo ideas musicales... Una cosa que es curiosa. A mi me llegan muchas ideas musicales cuando estoy en desplazamiento. En medio del transporte.

En las colas

Colas, este, autobuses, paradas, eh... Yo suelo madurar esas ideas hasta que yo se que es el momento de sentarme a escribir. Si me siento antes, probablemente voy a estar un poco bloqueado, un poco

Fastidiado tal vez

Si. Hay momentos que yo siento que la idea no está madura. Que no es el momento todavía de trabajar. Cuando eso está maduro, por supuesto ahí hay mucho trabajo y mucha, mucha inspiración.

Y después la escribes ¿Y luego?

Luego hay un momento que, no es que yo, fíjate. Es difícil dar una receta para componer. El momento de la improvisación al instrumento también es útil. Y yo no lo, no lo rechazo para nada. Como también es útil escribir sin el instrumento. ¿Por qué es útil el instrumento? Porque muchas veces te aproxima a la motricidad. Hay ideas musicales que están asociadas a un gesto. Por más que uno tenga buen oído interno hay armonías que siempre hay que chequearlas con el piano o con algún instrumento. Por ejemplo Strawinsky que es un compositor fenomenal, él mismo reconocía que tenía muy mal oído y que todo tenía que, este, sentarse al piano y aunque sea con un dedo para saber como iba a sonar eso en realidad. Es buena escuela por supuesto no depender del instrumento.

Eh, si yo escribo música para piano, me gusta mucho tocarla en el piano porque hay una parte mecánica que se da con naturalidad. En contraposición a eso, si tú escribes para orquesta y te adhieres al piano, hay una factura pianística que no es propia de la orquesta. Entonces eso te bloquea las ideas. Poder imaginar, poder sentarte sobre un papel, e imaginar líneas de otros instrumentos, de otros timbres, moviéndose libremente mucho más apropiado. De manera que, son cosas que, un poco se, se complementa.

Y en ese caso, cuando escribe una obra para orquesta completa... ¿Cómo es el proceso de probarla? ¿Con el piano también? ¿Con algún programa, O...?

Mis anotaciones musicales son muy esquemáticas y sólo yo las entiendo. Por ejemplo, yo anoto a veces una secuencia armónica, sin la factura, sin instrumentación

Puso cifrado digamos

No. El cifrado para mí no es tan cómodo. Yo vengo de una formación más tradicional. El cifrado es más popular. Eventualmente nos puede ayudar. Eh, en el piano yo muchas veces dejo claro bajos y armonía. En el papel después relleno. La melodía es más fácil de imaginar. Y te lo digo porque yo ahora estoy escribiendo en un lenguaje muy tonal. Por eso lo puedo hacer de esa manera.

¿Y ese cambio?

Es el lenguaje en el cual yo siento que expreso mejor mis ideas. Eh, yo creo que la funcionalidad en la música sigue vigente. Cuando digo tonal en realidad creo que debería ser funcional. Porque es que las funciones pueden ser no tradicionales en el sentido nuestro de tónica, dominante y sub-dominante. ¡Que si uno se pone a ver solo hay esas tres! No hay más. Todas las otras son secundarias, pero pertenecen a alguno de esos grupos. Pero con la idea básica de estabilidad, tensión, relajación, llevado a portadores no tradicionales: que pueden ser tímbricos, las tónicas pueden ser disonantes. Si uno la puede llamar tónica entre comillas. Pero creo que ese principio jerárquico de sentir que hay una dirección en la música para mí es muy necesario.

*Por supuesto, yo hice todos mis ejercicios de serialismo. En el fondo lo sentí algo artificial, pero siempre está la frase de Schoenberg, que yo se la refiero mucho a mis alumnos, y siempre tengo que repetirla dos veces. Que Schoenberg decía que él no hacía música **dodecafónica**, sino que hacía **música** dodecafónica. Si tengo que*

*repetirla dos veces. No es música **dodecafónica**, sino que es **música** dodecafónica. O sea, el acento no está en que sea dodecafónica, sino que sea música.*

¡Que sea música! Interesante...

Hay una pregunta un poco curiosa que quiero hacer, porque a mi me llamó la atención. Leí un artículo por internet de un australiano llamado Christopher Small. Y dice que, él sostiene llevar la palabra música a verbo. A *musicar*. Porque, dice que el hecho de hacer música implica muchos eventos que contribuyen al proceso de hacer música. Entonces quisiera saber que tan raro o si le gusta o le agrada esa palabra

Me parece muy bien. De hecho a mi me suena muy familiar porque, vuelvo al ruso porque yo estudié allá. En Rusia existe el verbo. Existe “música” y existe “musicaraba: hacer música” Ellos lo emplean en un sentido de ensamble. De tocar juntos: cuando la música funciona. Cuando están tocando juntos y hay comunicación. A eso llaman ellos musicar, que no es componer.

No, que no es componer. Inclusive este autor dice, bueno, a veces inclusive hasta el mismo público con su calidad, con su calidez o con su respuesta, eh, produce cosas que no son fáciles de describir, pero que están allí como en la atmósfera.

Si. Si...

Entonces, por eso él sostiene eso. ¿Quieres agregar algo más a la entrevista?

Si. En relación a improvisación y creación. Bueno, si hay un aspecto que creo que podrías, no se si lo contemplas en el trabajo. Hay una forma de improvisación que, yo he visto que eso se cultiva bastante en Europa, en Alemania, lo he visto en Rusia también, que es la improvisación clásica. Nosotros en Latinoamérica cuando se habla de improvisación, automáticamente la gente piensa en jazz y piensa en

música popular. Allá se hace por ejemplo, concursos de improvisación en un estilo y con formas predeterminadas.

Por ejemplo...

Por ejemplo te piden improvisar una forma sonata. Te dan un tema A. Tú sabes que la sonata tiene una estructura y te la piden en un estilo clásico. Entonces tú sabes que si tienes un tema A, tienes que buscarte un tema B que sea en una tonalidad, típicamente la dominante, pero que sea una tonalidad contrastante. Que si el primer tema tiene un carácter y el segundo tiene el otro, y luego tienes que armar tu pieza. Es decir, tienes que tener una estructura de exposición, donde vas a poner tu primer tema, una transición o puente para modular, tu segundo tema que es contrastante, una sección de cierre. Luego haces un desarrollo en el cual tienes que incluir material de los dos temas. Luego tienes que hacer una re-exposición con tu primer tema en la tonalidad original y tu segundo tema que estaba en otra tonalidad, en la tonalidad de la tónica. Te das cuenta que esa es una, como una especie de improvisación, que es muy condicionada. Pero que requiere, requiere... eh

De la destreza

También capacidad y destreza de improvisación. O por ejemplo te piden improvisar una forma ternaria, o un prelude en un estilo romántico, estilo Chopin. Entonces tú sabes que hay, elementos idiomáticos, elementos retóricos, que son propios de ese estilo. ¡Inclusive recursos armónicos! Que son propios del estilo. Igual te tienes que mover dentro del desarrollo musical.

Fíjate. La música ¿de qué está hecha? De repetición, de repetición variada y de contraste y de una combinación adecuada de esos elementos. Eh, y no se te está imponiendo un esquema armónico. En ese caso tú mismo improvisas cuál va a ser el desarrollo armónico de tu pieza. La otra forma de improvisación, que es la típica del

jazz, es la improvisación sobre un esquema armónico. Que es el que se toca con el tema inicialmente, después la armonización por supuesto tiene que cuadrar armónicamente con lo que se está haciendo. Idealmente debe tener algunas reminiscencias del tema. No tiene tampoco que ser algo sacado de la manga o puras escalas cromáticas para arriba y para abajo, que siempre van a cuadrar casi con cualquier armonía. Es decir. Tiene que haber un elemento motívico, temático, que esté en relación con el tema. Inclusive en la improvisación jazz, hay estilos. El buen improvisador sabe que si va a hacer un solo en estilo bee bop, es distinto a hacerlo en cool, o a hacerlo en jazz latino o

O en otro tipo de música, que no necesariamente jazz...

Las progresiones pueden ser siempre la misma II V I...

Si. Si...

He terminado con la entrevista. De verdad muchas gracias.

Leopoldo Igarza. Noviembre de 2007, Caracas.

Gracias por permitirme entrevistarle, maestro. Quisiera primero saber ¿Cuál o cuáles fueron los acontecimientos más importantes, que marcaron en su vida, su oficio de músico?

Te agradezco la pregunta. Eso me hace retroceder hasta los años en que cantaba con mi madre. Ella cantaba mucho y escuchaba la radio. También en realidad en la escuela sólo estudiaban música las niñas, pero desde el 4º, el 5º y el 6º, los alumnos, varones, los que pasamos todos esos grados, la directora, por supuesto, nos tenía un cariño muy especial. Y entonces ella le dijo al profesor Canónico y al profesor Palacios:

- Mire. Yo quiero que me les dé clases a los varones también. Quiero que me les dé clase a los varones

Bueno, tú sabes, tocar ahí: tum chin chin – tum chin chin. Pero uno era feliz. Uno hacía su tonito ahí, su tónica y su dominante, y uno cantaba. Eso era una cosa absolutamente agradable. Y después me tocó, que al hijo de la directora le enseñaron mandolina. Entonces el chico tenía que tocar en una presentación que tenían que hacer todas las escuelas municipales. Pero a la directora le daba pena que era el único chico que había. Me dijo:

-Mira, Leopoldo. ¿Tú podrías por favor, tú podrías intentar tocar las piezas en mandolina, que van a ir, para que me acompañes a William... -William se llamaba el hijo de ella- ...para que me acompañes a William ahí, para que no esté solo con ese mujrero?

Le digo yo:

-Bueno, ¡Como no!

Y me encantó la idea. Cuando me prestaron la mandolina pa' llevamela pa' mi casa, bueno, estaba en la gloria. No se si lo que hacía servía pa' algo, pero estaba feliz ahí tocando mi mandolina. Y me aprendí las piezas que había que tocar.

Imagínate la chapa que nos tenían esas muchachas a los dos varones el día de la presentación en el teatro, ¡oye! Yo era un poquito mayor que el hijo de la directora. Tres o cuatro años mayor que él, porque él era un niño. Y ella quería pues, que su hijo participara, y por supuesto yo cogí la cola también y ahí tocamos. Yo toqué la mandolina. Y después la guitarra fue a través del mismo maestro Benito Canónico, quien me enseñó muchas cosas en la guitarra. Sobre todo, lo que llamábamos tonos, y arpegios. Y entonces bueno, con eso uno, mira, se aprendía un valse, una ranchera, un tango, y era uno feliz, cantando su cosa y acompañándose.

Cuando tú te llevaste la mandolina, ¿Todo el proceso de cantar esas canciones fue de oído, o fue escuchando una grabación? ¿Cómo fue?

No. Era con un cifrado porque yo no sabía música.

Como una especie de tablatura

Esa es la palabra correcta. Era una tablatura, y como eran valeses, pasodobles, y cosas así que uno sabía el ritmo, pues casi que era de oído uno sabía que traste iba a tocar con la mandolina.

La tablatura te daba la guía

Exacto

Pero todo lo demás estaba...

Si porque eran cosas sencillas. Eran incluso piezas que uno ya las conocía porque eran populares. Y era específicamente por una cosa muy pequeña, pues. No había grandes pretensiones de hacer un mandolinista pa' tocar conciertos de Vivaldi ni nada de eso. Y mucha gente aprendió de oído.

La mecánica del oído tiene, eh, nosotros por ejemplo, nos aprendíamos un solo y de repente veíamos un compañero que hacía algo distinto:

- ¡Epa ven acá! Enséñame ese tono

Y así nos intercambiábamos los que tocábamos la guitarra, o una forma de acompañar boleros, o el valse.

-Mira, yo lo acompaño de esta manera... Yo lo acompaño...

Y así nos íbamos turnando. Y en esa época estaban muy de moda los tríos. Estaba muy de moda el trío Los Panchos, el trío Los Ases, el Trío Venezolano, el trío Los Latinos hecho por el maestro Ruiz Cruz. Bueno. El sueño de nosotros era tocar como Los Panchos, como Los Latinos, pues. Incluso, la originalidad era cero. Una vez nos montamos tres muchachos que tocábamos la guitarra. Bueno, hicimos un trío ahí que no tuvo ni la menor trascendencia, pero nosotros nos sentíamos felices ahí, cuando de repente cantábamos alguna cancioncita que se parecía a Los Panchos. En esa época yo me acuerdo que la directora de la escuela me decía:

-Mira. ¿Porqué tú no vas a la escuela de música a estudiar música?

Porque yo no tenía ni idea.

Un día, estando ya, yo en bachillerato, la profesora Modesta Bor llevó unos alumnos de la Escuela de Santa Capilla al Colegio Carabobo. Entonces yo empecé a

oír una guitarra, y yo decía: ¿eso es una guitarra o dos guitarras? Era un guitarrista que se llamaba Benjamín Pérez. No sé si estará vivo todavía. Él estudiaba con el maestro Raúl Borges. Y recuerdo que voy entrando a la escuela justamente cuando él está tocando, ¡y la quijada me llegaba al suelo de la sorpresa! porque para nosotros, la guitarra alguien tenía que puntearla para hacer la melodía y alguien tenía que acompañarla. Ahora, oír una persona haciendo las dos cosas, para mí era algo absolutamente descabellado e impensable. A partir de ese momento, si, realmente quedé enganchado con la guitarra.

Después la profesora Modesta nos estuvo explicando que había que ir a la escuela, que había que aprender solfeo, que había que hacer todas estas cosas. Ya más o menos con 16 ó 17 años entré aquí a la escuela de música. Entré a la cátedra de Solfeo, y con el maestro Borges, ya Rómulo Lazarde que ya estaba, era el mejor alumno que había acá, entablamos una buena amistad y me llevó a hablar con el maestro Borges. El maestro Raúl Borges me recibió. Pero al año, a los dos años, el maestro se retiró porque ya estaba muy mayor. Entonces entró Pérez Díaz, y con Pérez Díaz, empecé en sí, ya, la carrera de guitarrista.

Te voy a contar una anécdota que puede ilustrarte la preocupación tuya. Los mismos amigos míos del trío, cuando yo ya tenía 5 ó 6 años metido en el conservatorio, y que había dado algunos concierticos y tal, este, ellos pensaban que ¡bueno! ya, si antes hacía tal y cual gracia, ¡ahora sí que me la comía! Recuerdo que un amigo mío quería cantarle una canción a una muchacha, y dice:

-¡Oye! Ven pa' que me acompañes.

-¡Como no!

Pero cómo había ya yo perdido la espontaneidad, porque cuando yo tocaba ese tipo de música, yo no pensaba en dedos ni nada. Me daba lo mismo hacer el la

en un sitio que en otro sitio, con un dedo que con otro dedo. Pensaba en música solamente. Era automático el movimiento de los dedos. Después entro a un sitio, ¿verdad? A estudiar, donde me dicen:

-Mira. Esta nota la tienes que pisar con este dedo, la tienes que hacer con este, tienes que poner el brazo así, la mano así...

Pues, pobrecito el pobre muchacho, empezó a cantar y yo tratando de acompañarle aquél bolero, y aquello me iba, ¡hasta se me iban los tonos! Ni siquiera sabía por donde iba. ¡Claro! Y después él me formó un pleito y me dice:

-¡Lo que pasa es que a ti te gustaba la muchacha y me hiciste quedar mal!

En realidad se trata de que son dos mecanismos distintos. Si yo en este momento quisiera tocar un bolero del trío Los Panchos no podría. En cambio, cuando era muchacho, pues, ¡incluso las introducciones nuevas que salían, nosotros las repetíamos y hacíamos las introducciones! A lo mejor tocábamos tres notas con un solo dedo. Yo recuerdo incluso que cuando entré a estudiar con el maestro Borges tocaba con estos dos dedos así (ilustra con los dedos índice medio). Y me amarraba estos tres) y tocaba con esto cuando iba a puntear. Imagínate. El primer problema del maestro fue bajarme este dedo (anular), este (meñique) me lo bajó el maestro Pérez Díaz con una liguita. Me tuvo que poner una liguita aquí, para poderme adaptar a la guitarra clásica.

Como te digo son dos mecanismos totalmente distintos. La música popular, la música de oído, son sumamente espontáneas. Y el único problema que yo le veo, es que a la persona nerviosa ese mecanismo no le funciona. Por eso es que los artistas populares, digamos espontáneos, son sueltos. Los que son abiertos, los que no le temen al público se destacan fácilmente. Pero hay artistas que son muy buenos, pero la escena los mata, porque son dos mecanismos muy distintos.

En cambio, hay artistas que la escena los mata, y a pesar de que los mata la escena, el mecanismo de estudio los ayuda a enfrentar el miedo y a ejecutar bien. Hay grandes pianistas que necesitan hasta a un psicólogo ahí al lado antes de salir a la escena. El caso de Jorovic, el caso del gran Hascha Heifetz, que tenía que dar un concierto y dijo:

-Bueno, no lo voy a dar.

-¿Qué le pasó maestro? ¿Se fracturó un brazo?

-No. Estoy asusta' o. Y ustedes vinieron a ver el mejor violinista del mundo, y yo no... ¡no hallo cómo demostrarlo en este momento!

A Hachahaifed lo consideraban en ese momento el mejor violinista del mundo. Y entonces le pegó ¿entiende? En cambio, que si él hubiera sido un muchacho sin ninguna responsabilidad, dice:

-Si yo tuviera 18 años, llego aquí y toco, y muerto de la risa.

Y mucha gente, por ejemplo que, haga lo que haga es una gracia, también lo disfruta. Hay de todos los niveles. Ahí tiene mucho que ver el carácter de la persona. Porque entre los artistas, tú te los encuentras, desde los cara dura hasta los que no soportan hasta la más mínima crítica, y también los intermedios. Hay personas que la más mínima crítica los destruye. Hay personas que se ríen de eso. Hay personas que incluso saben que lo están haciendo bien y hasta lo disfrutan. Entonces, esto es una actitud más bien psicológica que artística. Porque claro, cuando tú improvisas una canción, tú te acostumbras a improvisar. Cuando tú estás componiendo, que estás comparando sonidos, pruebas y pruebas, varias, haces esto, haces aquello, es un mecanismo totalmente distinto. Después tienes que comparar la estructura, a ver

si la estructura está bien. Cuando tú estás actuando espontáneamente, tú no estás pensando si estás usando acordes mayores, menores, disminuidos, aumentados. No, tú estás aflorando tu música. Y bueno, tú verás si estás feliz o no estás feliz con lo que haces.

De repente ves tú unos muchachos que nunca han cogido una clase de guitarra en un conservatorio, y manejan unos mecanismos que realmente a uno lo dejan impresionado, hechos a su manera, a su modo, pero, una frase que uno dice:

-Oye, que bien lo hizo. ¡Que bien está eso!

Aún sin tener mecanismos. En cambio hay otros que por muchos mecanismos que tengan siempre son aburridos. No tienen el espíritu artístico que tienen otros que son más espontáneos. Yo juraba que después de cinco años de conservatorio me la iba a comer con mis amigos, los iba a deslumbrar, y sucede que no pegaba una.

A mi me pasó igual. Porque, yo después de estar estudiando un rato guitarra, voy a una fiesta y me dicen:

-Acompáñame el cumpleaños...

Y no pude.

Exacto

Me bloqueé...

Igual me pasaría a mí. Yo tendría que empezar por ver en que tono empiezo. Voy a empezar, si es en Do mayor, ¡ah! lo voy a agarrar en la primera posición, en la segunda, en la octava...

Todo ese proceso de pensar

Evita que tú puedas hacerlo. Ahora, hay personas que hacen las dos cosas. De que las hay, las hay. Y así como hay personas que no hacen nada. Pero yo pienso que un mecanismo impide el desarrollo del otro.

¿Qué podría suceder en uno y otro proceso?

¡Mira, es tan difícil saberlo! Yo, aunque no soy muy buen conocedor del piano, tengo entendido que Sviatoslav Richter entró a estudiar el piano en el conservatorio, digamos con un profesor de la talla de Naima a los 35 años. Mucha gente a esa edad ya ha entregado la carrera. Y ese señor, no era que no tocaba nada. Él había aprendido por otras vías, por otros mecanismos, y su maestro le dejó la mecánica que él ya tenía, y trabajando sobre la mecánica que él tenía no se la cambió. Trabajó con lo que tenía y sacó, bueno, y sacó prácticamente uno de los mejores pianistas del siglo.

Ahora, hay otros pianistas que los han puesto desde niños a estudiar, hay otros que tienen un gran talento y los padres los fastidian tanto, que a los quince años no quieren ni ver el instrumento pero ni en pintura, ni en fotos. Es tan difícil la coincidencia de las circunstancias. Las capacidades tienen mucho que ver en eso. De repente tenemos capacidades de improvisar excelentes. De inventar acordes y de hacer cosas. Y de repente nos cuesta, no tenemos facilidad para retener movimientos, para ponernos a ver qué dedo movemos primero y qué dedo movemos después. Y hay personas que son al revés. Que estamos dispuestas a eso.

Yo he pensado que en la vida lo más difícil de todo es encontrar el punto medio de cualquier cosa, porque siempre hay un poco de exageración hacia un lado u otro. Depende de la tendencia que uno tenga.

Hay profesores que son especialistas en niños. Hay una creencia al revés. Que se le pone a un niño un profesor cualquiera y después se le busca uno bueno. Yo siempre escuché al maestro Borges que él decía que al principio debería tener un excelente profesor. Ahora, ¿Qué es un excelente profesor para un niño? ¿Un profesor que toque mucho? Yo he oído tantas experiencias, he leído tantas experiencias de muchos músicos. Sé de músicos que sus padres los han encerrado a estudiar como unos demonios, y han terminado siendo músicos por... ¡porque sí!

Eso te puede dar un nivel, pero no hay que negar que muchos músicos hayan tenido una vida sumamente triste. Entre ellos Beethoven, que, es verdad, tenía el talento, pero, ¿obligar a un niño a superar a Mozart con un padre que no era precisamente el mejor de los padres?, ¿es una tragedia casi! ¿No?

Hay personas que trabajan muy bien con niños. ¡Yo le tengo pavor a darles clase a los niños! No porque no crea que el niño aprenda, sino porque no me siento capacitado para trabajar con un niño. Toda mi vida he trabajado con adultos. O sea, por mi propia experiencia de haber agarrado la guitarra tan tarde, de haber, durante mucho tiempo, vivido de clases particulares, donde era más la guitarra popular que enseñaba que la guitarra clásica, ¿entiendes? No es la mejor práctica para trabajar con un niño. Porque un adulto, por ejemplo, muchos alumnos adultos que yo tuve eran profesionales universitarios, y en muchas ocasiones me dijeron:

-Bueno, profesor, yo estoy empezando en este momento, porque mi padre se opuso a que yo tocara la guitarra cuando estudiaba en el liceo, o cuando estudiaba en la universidad. Ya yo tengo mi independencia económica- y puedo pagar un profesor y aquí estoy para aprender lo que yo quiera.

Esa persona no estaba estudiando para hacerse concertista ni para dejar su profesión, pero, quería disfrutar de tocar su instrumento. Algunos llegaron a tocar. Y te digo que muchos de ellos han sido diez veces más agradecidos conmigo que

alumnos que yo he formado que son profesionales, que por algún motivo consideran que algo defectuoso que yo les enseñé en el camino, o alguna cosa con la que no estuvieron de acuerdo resulta criticable, ¿me entiende? En cambio que esta gente, que por una tontería, comparado con tocar una pieza clásica, eran felices. Y a veces yo llegaba a mi casa en diciembre como un San Nicolás, con regalos por todos lados. Porque la gente estaba feliz por tocar el Cumpleaños, o, Palomita Blanca, o el valsecito de moda. En esa época estaban muy de moda Los Beatles, y bueno, con cualquier cosita de esas se sentían felices. Entonces también hay una disposición en el ser humano en relación con lo que quiere.

Hay personas que, bueno, para ser felices necesitan oír de Stravinsky pa' arriba. Yo he oído gente hasta quejarse de Beethoven, de Bach, de toda esta gente. Entonces, ¿quién es más feliz? el que puede disfrutarlo todo. El que oye a Perotino, y de Perotino hacia arriba pasa por Palestrina, por toda esta gente, y llega a los contemporáneos y los disfruta. Bueno, es cuestión de disfrute. Ahora, hay personas que no soportan el contrapunto, no soportan a Bach. Les parece insoportable. Hay personas que idolatran a Bach. Algunos me han dicho:

- Si yo tuviera que pintar la cara de Dios y fuera pintor le pondría la cara de Bach...

¡Hay de todo! Ahora, ¿saber quién tiene la razón? ¿qué es lo cierto? Yo no me atrevería a decir:

-Esto es lo correcto

Mi experiencia fue esa, trabajé básicamente con adultos. Y adultos, algunos, incluso, con ese trauma, de que sus padres no los dejaron estudiar. ¿qué querían ellos? cantar un tango o cantar una ranchera. Eso es todo. No estaban pretendiendo ir a competir con Andrés Segovia. Y cuando tocaban un tango o cantaban su

ranchera, eran inmensamente felices. Y era gente que no estudiaba más que un año, unos meses, una cosa así. Y bueno, éramos amigos para toda la vida.

Cuando hablas de guitarra popular, guitarra clásica...

Yo creo que todo es cuestión de costumbre. Yo por ejemplo una de las poquísimas ventajas que tiene ser viejo es que uno puede comparar épocas. Yo te puedo comparar la época de los años 40 que yo viví, respecto de esta época y de otras, hasta los 60, por ejemplo. Entonces, ¿qué pasaba en mi época? que tú oías música de todo el continente; te estoy hablando de San Fernando de Apure, ¡y del San Fernando de Apure de hace 40 años que ni siquiera tenía calles pavimentadas! hace 40 años, hace 60 años. Pero ahí se oía incluso, ¿sabes cómo oía yo música clásica? Muy sencillo: en esa época empezaban a salir las series Superman, Flash Gordon, y todas estas series norteamericanas que nos pasaban un capítulo cada semana, y la musicalización de esas obras generalmente eran obras de Wagner, de Liszt, Brahms, Chaikovski, y entonces uno oía aquella música asociada. Fíjate que hoy en día muchos muchachos asocian el Guillermo Tell de Rossini con El Llanero Solitario. ¿Por qué? Porque, cuando pasaban El Llanero Solitario, el tema que salía era el 4º movimiento de la Obertura de Guillermo Tell. El oído se va acostumbrando a eso.

Yo pienso también que tiene mucho que ver el hábito, la costumbre. Nosotros oíamos a Wagner en una persecución de un caballo, ¿entiendes? Un vaquero persiguiendo al otro: pam pam pa pa pam pa... Las Valquirias, ¿entiendes?, de la Cabalgata de las Valquirias. Y ya La Cabalgata de las Valquirias se te hace natural. Se te hace normal. Yo ahí incluso era una persona que no tenía con la música clásica ¡pero ni el más mínimo vínculo!

Incluso, el primer instrumento que hubiera querido tocar fue un clarinete, porque a mi me regalaron un clarinete una vez, ¡de juguete, pero sonaba! Y había un muchacho que tocaba en la banda, que lo hacía sonar. Y a mi me daba toda la

envidia del mundo. Entonces él me lo daba para que yo tratara de soplar y ¡que va! Tal vez por la forma de mis dientes o de lo que fuera. Yo al clarinete nunca le pude sacar pero ni un sonido falso. A mi me encantaba mucho también la banda que la presentaban en Apure, en el Parque Infantil cada semana. Yo disfrutaba la banda. Claro, la banda hacía arreglos de la música popular del momento, y de vez en cuando se echaban su obra de Wagner, de Beethoven y todas estas cosas.

Cuando llegué a Caracas, en la radio se oía mucha zarzuela. Se oían cantantes como Lily Pons, Yma Zumac, Mario Danza, eran casi populares. Había un barítono colombiano que era una maravilla, Carlos Julio Ramírez. Y bueno, entonces uno oía todos los estilos. La zarzuela, ¡eran muchas las arias de zarzuela que uno las conocía como música popular! Y entonces, yo hoy en día lo que te hablo de la edad, hoy en día cuando voy a dar clases de análisis, de armonía, entonces, tú sabes que una de las obras realmente importantes para la evolución de la armonía es el Preludio de Tristán e Isolda de Wagner, y entonces yo me he encontrado que cuando vamos a analizar eso, me encuentro con que muchos alumnos ni siquiera han oído absolutamente nada de Wagner. Cosa, ¡no que nosotros tuviéramos ninguna formación musical!, sino que en esa época, hasta en las novelas de radio se usaba esa música. O sea que, para nosotros, la Obertura del Buque Fantasma, era absolutamente conocida. ¿Por qué? Por eso te digo que tiene que ver mucho las circunstancias.

Entonces una persona que se cría en una época en que la música está manejada por la cuestión monetaria, en que se le paga a una emisora para que ponga tal disco, pa' que se venda... Muchos creadores no se oyen. Jamás los hemos oído. No sabemos ni siquiera cuántos compositores populares hay aquí ¿no? Ni los hemos oído.

Las dos circunstancias son muy distintas, ¿entiendes? En la época en que yo me crié, a pesar de nunca haber tenido contacto con la música clásica, yo, huf,

conocía hasta a cantantes como Benjamin gigli o Tito Schipa. Se oía en la radio. Enrico Caruso se hacía sentir a cada rato, ¿entiendes? En fin. No es como ahora que, aunque hay más movimiento musical también, tú prendes la televisión en súper cable, por ejemplo, tienes un solo canal que da música clásica. Y lo da cada dos días o cada tres días, y muy limitado, ¿me entiendes? En cambio que antes, en la radio, había por ejemplo Italia Canta, o, Momentos Estelares de la Ópera. ¡Era un programa diario! Había un programa del maestro Conrado García, que no me acuerdo como se llamaba, que por cierto quedó en él después, el maestro Sansón haciendo ese programa... ¡Eran Programas diarios! O sea, se oía la música clásica con más facilidad. Y a cualquiera. Y como no había televisión, sino pura radio. Había programas, me acuerdo que en Radio Continente había un programa de poesía. Habían tres poetas: Andrés Solía, Luis Edgardo Ramírez y otro que no me acuerdo, que recitaban todos los días, los poemas especialmente de este que fue político, eh, el de Angelitos Negros...

Andrés Eloy Blanco

Andrés Eloy Blanco, muchos. El Limonero, Los Ojos Negros, Juan de Dios Pesa... ¡Bueno! De todos estos poetas. Y nosotros que no teníamos ningún asidero cultural, eso era absolutamente natural para nosotros oír poesía todas la tardes. Y el fondo musical lo hacían tres guitarristas. Uno de apellido Fumero que era muy bueno y uno de apellido Barragán que era el que yo más admiraba. Nunca llegué a conocerlos personalmente, pero ellos hacían, no eran guitarristas clásicos, pero eran... ¡Tocaban muy lindo! Y tenían la capacidad de adaptar su música a la poesía que se estaba narrando.

Por eso te digo, el mecanismo es tan difícil de saber. Porque de repente, tú quieres un guitarrista clásico y de repente, bueno, van a recitar una obra española y te puede tocar Recuerdos de la Alambra de fondo. Pero en cambio, el otro no te toca

Recuerdos de la Alambra, pero te saca algo suyo... ¡Y que realmente eran buenos! Los fondos musicales que hacían eran buenos. Eran improvisados pero eran buenos.

Por eso te digo, el mecanismo es muy difícil y tiene que ver mucho también con la capacidad de la gente. Si yo trato de improvisar y no tengo capacidad, no importa que haya echo. No voy a poder improvisar nunca. Y si no tengo la capacidad de sentarme a digitar, porque me fastidia, porque no me gusta, entonces siempre voy a tocar como sea, espontáneamente. A lo mejor, ¡hasta me sale mejor que digitándola! Por eso te digo... ¡Es tan difícil! Hay tantos modos, tantas maneras de hacer las cosas, que... ¡Bueno! No se puede criticar ninguna. No se puede decir: ¡Esto es malo! Lo que si sabemos que es malo es el exceso, en todas las cosas de la vida.

Hablando un poco de eso, ¿qué opina usted de la creatividad en la música?

Si. La creatividad es muy interesante, porque, fíjate que se plantea la creatividad nada más desde el punto de vista del compositor, pero el intérprete es un creador. Entonces tú misma puedes medirlo. Agarra cualquiera de esos estudios de Aguado, de los elementales, los ponemos en los primeros años de guitarra tocados por un alumno y después escúchalos tocados por Andrés Segovia. Entonces, casi que no son la misma pieza. Está escrito lo mismo, pero la diferencia es tan abismal, que parece que fueran dos cosas. Entonces, ¿Qué es lo que los hace diferentes? La creación del maestro Segovia. En toda su, toda su parafernalia, toda su técnica, sus conocimientos musicales... hacen que esas obritas sencillas se conviertan en obras sumamente bellas, interesantes.

Entonces por eso es muy difícil pensar que lo uno puede tener más peso sobre lo otro. Porque él, definitivamente, él crea. Él está creando sobre la composición también. Incluso, muchas veces el maestro Alirio Díaz, que tuvo una amistad muy cercana con Manuel Ponce y Andrés Segovia, nos dijo que muchas cosas de las que compuso Manuel Ponce fueron sugeridas por Andrés Segovia. Y sabemos que

Segovia como compositor fue de unos dos o tres estudios de un valor... ¡que comparado con la obra de Ponce...! O sea, no podríamos ni siquiera de una comparación como compositor. Pero sin embargo, Ponce admiraba tanto a Segovia, que Segovia le sugería y él hacía.

Segovia fue un hombre que enamoró a un compositor tan genial como Mario Castelnuovo-Tedesco. Entonces, tiene que haber visto Mario Castelnuovo-Tedesco algo en la interpretación de Segovia, que casi que lo hace abandonar el piano por la guitarra. Porque es curioso que un pianista tan excelente y compositor tan excelente como Castelnuovo-Tedesco... Él confiesa que tenía ¡no se cuantas pocas obras de piano, y en cambio tenía 750 obras de guitarra! Entonces, ¿A qué le debemos esa admiración de Castelnuovo-Tedesco? Seguramente a la creación de Segovia en la interpretación. Más que a la música que él pueda haber oído de Sor o de otros compositores que no dejan de ser grandes por eso, ¿entiendes?

Entonces, cuando hablamos de creación en las dos cosas, las dos cosas van bastante unidas. Aunque los compositores, después de Beethoven para acá, especifica claramente donde quieren un fuerte, donde quieren un piano, el intérprete está un pleno derecho de decir “él siente esto, pero yo siento aquello” ¿tiene razón? no lo sabemos. ¿Cuál de los tiene razón? Si el compositor quiere un fuerte aquí, pero el intérprete dice: “Cónchale, a mi el cuerpo no me pide eso”...Empezando porque son dos espíritus diferentes... Aunque dicen que los mejores intérpretes son los que mejor se adaptan a lo que quiso decir el compositor. Por eso te digo. Las posiciones son tan distintas, ¿no? ¡Tan diversas! Y Yo no puedo decir que un artista como Andrés Segovia, que es tan espontáneo, que de repente recorta una nota donde aparentemente se pudiera decir: “No mira, eso no esta bien” Pero a ese señor le queda muy bien.

Hay cosas que, reglas que se quebraron, ¿verdad? Si las reglas no se hubieran quebra'o, bueno estaríamos haciendo la música del siglo X todavía.

Todos han pasado por eso: En el siglo XII, lo del siglo X era malo, en el XIV el del XII, en el XVI, lo del XIV, y así sucesivamente. Hoy en día a pesar de que han transcurrido tantos años, hay mucha gente que considera que la música ya es hora de que deje de ser tonal. Pero sin embargo, el pueblo, la música popular nos demuestra que ¡el tono no puede desaparecer! Si, la gente disfruta su tono. Y es más, la música popular se oye más que la música académica. Entonces, quiere decir que en la mente del ser humano, la tonalidad, la armonía está arraigada. Tendrías tú que educar a la humanidad para que, bueno, empiece a oír la música disonante como natural, como espontánea.

Todos los que hemos llegado a disfrutar esta música hemos tenido que pasar por un proceso de aprendizaje. O sea, hemos tenido que aprender a oír esa música. Luego la disfrutamos, ¡y cuida' o si la disfrutamos más que la otra! pero hay un proceso. La otra es más espontánea, ¿entiendes? Cuando tú haces un ritmo latinoamericano, cuando tú comparas la música latinoamericana con la música árabe que es lineal, que es una maravilla. Cuando la comparas con la música africana, observas que todas tienen sus tendencias naturales. Pero tienen en común ritmo y melodía, porque ya la polifonía es más bien de la civilización occidental. Pero fíjate, todos tienen su lado bueno, su lado agradable para todo el mundo. Y yo pienso que tiene mucho que ver, donde naces, donde creces, donde te desarrollas.

Si nosotros hubiéramos nacido en un pueblo donde no existe la polifonía, pues, jamás nos habríamos imaginado que existía Juan Sebastián Bach. Y si hubiéramos nacido en Alemania, a lo mejor no nos gustaría la música de Juan Vicente Torrealba. No lo sabemos. ¿Entiendes?

Una pregunta maestro. Ya desde el punto de vista subjetivo ¿Qué es para usted música?

Mira, es difícil. Alguna vez leí que estaban preguntando la definición y en realidad nadie dio una respuesta lo suficientemente satisfactoria. Incluso, el maestro Borges, que le gustaba mucho conversar con nosotros, él decía: “La música es sonido. Dicen que la música es sonido. Y cuando tú piensas en el himno nacional ¿qué pasa? Tú piensas concretamente en el himno nacional. ¡Tú no estás oyendo música! Pero tú estás de alguna manera intuyendo la música, cuando mentalmente... Y si tienes un sueño tan profundo, que eres capaz de soñar que estás cantando, que estás oyendo una música, en ese momento las estás oyendo, indiferentemente que no se esté produciendo un sonido que penetra por los oídos. ¿entiendes? Es una cosa tan difícil saber ¿qué es música? ¿qué es ruido? ¿en qué difieren?

Ahora si me dices: ¿qué diferencia hay entre ruido y música? Bueno, ahí si hay una diferencia. El ruido no produce diferencias de alturas, pero sin embargo el ruido produce música, porque produce ritmo. Es tan difícil. Yo realmente no me atrevería a decir la música es esto. La disfruto, la oigo, este, gozo la que puedo, hay música que no me gusta, pero porque no me guste a mi, no deja de ser música. Sigue siendo música. Y a lo mejor es hasta mejor que la que a mi me gusta. De todas maneras, lo importante es que todo es música. Todo lo que se oye y se disfruta, eso es música. Pero a dar una definición ¡no me atrevo!

Otra pregunta más. Este, ¿cómo ha sido su diálogo, su confrontación con el miedo, en todo el camino artístico que ha transitado hasta ahora?

Si, ha sido terrible, porque yo no he sido de las personas precisamente que disfruta del escenario. En muchas ocasiones me he sentido muy tenso y he logrado dominarlo. En ocasiones, cuando he creído que estoy temblando, no me lo puedo explicar, toco con una gran naturalidad. A veces he estado preparado cien por ciento y de repente me siento incómodo. Y por ejemplo, en el caso de la guitarra, tiene mucho que ver la sala, el ambiente, si te le ponen micrófono, si suena. Por ejemplo, nosotros tenemos el problema de la sonoridad del instrumento. Cuando

nosotros estamos acostumbrados a tocar en un cuartico y hacemos una presión y producimos un sonido, y entonces cuando salimos a un sitio y hacemos así y no se oye, ya ahí nos empieza a trastornar. Entonces hay que irse adaptando poco a poco. Hay personas que pueden arrancar tocando a millón. Hay personas que necesitan ir tocando poco a poco, lentamente, hasta que cogen su nivel y ya terminan tocando estupendamente bien.

Creo que pasa igual que como pasa en el béisbol. Hay pitchers que aguantan los 9 inning, hay pitchers que no aguantan sino un solo inning y que son una maravilla. Se cotizan tanto como los que aguantan los 9, porque en ese sitio son muy buenos. Hay músicos que se especializan para un tipo de música: música contemporánea, música venezolana, eh, algunos se especializan en Mangoré, o en Castelnuovo o en Ponce. ¡En fin! Ahora, el miedo, pues irremediablemente existe. Yo creo que existe a todo nivel. Alguna vez oí decir a alguien que el que no tenga miedo es porque está loco.

El miedo existe, porque siempre existe la posibilidad de una distracción. Y no es lo mismo uno distraerse en su casa y cometer una torpeza que hacerlo delante del público. Que ya de por sí, el salir al público, es una situación totalmente nueva. Sobre todo, para el que no está acostumbrado. Incluso, me comenta una persona que tiene muchos años y da alrededor de cien conciertos anuales, me dice: “mire, uno cree que por la salida constante al escenario eso se acaba. Eso no se acaba”. Me dice. Él me confeso que tenía 20 años tocando la Sonata de Lauro...” ¡y una cosa que se la sabía para atrás y para adelante! entonces dice: “Se me ha olvidado un pedazo, en un sitio, afortunadamente en un sitio donde no conocían la obra, y pasó inadvertido” Pero, me dice que se sintió muy mal. ¡Una persona que da más de cien conciertos al año! Ahora imagínate tú una persona que sale de vez en cuando.

Cada vez que, como decía aquí una pianista, “a los concertistas venezolanos lo que nos pasa es que siempre estamos debutando” O sea, ¡Son tan pocos los

conciertos que damos al año, que, casi cada concierto es un debut! No es lo mismo cuando tú tienes cien, doscientas salidas, y con el mismo programa. Cuando tú tocas el mismo programa cien veces, oye, ya cuando lo has tocado 60 – 70 veces, ya puedes tocarlo con los ojos cerrados. Pero cuando tú tocas un programa hoy, porque es por un motivo, y ya dentro de tres meses otro programa por otro motivo, pues siempre hay una inseguridad. Irremediablemente hay esa circunstancia. Si tú vas a tocar una cosa que tienes dos años preparándola, por supuesto vas muchísimo más seguro, que una cosa que tienes tres días preparándola. Puede ser que la que tengas tres días preparándola te salga bien. Uno nunca sabe lo que va a pasar y la que tienes dos años te salga mal. Pero, digamos, las probabilidades mayores en gran proporción que la que tienes dos años preparando salga mejor.

Y en relación a los errores, a un error que pueda salir, digamos, en determinado momento en una presentación?

Yo te voy a dar la opinión de mi maestro que todavía lo recuerdo mucho y lo quiero mucho: Manuel Enrique Pérez Díaz. Él decía, había un guitarrista que era muy bueno, a él no le gustaba mucho pero, él reconocía que era un gran guitarrista. Y él me decía:

-“Mira. El defecto que yo le veo a ese tipo, es que no se equivoca nunca. Yo nunca lo he costado equivocarse.

Y él había visto equivocarse a Segovia. Es más, Jorovic, el gran maestro, tiene discos, donde hay equivocaciones grabadas... Es decir, eso depende de qué importancia le de alguien a algo. Vamos a hablar de... suponte tú que estás dando un discurso de filosofía, un discurso de gran profundidad, de contenido filosófico, pero de repente, por algún motivo, la palabra haber, se te mezcla. Estás pensando en Abel y de repente dices Abel por haber, entonces bueno, ¿a qué le vamos a dar importancia? ¿al hecho de que confundiste Abel con haber o la profundidad filosófica que planteaste tú en tu discurso? ¡Si todo depende es de eso!

Ahora, hay un guitarrista excelente, de los mejores del mundo. Él dice que él cuando estudia, para evitar esos imprevistos, le pide a la esposa que lo mueva cuando él esté descuidado. O sea, para aprender a enfrentar los imprevistos. Él sabe que le ha pasado. Tú no puedes evitar que una persona tosa. Que alguien se pare del asiento y suene, o que se vaya la luz.. Eso no se puede evitar.

Y que eso te distraiga de alguna u otra manera...

Exacto. Y de la misma capacidad de concentración. Hay gente que se puede concentrar diez minutos seguidos, cinco minutos. Otros no pueden pasar de un minuto. Hay otros que ponen el piloto automático y funcionan de maravilla. Ahora, el miedo es inevitable. Andrés Segovia cuando cumplió 50 años y dando el concierto dijo que todavía se sentía igualito de nervioso que la primera vez que salió a escena. Y estamos hablando de Andrés Segovia. Así que, ¡pensar uno que no tiene miedo! Ahora, hay personas que dominan la escena de una manera maravillosa que incluso, ¡debe haber gente que lo disfrute! Que salga a la escena y toque mejor en la escena que...

Que adentro

Que adentro, y hay gente que no soporta ni siquiera que lo vea la mamá. Aquí había un joven que era una maravilla que estudiaba con nosotros y yo una vez lo vi tocando escondido, y apenas sintió los pasos míos y ya no pegó una de ahí en adelante. Y entonces me di cuenta que ese era un problema que tenía un compañero de clase. ¡Y no pudo dar conciertos nunca! ¡Y tocaba que era una maravilla! Yo me acuerdo que estaba yo oyendo a un guitarrista estupendo y me quedo abajo en los escalones, oyendo abajo. Bueno, cuando empecé a subir y el hombre escuchó aquellos pasos, se volvió una ruina.

Se desarmó. ¿Qué reto ha sido bien grande, y bien difícil de tragar, digamos así, y que después que usted lo ha trascendido, eh, le ha dejado un crecimiento... Y que eso a su vez a ayudado para incidir en su desempeño como compositor, como intérprete o como maestro?

Bueno te voy a decir. He tenido dos experiencias, porque yo en realidad, mi carrera no ha sido internacional, así de muchos países, ni mucho menos. Yo cuando estuve en Madrid tuve un éxito bastante notorio, pero por razones de circunstancias digamos, me tuve que venir. Tenía 20 conciertos ya contratados, y di los dos que consideré más importantes y me vine, porque, hablando del tema que me estás planteando, cuando yo subí al Real Conservatorio, a tocar en Madrid, bueno, el miedo que tenía era espantoso. Aquello era que ¡casi que quería salir corriendo! Cuando empecé a tocar empecé con dos obras muy sencillas. Eran un minueto de Castor y Polos de Rameau, de Jean Philippe Rameau. Eran dos minueticos bien sencillos. No se porque motivo la respuesta del público fue tan fuerte en el sentido del agrado, que a partir de ese momento, la transformación fue pero increíble. Es decir, no sentía el más mínimo miedo, aquellos nervios se transformaron.

¿En qué se transformaron esos nervios?

No se chica. Sentí que si haciendo esa tontería la gente me daba esa respuesta, pues haciendo un poquito mejor, la respuesta iba a ser así de grande, porque, no se te olvide que cuando uno es estudiante, el problema es que cada compañero tiene una opinión.

Y uno se siente muy evaluado

Yo siempre le he contado a los alumnos míos, creo que a ti te lo debo haber contado también, la anécdota del burro, el hombre, la mujer y el hijo. El hombre va arriba del burro y alguien le dice:

-Mira. Que hombre tan desconsiderado: la mujer y la hija caminando, y el montado arriba del burro.

Entonces él dice:

-Tiene razón. Vamos a montar la señora.

Monta la señora y dicen:

-Bueno, que desconsiderado. Esa pobre niña, y la señora montada en el burro.

Bajó a la señora y subió a la niña. Pasa otro y dice:

-Bueno, pero estos si son gafos. Ellos que están ya terminando la vida, y esa niña que está empezando, y están montando la niña en el burro.

Entonces dice:

-Bueno. Vamos a resolverlo. Vamos a subirnos los tres.

Se subieron los tres y entonces:

-¡Pobre burro!

¿Qué pasó? Que el hombre terminó llevándose el burro en el lomo...

Así nos puede pasar a nosotros. Un gran educador argentino decía que lo peor que se le puede hacer a un niño, al que se le empieza a enseñar algo, es decirle que lo ha hecho mal. ¡Aún cuando no lo haya perfecto! Porque algo él tiene que haber

hecho bien. Y si tú, desde que empieza, empiezas a fomentarle que lo ha hecho mal, que lo ha hecho mal, lo vas a frustrar. Por eso, personalmente, con los niños yo no me atrevo a llegar a tratar a un niño, hay que tratarlo con mucha suavidad.

Tú no le puedes decir a un niño: “Este dedo no se pone así” Y de repente sucede que para él eso es lo mejor. Yo no sé como se va a desarrollar él, no se cuál es su talento, no se si su capacidad de memorización es visual, auditiva, es analítica... Entonces, dependiendo de todas esas cosas se va a desarrollar ese niño. Ahora, lo que es fatal, es que tú desde el principio empieces a intimidarlo.

Yo estudié con el maestro Lauro, alrededor de diez años, y jamás me regañó. Simplemente una vez me acuerdo yo que pasé mucho tiempo sin llevarle un trabajo de composición y le dije:

-Maestro. Yo tuve que hacer tal y tal cosa

... Entonces me dice:

-Leopoldo, ¿Tú no puedes componer un compás al día? Serían 365 compases en un año.

Entonces me contó que Alejo Carpentier escribía una página diariamente y sin embargo tenía una obra bastante copiosa ¿no? Con eso me lo dijo todo. El era incapaz de regañar a nadie con el público así. Ese era su lenguaje, muy distinto al del maestro Pérez Días y al de Cisneros.

De esas dos formas, del rigor de los dos maestros y de la calidez del otro... este,

¿Saber cuál es el más beneficioso? Bueno. Yo tengo la suerte, digo suerte porque yo vi un talento grandísimo que no soportó la crítica de Don Regino Sainz de

la Maza. Don Regino era duro. Duro. ¡Duro de verdad, verdad! Y entonces, bueno, no sólo lo soporté, sino que de muchas cosas le doy las gracias, pero era su modo de ser.

Entonces yo les digo a mis alumnos:

-Hay varios tipos de profesores: hay profesores que enseñan y hay profesores de los que hay que aprender, ¿correcto? Hay profesores que tienen el conocimiento, pero no saben darlo. Entonces, si tú tienes la habilidad suficiente para extraerlo sin que él te lo dé, te está resultando un profesor excelente para ti. Ahora, hay otros profesores que tienen la paciencia suficiente para sentarse contigo horas a tratar de ponerte el conocimiento, y a lo mejor no tienen el conocimiento. O te dan el conocimiento que tienen, pero más de eso no te pueden dar, ¿entiendes?

Es muy interesante hoy en día las máster class... Un maestro, por ejemplo, el maestro Noijaus a veces se tardaba tres horas analizando nueve compases de una obra. Entonces no le quedaba más remedio que reunir a toda la clase de piano ahí y trabajar los nueve “mire, porque esta nota se hace así” y discutían... ¡Era otra manera de ver la clase! Sabemos que Nohijaus fue el gran maestro de la escuela rusa. Indudablemente, si no el mejor, uno de los mejores maestros de piano de todos los tiempos.

Yendo un poquito atrás otra vez. Usted habló de esos momentos trascendentales donde usted encaró el miedo... ¿Y el otro que iba a comentar?

Hablando de los agradables. El otro más agradable fue cuando en el año 81 Aldo La Gruta ganó en el concurso Alirio Díaz. El venía de estudiar con nosotros en Macuto, de la escuelita de Macuto. Compitió con una serie de guitarristas y quedó. El jurado especificó que quedó a décimas del primer premio. Le dieron el segundo. Y bueno, hoy en día él está haciendo carrera internacional. Entonces, en ese momento,

cuando él ganó el premio, yo sentí que yo era más profesor que concertista. Porque la satisfacción que tuve yo en Madrid con esos aplausos inesperados, porque no me los esperaba, no fue mayor que la satisfacción que yo sentí cuando lo vi a él recibiendo su premio internacional, ¿ve? Y yo disfruto dando clase. En cambio que dando conciertos el disfrute es muy relativo.

Sufre más que disfruta

¡Claro! Se sufre. Hay la duda de si voy a quedar bien o si voy a quedar mal. Es muy fácil que se te vaya una uña el día del concierto.

Hay la duda del juicio.

Exactamente. No, y además, ¿qué va a pasar en el momento en que lo vas a hacer? Tú no sabes si tienes una diarrea en la noche anterior. En el béisbol tienen la gran ventaja que el bateador, si de cada tres veces acierta una es excelente, ¿me entiende? Nosotros no, y sobre todo los que damos pocos conciertos. Casi que cada concierto es el todo. En cambio que una persona que da cien conciertos y da tres mal y 97 buenos, ya el promedio lo favorece mucho.

Una pregunta un poco extraña. Si usted volviera a nacer, ¿Qué elementos escogería usted para su formación como músico?

Si. Yo más o menos te la interpreto de esta manera. Cuando yo tenía 5 años u 8 más o menos, no logro precisar, músicos de la banda iban a la escuelita en San Fernando de apure a enseñar teoría y solfeo, y yo era de los que me escapaba. O sea, yo a los 5 años, una clase de teoría y solfeo no la cambiaba por un brinco en los columpios o una carrera. Todavía a los 16 años que había una señora en la Casa de la Juventud Católica, que daba clases de Solfeo, que nos quería dar clase, y yo tocaba algo de guitarra popular. Yo no soportaba aquello. No era a mi gusto.

Entonces lo difícil es conseguir tú los padres, el tutor, las circunstancias que te permitan que puedas disfrutar el deporte, ir a una fiesta, jugar con muñecas si eres mujer, y que a la vez puedas hacer música. Conozco pianistas que odian a sus padres. Son buenos pianistas pero odian a sus padres. Y cuando te hablo de odio, es odio con mayúscula. Porque les quitaron su infancia, que no la pueden recuperar más nunca.

Mira, a mi me gustaría casi tal como me he desarrollado. Me siento satisfecho con lo que he hecho. El mismo hecho de que tú estés aquí entrevistándome es una gran satisfacción.

Tenemos grandes músicos infelices, pero con I mayúscula. Chaikovski, que hasta se cree se suicidó, o lo suicidaron. Tenemos a Beethoven que tuvo una vida pero atormentada. ¿Entonces vale la pena? Incluso, recuerdo que conocí un médico que me decía:

-Mire profe. Si el 99% de los investigadores que han pasado 40 – 50 años metidos en un laboratorio para descubrir una cosa pudieran volver a nacer, no harían eso.

¿Por qué? Tú tienes que dar algo a cambio de.... Es tan grande el deseo de ser grande que sacrificas a veces hijos, familia, y todo. Entonces, todo pesa. Tenemos que pensar que no somos un ente aislado. Hay un cuento, de esos cuentos tontos, pero que reflejan mucho: el hombre que está así, con la mano así y dice:

-Dios mío, por favor, ponme mis manos igualitas.

-Como no.

(Hace el ademán doblando la otra).

¿Entiendes? Yo me siento feliz como soy. El mismo hecho que tú estás hablando aquí conmigo esto, y este chico que está aquí que es un guitarrista pero de un nivel impresionante. Y ese chico me tiene un cariño sin haberle yo dado una clase siquiera de guitarra. ¡Sin siquiera haberle dado una clase de guitarra! Entonces, eso a mi me satisface más que dar un concierto y que la gente me aplauda. Y que ese mismo público, a lo mejor, al día siguiente me vuelvo a presentar, ¡ay! y me da un calambrito o se me va una nota, entonces me van a disparar. Yo prefiero más bien el cariño de la gente y vivir tranquilo que disfrutar de una cosa que al fin y al cabo es vana, porque tú sabes que la fama es muy relativa. Es como el presidente. Como cualquier presidente. Que lo rodean los aduladores y terminan mandando los aduladores. Entonces, cuando tú eres una gran figura, todo el que se te acerca lo sé por experiencia...

Tengo alumnos que estudiaron conmigo 5 años y estudiaron con algún famoso 2 días. Entonces, el maestro, es el famoso con el que estudiaron dos días. Y el profesor que pasó 5 años fregándose, a veces hasta haciéndole favores y todo eso, ni siquiera lo mencionan. No le dan ningún crédito. He visto incluso, el caso que a mi más me agrada es el de el maestro Alirio Díaz. ¿Por qué? Me consta que el maestro Alirio Díaz estudió con Regino Sainz de la Masa y con Andrés Segovia, pero el maestro insiste que su maestro fue Raúl Borges. Y respeta al maestro Raúl Borges que fue quien lo puso en la guitarra. Al revés de lo que yo te estoy contando.

Y hay guitarristas que creen que ya todo lo saben. No sólo guitarristas, compositores, artistas. Creemos que somos una especie distinta a los demás. Incluso hasta nos lo dicen. ¿Cuántas veces me han dicho? No, porque a ustedes los artistas Dios los tocó con el dedo. No. No. ¿Qué es eso? Somos igualitos. Tenemos una habilidad pa'l arte. A lo mejor, aquel señor que no es capaz de tocar la guitarra me arregla la cañería y a lo mejor yo me pongo a arreglar la cañería y destruyo toda la casa. Entonces la estrella es él en ese momento. Cuando hay un terremoto, ¿quiénes

son las estrellas? Los bomberos ¿verdad? Pero mientras no hay terremoto, ni incendios, los bomberos son unos pobres diablos.

Y el artista es muy vanidoso, en general. Lo que pasa con los artistas de cine. Hay artistas que no soportan que no los reconozcan. Hay otros que toda su vida han sido muy humildes como Sebastián Bach. En fin, hay de todo. Pero si tú me pones a escoger, yo estoy absolutamente conforme con lo que he hecho.

Una última pregunta para cerrar. ¿Cuál es el aporte de la lecto-escritura para el músico y cuál es el aporte de la guataca?

Mira, la lecto-escritura es muy importante. Yo reconozco que cometí el error de, durante 40 años casi, de huírle a la lectura musical ¿por qué? porque conmigo, los compañeros de clase que estudiaban historia de la música y armonía usaban tres tipos de lentes y yo quise conservar mi vista hasta donde podía. Entonces yo trataba de aprenderme las partituras rápidamente y no las volvía a leer. Error que yo considero craso, ¡pero craso en todo el sentido de la palabra! Creo que la lectura es importantísima. Es igual que la lectura normal. Tú empiezas leyendo m - a = ma y después terminas leyendo. La persona que hace lectura rápida termina leyendo hasta mil palabras por minuto. En la música pasa exactamente igual. Hay violinistas que leen pasajes a primera vista, y flautistas, bueno, de toda clase. ¿Por qué? Bueno, porque lo han practicado. ¡Me parece importantísimo! Yo no la hice sino después de los 40 años. A quienes puedo aconsejo: ¡Lean, lean, lean! A los que pueda, se los digo.

¿Y la guataca?

La guataca me parece estupenda para disfrutarla. Me parece estupenda, ¿por qué no? ¿para qué vas a estar aprendiendo música si quieres guataquear solamente? Ahora. Si vas a ser concertista, pues no puedes depender solo de la

guataca. Son dos cosas distintas, pero todo se puede disfrutar. Yo disfruto tanto oyendo a Los Panchos, me encanta oírlos, ó a Los Tres Ases, ó a Lucho Gatica, entonces, yo no pierdo nada con oír a Lucho Gatica y después a un gran tenor lírico. Gracias a Dios que puedo disfrutar de las dos cosas. Ahora, el que no pueda disfrutar la ópera porque le choca, o el que no pueda disfrutar la música popular porque le choca, ¡Bueno, mala suerte! Y si puede disfrutar las dos, ¡Bueno. Disfrútala! Eso es lo importante. Que te guste.

Gracias maestro. Para mi ha sido un regalo el día de mi cumpleaños esta entrevista.

Aquiles Báez, Diciembre de 2005, Caracas.

Primero quería saber o sondear ¿qué decidió tu incursión en la música? o sea ¿qué acontecimiento fue clave? y, cronológicamente, ¿cuando sucedió eso?

Bueno, yo creo que no hubo ningún acontecimiento. Yo creo que la música me escogió a mí. Eso fue algo como súper natural. Yo creo que la música, cuando tú empiezas con la música muy pequeño, la música empieza a ser parte de lo que tú eres, pues.

O sea, que tú te iniciaste por familiares, amigos.

¡Claro! El entorno te ayuda. Yo tenía mi hermano mayor que tocaba cuatro, y ¡mucha de la gente de mi familia tocaba instrumentos!

¿De aquí de Caracas?

De Coro, de La Vela de Coro.

Tú pasaste ¿qué parte de tu vida en Coro?

Yo nací en Caracas, pero mi familia es de Coro. Siempre había muchos contactos. Allá todo el mundo tocaba algo.

¿Cuándo te inicias en el estudio musical?

Seramente como a los once años. Antes tocaba cuatro, guitarra y mandolina. Tocaba música venezolana básicamente. Yo creo que por ser mi familia del interior del país, uno estaba como menos alienado. La música venezolana era parte de

nosotros. O sea, uno no pensaba en tocar otra música. Eso era lo que me llamaba la atención: tocar, más nada.

Casi como comerse una arepa o tomarse un café, algo cotidiano

Eso es correcto

De modo que cuando tú comienzas a estudiar música, ya tenías un conocimiento de armonía auditivamente, un desarrollo auditivo

Yo empecé a estudiar música porque yo decidí que mi profesión sería ser músico. o sea, a los once años yo decidí que mi profesión iba a ser la música.

¿Y qué significó para ti la experiencia de la guataca? Porque tengo la impresión que a los académicos quizá se les hace más difícil improvisar, los que estrictamente estudian y no pasan por esa experiencia de calle.

Yo no estoy de acuerdo con... Yo creo que hay una intuición que a veces tronchamos, cortamos. Yo creo que la intuición del músico es una de sus herramientas fundamentales. Eso que tú puedes llamar guataca, puedes llamarlo como tú quieras. Es un reflejo condicionado ante la música, es un reflejo de acción. Eh, cuando tú estudias música clásica, si tú no tienes guataca realmente estás pelando. O sea, para todo es importante la intuición en la música.

O sea que una persona estudiando la música académica, desarrolla su intuición dentro de ese estilo. Este, al meterse de lleno en lo académico, ¿no interfiere por ejemplo en su capacidad de improvisación musical?

No seriamente. Mira a Wynton Marsalis. El tipo toca trompeta en el mundo clásico como nadie, y es uno de los mejores jazzistas del mundo. O sea, yo creo que

hay mucho cliché en eso. Yo creo que uno puede ser tan bueno en un mundo como en el otro. Eso es un problema de estudio y preparación, y lo interesante es que, cada vez más, la música popular se hace cada vez más académica, y la música académica se hace cada vez más popular.

Si, eso va ocurriendo cada vez más.

Si vamos a la historia, todas esas personas, Chopin, Bach, ellos eran famosos por ser grandes improvisadores. Hay algo de la improvisación que te hace crecer como músico. Liszt y Chopin eran famosos porque hacían competencias de improvisación.

Hoy día se habla de improvisación y composición como dos cosas distintas. ¿Tú los ves como cosas muy distintas?

Si. O sea, yo diría que la improvisación es una especie de composición instantánea. La composición en si, es algo más elaborado. Tienes que sentarte y jugar a ensayo y error, pero de todas maneras, hay algo de la improvisación que te hace componer y algo de la composición que te hace improvisar.

Y ¿cómo se desarrolla un buen improvisador? Y, ¿cómo una persona puede desarrollar su intuición musical dentro de lo académico, y dentro de lo popular?

Bueno, ahí los norteamericanos tienen un método que se llama el twist stream, que es básicamente un método de cómo desarrollar tu intuición. Pero aquí tú lo desarrollas en una fiesta. O sea, aquí no estamos con tanto rollo. Pégate ahí, y bueno, eso es una forma de desarrollar la intuición o la guataca, como tú la quieras llamar.

Ahora, ¿tú crees que si tú hubieses entrado en la academia y no tuvieses la experiencia de la música como algo familiar y cotidiano? sino que te hubieses metido en la música directamente en la escuela... ¿tú crees que tu desarrollo en la música hubiese sido igual?, ¿o tal vez diferente?

Yo creo en mi caso particular, yo siempre he sido muy intuitivo en la música. y este, aunque estudiara, me iba a ir por el lado más intuitivo.

Cuando tú dices soy intuitivo, ¿podieras tratar de definir en que consiste esa intuición?

Esa intuición es una especie de reflejo el cual te hace ser perseguidor. Por ejemplo, ¿porqué me buscaban a mí tantas cantantes cuando yo tenía 19 ó 20 años? ¡Todas las cantantes del país tocaron conmigo por esa época! o por lo menos de las más famosas, Cecilia Tood, Esperanza Márquez, Lilia, y todas las cantantes de bolero, que eran un poco de señoras mayores, ¡porque yo era perseguidor! y sigo siendo perseguidor. O sea, tú me dices, “pégate ahí” y yo me pego, ¿me explico?

Se te hizo fácil, este ¿ser acompañante?

Perseguir es diferente que acompañar. Perseguir es darle a cualquier cosa, ¿me explico?

No

Acompañar es algo que tú puedes aprender, te lo estudias, vas, lo ensayas, etc. Perseguidor es el que agarra cualquier música y la toca de una.

Como que tiene una facilidad de entender el estilo y sin tanto ensayo ni tanto cuento, poder sonar con eso. Claro, tú dices que eres muy intuitivo y en ti es muy

natural, pero ¿consideras que algo hizo en ti desarrollar esa facultad de ser perseguidor?

Yo creo que bueno, tocar mucha música popular sin duda alguna me hizo eso. Cuando yo tenía 12 ó 13 años, a mi me iban a buscar señoras de 50 ó 60 años, que tocaban valeses, joropos. ¿Entiendes? O sea, yo creo que uno tampoco nace al azar, uno no se hace al azar. Uno es producto de un cúmulo de experiencias, ¿no? Y estas experiencias te hacen tener mayores facilidades hacia un lado o hacia otro.

¿Hay cosas o acontecimientos particulares que tú consideras relevantes dentro de la formación del músico?

Bueno, yo creo que todo momento es relevante dentro de la formación del músico. Desde que empiezas hasta que tienes tu primer guiso importante, hasta que tú te das cuenta que ese guiso no es tan importante, sino que vas a tener otro guiso más importante.

¿A que llamas guiso?

Bueno, toques, conciertos, tigres. ¡Como tú quieras llamarlo!

¿Cómo tú definirías música?

No la defino. ¡Yo hago música! O sea, el problema es que empiezas a ponerle etiquetas a todo. Yo cuando era adolescente, leí un libro que a mi me marcó mucho, que se llama Las Enseñanzas de Don Juan, de Carlos Castaneda. Que es un antropólogo californiano muy serio, muy académico, que va donde un brujo yaqui. Al principio él empieza a estudiar la cultura y el uso de drogas para sus rituales, pero el tipo termina siendo aprendiz de brujo. Y hay una anécdota muy famosa de esa relación entre Castaneda y Don Juan, que es que, Castaneda le pregunta:

-mira: ¿cómo tu llamas a tu mamá

¿No? Entonces le dice:

-mamá

-Y... bueno ¿a tu papá?

-papá

-Bueno, pero otra forma de llamarlo que sea ¡más india!

-Bueno si, cuando le quiero decir que venga, le digo ¡oye mamá!, ¡oye papá!”...

¿Entiendes? que vive en un mundo así, de etiqueta. Él habla, eso quiere decir que uno tiene que borrar su historia personal. Y yo creo mucho en eso. Yo creo que las etiquetas te encasillan y te enmarcan. Yo hoy estoy tocando joropo, pero de repente mañana me gustaría estar tocando música contemporánea, y de hecho, eso es algo que he hecho. O sea, yo hoy estoy haciendo una cosa, y mañana estoy haciendo otra cosa totalmente diferente. Yo creo que es muy importante hacer muchas cosas para llegar a un todo, y ese todo es lo que tú eres, y lo que tú eres es desde tocar boleros, tocar guitarra clásica, tocar todo. Todo eso eres tú.

¿Cómo te está yendo en Nueva York y como es tu experiencia como músico venezolano?

Bueno. La gente cree que uno llega allá a tocar música venezolana. Yo he ido a hacer cualquier otra cosa menos tocar música venezolana, salvo cuando toco con mi grupo, mis cosas.

De resto estás haciendo otra música, ¿acompañando?

No. A veces estoy en una obra que es para ensamble de ocho músicos, coro y orquesta. Este, toco con distintas agrupaciones. Toco solo también. Toco mucho con un clarinetista israelí que se llama (¿?). Con él toco música judía. ¿Ve? Eso es importante, no tener etiquetas. Poder pasar, o sea, las fronteras son cosas que pusieron los humanos, pero las fronteras no existen. Tú no vas de aquí a Colombia y ahí hay una línea que dice que aquí es Colombia y aquí es Venezuela (ilustra con las manos). Eso es algo inventado, porque la tierra es la misma.

Y tú sientes que la música es...

La música es la misma toda. A veces nos encasillamos y nos bloqueamos.

¿Ese concepto hace que no te sea difícil abarcar tantos estilos?

Yo creo que hay que ser abierto de mente. El problema es cuando nos encasillamos y nos cerramos.

Quisiera un poco conocer tu opinión sobre el asunto de la lectura y la escritura musical: eso de alguna manera, ¿qué desarrolla en el músico y que no?

Yo creo que son herramientas. O sea, ¿cómo tú vas a aprender a manejar una computadora si no sabes manejar el teclado? ¡Tú tienes que ser quien lleva el control de lo que quieres hacer! Yo creo que hay que estudiar música. Hay que prepararse, y hay que estudiar duro. Y la música clásica tiene esa parte formativa que es importante.

A mí cuando me vienen con esos divorcios entre la música popular y la música académica, a mí me fastidia mucho. Me parece que la música es una unidad. Todo eso son herramientas para ser mejor músico ¿Cómo tú, si tienes la oportunidad de usar un taladro, usarás un martillito? ¡Usa el taladro! ¿Me explico?

¿Y tú estarías de acuerdo en usar la palabra *musicar*? Yo estuve leyendo un artículo de un australiano que dice que *música* es un sustantivo, se refiere a algo objetivo, concreto, que no verbo. Y la *música* es un acontecimiento que se está dando... el propone por eso llevarlo a verbo... ¿te suena muy extraño?

Suena un poco raro, de todas maneras yo creo que la música es un hecho, una acción. No creo que le quite a la música o le ponga que sea un verbo. O sea, yo creo las cosas desde el punto de vista de un músico. ¡Para mí, la música es la música y ya! Yo no me enrollo más en llamar o ponerle un etiqueta, sencillamente lo hago. ¿Me explico? Y yo se que a mucha gente le encanta ponerle títulos a las cosas. Yo hice un concierto acá y un columnista de El Universal usó una frase que me pareció tan cómica, (se ríe) dice: “el músico inmediato” ¿no? Así como diciendo que la música que yo hago es inmediata ¿no? Entonces yo decía: (risas) “¿acaso que mi música llega más rápido...? ¿Qué quiere decir con inmediata?”

Yo soy piscis, así que tengo que nadar. Nací en el 64. Tengo 41 años.

¿Tú empezaste a estudiar aquí en Caracas y te graduaste de guitarrista y todo lo demás?

No me he graduado en nada. El único título que tengo es el de bachiller. Siempre he estudiado, la cosa es que no se si en la música un título te da o te quita. O sea, tú no necesitas tener un doctorado en música para decir que tú eres un buen intérprete.

Necesitas estar haciendo, tocando

Inclusive fui profesor en Berkeley, en Boston, sin estar graduado de nada, y fui profesor en la universidad. Ahora, yo creo que uno puede llegar a un sitio por

méritos profesionales. En ese sentido yo creo que la vida del músico, la calle, es una universidad.

Y ¿cómo ha sido ese pensum de estudios de calle?

Bueno, ha sido tocar absolutamente de todo y seguir haciendo cosas diferentes.

Y estar motivado siempre ¿verdad?

Y tratar de mejorar como músico y mejorar. Hace tiempo me propuse mejorar como instrumentista, y creo que lo he hecho. Yo siempre me creí compositor. Entonces me di cuenta que no había tomado tan en serio el instrumento y me decidí tomar en serio el instrumento hace como diez años.

¿Cómo es tu rutina diaria de estudio?

Muy compleja, porque vivo muy ocupado, tengo muchas cosas muy diferentes. A veces paso un día de oficina, o sea, haciendo llamadas, internet, y no tengo tanto tiempo de estudiar. Yo, desde que llegué a Venezuela no he estudiado casi. He estado grabando. Dando entrevistas. Dando clases. Tocando. Pero generalmente trato de estudiar por lo menos dos horas al día para mantenerme.

OK, ¿haces tu rutina de escalas y otras cosas? O...

Toco

¿Lo que te da la gana?

Si

¿Tu formación como compositor?

Estudié composición formal con gente como Juan Carlos Núñez. Este, estudié composición de jazz con Jerry Well y después en Estados Unidos estoy estudiando. Yo creo que la composición es así como, es algo que uno lleva por dentro. Tú no decides. O sea, es como ser escritor. Tú eres o no eres. Todo el mundo tiene la misma información de palabras, pero hay unos que escriben bien y otros que no.

¿Cuándo fue la primera vez que hiciste una composición?

Cuando tenía como 14 años. Una canción con el cuatro: turuleque

Cada canción que tú haces, ¿tiene una historia o es muy mental, racional, lógica?

A veces la música tiene historia, pero a veces sin historia se hace música. La Casa Azul la dediqué a la casa de mi abuela. He hecho un par de piezas a mi mamá, a gente que quiero mucho. Este, bueno, cuando me quiero levantar una chica le compongo algo. Antes yo era más fácil: Yo componía, me enamoraba y después preguntaba. Por supuesto, siempre me decían: “te quiero mucho como amiguito...” Entonces decidí que el orden de los factores altera el producto: primero pregunto, después me enamoro, y después, si acaso, compongo. O sea, ¡no voy a desperdiciar ese talento así! (risas).

Aquí pasa algo al final de la entrevista

Cuando tú agarras un niño de 6 meses, de un año, tú lo lanzas a una piscina, el niño nada. Cuando tú lo tiras de 6, 7 años, si no sabe nadar, empieza a pegar gritos

y dice: “me ahogo” Lo que hace el miedo a las cosas. Si tienes el factor miedo, el miedo te lleva a equivocarte, te hace... ¡te bloquea!

¿Tú has tenido enfrentamientos con el miedo?

Me he enfrentado con el miedo, y me he enfrentado mucho con profesores, ¿entiendes? Yo creo, ¡no quiero vanagloriarme! Yo estudiaba con José Montes guitarra clásica, que me ayudó muchísimo. Ese es mi maestro. Mi técnica de guitarrista clásico se la debo a Alfonso Montes.

Después empecé a estudiar con un tipo, y el tipo me quería cambiar todo, porque él consideraba que Alfonso no estaba a su nivel. Y entonces, y además era como un rollo de ego. Yo siempre he sido un tipo guataquero, así, de intuición, y él, como que quería bloquearme esa intuición. Tenía yo como 19 ó 20 años, quizás un poquito más, 21 años. La Casa Azul es de esa época. Ya yo estaba componiendo y este, yo le dije al tipo: “Mira, yo no sigo estudiando contigo. Porque tú me estás haciendo ver cosas que no quiero ver. Está bien. De repente soy yo el que está equivocado. Pero para mi es importante esta música...”

Yo creo que aquí ha habido gente bastante castradora y bastante severa. ¡Con mis respetos por el maestro Sojo! Porque, por un lado, él ha sido un gran fomentador y formador de músicos. Pero, por otro lado, si tú tocabas música popular o hacías algo que no tenía que ver con la música académica, el tipo sencillamente te desheredaba. Entonces ese bloqueo y esa división que se creó me parecen terribles. Mientras, en Brasil tenías un Villalobos que en la academia metió la música popular y la música popular era tan importante para él... Lo mismo que Ginastera en Argentina. Acá teníamos una especie de bloque para la música popular. O sea, de división dentro de la música.

¡Y no que en otros países no pasa! Eso pasa, pero cuando la cabeza de la música en un país decide que lo popular y lo académico no se mezcla, crea una fractura más grande de lo que... Y yo creo que aún estamos viviendo una fractura entre los músicos populares y los músicos clásicos. El músico clásico quien de-una, desecha toda la parte de la intuición y la guataca, porque subestima todo eso. Así como mucha gente, (dado lo que pasó) que mucha gente ha subestimado la parte de la guataca, los músicos guataqueros empezaron a subestimar la academia. Es decir: ¿pa' que voy a estudiar yo, si ya toco que jode? ...¡No se dan cuenta que la evolución va en otra dirección!

Y con el profesor que tú asumiste que no te convenía, ¿Qué cosa él te quería imponer?

La cosa básicamente vino cuando estoy tocando un arreglo que hice de una pieza venezolana y él me dice:

-¡No! No puede ser así. Y si tú lo haces debe ser así

... y tocó totalmente gallego... Entonces le dije:

-Perdóname. No tienes swing pa' esa vaina

¿Qué género era la pieza?

Era un merengue venezolano.

Y ahí empezó la diferencia

Y en Estados Unidos también he tenido diferencias. Hubo un profesor en un conservatorio que el tipo quería meterme en una dirección. Yo creo que lo importante es ser auténtico con lo que tú eres, y no importa si tú vas a ser músico clásico, músico popular, cantante de ópera... ¿Cómo se llama? vas a cantar música

tuyera. Lo importante es que seas tú lo que quieres ser. No todo el mundo es compositor. No todo el mundo tiene las habilidades de ser músico clásico. No todo el mundo tiene las habilidades y las condiciones para ser músico popular, para ser un buen músico de rock. ¡Pero lo importante es ser auténtico con lo que tú eres!

Y tu siempre estuviste claro... tú pudiste tu mismo trazar tu propio camino

Yo tengo muchos amigos de mi generación frustrados porque no confrontaron a sus profesores que los llevaron en una dirección que no querían ir. Ellos tuvieron falta de confrontarlos.

¿Que te dio a ti esa seguridad...? Eso va mucho más allá de la música

Yo no se que me dio esa seguridad, pero siempre he sido muy claro en lo que he pensado. Creo que también por eso he llegado a donde he llegado, por tener foco. También de muy pequeño empecé a practicar filosofía budista, a leer cosas como Don Juan de Castaneda, cosas que te hacen pensar en lo que es el foco. Yo creo que la música tiene mucho de filosofía, tienes que aplicar esa filosofía para la música. O sea, yo creo que esa fue la diferencia entre amigos que tuvieron las mismas posibilidades que yo, pero no llegaron.

Hicieron otro camino

Exacto.

¿Tú crees que ellos tendrían la posibilidad de volver a agarrar el rumbo?

Llega un momento que no. Depende de que tan lejos te hayas desviado del camino

¿Qué le estás dando tú, por ejemplo a tu hija, que vaya mucho más allá de la música?

¿Yo? ¡Amor! Eso es lo más importante. Lo más importante es darle amor a las cosas y a la música también. Cuando tú le das amor a la música, la música te ama. Es así, dos más dos, son cuatro.

Chévere, buenas las matemáticas. Gracias

Jorge Glem, Junio de 2006, Caracas.

Me llamo Jorge Alexander Glem Ramírez. Nací el 28 de Agosto de 1982 en Barquisimeto, Estado Lara. Pero desde muy chamo estoy en Cumaná, así que soy Cumanés full. Tengo 23 años. Eh, hasta hace poco estaba recibiendo clases con el pollo Brito y estoy dando clases en el Conservatorio Nacional de Música Simón Bolívar.

¿Qué estudios tienes acreditados de música?

Yo vi como cuatro semestres del Propedéutico de la Licenciatura en Música y después como semestres de (inteligible) y bueno, tengo que seguir ahí, pero tengo aprobado Armonía como hasta la Tres, Contrapunto Dos, y varias cositas, piano complementario, cosas de esas.

Bueno Jorge, cuéntanos tu experiencia con la música, ¿cómo te iniciaste musicalmente?

Me inicié por medio de mi papá y mi mamá que canta. Mi papá toca guitarra y los escuchaba y me interesó mucho la música y ellos me metieron en unas clases de música. Pero primordialmente fue con ellos que yo aprendí a tocar cuatro. Un tío me enseñó un poco de cuatro solista y también escuchando a varios maestros: Hernán Gamboa, Cheo Hurtado, Freddy Reina, fui como tomando interés por el cuatro.

¿Tú dirías que la capacidad de escuchar es básica como aprendizaje?

Si, en mi aprendizaje es elemental. Yo pienso que si nosotros no escuchamos, nunca vamos a poder hacer nada, porque es como... ¡si tú no escuchas lo que te envuelve, nunca puedes hacer algo propio! O sea, la música no sale de que yo

inventé y ya; si tú no escuchas, nunca vas a hacer nada. Yo creo que es así. En mi caso, yo siempre he sido súper fiebre de escuchar música de todo tipo, y música oriental que es de allá de Cumaná. Tratar de escuchar música oriental y música de todas partes de Venezuela y música latina, música del jazz, y todo eso. O sea, uno toma como que elementos de cada una de ellas y las introduces para crear como un estilo propio.

Si pudieras especificar acerca de tu primer sistema de aprendizaje, este, ¿dirías que fue observación, memoria? ¿Cómo podrías este...?

Yo diría que observación, este, memoria también y sobre todo ¡oído! Porque cuando yo veía a mi papá tocando, de alguna manera me interesaba ver como yo le podía sacar provecho al instrumento, pero fue algo más de, ¡nunca fue de lectura! fue primordialmente de escuchar y de ver a otros tocando.

y de intentar tocar. ¿A qué edad tú agarras por primera vez un cuatro y empiezas a tocar una canción?

Como a los 6 años más o menos.

¿Recuerdas la primera canción que tocaste?

Si, imagínate. Compadre Pancho y Dumbi Dumbi que son las primordiales.

¿Esas te las enseñó alguien o tu solito las sacaste?

No, mi papá me las enseñó un poquito. Después ya me metieron en clase de cuatro pero tuve muy poquito tiempo. Y luego, bueno fue por mi propia cuenta, que veía a mi tío tocando y mi tío ya me enseñaba cositas. Pero al principio, yo creo que hasta los 14 años fue solamente de oído. Nunca había leído nada.

Y observando otra gente que tocaba

Si, observando, y otro tío me enseñó otras cosas. O sea cada quien como que: “Jorge apréndete esto, apréndete esto.” “Mira, ve esto.”

Y ahí fui tomando así varias cositas. Pero ya cuando empecé a leer fue ya como a los 15 años cuando entré a La Estudiantina y a la Orquesta Típica que tenía que leer a juro, que fue que me puse a estudiar sobre la lectura. Pero en realidad todo el instrumento fue de oído.

¿Tú vienes entonces para Caracas a seguir haciendo música y a dedicarte ya a un nivel profesional a la actividad musical?

Si, yo me vine hace 6 años más o menos porque sentía la necesidad de hacer otras cosas como músico. En Cumaná no hay como que la posibilidad de desarrollarse como músico porque, primero, la música no es algo tan valorado como aquí, en algunas partes, y que allá los artistas que van, van de ratico y se vienen y van y vienen. Pero no hay un buen profesor allá y no hay buenas plazas como para vivir de la música. O sea, yo pienso que es lo primordial, que es lo que yo trataba de hacer, o sea, vivir con algo que me gusta hacer.

Bien, bien. ¿Cómo has estado organizando ese sistema de vida?

Bueno, al principio fue súper fuerte. Mi mamá y mi papá me estaban ayudando y de hecho eso fue una cosa fue primordial para ello. Pero en realidad cuando yo entré por la universidad de música, entré en el IUDEM, empecé por mandolina, y poquito a poco me fui cambiando hacia el cuatro y todo eso.

Ok. ¿Cuánto tiempo tienes en el IUDEM?

Tenía tres años. Me retiré hace poquito, pero me voy a volver a meter.

¿Qué razón te indujo a retirarte?

Porque estaba en un momento así como que recibiendo varios conciertos, varias cosas, y no quería perder esa oportunidad de hacer unos viajes. Si me abocaba así totalmente a la Universidad sentía que iba a perder muchas cosas, muchas cosas con el cuatro.

Se puede decir que has empezado y has encaminado bien tus cosas. Ta empiezas a ser reconocido como cuatrista ¿no? Y sobre todo empiezas a tener quizá el reconocimiento o la invitación de músicos que son muy reconocidos que te invitan a tocar con ellos.

Si bueno, gracias a Dios me ha pasado eso y que yo vi también unas clases con Rafael Brito, “el pollo” Brito y él me enseñó muchas cosas de la armonía nueva y eso es como lo que se está haciendo ahorita y yo me he dedicado mucho a estudiar esas notas. Este, para mi es un compromiso así súper grande cuando me llaman así músicos como Aquiles, este, hace poco toqué con Alfredito Naranjo también, y es así como ¡uh! ¡Tengo que tocar! ¡Tengo que estudiar mucho! Pero es chévere, porque es un compromiso que lo ayuda a uno a mejorar.

¿Qué edad tienes tú hoy?

23 años.

23. O sea que tú te viniste a los 18, 17 más o menos.

Si, a los 17 años.

¿Cómo tú resumirías lo que es improvisación para ti?

Yo creo que la improvisación es la forma de resolver un problema musical que está pasando en ese momento. La forma de resolverlo es como aplicando reglas y reglas y leyes de la música, pero sin, sin estar pensando mucho en qué es lo que se va a hacer y sin la necesidad de un papel. Hay dos maneras de ver la improvisación. Una, es la improvisación totalmente de oído, de saber qué acorde estamos utilizando, un acorde que sea basado sobre la escala que vamos a utilizar, de allí ese acorde. Pero es algo que es muy de oído la improvisación al principio. Y luego, otro tipo de improvisación, que es la improvisación del jazz, la improvisación donde se utilizan patrones, escalas, escalas incluso de otras tonalidades donde se puede hacer varias cosas. Y, varias melodías se entrecruzan. O sea, es una cosa más compleja. Pero esa si yo pienso que hay que estudiar mucho más. Pero para la improvisación como tal, la improvisación sencilla, este, lo primordial es el oído.

¿Qué es para ti creatividad?

Bueno, yo pienso que la creatividad es como hacer algo distinto. Incluso en las improvisaciones y todo, porque cuando uno escucha cosas de varios profesores y de varios estilos de música, trata de crear como un estilo propio. Trata de hacer como algo propio, y allí es donde está en realidad la creatividad. O sea, la creatividad no es imitar lo que otro hizo, y eso pasa mucho aquí. A veces dicen: “ese músico es creativo” y resulta ser que lo que esta haciendo es algo que se viene haciendo desde hace todos los años del mundo, pero como no lo han escuchado, dicen que es creativo. Creatividad en realidad es que cada quien saque sus propias conclusiones, y pueda hacer algo propio con las cosas que ha escuchado pues.

Musicalmente hablando, hace rato estabas diciendo que tus padres son músicos, que tu mamá canta, tu papá es músico...

Si, mi mama canta, mi papá toca guitarra pero en fiestas familiares y todo eso. Nunca fueron profesionales ni nada. Pero a mi mamá le encanta cantar y mi papá toca. Pero primordial así para lo musical fue que mi mamá, mi papá tocara y el apoyo después que me dieron, bien chévere, bien importante, pues. Y bueno, después también que, gracias a Dios, me he encontrado aquí en Caracas con excelentísimos músicos, de los mejores que hay aquí en Venezuela y ha sido una experiencia súper chévere porque, ¡además es duro! Yo por lo menos vivo de esto y además tienes que estudiar y estudiar y estudiar duro, y si no lo haces bien, o sea, probablemente busquen a otra persona. Hay mucho chamo que está tocando así súper profesionalmente, entonces lo difícil es eso. ¡Si no respondes, este, no estás en la capacidad de hacerlo!

Es como difícil, no se, yo tengo que fajarme duro a estudiar, estudiar, estudiar, estudiar, pa' poder tocar con cualquiera de los excelentes que hay aquí en Venezuela. Y, por lo menos Saúl Vera, que hace unos conciertos súper chévere, por ejemplo el "Concierto de Bandola y Orquesta" y las partes eran así como Chopin, eran así súper difícil todos los acordes, y, bueno, ¡tuve que fajarme a estudiar duro! Y eso es súper chévere, porque eso lo obliga a uno ¡no sólo a fajarte, no sólo a estudiar, sino que, después, uno se da cuenta, después de dos meses, que varias cosas de las que hizo Saúl ahí uno las puede utilizar para otras cosas!, o sea, en algún momento determinado.

Entonces yo pienso que, la idea justamente de tocar en todas partes es como que tomar, tomar varias cositas y sacar las conclusiones personales musicalmente.

¿Cómo programas tu rutina de estudio?

Yo en realidad si no estudio mucho, je, pero me dedico más como a escuchar música que a estudiar, porque, eh, porque en realidad cuando uno escucha música llega mucha información, y en un momento determinado, cuando uno va a improvisar se acuerda... ¡mira! ¡Yo me acuerdo de lo que hizo Jhon Coltrane en el

disco de yo no se que cosa! O ¡yo me acuerdo lo que hizo Morochito Fuentes con María Rodríguez en la mandolina tocando joropo oriental!, o ¡yo me acuerdo... ¡ay!, un Bach haciendo una cosa así y en el pajarillo queda perfecto!; pero, pero es más como escuchar música que tocar cosas, por ejemplo en mi caso. Pero tengo que estudiar más, igualito. Estudiar es bueno.

Escuchar sería un sistema de estudio, de alguna manera

Si. Este, yo pienso que escuchar música es primordial para todo tipo de músico. Y ¡escuchar todo tipo de música!

Ok, entonces de ahí te vas al instrumento. Pero, si pudieras digamos, en una semana, o en un día, ¿cuántas horas tú te dedicas a escuchar? ¿Cuántas horas te dedicas a tratar de

Por lo menos diariamente, por lo menos dos horas.

Ya como una rutina obligada

*Si. Yo tengo mi reproductor de mp3 y voy en un taxi o voy a algún sitio y entonces, lo chévere es que lo tengo, o sea, ¡tengo mucha música! y de repente estoy escuchando Haydn y después viene, este, Charlie Parker, después **Jan Col Reinard**, después Ella Fitzgerald y después viene Morocho Fuentes y María Rodríguez y, no se, Pablo Canela. Es decir, tengo una diversidad de música y es chévere, porque cada quien te emite una información totalmente distinta. Y hay varios instrumentos, la sonoridad, los colores. Y cuando hay variedad tienes una condición más fácil, y sabiendo que hicieron los demás. Porque para hacer algo distinto tienes que saber que hicieron los demás. Sin embargo, me cuesta mucho, porque yo todavía estoy muy chamo y me falta mucha madurez musical.*

Pero. Pero yo creo que lo primordial es escuchar música y en mi caso yo duro 2 horas, 2 horas y media. A veces escucho un poquito menos, pero en realidad me tomo como dos horas, más o menos.

Jorge, de allí, del proceso de escuchar, tú dices que tomas información, de allí, al proceso de hacer, o de combinar elementos que tomaste de esa música que escuchaste, ¿Cómo describir con palabras cómo se da ese proceso?

Bueno, a veces pasa después de que uno toca algo... o sea, de repente yo estoy tocando, no se, un vals, y recuerdo una progresión armónica este, por ejemplo, de Cheismaker, algo así, y uso una progresión armónica dentro del valse y después es que me acuerdo, o me acuerdo en el momento. Pero en realidad, después que termino de hacer el tema me acuerdo: ¡cónchale, aquí si puedo hacer esto! Entonces lo hago para otra oportunidad que pueda tocar eso.

Y hay una cosa que yo creo que es súper importantísima también, que es, aparte de escuchar música, que es la calle y la tocadera con todo el mundo. Las fiestas que nosotros vamos, nos reunimos los músicos, donde va Aquiles Báez, Saúl Vera, Alexis Cárdenas, van muchísimos músicos que lo que hacen es improvisar y todo es de guataca: “Mira. Vamos a este tema, de arriba abajo. Dale, de arriba abajo. Listo. Y ya.” O sea, no existe el miedo de las equivocaciones, el miedo de cometer errores. Más bien existe: “mira, yo... yo vengo a hacer esto, mi propuesta es esta.” Y sobre todo también sentarse, a veces no tocar sino escuchar que es lo que está pasando. Y eso es súper importante, en mi caso por lo menos es primordial.

Bien, si pudieras decir ¿qué elementos positivos nutre la experiencia de la guataca en músico?

Si, este, por, lo menos hay músicos de orquesta, violinistas, trompetistas, contrabajistas, que cuando están en una orquesta se dedican al trabajo musical. O

sea, leo, leo la parte y, si es Bach, trato de tocarlo hacia lo barroco todo. No se, pero para mi es como tratando de tocar pero en base al papel. Cuando esos músicos salen y tocan de guataca, que no están acostumbrados, se les hace muy difícil, porque es como que están pendientes del papel, están pendientes de algo. ¿Qué pasa? que cuando ellos se acostumbran a la parte de la guataca, o sea, “mira, yo hice esto en el concierto tal y yo lo puedo hacer aquí.” Sucede por ejemplo lo que pasa con Alexis Cárdenas. Cuando va con una orquesta se da cuenta que ese papel es mucho más. Es mucho más amplio. Porque, porque no es sólo tocar lo que está allí. Sino ¿qué propones como orquesta? o, ¿qué propones como instrumentista? Y eso es también muy importante.

Pero cada vez que un músico de orquesta sale de la orquesta y toca de guataca, cuando luego viene a la orquesta, eso es ineludible que el tipo viene con otra visión de todo. Incluso propone, “mira, vamos a hacer esta arcada aquí así, porque yo la hice y me parece bien chévere y me funciona”, o “vamos a hacer esta posición que es bien rara.” Eso es lo bonito de la orquesta. Sin embargo para un músico de guataca, entrar a una orquesta, significa leer, amarrarse mucho más. No tiene la libertad que tenía antes. Tiene que hacer un trabajo bien fuerte, como tocar con posiciones reconocidas mundialmente.

En realidad, el músico de guataca que va a una orquesta, este, a veces, pienso yo que pierde un poquito de guataca. No es que la pierda totalmente, pero si un poquito porque tiene que estar amarrado a un papel. Y si pasa unos dos o tres años en la orquesta sin nada de guataca por fuera, es como... creo que vas a perder como improvisación y todo, porque todas las improvisaciones y todo eso que es de guataca yo creo que definitivamente es la calle. ¡Definitivamente es la calle! Tocar todo el tiempo, tocar con grandes músicos que te ayudan, que tú ves.

Por recomendación también, yo diría que los músicos de orquesta deberían salir a tocar también otras cosas. No es que lo que estén haciendo no les da. Mas

bien yo los admiro mucho y soy fanático de todas las orquestas, pero, pero es chévere cuando salen también un poquito de la formalidad.

Significa para ti que la formalidad... ¿Qué pasaría si tú te hubieses formado exclusivamente en un sistema formal? ¿Cómo crees que estarías ahora como músico?

Una cosa no quiere decir que sea mejor que la otra, pero si yo me hubiera formado en una orquesta, estaría más pendiente de la técnica, de estudios formales, de cuantas horas tendría que estudiar. En cada músico, la idea primordial es que trate de superarse a si mismos en el campo que sea, eso no importa.

Y de alguna manera, pues lo que estabas diciendo es que un ambiente nutre y da aportes que el otro no da. O sea, por ejemplo, eh, comparándolo... la música en ámbitos formales con la música en ámbitos no tan formales. Digamos.

Si. En la música formal hay que estudiar mucho la técnica, el sonido, muchas cosas. Cuando uno toca música, o sea, cuando uno toca por la calle y todo eso, es chévere tener la técnica. Y de hecho para los músicos de guataca es importante también estudiar la parte formal, la técnica, buscar un buen sonido, pero lo prioritario en la parte informal es desatarse, o sea, voy a tocar y...

Tener libertad

Si, mucha libertad en lo informal. En la parte formal no puedo. No puedes tener libertad porque tienes que hacer las notas que están ahí y todo. Pero si tienes libertad en técnica, tienes libertad en otras cosas. Es importante que todos los músicos como nosotros, por ejemplo en mi caso, debo estudiar más técnica, debo estudiar como mejorar el sonido, cuando estoy punteando, cuando estoy rasgueando (¿rayando?) ¿Qué es lo que debo hacer? ¡Son muchas cosas! Pero en realidad lo chévere es compensar una cosa con la otra. O sea, tengo que estudiar muchas cosas.

Y todo eso lo estás haciendo por tu cuenta

Si, hasta ahora si

Todo lo que es el aspecto técnico del instrumento.

Si pero tengo que buscar un profesor igual.

Ok. pero bueno, si uno te ve y te oye, sabe que detrás de lo que estás haciendo ya hay una técnica sólida.

Si. En realidad yo lo he buscado también viendo a otros cuatristas y viendo otras cosas y viendo guitarristas también. Pero en realidad eso no quiere decir que sea la técnica correcta. Aunque lo de la técnica también es relativo, porque la técnica no es sino lo que le funcione a uno y esté bien, más nada pues. No es que yo tengo que hacer esta técnica porque es ésta, el caso es que a mi me funcione. Por ejemplo, en mi caso cuando estoy punteando, la técnica de los cuatristas y de los guitarristas es con dos dedos, pero yo la estoy haciendo con un solo dedo, con el índice y la uña como si fuera ésta una pajueta de mandolina. Como yo estudié un poquito de mandolina, entonces me di cuenta que se podía hacer la pajueta con la uña, y esa es la manera de yo tocar así las partes punteadas. Eso no quiere decir que sea la mejor técnica pero a mi me funciona.

Y te sientes cómodo con eso y lo puedes hacer eficientemente bien.

Relativamente eficientemente bien no lo se. Sino que me funciona, y hago punteado y cosas un poquito más rápidas y todo, incluso, porque lo veo más como una mandolina.

¿No has intentado hacerlo con los dos dedos?

Si. Si lo puedo hacer, pero a veces me tranco un poquito. Claro. Sería espectacular si la técnica con los dedos estuviese un poco chévere, incluso con los tres, con los cuatro, porque los guitarristas utilizan más de dos dedos. Pero incluso la tengo que estudiar para tener clara esa técnica también. Pero a mí hasta ahora me ha funcionado nada más con uno solo.

Hasta ahora te has defendido con un solo dedito. ¿Cómo será cuando tengas todos los dedos juntos? ¿Qué elementos te da lo que hasta ahora has aprendido a nivel formal para hacer tu música a un nivel muy práctico? ¿No solamente desde el punto de vista de la lectura! Sino ya a un nivel más profundo.

Bueno lo primero es ver y escuchar a todos los maestros improvisando, componiendo, haciendo cosas nuevas, y eso es súper básico para hacer las cosas. Y otra es la práctica. Tocar y tocar y tocar y reunirse con otros músicos que también tengan las mismas inquietudes que uno y que también estén así comenzando como nosotros. O sea, que estamos en el proceso de aprendizaje y todo eso. Entonces cada uno hace una propuesta, y a veces yo trato de hacer algo y me dicen: “oye, pero haz esto.”

Entre nosotros mismos nos ayudamos y esa práctica también es chévere. Y en este caso, por lo menos lo del trío de cuatro que estamos haciendo es bien chévere porque todos estamos haciendo propuestas y todo el tiempo estamos practicando y estamos haciendo cosas nuevas y eso es súper chévere porque por lo menos para mi caso es chévere estar tocando con gente que tiene las mismas inquietudes que uno. Eso para mi es importantísimo.

¿Cómo es que te agrupaste con el trío de cuatro?

Por medio del concurso que hizo Cheo Hurtado que se llamó La Siembra del Cuatro. Participamos varios cuatristas y desde esa vez empezamos a reunirnos y

empezamos a hacer el trío del cuatro. Nos pidieron un concierto para que lo hiciéramos, para que tocáramos como cuatro personas, y desde esa vez empezamos a reunirnos y logramos hacer el Trío del Cuatro. Entonces nos pidieron un concierto para que tocáramos como cuatro personas, o sea, solistas, y nos reunimos antes y empezamos a hacer unas cosas los cuatro juntos, y cuando hicimos las cosas los cuatro juntos, nos dimos cuenta de que podíamos hacer un ensamble de cuatro y desde entonces estamos ahí.

¿Cuánto tiempo tiene ese trío?

Como desde Octubre más o menos

Ok. ¿Cómo te suena a ti la palabra musicar? Un australiano dijo que quizá esa palabra podría conceptualizar, definir mejor el proceso de hacer música, más que decir, bueno yo hago música, porque, como que involucra de una manera más amplia ese fenómeno. ¿Qué piensas tú de esa palabra?

Yo creo que cada uno tiene un concepto propio de lo que es musical. O sea, musicalidad y todo eso. En mi caso, yo pienso que debe haber algo armonioso, algo bien hecho para que sea musical. Yo no comparto la idea, de que, por ejemplo, hay muchos artistas de música contemporánea, muchos compositores, que hacen que si un concierto para cuchara en la marimba y cuarteto de cuerdas tocá'o con un palo de escoba. O sea, cosas así que uno dice: "-oye, ¿que está pasando?" Y para mi en lo particular, para los otros es música, pero para mi no es música. Este, musical es todo lo que se ha venido haciendo y como crear de repente una nueva forma de hacer música, pero siempre de manera armoniosa y de manera agradable al oído. Pero no pienso que vaya mucho más allá de eso. O sea, musical, no es tan complejo, y que en realidad a uno le agrada que tenga que ver con la música.

(Apago la cámara y le explico que el término no es musical sino musicar) y pregunto:

¿Qué piensas tú de llevar el sustantivo música al verbo musicar?

Me parece chévere, me parece hasta cómico y ligero.

Ligero

Si porque es verdad, Uno es como un conducto. No se como se pudiera explicar. La música está allí. Uno no va a hacer música. Uno va a trabajar en base a la música y es uno como una vía de conducción. Como la electricidad, uno es como un enchufe que llega a la nevera y que llega al ventilador, o sea, uno lo que esta haciendo... ¡uno no está haciendo corriente! Uno está llevando corriente de un sitio a otro.

El canal

Uno lo que está haciendo es tocando la música, estamos llevando la música al público. Pero no estamos haciendo la música como tal. Yo creo que la música no se hace.

¿Por qué?

La música está en el ambiente. Nosotros somos como una vía de conducción.

Oye que interesante. ¿Por qué crees tú que la música está en el ambiente?

Porque yo creo que forma parte... Yo creo que de hecho la música ya está. Es como la pintura. Uno ve árboles, ve ladrillos, ve edificios, ve cosas. Igual pasa con la música. La música está en el ambiente: tú escuchas los carros, escuchas las

cornetas y resulta que de repente es un la contra un do, pero escuchas una tercera, o sea... ¡son muchas cosas! Ya la música en realidad está en el ambiente. Uno lo que hace es como que tomar cositas de cada lado y con lo que se ha venido haciendo de todos los años hasta ahora.

Con tu background cultural, digamos

Si. En realidad yo no creo que el músico sea un creador de la música como tal. Lo que haces es tomar varias cosas y entregarlo a tu manera.

A tu manera de organizar

Si, organizas varias ideas y las presentas

Pero ya están.

Pero eso ya está en el ambiente. La música está en el ambiente. La música uno la lleva todo el tiempo. Uno va monta'o en un carro, y sin escuchar música por fuera, ya tienes música en el cerebro, y ya estás escuchando cosas, estás creando. Pero ¡no es que creas música! Sino que ¡la música para mi está en todas partes!

Ok. O sea que la música para ti, crear música no es algo estrictamente en sí, sino quizá organizar y jugar con los elementos que ya están dados.

Si. Uno puede tener ideas, pero esas ideas ya vienen de algo hecho. Es como un arquitecto. Tú vas a hacer un edificio y no es que tú creaste el edificio. Tú vas a jugar con ideas que ya tienes. O sea, las organizas a tu manera de ver, a tu modo de ver y las presentas en un papel y luego haces el edificio. Pero, no es que tú creaste de una vez de la nada.. O sea, no es que hay nada en el mundo y llegué yo, hice un

edificio, y los bloques no se de donde los saqué. O sea. Son varias cosas que son como que uno va a su elemento y después das tu propia idea.

Jesús Rengel, Agosto de 2005, Caracas.

Yo soy Jesús Rengel, músico de cuerdas. Básicamente mandolina, cuatro, guitarra.

Me gustaría que me contaras tu experiencia de ¿cómo te iniciaste en la música? tu historia, digamos.

Básicamente viendo a los demás músicos, de una manera muy rudimentaria. En la medida que iba conociendo músicos, me iba incorporando. La pasión por la música, el gusto por la música y esa inquietud por los instrumentos musicales tradicionales. Viendo otros músicos, por imitación. Más adelante si tuve que enseriar el estudio de la música.

Ese período de imitación, cronológicamente, ¿entre que edades estuvo comprendido?

Después de los 8 años, porque cerca de mi casa se dio la coincidencia de que había una orquesta que ensayaba ínter diario y entonces yo me escondía para ver el ensayo de ellos. Una vez que ellos terminaban, hacían el receso, yo jorungaba los instrumentos de ellos.

¿No preguntabas cosas a los músicos?

¡Bueno fíjate! los músicos al ver un niño ahí, dándole palos a las baterías y agarrando y tocando la guitarra, entonces ellos más bien lo que hacían era regañarme.

Ok, desde los ocho años, ¿y hasta que edad?

Mira, luego ya mis padres vieron que yo tenía esa inclinación por la música y me regalaron los instrumentos y trataron más o menos de encauzarme en el estudio formal. Fue un poco más tarde, como a los doce, si doce o catorce, que fui a una escuela muy elemental de música.

¿De que pueblo de...?

De Porlamar. Había una escuela de música allí y realmente los conocimientos que podíamos adquirir realmente eran muy elementales, por ejemplo, la parte básica del cuatro, los acordes. Ya después de eso, a la edad de 14 años, formábamos agrupaciones típicas de la isla con otros músicos que estaban más o menos en las mismas condiciones, con esas inquietudes. Y luego si formé parte, ya un poquito más grande, de orquestas bailables. Ya en calidad de bajista. realmente había escasez de bajistas en la isla y entonces era algo así como una manera de sobrevivir. También de autofinanciarme, comprar mis instrumentos, independizarme un poco. Pero fue básicamente la parte inicial.

¿De los 8 a los 12 años, lograste por tu cuenta aprender a tocar algo?

En un principio con un tío que tenía ahí el gusto por la música igual, pero no tenía formación musical, con el fue que...

¿Qué te enseñó tu tío?, si pudieras resumirlo

Me enseñó los acordes básicos, que se yo, el polo margariteño en el cuatro. Si, que tiene la relación de las tonalidades mayores con la relativa menor. Ya por ahí había una parte consciente. De ahí empecé yo a relacionar, y de ahí puedo decir que es la parte autodidacta. Empecé a escudriñar en esos métodos, de esos fáciles que vendían por ahí. Y ya después de los 12 años en adelante formé parte de la

Orquesta Típica Margariteña con un maestro que nos dictaba clases de solfeo, de mandolina, de lectura, y ahí la cosa cambió ya un poco.

¿Por qué cambió?

Porque ya comencé a ver la música desde otra óptica. Ya vi que la música tenía una relación como una profesión. De ahí en adelante, vi que, bueno, que esa pasión y ese gusto que yo tenía, pudiera tener una seriedad.

¿Cómo se llamaba la orquesta, esa que tú mirabas a escondidas?

La orquesta se llamaba Ritmo del Caribe. Tocaban músicaailable. ¡Fíjate que es curioso!, porque ya después, justo antes de venirme para Caracas, yo formé parte de esa orquesta. Después los músicos me llamaron para que tocara con ellos. Fue una cosa bien simpática.

Si tú pudieras establecer diferencias entre lo que significa aprender música de modo empírico y aprender música de modo académico, ¿cómo establecerías esas diferencias?

Mira, son dos experiencias totalmente diferentes, porque en la parte autodidacta yo digo que realmente hay el interés del músico por querer conocer las cosas que le gustan. La otra parte es como un poco más fría. Yo tengo experiencias de amigos que estudiaron conmigo en el conservatorio que no tenían esa otra parte, digamos, popular, o esa parte autodidacta. A ellos nada más los escuchaba su maestro en el salón y su familia en la casa. ¡Ellos jamás tocaron en una tarima y eso es bien triste! ¡Yo pienso que son dos cosas que un músico debería conocer! La parte popular, la parte autodidacta y, por supuesto, la parte académica. Independientemente de que tengan talento, el estudio por sobre todas las cosas, ¿no?

¿Cómo definirías el talento?

¿El talento? Quizá todas las personas tengamos la capacidad de hacer algún arte. Algunas personas lo tienen un poco adormecido, otras, un poco más desarrollado. Yo pienso que todos los seres humanos tienen capacidad de desarrollar algún arte. O sea, si tú te propones a escribir con los pies y lo practicas todos los días, tú lo puedes lograr. Igual si tú no afinas, si tú pones empeño, va a llegar un momento que tú lo vas a lograr. Si tienes alguna técnica, si por supuesto, tienes las ganas. Yo creo que el talento es eso. Que hay personas que puedan tener desarrollado un poco más desarrollado, un poco más despierta esa inclinación artística y otras no, pero de repente si esa persona descubre que pudiera desarrollarla, se faja y lo hace..

¿Independientemente de la edad, independientemente de...?

Es posible que la edad influya, está claro. Si tú comienzas a temprana edad, cuando niño, con una disciplina, yo creo que a la larga lo puedes lograr. Ya personas de edad avanzada no creo que, quizás pudiera ser, pero no con tanta facilidad como lo pudiera lograr una persona más joven, con menos edad.

Ahora, tú dijiste que de esa escuela, tus compañeros de estudio... tú veías que ellos no tenían la misma libertad de tocar como tú. ¿Esos músicos están haciendo música ahora, o simplemente fueron estudiantes de escuela?

Hay muchos que si. Muchos que si porque a través de su estudio, su disciplina pudieron lograrlo. Pero hay otros que no, que a lo mejor cumplieron una parte de su vida escolar, paralelamente como una materia más de la parte académica.

Y los que si, ¿de que manera están haciendo música?

No. Están en la orquesta sinfónica, tienen sus proyectos artísticos como solistas, como acompañantes de algunos otros cantantes, etc.

¿Dentro de lo académico o lo popular?

En las dos partes, porque tú consigues personas que son brillantes en la parte académica, pero tú le das el instrumento para que acompañen un tema, por elemental que sea, y no se que pasa que no tienen la capacidad de poderlo hacer.

Ahora desde el punto de vista de la docencia...

Tengo un grupo de música instrumental. La dotación es contrabajo, cuatro, clarinete, mandolina, bandola oriental, central y llanera. Además tengo un proyecto con un guitarrista para hacer música latinoamericana. Música exclusivamente escrita para la mandolina, música universal, Claro, además de acompañar a varias agrupaciones, varios cantantes, etc.

¿Qué te ha proyectado a ti en el medio musical?

Me ha proyectado tocar y que la gente me conozca. Tocar con diferentes grupos, participar en diferentes proyectos.

Si pudieras definir el proceso de memorización de la música para ejecutarla, ¿qué facilita que tú memorices una obra?

Tocarla muchas veces.

Pero, ¿tienes la partitura en mente, o no?

No. Llega un momento en que tú tienes un discurso lógico porque ya conoces la melodía. No es necesario que tú tengas que tener, visualizar la partitura, sino, también las posiciones, las diferentes posiciones del instrumento. ¡Básicamente es un discurso!, como un teatrero que se aprende una obra.

Si pero, si hablásemos específicamente de memoria, cuando te aprendiste eso, ¿lo aprendiste digital y auditivamente?, ¿lo aprendiste visualmente?

Lo aprendes visualmente en el momento que te lo estás estudiando. Ya después que lo tienes, lo retienes en tu memoria y ayuda mucho lo que te decía, las posiciones del instrumento y del mismo discurso melódico.

¿Y cuando no dominabas la lectura?

Simplemente escuchando. Escuchando y practicando muchas veces. Repitiendo.

Y notabas allí, por ejemplo, en la música popular, ¿ciertos patrones que se repiten?

Bueno. La música popular tiene sus formas definidas. El caso de los géneros populares venezolanos es que ya están establecidos. Lo único es que los haces en diferentes tonalidades. Pero hay melodías ya básicas.

¿Cuál es tu instrumento fuerte?

La mandolina.

¿Tú no tienes una visión detallada de la obra, al menos para corregir? ¿O una visión global, pero cuando vas a corregir? ¿Ahí entra el detalle?

Hay técnicas para eso, hay estudios. Y eso sería para limpiar la obra, para memorizar la melodía.

¿Qué usas para memorizar la melodía?

Tocarla y repetirla muchas veces y concentrarme en lo que estoy haciendo

¿Tú sientes que hay un juicio de los músicos académicos para con los músicos empíricos?

Quizá antes si había como una ruptura entre los músicos sinfónicos y los músicos populares. Actualmente los músicos sinfónicos se están acercando a la música popular y de hecho han tenido que estudiar la música popular. Hubo una anécdota en una clase de historia de la música donde se veía la primera parte, en el primer trimestre de la materia -eso fue con el prof. Salvador Toro Moya. Él, el primer trimestre lo dedicaba a hablar de la música venezolana. Entonces había estudiantes de piano, de trompeta, de violín. ¡Ellos no podían distinguir el arpa llanera de la bandola, no la podían diferenciar! No había forma. Menos, poder diferenciar los géneros llaneros: un Zumba que Zumba, un Seis por Derecho, un Pajarillo. Todo les sonaba igual. Por eso, aunque es importante el estudio de los compositores universales, también es importante el estudio de nuestra música. Entonces ellos no podían diferenciar el sonido del arpa tuyera de un clavecín.

¿Y usted cree que eso ha cambiado?

Si. Los músicos sinfónicos se han preocupado últimamente por el estudio de la música venezolana, de hecho. Por eso últimamente la música venezolana tiene un buen y mejor nivel, porque hay el complemento de los músicos empíricos con los

sinfónicos. De hecho, también ha pasado con los músicos populares, que han tenido que esforzarse para poder tener un mejor nivel con su instrumento y manejarlo.

Y a nivel del sistema educativo ¿Eso ha cambiado?

El sistema educativo sigue igual. Acuérdate que la escuela no va a ti, sino que tú vas a la escuela. O sea, donde a ti te interesa. Y si a ti te interesa, si tú estás formada bien académicamente, y a ti te interesa la música popular, ¡entonces tienes que ir al sitio donde se toca la música popular! Y si tú piensas que abarcas la popular bien, entonces tiene que estudiar la otra parte, ir a la academia.

¿Hay un sistema de música popular? ¿un sistema de aprendizaje de música popular? O... ¿Cada músico lo hace por su cuenta?

Cada maestro, cada persona se tiene que inventar su propia forma. Generalmente se comienza por el gusto y la pasión por la música simplemente. La gente se apasiona por la música, y ahí esta viendo su verdadera capacidad, su verdadero desarrollo.

¿Cómo definirías música?

La música es un lenguaje que está en todas partes y que todos tenemos cabida en ello.

Para aprender a improvisar, ¿Qué consejos darías?

Hay que escuchar mucha música. O sea, desde vallenato hasta Igor Strawinsky, pasando por Ástor Piazzolla, Bach, Beethoven. Primero que nada escuchar música y luego estudiar. Por otra parte, hay técnicas de improvisación. Improvisar no es nada más tirar notas ahí y rítmicamente hacer cualquier cosa. ¡No, no! ¡Hay técnicas para improvisar! Hay varias escuelas de improvisación. Bueno, es

básicamente eso: escuchar mucha música primero y luego estudiar diferentes escuelas de... ¿Y tú? Tú quedarte con la que mejor te conviene o se adapte a tu capacidad. También hay otra forma: escuchar muchos solos, copiarlos y tratar de reproducirlos.

¿Tú con que métodos improvisas?

Mira, escucho mucha música, escucho muchos solistas. Este, trabajo a diario con el instrumento y básicamente...

Ok. La variedad de escuchar mucha música, de todo tipo, ¿Qué te da?

Bueno te da un espectro, te da una gama de diferentes formas de poder jugar con el discurso melódico.

Ya dijimos de la visión de los académicos respecto de los populares. Yo imagino que tú tienes contacto con músicos que no han pasado por la academia o de repente si, ¿Como ven los músicos populares a los académicos?

Mira, los veo, les doy mucho valor. Porque hay músicos que no han tenido la posibilidad, o por ellos mismos, no se porqué razón, no se han acercado a la otra parte, a la parte de la formación. Y yo los valorizo, yo los valorizo mucho. Yo los llamo cultores, cultores que están en los pueblos y yo los conozco, y realmente yo me quedo impresionado con el potencial que tienen y que desarrollan, y yo los valorizo mucho y aprendo mucho de ellos.

¿Qué aprendes por ejemplo?

Mira, aprendo su lenguaje local. Por ejemplo, si yo voy a Guaribe, yo escucho los bandolistas de allí. Ellos no pueden, no tienen la técnica porque no tienen la escuela del instrumento, pero tienen todos los elementos de la zona, ¿verdad?

¡Porque ellos se criaron con la bandola central, con la bandola cordillerana o la de Guaribe! O voy a Cumanacoa y veo a los bandolistas de allí y los que ejecutan la cuereta y entonces tienen el lenguaje propio de la zona, y entonces aprendo de eso. Igual los bandolistas del llano, los cantantes del llano, la parte africana, los de La Costa, los que tocan los tambores, etc. De eso aprende uno, es por eso. De toda su experiencia local.

¿Y ellos cómo ven a los académicos?

Mira, ellos los ven como colegas, como los músicos que quieren aprender de su arte y se hace una amistad bien bonita.

Yo he hablado con algunos cultores, sobre todo en la parte literaria, poetas populares. Hay muchos poetas que no saben leer y escribir y que todo lo conservan producto de la tradición oral, ellos manifiestan un rechazo hacia aprender a leer y escribir porque sienten que van a perder un universo que les es propio dentro de su mundo oral, por así decirlo. ¿Tú has notado esa resistencia de los músicos, de los cultores?

Si lo he notado, ¡pero no en el sentido de que puedan perder su esencia!. Sino, ¡no se cuales son las causas!

¿Tú has intentado por lo menos enseñarles... “mira quiero enseñarles esto... ta, ta”

Hay algunos que si, que son más jóvenes y están dispuestos a aprender. Pero hay otros que quizás por su edad no les interesa ya comenzar a aprender la lectura o quizás otra cosa. Pero no creo que sea por básicamente un temor a perder su esencia.

Bueno, yo creo que esto es (Se perdió)

Luego explica que su hija no afinaba y con entrenamiento lo logró.

...Si los niños a base de reiteración con los instrumentos pueden llegar a afinar y a llevar la pauta rítmica y eso es cuestión de la disciplina, no es que eso está ahí. En la medida que tú lo activas...

¿Qué edad tenía Brenda, tu hija, cuando no afinaba?

3 ó 4 años. Llegó un momento en que lo agarró.

Aldemaro Romero. Entrevista personal, Julio de 2005, Caracas.

¿Cómo usted se enamora de la música, del proceso musical?

Yo pertenezco a una familia de músicos, porque mi padre era un músico profesional, compositor y director de orquesta, y heredé de él su inclinación por la música. Él por su parte no era un músico académico, era un músico hecho por si mismo, un autodidacta igual que yo. Pero no es que yo halla heredado la pasión por lo autodidacta. Es que así me encuentro yo feliz, y encuentro que todas las preguntas que hay en el mundo de la música yo las puedo contestar sin escuela, porque me pasa lo que les pasa a los niños cuando aprenden a hablar.

¿Cómo aprenden a hablar los niños? ¿Porque ven un libro, en donde dice cómo se habla? ¿Porque ven unos profesores, que les dicen, cómo se habla? No, ellos aprenden por oído. Porque, lo que oyen, lo repiten, y asocian las ideas con las palabras. El niño aprende primero a habar, luego a escribir. ¡Bueno, lo mismo me pasó a mí, incluyendo una disciplina tan compleja como el contrapunto! ¿Escuchaste una composición mía llamada Fuga con Pajarillo, que es un ejemplo de contrapunto perfecto? ¡Eso no me lo enseñó a mi nadie! ¡Eso lo aprendí yo oyendo discos!

¿Usted aprendió a componer fugas exclusivamente oyendo, maestro?

Si, si. Yo no he recibido nunca clases de música. Las que recibí de mi padre que me dijo cuál era el alfabeto de la música, cómo se escribía, cuáles eran las reglas fundamentales. Pero lo demás por oído.

¿En que momento usted aprende a escribir la música?

Eso fue un proceso progresivo. Progresivo de mirar los papeles que otros escribían, y mirar la música escrita que uno toca. Generalmente, cuando se aprende las primeras letras de la música, ya ahí depende del talento de cada quien. ¿Con que eficacia aprende a leerla, por enrevesada que sea la música?

Y si usted pudiera describir ese proceso de escuchar y luego, a raíz de la madurez que se va desarrollando a través de escuchar, ¿cómo se da ese avance, para ir plasmado luego en la composición?

Eso no se puede describir, eso no es un método, eso no tiene un método. Eso es una cosa que ocurre en la vida cotidiana porque uno, si uno piensa en música, yo pienso en música y la oigo.! ¡Dios me dio ese talento! ¡Gracias a Dios que me lo dio!

¿Cómo es eso?

Yo pienso en música, pienso en una melodía y entonces la oigo sin que suene, como hacía Beethoven que era sordo.

¿Y eso ya lo integra inmediatamente con el proceso de escritura o eso es posterior?

¡Claro! así como usted piensa: “le voy a escribir una carta a mi novio”, usted va forjando las palabras en su mente, y lo que le falta es sentarse con un bolígrafo y escribírsela. Pero ya usted lo crea en su cerebro.

¿Y si yo le dijera a usted que definiera el concepto o la palabra autodidacta como la definiría?

Talento. Con esa palabra, talento. Sin talento no se puede hacer.

¿Pero habrá mucha, que tiene talento y no pasa nada?

El talento y el conocimiento de la escritura de la música para poderla plasmar en un papel. Yo sabía eso ya desde niño. Yo sabía el alfabeto musical, las cinco líneas, el pentagrama, las claves, los tonos, todo eso. Lo que pasa es que yo aprendí con mucha rapidez, porque fui bendecido con el oído que Dios me dio. Un oído excepcional, comparado con las demás personas que no son músicos, e inclusive, comparado con el de muchos músicos.

¿Y exactamente, a qué edad domina usted la escritura musical?

Yo empecé a escribir intensamente, pergeñaba, cuando tenía 16 años.

Cuándo usted se inicia con la música, se inicia primeramente con la guitarra, ¿no?

Si. Ya leía cuando yo toqué guitarra a los nueve años. A los nueve años ya leía música, porque, para yo ejercitar en el estudio de la guitarra, tenía que leer unos métodos.

¿Y quien le enseñó esos métodos?

Mi papá. El maestro fundamental mío fue mi papá. Y el maestro que siguió al de mi papá fui yo mismo.

¿Quiénes fueron claves para usted?

¡¡¡Es que yo no he tenido maestros!!! ¡Yo estudié solo...! ¡Usted está empañada...!

¡No, no! Personas que fueron claves, para usted escuchar u observar la música en general. ¿Qué tipo de música escuchaba?

La buena. Hay dos tipos de música: la buena y la mala. Yo escuchaba la buena y desechaba la mala.

¿Cómo definiría la buena?

¿Cómo defines tú la elegancia en el vestir? Con buen gusto, con criterio. Hay gente que le gusta una música que es horrible. No se da cuenta de los efectos que tiene. Yo si me doy cuenta, porque tengo ese oído excepcional que es mi tesoro.

¿Y cómo definiría usted la música?

La música tiene un propósito. La música es un lenguaje que tiene... que se oye, que se siente, que suena... ¡que se oye! Como todo lenguaje: en este momento estamos hablando un lenguaje tú y yo; estoy emitiendo palabras, usted me está escuchando. Usted lo pregunta, usted habla, o sea, que emite un sonido y también lo recibe, cuando yo le contesto. Bueno, así mismo es la música. Lo que pasa es que la música tiene su grafía distinta. Tiene sus reglas. Así como tiene el castellano la ortografía y la sindéresis, tiene la música sus reglas para escribirla.

Y el propósito de la música es solamente uno, ¡uno solo! El propósito de la música es sonar bien. Cuando se logra eso, no hay pa' donde coger. La labor de un compositor incomprendido, de esos que hay muchos por ahí, pero si no suenan bien - y hay gente que no logra sonar bien, por mucho que se esfuercen. Yo conozco casos de gente que ha ido a Europa a estudiar dos años y tres años y cuando van a tocar no emiten nada bueno- es porque no tienen talento. El secreto es el talento.

¿Cómo definiría el talento?

La facilidad suprema que tiene uno por encima de los demás de aprender cosas y de percibir las.

Hablando de la música que usted dice es un lenguaje, se escribe, se oye y comunica. De esas tres facetas del lenguaje, ¿que fue lo que más le atrapó, que decidiera su destino de músico?

Mi inclinación natural por ella, porque soy heredero de un músico. En mi casa se hacía música, porque mi padre daba clases en la casa y yo estaba rodeado de música. A pesar de que al principio no teníamos ni siquiera radio en la casa, en el barrio mío había una barbería donde se reunían los músicos a tocar, y yo iba siempre. Y quedaba a una cuadra de mi casa. Yo me paraba en la puerta... ¡para mi eso era un concierto! ...Y había un borracho llamado “Julio Machete” que pasaba y tocaba la flauta por la calle... A ese lo oía también ¡y de él aprendí...! ¡De los músicos de la calle aprendí! Y en la iglesia, los domingos había música, y yo oía la música de la iglesia y aprendía... ¡porque tenía la capacidad de percibir! ¡Tenía talento para la música! ¡Eso es todo!

Es una cosa que es una bendición, pero también es una maldición. Porque cuando uno está en un sitio donde no puede moverse y emiten música mala, uno sufre mucho. Cuando los músicos desafinan, cuando los músicos improvisan mal y emiten un discurso musical inaceptable, a uno le provoca irse. Yo no voy a los matrimonios porque lo primero que ponen es el tecno-merengue y la ponen a un volumen exagerado. Yo saludo a la novia, me disculpo y me retiro con la excusa de que voy a un velorio... ¡y me voy porque no aguanto! En ese sentido el oído es una maldición también.

¿Qué le motiva a un sastre a hacer un traje? La época del año tiene cosas fundamentales. ¡Son cosas fundamentales! Lo mismo tiene la música. De ahí uno tiene un punto de partida, inventa, desarrolla.

¿Y cuáles serían esas reglas básicas fundamentales?

Bueno, que la escala tiene siete notas, que hay tonos mayores y tonos menores, que hay acordes y cambios de disposición.

¿Para el proceso de escritura de las letras de las canciones?

Bueno, como hacen los poetas. Eso de la inspiración, eso no existe. La inspiración es sinónimo de talento. Si no hay talento no hay inspiración. Usted puede ser muy inspirada y sentir, y respirar profundo, y llorar, pero si no tiene talento no puede hacer nada. El talento no puede vivir sin la improvisación.

¿Pero son distintos?

Son complementarios.

¿Cómo definiría la creatividad?

La creatividad depende del talento. La creatividad es la facultad que tiene la persona para afrontar cosas nuevas, interesantes, de buen gusto, revolucionarias si se quiere, ¡y lógicas!...

Ese mueble es una obra de arte...

Yukio Agerkop, Julio de 2009, Caracas.

Bien Yukio, gracias por concederme esta entrevista. Quisiera comenzar preguntándote porqué tomaste como oficio la música. ¿Cómo la música te enganchó, te atrapó?

Ah, eso empezó desde pequeño, gracias al oficio de mi papá que es etnomusicólogo y mi mamá también tocaba la guitarra. La guitarra clásica y guitarra brasileña y flamenca también. Y así me interesé desde pequeño en la música. Mi hermano y yo ya teníamos instrumentos: cuatro, guitarra y percusión. En casa siempre teníamos instrumentos musicales que mi papá llevaba de su investigación de campo. Y a los 7 u 8 años mi papá comenzó a darme lecciones, clases de guitarra y bueno, eso me gustaba. Me gustaba tocar la guitarra a esa edad.

No tenía esa disciplina de tocar muchas horas, pero tocaba siempre regularmente. Prácticamente todos los días ¿no? Y después siempre me interesé en escuchar música latinoamericana, de Brasil, Argentina, Venezuela, por supuesto, y del Caribe también, y así siempre mantuve el aprendizaje por ejemplo del cuatro al lado de la guitarra, después la bandola. Y en Holanda comencé a practicar después el flamenco, en el año más o menos 92. Y como en Holanda hay muchas formas, muchas oportunidades de aprender músicas de distintos países, de distintas regiones, eso también, claro, me inspiró a practicar otras formas musicales como el flamenco y el tango también. En Holanda descubrí el tango y me interesé en tocar el bandoneón. Ahí comencé a practicar el bandoneón. Y en Holanda también se puede escuchar música de Asia, China, Indonesia. Eso siempre me interesó, de África.

Es decir que tienes un bagaje en tu cabeza, en tu oído, de muchas músicas del mundo

Exacto

Y volviendo atrás, a tus primeros pasos en el fenómeno de la música y del aprendizaje... ¿Ese aprendizaje fue de tipo auditivo, si se quiere empírico, o tuvo que ver bastante con el sistema de lecto-escritura musical, de negras, corcheas, etc.?

Yo podría decir que si empecé con la lectura musical cuando comencé a aprender la guitarra ¿no? Pero al mismo tiempo siempre me apoyé mucho en el oído aprendiendo música así por oído. Es decir, ¿Quién sabe? Desde pequeño ya escuchando música agarré esta parte de escuchar. A partir del oído, memorizar música. Entonces yo tengo eso de memorizar melodías, yo tengo las melodías en mi mente. Las memorizo. La armonía no tanto, no las memorizo tanto armónicamente, pero si melódicamente. Armónicamente tendría que buscar más y practicar una pieza y memorizar los acordes.

La lectura musical es para mí un apoyo, especialmente en el inicio cuando aprendo una música tanto en la guitarra como en el bandoneón. Muchas veces leo una partitura, música brasileña, ¡pero no con flamenco! Muchas cosas del flamenco aprendí por oído. Escuchando y probando las posiciones, ah, las melodías y al mismo tiempo creando frases musicales propias. Tanto en el flamenco como en el tango, sí, mucho por oído. Se mete una melodía que uno crea en la mente. O lo silbas o lo creas en el instrumento directamente en el momento que viene una idea musical. Yo diría que uno crea en la mente.

¿Tú opinas que si una persona no sabe leer música, es más creativa, desde el punto de vista de la improvisación, que una persona que sabe leer música? ¿O que nada tiene que ver?

No. Yo pienso que en las dos formas se puede ser creativo. Personas que no leen música pueden ser muy creativas y las personas que si leen también. Creo que los dos se complementan. Y están las personas que leen y a su vez utilizan el oído

musical. Yo creo que hay y hubo compositores que se basan mucho en la escritura musical y pueden ser muy creativos. Como compositores de siglos anteriores, de Europa, Estados Unidos. Y hay músicos que no leen nada y pueden ser tan creativos también como compositores. O quizás no tienen la misma obra que muchos compositores, pero pueden ser muy creativos también.

¿Qué es para ti la creatividad musical?

La creatividad musical es buscar melodías propias, frases musicales y armonías propias, distinto de lo que ya existe. Y para huir un poco de melodías y armonías existentes y pasearse en la propia vivencia y en la propia percepción musical, interna. Para mí eso es la creatividad, y desarrollar eso, trabajar en eso.

¿Cómo se puede desarrollar eso?

Bueno sentarse y lo que viene en uno, las ideas musicales, plasmarlas. Tocarla y por ejemplo grabar en un grabador o anotarlo con notación musical o memorizarlo. Entonces hay varias formas y para mí eso es si la creatividad musical a partir de que uno conoce musicalmente el bagaje de una tradición musical o de lo que uno ha escuchado por muchos años desde la infancia. Crear encima de eso. Y procurar nuevas formas, nuevas melodías, nuevas formas rítmicas o patrones rítmicos y armónicos también ¡y para mí es importante! ¡Tiene que ser original también!

Pero claro, eso es un tema como la música, no es fácil de explicar qué sería original, qué sería más creativo que otro. Eso es muy subjetivo, claro. Y la música es así ¿no?

Eso depende del gusto musical de cada persona, es algo muy personal también. Las armonías de un músico pueden no ser tan creativas u originales para otra persona. Entonces eso es muy personal. Y también a veces creado por la

opinión en una sociedad. Un grupo de personas crean un cierto gusto, cierta opinión de qué sería una música original y creativa. Bueno eso es conocido en la etnomusicología también.

¿Cómo definirías tú la improvisación musical?

Yo creo que existen varias formas de improvisación musical. Creo que no hay una forma, creo que existen varias formas, dependiendo de la especie musical, de la tradición musical. Por ejemplo, jazz, flamenco, música africana y música de otras regiones musicales. Y dependiendo de cada tradición, la forma de improvisar tiene sus propias características. El jazz, lo que he leído u oído hablar es en base a muchas secuencias armónicas y en patrones rítmicos – melódicos que los músicos de jazz practican. Practican o juegan con esos patrones melódico-rítmicos. Y por ejemplo en el flamenco es un poco distinto, no es en base de una secuencia armónica que improvisan. Crean sus propias secuencias al momento o en soledad, en casa, practicando, crean frases rítmico-melódicas y no tanto el improvisar en el momento. También pueden hacerlo pero no es tan desarrollado como en el jazz. En la música africana hay la improvisación pero en ensambles de percusión y tambores: balafón, en mbira o en samsa, hay un desarrollo muchas veces encima de un patrón armónico repetitivo o cíclico. Cada tradición musical, en mi opinión, tiene una forma de improvisar...

¿Y en la música venezolana tradicional?

En la música tradicional yo puedo hablar de la bandola, en que se improvisa con patrones rítmico-melódicos, especialmente cambiando un patrón rítmico en dos o tres acordes, en pocos acordes. Y en mi caso a veces surge automáticamente tocando unos temas así que son conocidos. Por ejemplo, en la música llanera tocan un pajarillo, un gabán. Tocan los que uno ya conoce y así, encima de eso haciendo unas variaciones en los patrones rítmico-melódicos y dándole otros acentos, por ejemplo, pero intentando mantener el compás y la

velocidad. Y claro, a veces, uno también intenta modificar algunas cosas armónicas. Pero no es tan fácil. Hay que trabajar con bastante dedicación y plasmarlo, o memorizarlo, o escribirlos en notación musical, o grabarlos en un formato sonoro.

¿Hay algunos elementos comunes a todas estas tradiciones de improvisación?

En mi opinión tiene que ver con algo fundamental que es el arte de hacer música, el arte de, ¡musicar! En inglés music, que tiene que ver con la forma como un músico desarrolla sus aptitudes musicales, un cierto tipo de anticipación melódica y rítmica, pero rítmicamente es quizás ya un patrón que está ya dentro del cuerpo y melódicamente es prever con anticipación para donde va la melodía y que suene lógico y agradable. Eso es una cosa que está en todas esas formas de improvisar, en mi opinión. Y una forma de imaginar la música, musicalmente, en la mente del músico.

Yo creo que los que improvisan tienen la musicalidad ya antes de tocar el instrumento, ya tienen las melodías en el cuerpo. Es para mí entender muy corporal la música, las melodías, el ritmo.

¿Y en este caso, cuando dices los que improvisan no necesariamente tiene que ver con que lean o no lean?

Exacto. Si. Esa parte musical yo creo que todos lo tenemos, los que leen o no leen. Sólo que los que leen es un poco, quizás más técnico. Así, con notas musicales, pero al mismo tiempo tienen que probar esa melodía que está escrita, que es un patrón rítmico – melódico o un tema, una pieza. Tienen que probarlo como suena. Igualmente viene esa parte de musicalidad, de competencia musical, de ejecutar, de

De memoria auditiva, por así decirlo, de conciencia auditiva

Si, memoria auditiva, conciencia auditiva, de cómo una melodía suena bien, suena agradable y no suena fuera de esquema, para que suene agradable al oído. Una melodía que no suene rara. Entonces cuando escribe una música, los compositores que escriben o que leen, tiene que tener esa capacidad de ver si suena bien, no sólo con lo que está escrito, si está bien según las leyes musicales, sino también que suene bien. Y al mismo tiempo las leyes musicales justamente surgieron a partir de la práctica de los instrumentistas que comenzaron a cristalizar que algún acorde o intervalo sonara bien. Entonces los teóricos comenzaron a teorizar y a fijar y cristalizar esas prácticas en reglas de cómo componer. Creo que el mismo jazz también. Hay reglas, pero esas reglas son basadas en la práctica, es decir, lo empírico, la experiencia de los propios músicos que improvisan, que crean...

O sea que aquí la palabra clave es la experiencia. Tiene que ver con todo eso. Todo se fundamenta a partir de allí.

Claro, porque los músicos que no leen deben tener esa capacidad de memorizar. Y la notación musical es justamente un apoyo de esta memoria para no perder por ejemplo una frase bonita, una idea, que un músico no quiere perder. Eso lo cristaliza una partitura. Pero, al mismo tiempo el músico puede crear encima una variación de esa melodía. Para mí esas frases siempre pueden cambiar. Por eso hay tantas creaciones. Forma parte creo, de la riqueza musical. Crear melodías y que nunca se agotan, crear melodías y patrones rítmicos y armonías.

Oí que hace un rato utilizaste una palabra: musicar. Yo estuve leyendo un artículo de Christopher Small, un australiano, que defiende el término musicar en castellano y dice que sería muy conveniente que lo utilizáramos porque dice que el acto de hacer música no es como que “hacer” música, sino que es un proceso muy subjetivo, que tiene que incluso con las atmósferas, con el hecho de cómo se siente el músico en relación con quien lo está escuchando, etc. Y que quizás por eso es bueno utilizarlo en español como verbo. En vez de decir: “yo voy a hacer música”

“yo voy a musicar” ¿A ti te suena esa propuesta interesante? ¿Defenderías ese término? ¿O voy a hacer música?

Yo defendería, si, ese término, musicar. Quizás no suena tan bueno al oído, pero yo defiende ese término, si. En la práctica, en todas las regiones, en todas las áreas, y en todas las formas del mundo entero tienen todas esas sutilezas, tales como que dependen del medio ambiente, la hora del día, el público con que se está, influyen, claro, en como se interpreta la música. Sin duda estoy de acuerdo con eso.

Muy subjetivamente hablando, ¿para ti qué es la música?

Es una pregunta difícil, porque de eso se han escrito muchas palabras.

No quiero que me digas lo que has leído, sino lo que tu corazón dice

Música es para una expresión bien personal que se plasma a través de un instrumento o a través de la voz. Pero es una expresión, bien propia, personal, de plasmar por distintas formas, solo por ritmo o por melodías y armonías. Y es algo que es muy rico. Para mí es como las otras artes, la plástica y también la matemática que conforman parte de una riqueza que muchas veces es subestimada en el mundo. La música esta en todas las partes y muchas personas lo practican, tanto no profesional como profesionalmente. La música está tan presente, casi que tan presente como el lenguaje.

¿En tu oficio de músico te has topado alguna vez con el miedo? ¿De qué forma lo has confrontado?

Bueno el miedo puede hacer que uno pueda no interpretar bien o hacer errores al momento de interpretar una música. Otro miedo puede ser que una música no sea

aceptada, que no le guste a un público como buena música. Por lo general, uno no tiene tanto miedo porque es agradable tocar música para un público.

¿Tienes alguna anécdota?

Si cuando yo tocaba guitarra. Especialmente cuando uno toca solo para un público uno es mucho más nervioso que cuando uno toca con un grupo, un ensamble. Entonces si, uno tiene un poco de nervios. Uno piensa, “uf, espero no hacer errores y de poder memorizar la pieza entera y de no perder la memoria”, por los nervios o por un “black out”, como se dice en inglés, cuando de repente se olvida. Bueno esto se evita con una preparación mental, que consta de ejercicios de respiración, o combinación de ejercicios físicos y mentales que incluye la respiración. Eso siempre es bueno para un músico, para que tenga seguridad. Esto trabaja tanto al momento de estar tranquilos a la hora de hacer música. Mentalmente memorizar. Como por supuesto es bueno prepararse, es decir, la práctica, tocar y tenerlo digitalmente, por eso es que los músicos, claro, practican su instrumento o la voz.

¿Tienes alguna práctica rígida de estudio? ¿O medianamente de estudio? ¿O es muy flexible?

No, yo tengo una manera flexible de estudiar. Eso quizás depende de la tradición musical. Por ejemplo, en flamenco uno practica por memoria y por lo que uno ya sabe o practicando nuevas cosas que uno oye o uno crea. A veces en música brasileña uno lee, también interpreta lo que otros han compuesto y muchas veces es tocar piezas, otras músicas. Claro, y practicarlo de la mejor forma, para que suene bien, para que tenga una buena interpretación, una buena expresión rítmicamente, melódicamente y técnicamente. Claro. Mi forma de practicar es así. Al mismo tiempo que uno practica, practica al mismo tiempo la técnica. Y tengo la práctica de tocarlo lento o de tocarlo rápido, otros momentos más suave, otros momentos con volumen más alto. Otra forma de practicar es con otros músicos y eso mejora mucho la

interpretación de la música, si puedes acompañar con percusión una base rítmica, por ejemplo.

Si tuvieras el poder de variar el pensum de estudios musicales aquí en Venezuela, ¿Tú que aportes le harías al pensum de estudios musicales?

Yo agregaría una materia de creación musical y de innovación musical a partir de las tradiciones musicales que existen en Venezuela, y claro, también de relacionar con otros géneros de Latinoamérica. En mi opinión es justamente lo que enriquece la música y mantiene la música y la educación musical viva. Precisamente enriquece la música el dejar el alumno interpretar y crear música. Eso sería algo que yo agregaría. Por supuesto, lo existente siempre es bueno para la educación musical, porque enseña un instrumento, teoría musical. Eso siempre es bueno para el alumno. Tiene una base teórica, la cual no es imprescindible para un músico, pero aporta. Siempre es bueno un valor extra, pero no es necesario para que un músico sea excelente.

Es decir no es imprescindible

Exacto. No es imprescindible que él conozca la teoría musical o la lectura musical, pero si lo sabe siempre es bueno.

¿Qué es imprescindible en la formación de un músico en sí?

Imprescindible es estar siempre en conexión con la música, escuchando música, viendo presentaciones musicales. Escuchar muchos artistas de un género o de una expresión musical, hacer música o musicar con otros y la práctica regular también del canto o de un instrumento para mantener o cultivar la musicalidad y también las ideas musicales que con el tiempo eso se madura. En mi opinión con el pasar de los años. Y claro, cuanto cuánto más joven uno empieza eso da una base, pero uno siempre puede empezar a cualquier edad. Porque es algo, en mi opinión,

humano, eh, la capacidad musical. Unos lo desarrollan más que otros, por supuesto, porque lo heredan y crecen con esa aptitud musical precisamente por conocer y escuchar y estar en conexión con el hacer musical y con diferentes formas musicales.

Yukio, gracias por entrevista. ¿Hay algo más que tú quieras agregar?

No. Creo que ya hemos hablado de temas importantes, que también son para mí, importantes. Los valoro cada vez, más que antes, que quizás cuando practicaba no sentía ese aspecto de la creación y de la improvisación. Con el pasar de los años uno como músico comienza a desarrollar esa parte.

Prisca Dávila, Octubre de 2007, Caracas.

Gracias Prisca por permitir esta entrevista. Quisiera empezar preguntándote ¿de que manera tú te enamoras de la música? si puedes describir ese proceso

Muy chiquita, porque en mi casa siempre... bueno, mi papá es músico, y siempre en mi casa había movimiento musical. Había gente, había músicos que ensayaban, eh, habían pintores, escultores, arquitectos, locos. Entonces desde chiquita yo entré a toda la parte creativa. En principio escribía poesía. Yo empecé a escribir poesía. Y después, a los cinco años, yo empecé a estudiar música. Toda la parte musical. Y bueno, de ahí en adelante ha sido mi pasión.

Cuando tú dices “empecé a estudiar” ¿fue desde el punto de vista formal?

Si

¿En una escuela?

A los cinco años entré en una escuela de rítmica Dalcrozze, que llevaba María Luisa Estopelo, una escuela para niños, donde, tiene un método que se llama rítmica Dalcrozze, que bueno hace que tú aprendas a leer... Eh, tocas primero marimba, melódica, después flauta, tocas en grupo... Hace la clase bastante divertida para niños ¿no? Y tú sales de allí a los ocho años leyendo música, tocando varios instrumentos, haz tenido experiencia de hacer conciertos con los otros alumnos. Y ahí entré en el piano. Ahí empecé el piano.

¿A qué edad empezaste en el piano?

A los ocho.

A los ocho. Justo al salir. Y después que sales de esa escuela a los ocho, ¿A dónde te vas a estudiar?

Me voy a estudiar piano clásico al Conservatorio. Y estudié todos los años de piano clásico. Me gradué en el piano clásico. Pero como a los trece empecé a estudiar jazz, y a meterme un poco con la música popular. Y a los dieciséis empecé a tocar por ahí en la calle. Y bueno, después empecé a complementar ambas cosas. Tanto la parte académica, como la parte popular.

En la primera etapa de tus estudios, ¿Cuál fue el aporte que tú consideras fundamental, desde el punto de vista de la práctica y del conocimiento musical? ¿Y cuál sería el aporte, después, del conservatorio?

Bueno, al principio, en la primera escuela que estudié, ahí es muy importante todo lo que tú aprendes de niño: la disciplina, la relación que ya tienes pues con otros instrumentos, porque tú tocas marimba, tú tocas flauta, ¡sales muy bien preparado para entrar luego en el conservatorio!

En el conservatorio, en la parte de piano, pues yo pienso que es muy importante, primero, la disciplina que te da el conservatorio. Tienes que mantener un nivel grande porque, como es prácticamente público, hay mucha gente que quiere tu cupo. Entonces si tú flojeas, te botan ¿no? Después, tienes que tocar en vivo las obras. Aprendes a ser pianista solista porque las obras que tocas, bueno, son para piano solo. Te vas formando como para ser un pianista solista. Tienes una lectura que es muy buena, porque empiezas a leer en dos claves. La clave de sol y la clave de fa. Las obras diarias que tienes que estudiar, lo cual te da una disciplina. Conocer los diferentes tipos de compositores del mundo académico. No puedes tocar un Bach como tocas un Mozart. Cada uno tiene un estilo: que si el clásico, el romántico. ¡Todo eso lo aprendes en la música académica! Y es algo que te va como entrando, y después ¡ya forma parte de ti!

Y de la parte popular que es muy importante, aprendes primero el hecho de tocar en sitios, en la calle. Te da un contacto con el público que no tienes normalmente cuando tocas nada más académico: porque tú preparas un repertorio y lo presentas al final de año, o una vez, o dos veces, o máximo tres veces ¿no? Entonces, ¡claro, tocar popular te da muchas cosas! En principio te da una capacidad de tener una relación con el público, ¡prácticamente semanal! Entonces eso te quita un poco el miedo escénico, ¡no es que te lo quita, sino que ya sabes más o menos como manejarlo! Y después te da un conocimiento de la parte de los acordes. Bueno, hay que estudiarlos ¿no?, pero los acordes, las armonías. Entra el tema de la improvisación, que es un tema muy importante, porque en un conservatorio, a ti no te preparan para improvisar, ni te preparan para trabajar en la calle. A ti te preparan para ser un concertista de obras que muy poco se tocan, o que para que te den una orquesta es todo un problema.

Entonces, yo pienso que la forma de vida de la música popular, es mucho. Puedes cobrar, puedes tener dinero tocando, puedes tener contacto con el público, cosa que es muy buena. Puedes tener interacción. Lo que hacen en música de cámara en el conservatorio tú lo haces todo el tiempo. Tú tocas con un bajo, con una batería, con no se quien, con una flauta, con un ensamble, ¡porque tienes que hacerlo, porque ese es el trabajo! Entonces, eso te da, ¡muchas cosas! ¿No? Además desarrollas un repertorio que, ¡bueno! dependiendo ¿no? Pero desarrollas un repertorio ahí, que te da salida para vivir también.

Y el tema de la improvisación, que es muy importante, porque tú a través de lo que improvisas y ¡de lo que tú improvises, tú puedes componer después! Porque la improvisación es una composición inmediata. Entonces ¡tienes otra herramienta más!

Entonces yo creo que la música es una sola y uno tiene como que, ver ambas cosas, y tratar de complementar ambas cosas, porque, ¡las dos son importantes! Pero también ambas son complementarias.

¿Cómo definirías la creatividad?

¡Bicho! Bueno la creatividad es tener imaginación. Esto, poder imaginar eh, tener la capacidad de ver algo antes de que... o sea, cuando tú tienes creatividad, tú piensas: “oye”, por ejemplo si lo llevas al campo de la música, tú dices: “bueno, yo quiero... ¿cómo sería hacer un pajarillo de esta manera?”

Como de anticiparte

Como de anticiparte y de tener la imaginación de visualizar eso antes de que... o por lo menos de tener una idea. La creatividad es la idea ¿no? A partir de esa idea, tú la desarrollas, viene todo, y te sientas y broma, y lo ves, y bueno, por aquí, y por aquí no, y bueno, le vas dando todos los días ¿no?

Yo también creo, que en el caso de la composición, yo creo que tú tienes una idea, ahí va la creatividad, pero si tú no te sientas, luego que viene la transpiración, no va a poder pasar, porque tú tienes una idea y tienes que desarrollarla. Y desarrollarla es, bueno, darle todos los días, ahí.

Ahora, tú compones y también improvisas. ¿Cuál de los dos procesos te gusta más? ¿Cómo son esos procesos? ¿Cómo se dan en ti, desde el punto de vista mental, emocional, físico, si se quiere?

Bueno, a mi me gusta mucho la composición porque me da tiempo de pensar. Mi forma de componer es, yo pienso: “bueno, quiero hacer algo”, este, un pajarillo, por decir algo. Una forma, busco un...

Un esquema

Un esquema, una forma. Por ejemplo en el caso de “piquirillo” Yo quiero hacer un pajarillo. Pero a ese pajarillo yo quiero re-armonizarlo. Quiero hacerlo con una forma, este, más urbana, ¡qué se yo! ¡darle toda una vuelta! Entonces, ¡bueno! Ahí arranca la idea ¿no? Y después empiezo a darle la vuelta. Una de las primeras cosas que hago es improvisar, como en base a ir buscando, y paso, puedo pasar semanas dándole vuelta, y vuelta, y voy du d.. (tararea) ... “No. Por aquí no”. Y voy probando, y buscando ideas que me gusten. Y entonces cuando veo que un día fue muy productivo: ¡Pa! ¡Lo grabo! ¿No? ¡Que no se me vaya a olvidar esta broma! ...Yo tengo un grabador digital, y entonces voy grabando.

Y entonces ya después digo: “Bueno. Yo creo que ya es hora de sentarme ¡a escribir!”, porque, ya cuando empiezo a escribir, ya tiene que llegar lo último. Ya se acabó. De que tú vas a estar divagando, pa’ca, pa’llá... “que puede ser...” ¡Porque, si no empiezan opciones y opciones y te vuelves loca ¿No? ¡Y ya...! ¡Esto si es! ¡Okey! Entonces vas escribiendo. Y bueno, a lo que vas escribiendo, vas como, ¡pasando ya en limpio todas las ideas que tuviste y todas las cosas que pasaron! Después normalmente, yo siempre lo muestro. Por ejemplo: a mi papá, se lo muestro a Jerry, eh, a mi hermana, a mi mamá, entonces bueno. Doy por terminada una obra cuando ya pasé por todo. Ya vi, esto está bien.

¿Y la improvisación?

¡La improvisación es muy chévere porque es instantánea! Requiere más rapidez. Porque te ponen algo y tienes que improvisar instantáneamente. Te puedes agarrar de las escalas de la cuestión, o te vas por algo más intuitivo, o tienes otras formas. A mí por ejemplo me gusta mucho, sobre todo me funciona cuando tengo un, por decir algo, un estándar de jazz. Lo tengo ahí. Entonces hago la melodía e improviso. Me cuesta más, cuando, es así como que de la nada ¿no? Así que de

repente, eh, hacer improvisaciones. O sea, a mi me gusta improvisar en base a un esquema. Por ejemplo un esquema armónico. Tengo opciones. Bueno. Si vas a ir por aquí, vas a ir por allá.

Que tengas una guía de donde asirte.

¡Exacto! A mi me gusta más. Hay otro tipo de improvisación, que es la improvisación de la nada, que Jerry hace una pieza en cada concierto. Se llama Free Play. Esa es la improvisación que es lo que, parte del free jazz, ese tipo de cosas que, ¡Nada! Cada quien hace dos cosas, tres cosas, el otro hace otra, y bueno. Y en el medio, cada quien hace lo que le da la gana, tocas lo que le da la gana, improvisas de cero. Sale algo. A veces bueno, a veces más o menos.

¿Cómo definirías tú la música?

Bueno, para mi la música es la combinación de sonidos. Es el arte que no se ve, que sólo se oye, y que es, arquitectónicamente tiene una forma, pero es muy intangible ¿no? Cuando tú hablas de música hablas de algo muy etéreo ¿no? Vamos a la parte A, a la parte B, a la parte C, pero eso no lo puedes tocar, ¿no la puedes ver!, salvo en partituras ¿no? Pero para mi es la buena combinación de sonidos.

Yo estuve leyendo un artículo de un australiano que se llama Christopher Small. Y entonces él decía que le gustaría más que se usara, propone, usar la palabra *musicar*... como un verbo, más que hacer música. Porque él habla que la música se nutre inclusive hasta de atmósferas. ¡Los músicos, mejor dicho! Y que es producto de las interacciones lo que surge allí. Entonces, es como más, lo describe quizás mejor, poderlo llevar a esa palabra... ¡a un verbo, pues! Este... ¿te suena rara esa palabra? ¿Te gustaría? ¿Te da igual?

¡No se! Me parece que buscar denominaciones y todas esas cosas, realmente no tiene mayor trascendencia, en el sentido que bueno, hacer música o musicar, la verdad que no me, no me... Yo pienso por ejemplo en inglés, que tú dices: “play music.” Play es jugar. Entonces yo digo: ¡Oye que curioso que en ese idioma sea: vamos a jugar! ¡Y de verdad que eso es! ¡Los músicos son unos niños! Entonces tú dices: bueno es verdad. ¡Bueno somos!

Somos, porque estás tú ahí

¡Si!

Respecto a la lecto-escritura. ¿Tú piensas que el hecho que alguien aprenda por ejemplo primero a leer música, incide en su capacidad o en su destreza de tocar o de improvisar, o de guataquear?

Digamos, eso de aprender a leer no es malo. Está bien, es bueno. Pero, eh, son habilidades. Yo pienso que leer música o tocar algo que está escrito, es una habilidad. Improvisar es otra. Entonces, como cada una forma parte de un todo, pero son separadas, entonces hay que desarrollarlas. O sea, yo creo que todo el mundo es capaz de improvisar, pero ¡Okey! Hay que desarrollarlo. Entonces hay que... ¡a mi por ejemplo me costó mucho improvisar! Porque yo venía de la parte académica, y, bueno, en lo que arranqué a hacer improvisación, ¡para mi era un drama! ¿Cómo voy a agarrar yo aquí ahorita y...? ¡Ay no! Yo sentía que tenía demasiadas... O sea, que técnicamente tenía un montón de cosas por la parte clásica, pero que cuando empecé a improvisar... ¡Oye! Me sentía que no podía hacer toda esa cantidad de cosas. ¡Que estaba así como en cero!

Y, básicamente el problema que tú tienes... Así como aprendiste a leer, aprendiste a improvisar... ¡todas esas cosas son, son miedos, y son habilidades que tienes que desarrollar! ¡Yo creo que todo el mundo las puede desarrollar! de la improvisación es el miedo. ¡Hay miedos que tú tienes que superar!

¿Cómo se fue dando tu proceso de aprender a improvisar?

Mi proceso fue bien particular, porque yo empecé todo el cuento de la improvisación a los trece. Entonces entré primero con Olegario Díaz para estudiar un poco los estándares de jazz y me enseñara a improvisar y no se que. Ahí empecé a estudiar estándares de jazz. Empecé a ver lo que eran los cifrados, a ver las escalas. Porque claro, tú para poder improvisar necesitas buenas herramientas. Recuerdo que me leí un libro que se llama “El Arte de la Improvisación”, y ese me ayudó mucho. Porque me dio una visión un poco intelectual del asunto, para poder prácticamente entrarle ¿no? Porque no sabía cómo. Entonces me acuerdo que una de las cosas que decía el libro era: “la mejor improvisación es la que se estudia”. O sea, que no creas que vaya a venir la improvisación de la nada. ¡No! ¡O que tú vas a improvisar así! (chasquea los dedos). ¡No, No! ¡Que estudies! Entonces, una de las cosas que empecé a hacer, fue estudiar solos de gente...

Por ejemplo, eh, los solos de piano eran muy complicados, pero podía agarrar solos de trompeta. Recuerdo que agarré solos de Shail Baker para ver qué hacía. cómo era, y todo eso ¿no? Y después, este, con el manejo, me acuerdo que la gente me iba diciendo, por ejemplo mi papá me dijo: “Bueno. Primero toca la melodía.” La primera improvisación es la variación de la melodía. ¡Ya con eso estás improvisando!”. Ya, bueno, entonces hacía la melodía, e improvisaba un poquito, pero sin salirme mucho. Porque no estaba bueno allí. Después: “Ahora mete las escalas del acorde y los arpegios y, arma, como que, melodías” Bueno, esa era la otra clase. “Entonces ahora improvisa, o sea, haz con esos acordes...” Es como aprender a manejar bicicleta. Entonces vas ahí como arrancandito, y hasta que te das cuenta que improvisas.

El otro miedo que tenía, era que yo quería hacer improvisaciones impresionantes. No estaba, ¡no podía! Porque así como en una cosa estaba basada,

en otra estaba en pañales. En la improvisación estaba en pañales. Entonces yo quería ser este, yo tocaba Bach, y Mozart, yo quería,...! ¡Bueno, pues...! ¡Y no! Porque yo tenía que pasar por las cosas: por improvisar por encima de la melodía, por hacer las cosas sencillas, para ir superando ese miedo.

Y me acuerdo que en un taller de improvisación que hace dos años hizo Gonzalo Micó, ahí terminé de pasar el umbral como digo yo. Porque él pone los músicos, pone bajo, batería, piano, guitarra, y pone un tema enseguida, sin lloriqueos. Sin: “¡No! Que yo no se...” Entonces todo el mundo tiene que improvisar. El explica: “Mira, vamos por aquí: estas son las escalas posibles...” ¡Y todo el mundo tenía que improvisar! Ahí no había: “Que yo no puedo”, “Que yo no quiero”, “Que no se...” ¡Nada! La gente iba tocando y la forma iba pasando, y tu tiempo de improvisación iba. ¡Tenías que hacer algo! Era peor no hacer nada ¡A juro!

Te lanzaron a la piscina

¡Me lanzaron! Así pudieras o no, tú tenías que hacerlo. Porque, no es que nadie iba a parar de tocar. Te tocaban la base y tú tenías que improvisar, pasara lo que pasara. Y ahí, yo recuerdo que se me terminó de quitar el... ¡Porque no tenía más remedio! ¡No tenía más remedio que tocar, e improvisar y hacer lo que tenía que hacer! Ahí no puedes hacer nada. Y ahí se me quitó el miedo. Y seguí estudiándome, Eh, ya podía estudiar temas de improvisaciones de pianistas. Incluso ahora tengo, por ejemplo, tengo los solos de Bill Evans. Están escritos, y entonces los estudio. Los veo: Pa’ donde fue... Pa’ donde agarró... ¡Ese tipo de cosas...!

Y luego entré con Jerry, y ahí fue la total la parte de la improvisación. Me dio montones de cosas para improvisar. Él también hace un taller de improvisación. Te pone unas pistas y tú tienes que tocar así, encima. Él te revisa, te da herramientas.

Además te da toda la parte de la armonía, y tú sin darte cuenta te haces compositor, estando con él.

Te obliga a crear

¡Te obliga a crear!

Entonces, cuando yo estaba chiquita, yo creaba. Yo tenía canciones. Este, a mi me registraron, porque ya yo hacía canciones a los ocho años. Me registraron en Sadven. Pero claro, ahora tenía que llevar eso a otro nivel. Y Jerry te estimula todas las cosas para la creación, porque todas las semanas tienes que llevar una tarea. Y la tarea básicamente o es de armonía o es de improvisación. Entonces siempre tienes que estar ahí haciendo. Ahí ya improvisas. Y tú te haces compositor sin darte cuenta.

¿Qué cosas terribles haz tenido que confrontar? ¡Digo yo! ¿No? ¡Si las has tenido que confrontar...! O que para ti han sido grandes retos musicalmente, artísticamente, y que al pasar ese trago amargo, digamos, haz crecido más.

Bueno, yo creo que muchos. Por ejemplo, yo participé en un concurso de piano. Los concursos son unos tragos amargos, porque ahí tienes la competencia. Gente que compite. Tienes al jurado. No te puedes equivocar.

Hay muchos jueces

Hay muchos jueces, y tienes la presión, y tú sientes que, siempre tú tienes la angustia de si, “Oye, ¿Le gustará? ¿Lo habré hecho bien?” Primer concurso que participé de piano que era sobre la música venezolana.

¿Qué concurso fue?

Se llama el concurso El Piano Venezolano. Ya van como tres o cuatro ediciones. Yo estuve en la primera. Bueno. Le hice la primera obra que fue, ya yo había hecho “Marieva”. ¿No? Pero, “Lidiando merengue”, fue una obra que está en mi primer disco. Lo hice para ese concurso, porque había un concurso de interpretación y un concurso de composición. Entonces mandé la obra para composición y fui también a la interpretación. Llevé obras mías, había unas obras de mi papá para las cuales hice unos arreglos para piano, y llevé obras de Jerry. Jerry fue el que me dijo:

-Bueno. Pero vamos al concurso. Nos preparamos. Toca piezas mías

-¡Ah, bueno! ¡Vamos!

¡Claro! ¡Eso es un estrés! Yo aprendí una cosa: que mientras más cosas adversas tienes y más estrés tienes, el éxito es mejor. Me acuerdo que esa vez ellos lo prepararon con mucha antelación para un Diciembre. Ese fue el Diciembre del paro. Entonces tenías, ¡primero! aquella angustia con aquél material preparado desde hace tanto tiempo, que no sabías si se iba a dar, si no se iba a dar, si te iban a mandar pa’ Enero... ¡Era una cosa horrible!! ¡Estabas aquí carcomiéndote! No sabías si dejabas de estudiar, si parabas de estudiar... ¡No sabías! En eso me llaman:

-Mira. Se va a hacer el concurso

Este, sin gasolina, o sea, ¡una cosa así horrible! ¿Ves? Entonces:

-Bueno. Ajá. Si.

-Ah, pero es mañana...

-¡bicho! Bueno. Será

Y ese fue el día. Imagínate tú que el día... Ese concurso... El día anterior... El día después de lo de Altamira, que hubo los muertos, que la broma... Entonces yo estaba tratando de no saber nada... porque estaba, ¿Qué más estrés que ese rollo de ese concurso? Así que, bueno. Salí. Pasé la primera prueba. Eran dos pruebas. Si no pasabas la primera prueba, estabas eliminado. Pasé a la segunda prueba, súper chévere, y me dieron.: ¡gané! Gané una mención honorífica como mejor interpretación al merengue. Y ese repertorio que hice de ese concurso fue el repertorio que hice en mi primer disco. Y Ahí arrancó mi, mi...

Tu carrera

Mi carrera que, hago discos, hago conciertos... ¡Ahí arrancó! ¡De ese estrés del concurso! Y bueno. Ahorita, recientemente he tenido, por ejemplo, fui a tocar en Julio para un concierto en Santo Domingo, un festival que tenía en Santo Domingo. Y cuando llego al aeropuerto, iba con un bajista y un baterista. Cuando llego al aeropuerto no querían dejar montar al bajista porque, resulta que yo no sabía que él era, que su pasaporte, a pesar de que él tiene setecientos años aquí, su pasaporte es colombiano. ¡Necesitaba una visa! ¡Era una cosa así que yo me quería morir! Porque yo decía:

-¿Pero cómo voy a hacer?

Y bueno, ese fue el estrés más grande, ¡de lo más grande que hubo! Que en el momento, en una hora: Buscar la visa. Buscar allá. Llamar. No se qué. Convencer al tipo del avión. Bueno, y después, finalmente se montó, y fuimos al sitio, y mira, ha sido uno de los conciertos más bellos que he dado, porque el público allá es una cosa demasiado bella. La gente es demasiado receptiva. Fue un éxito. ¡De verdad que fue espectacular! Entonces yo siempre digo, cuando ya yo veo que tengo un estrés así, como que adicional, digo:

-Bueno. Del tamaño del estrés va a ser el tamaño del éxito, o más

¿Cómo han sido tus diálogos y tus enfrentamientos con el miedo?

¡Si...! ¡No! ...Hay veces que de verdad me provoca salir corriendo... De verdad. Porque, normalmente tú tienes como que el miedo, el compromiso es como peor. Y el miedo es como más grande. De repente, ese mismo echo que tú sientas que la gente dice cosas buenas de ti. Ya eso...

Que la gente espera algo de ti

¡Eso! El hecho de que la gente esté esperando de ti, eso te da más estrés. Te da más, ¡Oye, Dios.! Entonces claro, normalmente, cuando yo empiezo el concierto, para mi lo más difícil es el arranque del concierto. Eh, no nos conocemos. El público y yo no sabemos qué es lo que es. Yo estoy entrando y ellos están viendo qué es lo que está arrancando. Y siempre me parece difícil ¿no? Entonces, hay veces que de verdad digo:

-¡Oye, ¿por qué escogí esto...?! ¿Pero por qué?

Y después cuando pasa la mitad, o que ya veo que hay un respiro de verdad que me siento súper feliz. Me siento que hay mucha receptividad. O que, ¡que chévere, ser feliz y que la gente se sienta feliz! Y yo pienso que el miedo, si no lo tienes, tampoco funciona. Porque yo pienso que eso se convierte en una energía. Entonces tú, toda esa energía la conviertes en lo que tú quieras. La puedes convertir en temperamento, la puedes convertir en una entrega amorosa, que le estás entregando a un público. Siempre tienes esa duda:

-¡oye! ¿Le gustará?

Sobre todo cuando vas al exterior.

-¡Ay, Dios! ¿Será que a esta gente le va a gustar esto?

¡Tienes toda esa cosa! Una de las cosas que a mi me parece súper interesante, y cada cosa tiene su particular miedo, ¿No? Por ejemplo el miedo de la grabación. Cuando tú vas a grabar, es así como que:

-Esto va a quedar pa' siempre. ¿Si no queda bien?

¿Sabes? El del concierto es:

-¡Oye! ¿Habrá un feed-back? ¿A la gente le gustará? ¿Saldrán satisfechos?

¡Siempre tienes como la expectativa! ¿No? Eh, por ejemplo, ahorita, hace poco que grabamos un DVD en vivo. Pero solamente se hizo un día. Era el único día. Como que no tienes otra opción. Entonces tenías esa presión ahí, ¡y de verdad que era una angustia! Yo me acuerdo que el productor del video, él trabaja conmigo, me decía:

-¿Pero qué te pasa? estás como apagada

-No, No. Apagada no estoy. Es que me asusta tener que tocar una cosa una sola vez. Sólomente esa vez.

Entonces hay cámaras, tener las cámaras aquí, eso me produce una angustia diferente, porque siempre tienes como que diferentes estados de ánimo, y depende también de cómo estás tú. Hay veces que estás, que el público te da, ¿sabes? Un feed-back chévere. Hay otras veces que el público es más frío. Entonces también tú cambias. Tú puedes estar eufórica, puedes estar más tranquila. Entonces son muchas emociones que se manejan.

Y me pasa que yo salgo al concierto, porque manejas una adrenalina ¿no?, entonces salgo con una adrenalina así altísima, pero con un cansancio muy grande. Por ejemplo, cuando tengo dos fechas seguidas, me tengo que tomar algo, una valerianita, algo así como para que quite la emoción del día anterior, y pueda ir, al día siguiente tranquila.

¿Y cómo es tu rutina de estudio?

Yo estudio todas las mañanas. A las nueve arranco a estudiar ya, y voy variando. Hay mañanas que me dedico a la composición, mañanas que me dedico a... ¡depende del proyecto en que esté! Por ejemplo, cuando monté Piano en Canto Venezolano, que estaba todo el tiempo encima, tocando, montando los temas, tocaba y cantaba a la vez. Eso va variando. Siempre estoy haciendo cosas diferentes. Por ejemplo, esta semana me he dedicado a la composición de un tema nuevo que estoy haciendo. Y también preparando el concierto del sábado, que como voy sola, a cualquier hora lo puedo hacer. Y hago, por ejemplo ahorita tengo un estudio de escalas, de escalas alteradas, para ver qué escalas puedo hacer en los acordes dominantes. Entonces voy pasando por todos los tonos.

Cuando estudié toda esa parte clásica estudiaba todo el tiempo obras clásicas. Es decir, siempre voy como, como variando. Por ejemplo, ahorita tengo lo de los conciertos, quiero terminar estas composiciones, estoy estudiándome lo de las escalas estas. A veces agarro eh, algún repertorio en particular:

-Oye, me gustaría tocar cosas brasileras...

Por decir algo. Cuando empiezo a trabajar en otro disco, bueno ya tengo que, dedicarme a eso ¿no? Es muy variado. Y estudio canto también diario. Tengo clases una vez a la semana, pero estudio todos los días. Entonces hago el calentamiento, tengo las piezas, que, es como una hora diaria. Porque tampoco puedes estudiar demasiado porque te cansas. Es otro tipo de instrumento.

¿Tienes algún tipo de entrenamiento específico para la parte auditiva dentro de tu régimen de estudios?

No. No tengo un entrenamiento auditivo. Yo pienso que por la vía que me he dedicado... mi trabajo tampoco es, por ejemplo acompañar cantantes instantáneamente, o cosas así. Yo no me he ido por ese lado. De hecho siento que la parte auditiva, debería ser algún tipo de trabajo de escuchar y de ver que es lo que está pass... ¡Hay gente que es mucho más dedicada a eso!

Me he dedicado por otra parte, por la interpretación de obras, por la composición, por hacer discos. Me siento mejor por ejemplo con la lectura. Me siento mejor cuando me ponen algo y yo lo leo. ¡Tengo ese entrenamiento! Pero en el caso del auditivo, no soy muy dada. No se, me ponen algo así, una cantante por ejemplo, que es un entrenamiento auditivo, eh, ¡que se yo! Este, tocas en un bar donde cantan setecientas mujeres diferentes, en tonos diferentes, canciones. Ese trabajo yo no puedo. Me vuelvo loca:

-¿Qué tono? ¿Cuántos tonos? ¡Ay! ¡No! ¡No!

Y hay pianistas que son dedicados a eso. Yo se cual es el trabajo que se hace para llegar a eso, pero yo, como no es el trabajo que hago constantemente, entonces es un, ¡es un trabajón! porque tú tienes que tener un punto auditivo todo el tiempo. Todo el tiempo poniendo cosas y tocando. Después, eh, hay una cosa que es transporte. Tienes que transportar. Tienes que tener un esquema armónico aquí, y poderlo transportar a cualquier tono instantáneamente. Ese es el trabajo que hacen, y que lo tienen hecho, gente que está todo el tiempo acompañando o cosas así. Pero eso es un trabajo que yo no, no lo hago, porque, además es tiempo también. Entonces yo prefiero componer o prefiero hacer otras cosas.

Yo pregunté de los miedos, pero no te pregunté de lo que más disfrutas de la música.

¡Ay no! ¡Yo disfruto todo! Del punto de la creación, desde la relación con el público, la preparación, ¡yo disfruto hasta ir pa' la radio y todo! Que hay gente que no le gusta. ¡A mi me encanta! Y me gusta mucho ir a conciertos, porque veo que hace la otra gente. Me parece que es súper chévere. Y bueno, ir como que superando las cosas, como yo digo, pasar umbrales ¿No? Pasaste este, vas a pasar a otro lado...

Cada vez retos más grandes

¡Si! Claro, esos retos te dan esas cositas ahí (señala el estómago) ¿no? ¡Y me gusta!

ANEXO B

MATERIAL AUDIOVISUAL EN FORMATO DE DVD.

**CONTIENE LAS ENTREVISTAS E IMPROVISACIONES DE LOS ARTISTAS
ABORDADOS EN LOS ESTUDIOS DE CASO**

Anexo B-1. Dvd: Otilio Galíndez - Adolfo Noguera en entrevista

Anexo B-2. Dvd: José (Cheo) Hurtado en entrevista

**ANEXO B-3. Dvd: Santiago Cortés, José (Cheo) Hurtado - Adolfo Noguera
improvisan**

ANEXO B-4. DVD: Inocente Carreño en entrevista

ANEXO B-5. DVD: Gerardo Gerulewicz en entrevista - improvisa

ANEXO B-6. DVD: Leopoldo Igarza en entrevista

ANEXO B-7. DVD: Aquiles Báez - Jorge Glem - improvisan

ANEXO B-8 DVD: Yukio Agerkop en entrevista - improvisa

ANEXO B-9. DVD: Prisca Dávila en entrevista - improvisa

ANEXO C

**CUADROS DE PROCESAMIENTO Y ANÁLISIS
DE LA PRUEBA MUSICAL**

**CON BASE EN LAS VARIABLES FLEXIBILIDAD, FLUIDEZ, ORIGINALIDAD Y
ELABORACIÓN**

ANEXO C-1. COMPORTAMIENTO DE EMPÍRICOS EN LA VARIABLE FLEXIBILIDAD

EMPÍRICOS	FLEXIBILIDAD		
	Adaptación	Arranque - Aguante	Maleabilidad
<p>CORTÉS, Santiago / Test N° 1</p> <p>Gran parte del material se perdió a raíz de una falla en el equipo en que se estaba procesando.</p>	NORMAL	No se pudo obtener el conteo de cuándo inició su ejecución. Culminó en la 3° REPETICIÓN	<p>REGULAR</p> <p>En sus propias palabras, manifiesta no estar acostumbrado al valse, lo que fue más evidente respecto al segundo test. Al no estar en el rango de lo que suele interpretar, difícilmente puede improvisar en lo inmediato. Sugiere que para poder hacer lo, tendría que dedicarse a escuchar hasta entender ambas músicas y luego si podría crear sobre ellas. En este aspecto mostró flexibilidad, es decir, se mostró receptivo en cuanto a estar dispuesto a escuchar y escuchar para poder entender auditivamente y así podría corresponder al test.</p>
CORTÉS, Santiago / Test N° 2	NO SE ADAPTÓ	AUSENTE	AUSENTE
HURTADO, José (Cheo). Test N° 1	MUY RÁPIDO	Arranca desde el primer momento de la EXPOSICIÓN y culmina en la 5° REPETICIÓN.	<p>MUY FLEXIBLE</p> <p>Receptivo a lo que escucha. Aquello que entiende, lo procesa inmediatamente musicalmente. Lo que no, lo escucha y lo piensa. Cuando ya comprende, simplemente ejecuta y crea en el instrumento, de acuerdo a lo que oye.</p> <p>Muestra un gran conocimiento del instrumento. Rítmicamente es muy agradable su interpretación desde el punto de vista del “sabor” o swing que confiere a lo que ejecuta.</p>
HURTADO, José (Cheo) / Test N° 2	MUY RÁPIDO	Comenzó en la EXPOSICIÓN. Culminó en la 5° REPETICIÓN.	MUY FLEXIBLE
NOGUERA, Adolfo / Test N° 1	MUY RÁPIDO Comienza en la exposición	Comienza al INICIO del test, primeramente afinando la guitarra de acuerdo a lo que oye y entonces arranca. Culmina en la 5° REPETICIÓN	<p>NORMAL</p> <p>No rompe los esquemas. Mostró un gran conocimiento del instrumento y del género, más no una facultad altamente desarrollada como improvisador. Tocó muy al estilo de los valeses de Lauro.</p>
NOGUERA, Adolfo / Test N° 2	Aunque ubicó el contexto melódico-armónico, finalmente NO SE ADAPTÓ. En sus propias palabras, no pudo descifrar esa música.		

ANEXO C-2: COMPORTAMIENTO DE ACADÉMICOS EN LA VARIABLE FLEXIBILIDAD

ACADÉMICOS	FLEXIBILIDAD		
	Adaptación	Arranque-Aguante	Maleabilidad
GERULEWICZ, Gerardo / Test N° 1	MUY RÁPIDO	Comienza en la 1° REPETICIÓN de la primera parte de la exposición. Interrumpe en la parte intermedia hasta adaptarse. Culmina al inicio de la 2° REPETICIÓN	FLEXIBLE 1° repetición FLEXIBLE
GERULEWICZ, Gerardo / Test N° 2	MUY RÁPIDO	Inicia a mitad de la EXPOSICIÓN directo en la tonalidad. Culmina al final de la 4° REPETICIÓN	MUY FLEXIBLE Propone un material que desarrolla cada vez más y no deja sentir los cortes entre cada repetición, sino como si de una obra completa se tratase. Mostró mucha hilaridad narrativa en este test. Me sugiere un paisaje cuya contemplación se cierra con la cadencia final.

ANEXO C-3: COMPORTAMIENTO DE MIXTOS A EN LA VARIABLE FLEXIBILIDAD

MIXTOS A	FLEXIBILIDAD		
	Adaptación	Arranque-Aguante	Maleabilidad
<p>BÁEZ, Aquiles / Test N° 1</p> <p>Tocó una excelente improvisación con diferentes estilos, entre ellos barroco, valse peruano. Lamentablemente el material se perdió a raíz de una falla en los equipos que se estaba procesando el material..</p>	MUY RÁPIDO	Desde el PRINCIPIO y hasta el FINAL.	MUY FLEXIBLE
<p>BÁEZ, Aquiles / Test N° 2</p> <p>Se presenta únicamente el material que se pudo salvar (parte de la segunda repetición, hasta la 6ª repetición)</p>	MUY RÁPIDO	Desde la EXPOSICIÓN y hasta el FINAL	<p>MUY FLEXIBLE</p> <p>Gran capacidad de jugar con el instrumento. Su copiosa lluvia de ideas musicales que puso en práctica, da muestra de su alta inventiva, gran destreza como ejecutante conocedor del instrumento y de estilos diferentes musicales. Dispuesto a divertirse aventurándose en los retos que la música le plantea.</p>
<p>GLEM, Jorge / Test N° 1</p> <p>Glem fue el primer testeado. Se le pidió que escuchara el test por completo sin tocar una vez por lo menos y comenzara luego. Observando su desempeño, se desistió de hacer este pedimento a los artistas testeados posteriormente.</p>	MUY RÁPIDO	<p>Desde la EXPOSICIÓN comienza a registrar en el instrumento las armonías pertinentes, sin producir sonidos.</p> <p>Ya luego comienza su ejecución en la 1ra repetición. Y hasta el FINAL</p>	<p>MUY FLEXIBLE</p> <p>Juega con la manera de tocar al producir golpes rítmicos con la mano derecha, notas apagadas, diálogo instrumento – test.</p> <p>Mostró una gran capacidad de planificación práctica, es decir, de pensar por anticipado lo que haría, lo cual puede hacer por un gran dominio y conocimiento de su instrumento y que da muestra de una amplia experiencia como cuatrista creativo.</p>
<p>GLEM, Jorge / Test N° 2</p> <p>A Glem se le pidió que comenzara a tocar luego de escuchar el test por completo una vez.</p>	RÁPIDO	Comienza en la 2DA. REPETICIÓN.	MUY FLEXIBLE

ANEXO C-4: COMPORTAMIENTO DE MIXTOS B EN LA VARIABLE FLEXIBILIDAD

MIXTOS B	FLEXIBILIDAD		
	Adaptación	Arranque-Aguante	Maleabilidad
AGERKOP, Yukio / Test N° 1	LENTO	Comienza en el 6to. Compás de la repetición de la parte intermedia de la EXPOSICIÓN. Culmina al finalizar la 2° REPETICIÓN.	REGULAR Acompaña más que improvisa, aunque en la repetición de la última parte hace floreos a la melodía. Durante la 1° repetición se puede catalogar de regular. En la primera parte prueba tratando de improvisar saliéndose del esquema pero el marco lo obliga a regresar. Es decir, algunas veces el esquema flamenco no lo integra bien al estilo del valse En la 2° repetición, regular. Trata de imponer un esquema, sería más fácil que se dejara llevar por la guía que proporciona la misma música.
AGERKOP, Yukio / Test N° 2	RÁPIDO	Comienza en la 1° REPETICIÓN Culmina al final de la 4° REPETICIÓN	REGULAR Crea material fundamentalmente escalar al estilo flamenco, pero fundamentalmente es el mismo todo el tiempo
DÁVILA, Prisca / Test N° 1	RÁPIDO	Comienza a registrar el instrumento desde el primer momento de la EXPOSICIÓN. Su entrada contundente es en la parte intermedia. Resiste hasta la 6° REPETICIÓN	FLEXIBLE Es tanto de acompañamiento como de improvisación. Al principio es como de reconocimiento cuya ejecución es más acertada a medida que avanza.
DÁVILA, Prisca / Test N° 2	RÁPIDO	Comienza en la 1° REPETICIÓN y culmina en la 6° REPETICIÓN	MUY FLEXIBLE Más que en el primer test. Muestra su agrado por este material

ANEXO C-5: COMPORTAMIENTO DE *EMPÍRICOS* EN LA VARIABLE *FLUIDEZ*

EMPÍRICOS	FLUIDEZ
CORTÉS, Santiago / Test N° 1 Gran parte del material se perdió a raíz de una falla en el equipo en que se estaba procesando.	ALGUNAS VECES cortó su ejecución.
HURTADO, José (Cheo) / Test N° 1	NO. Solo se detuvo al inicio, cuando estaba captando el test. Se detuvo a escuchar. En lo sucesivo esto NO sucedió.
HURTADO, José (Cheo) / Test N° 2	NO. Mantuvo su ejecución sin efectuar cortes.
NOGUERA, Adolfo / Test N° 1	ALGUNAS VECES cortó su ejecución a lo largo de todo el test y sus repeticiones.

ANEXO C-6: COMPORTAMIENTO DE *ACADÉMICOS* EN LA VARIABLE *FLUIDEZ*

ACADÉMICOS	FLUIDEZ
GERULEWICZ, Gerardo / Test N° 1	NO. Una vez cortó su ejecución en la parte central, en la modulación a modo menor, lo cual fue un proceso de adaptación al nuevo camino armónico al cual se enfrentó por vez primera.
GERULEWICZ, Gerardo / Test N° 2	NO. Mantuvo su ejecución de principio a fin sin efectuar cortes.

ANEXO C-7 : COMPORTAMIENTO DE MIXTOS A EN LA VARIABLE FLUIDEZ

MIXTOS A	FLUIDEZ
BÁEZ, Aquiles / Test N° 1 Tocó una excelente improvisación con diferentes estilos, entre ellos barroco, valse peruano. Lamentablemente el material se perdió a raíz de una falla en los equipos que se estaba procesando el material.	NO. Mantuvo su ejecución de principio a fin sin efectuar cortes.
BÁEZ, Aquiles / Test N° 2 Se presenta únicamente el material que se pudo salvar (parte de la segunda repetición, hasta la 6° repetición)	NO. Mantuvo su ejecución de principio a fin sin efectuar cortes.
GLEM, Jorge / Test N° 1 Glem fue el primer testeado. Se le pidió escuchara el test por completo sin tocar. Luego podría comenzar. Observando su desempeño, se desistió de hacer este pedimento a los artistas testeados posteriormente.	NO. Mantuvo su ejecución de principio a fin sin efectuar cortes.
GLEM, Jorge / Test N° 2	NO. Mantuvo su ejecución de principio a fin sin efectuar cortes.

ANEXO C-8 : COMPORTAMIENTO DE MIXTOS B EN LA VARIABLE FLUIDEZ

MIXTOS B	FLUIDEZ
AGERKOP, Yukio / Test N° 1	Cortó su ejecución CON CIERTA REGULARIDAD en la exposición. Ya luego en la 1° repetición cortó algunas veces su ejecución. A partir de la 2° repetición mantuvo su ejecución de principio a fin sin efectuar cortes.
AGERKOP, Yukio / Test N° 2	NO. Mantuvo su ejecución de principio a fin sin efectuar cortes.
DÁVILA, Prisca / Test N° 1	ALGUNAS VECES cortó su ejecución en la exposición y en las repeticiones 1° y 2°. Desde la 3° repetición en adelante mantuvo su ejecución de principio a fin sin efectuar cortes.
DÁVILA, Prisca / Test N° 2	NO. Algunas veces cortó su ejecución en la exposición y durante las 1° repetición. Desde la 2° repetición en adelante mantuvo su ejecución de principio a fin sin efectuar cortes.

ANEXO C-9: COMPORTAMIENTO DE *EMPÍRICOS* EN LA VARIABLE *ORIGINALIDAD*

EMPÍRICOS	ORIGINALIDAD		
	Armonía	Melodía	Ritmo
CORTÉS, Adolfo / Test N° 1	POCO ORIGINAL Soltó acordes arpegiados de acompañamiento al estilo del son cubano, como pinceladas armónicas	POCO ORIGINAL	POCO ORIGINAL
HURTADO, José (Cheo) / Test N° 1	ORIGINAL La melodía que propone inicialmente da paso a una armonización en la repetición de la primera parte. 2° repetición En la repetición de la primera sección armoniza la idea, dándole mucho sabor rítmico. Propone acordes interesantes por los grados que lo componen. 3° repetición La repetición de la parte central plena de armonías de acompañamiento, lo cual perdura en la toda la parte menor. 4° repetición En la parte central y en la última parte acompaña. 5° repetición Enriquece la secuencia armónica del test, por el tipo de acordes que propone.	ORIGINAL Ejecuta escalas y arpegia sobre el material melódico armónico que capta. 1° repetición Plantea una melodía que adorna la melodía principal. Mediante arpegios construye una melodía en la parte menor que contrasta con la melodía principal. 2° repetición 3° repetición Cita la melodía y la dobla, lo cual hace al final. 4° repetición En la primera contrapuntea una melodía contrastante a la primera, luego cierra citando la melodía. 5° repetición Presenta una melodía en la primera parte de la sección central construida con escalas y arpegios.	ORIGINAL Lleva el ritmo de valse 2° repetición Cita siempre la rítmica del valse, si bien en algunas ocasiones lo contrasta con sincopas que produce en los rasgueos de la mano derecha. 3° repetición Plantea juegos rítmicos asincopados 4° repetición Una rítmica interesante que se alimenta de las sincopas y los oportunos silencios 5° repetición Produce juegos rítmicos en algunas ocasiones planteando una manera de rasgueo con todos los dedos al estilo del flamenco.
HURTADO, José (Cheo) / Test N° 2	MUY ORIGINAL 2° repetición Marca dos acordes finales los cuales que constituyen el material sobre el cual sustentará la improvisación de la siguiente repetición. 3° repetición Desarrolla un esquema rítmico-armónico constante. 4° repetición Prosigue con el esquema propuesto en la sección anterior, aunque introduce algunas pequeñas variantes 5° repetición	MUY ORIGINAL Desde el inicio encuentra las armonías pertinentes. Hace diferentes dibujos melódicos. 1° repetición Prosigue con el material que anteriormente propuso, con un diálogo melódico que a la vez sirve de acompañamiento a la música original. 2° repetición El aporte melódico se distancia un tanto del material anteriormente propuesto. Al final cita el motivo melódico original del test 3° repetición El aporte es rítmico	MUY ORIGINAL 2° repetición Rítmico-armónica 3° repetición Plantea un esquema rítmico armónico interesante. 3° repetición Propone un esquema rítmico-armónico nuevo 4° repetición Prosigue con el esquema propuesto en la sección anterior 5° repetición Retoma el esquema rítmico-armónico propuesto en la tercera exposición, y al final marca una gran cadencia, tipo fanfarria. Al percatarse de que no es el final,

		<p>4° repetición A partir de la sección central propone una melodía contrastante, basada en el motivo melódico inicial de la melodía original.</p> <p>5° repetición Balbucea una melodía doblada en terceras</p>	retoma el motivo rítmico armónico que traía pero hace acordes en diferentes inversiones y posiciones, hasta que finalmente marca el final de forma oportuna.
NOGUERA, Adolfo / Test N° 1	<p>ORIGINAL Completa con prolijidad la armonía que propone la melodía, aunque asoma uno que otro pelón.</p> <p>1° repetición Prosigue al estilo de acompañamiento. Muchos pelones en la sección central especialmente en su exposición. también en la primera fase de de la sección final</p> <p>2° repetición Prosigue al estilo de acompañamiento. Mejora la sección central, aunque hay algunos pelones. En la primera parte de la tercera sección no la capta muy bien.</p> <p>3° repetición Pelones en la armonía propuesta</p> <p>4° repetición</p> <p>5° repetición La armonía propuesta es mucho más atinada que las veces anteriores.</p>	<p>ORIGINAL 3° repetición Intenta proponer una melodía contrastante, pero retoma la condición de acompañante.</p> <p>4° repetición En la sección central, con el bajo propone una melodía contrastante a la melodía principal</p> <p>5° repetición Comienza a arpeggiar la armonía, ya un poco cansado del mismo test. En esta repetición ya comienza a dar pinceladas de improvisación en la melodía</p>	ORIGINAL Durante toda su intervención sigue el ritmo original del ejemplo original
NOGUERA, Adolfo / Test N° 2	Ubicó el contexto melódico-armónico pero finalmente no se adaptó. En sus palabras literales, no pudo descifrar esa música extraña.		

ANEXO C-10: COMPORTAMIENTO DE ACADÉMICOS EN LA VARIABLE ORIGINALIDAD

ACADÉMICOS	ORIGINALIDAD		
	Armonía	Melodía	Ritmo
GERULEWICZ, Gerardo / Test N° 1	<p>ORIGINAL</p> <p>Básicamente armoniza el tema</p> <p>1° repetición Armoniza la parte central para al final plantearle un acomodo melódico.</p>	<p>ORIGINAL</p> <p>Introduce algunos elementos melódicos contrastante especialmente en la frase final, novedosos e interesantes.</p> <p>1° repetición En segundo lugar cita a manera de canon al final de la primera parte. Luego introduce un tema contrastante a la melodía principal.</p>	<p>ORIGINAL</p> <p>Valse</p> <p>1° repetición Sigue el ritmo de valse.</p>
GERULEWICZ, Gerardo / Test N° 2	<p>MUY ORIGINAL</p> <p>Armonía de sonoridades contemporáneas, comienza marcando una nota sensible que apertura su propuesta. Un bajo obstinado en el la por debajo del do central sostiene el entramado armónico, cuyo tratamiento y con algunos rasgos de politonalismo por el uso de 4ta paralelas,</p> <p>1° repetición Armonía tipo impresionista</p> <p>2° repetición Diálogo melódico-rítmico-armónico. Politonalismo es más evidente</p> <p>4° repetición Comienza a marcar el acorde final que se mantendrá durante toda esta sección, el cual sugiere una cierta sensación de bruma con los graves de la mano izquierda, iluminado con pinceladas de color en algunos agudos de la mano derecha.</p>	<p>MUY ORIGINAL</p> <p>Melodía tonal basada en la melodía principal cuyo tratamiento me recuerda, en lo personal, el estilo de Debussy.</p> <p>1° repetición Diálogo melódico con desarrollo de escalas ascendentes en la mano derecha contrastados a los arpeggios que marca la mano izquierda</p> <p>2° repetición Similar al tratamiento anterior. Mayor desarrollo escalar</p> <p>3° repetición Respuesta de una melodía en la mano izquierda con los graves, a la que responde luego la mano derecha en los agudos</p>	<p>ORIGINAL</p> <p>Plantea un ritmo binario que en lo particular me refiere al oleaje del mar</p> <p>1° repetición Prosigue el tratamiento anterior</p> <p>2° repetición</p> <p>3° repetición Inicia con un motivo rítmico armónico nuevo a partir del cual crea el material de esta sección</p> <p>4° repetición</p> <p>5° repetición</p> <p>6° repetición Propone una atmosfera.</p>

ANEXO C-11: COMPORTAMIENTO DE MIXTOS A EN LA VARIABLE ORIGINALIDAD

MIXTOS A	ORIGINALIDAD		
	Armonía	Melodía	Ritmo
BÁEZ, Aquiles / Test N° 1 Tocó una excelente improvisación con diferentes estilos, entre ellos barroco, valse peruano. Lamentablemente el material se perdió a raíz de una falla en los equipos que se estaba procesando el material.	MUY ORIGINAL	MUY ORIGINAL	MUY ORIGINAL
BÁEZ, Aquiles / Test N° 2 Se presenta únicamente el material que se pudo salvar (parte de la segunda repetición, hasta la 6° repetición)	<p>MUY ORIGINAL</p> <p>2° repetición Trabaja la escala pentatónica desde un punto de vista modal</p> <p>3° repetición Cada vez enriquece más los el tejido armónico, a partir de la melodía escalar propone acordes de dos y tres notas e irlos enriqueciendo armónicamente.</p> <p>4° Repetición Una constante fórmula melódico-armónica tejida con el bajo guía esta sección</p> <p>5° Repetición politonalismo mucho trémolo</p> <p>6° repetición Genera a partir de la melodía una secuencia armónica sobre la que sustenta esta sección en blues</p>	<p>MUY ORIGINAL</p> <p>2° repetición Improvisa sobre la escala pentatónica y luego hace acordes de dos notas, hasta llevarlos a más notas y jazzear sobre el tema, donde al final, una pequeña melodía destaca del fondo armónico.</p> <p>3° repetición Improvisa sobre una escala pentatónica y con notas triples. Luego jazzea recordando el sabor del blues.</p> <p>4° Repetición En la mitad introduce una pequeña melodía sobre la que improvisa</p> <p>5° Repetición Cita la escala original y produce trémolos sobre sus diferentes grados</p> <p>6° repetición Puntea con la uña del pulgar en una especie de tremolo – pizzicato que da paso al blues</p>	<p>MUY ORIGINAL</p> <p>2° repetición Por el estilo plantea diferentes géneros musicales: música china,ailable, rock Blues, contemporánea</p> <p>3° repetición</p> <p>4° Repetición Golpes en el puente para marcar el ritmo con mucho sabor... ¿blues? Luego lo cambia. Produce golpes percusivos muy interesantes en el puente y finalmente lo retoma y termina con una especie de fanfarria</p> <p>5° Repetición Swing de rock comienza con una fanfarria escala jazz para dar paso a una construcción melódica que luego dobla y finalmente da paso al trémolo</p> <p>6° repetición Construye un Blues</p>
GLEM, Jorge / Test N° 1	<p>MUY ORIGINAL</p> <p>1° repetición Genera una plataforma armónico como acompañamiento a la melodía, arpegiando la armonía, par</p> <p>2° repetición Excelente conocimiento práctico de la armonía aplicada al instrumento.</p> <p>3° repetición La propuesta improvisatoria es más de tipo armónico, donde juega con la rítmica y la armonía.</p>	<p>MUY ORIGINAL</p> <p>1° repetición Construye la melodía como un complemento a la armonía</p> <p>2° repetición Propone una melodía contrastante que dialoga con la melodía principal</p> <p>3° repetición</p> <p>4° repetición Juega sobre la melodía con una melodía contrastante. Paseo cromático por diferentes notas que ejecuta de forma muy rápida, imitando la mandolina.</p>	<p>MUY ORIGINAL</p> <p>1° repetición Mantiene el ritmo de valse</p> <p>2° repetición Deja caer algunas notas que rítmicamente son interesantes al presentarlas de manera sincopada.</p> <p>3° repetición Improvisa con el rasgueo y la armonía. Introduce cierto dejo del sabor de la danza zuliana, y produce sincopas. Luego más al estilo gaita marabina</p> <p>4° repetición</p>

	<p>4° repetición</p> <p>5° repetición En la última parte improvisa marcando acordes sobre la melodía que propone y dándole contrastes rítmicos.</p> <p>6° repetición La improvisación es fundamentalmente rítmico-armónica</p>	<p>5° repetición Melodía contrastante con notas muy lentas cuyo fraseo lo cierra con rasgueos. En la repetición de la parte central cita la melodía para luego contrastarla.</p> <p>6° repetición Propone nuevas melodías.</p>	<p>5° repetición</p> <p>6° repetición inserta el sabor de la danza y la gaita zuliana, y también genera síncopas bien interesantes que le dan nuevos aires al valse.</p>
GLEM, Jorge / Test N° 2	<p>MUY ORIGINAL</p> <p>1° repetición Escuchó</p> <p>2° repetición Con los acordes produce acentuaciones rítmicas interesantes que establecen un contraste a la música original</p> <p>3° repetición</p> <p>4° repetición Propuesta rítmico-armónica-melódica</p> <p>5° repetición Propuesta rítmico-armónica-melódica</p> <p>6° repetición Sobre un arpeggio de acorde novena fundamenta esta sección, con armonías tradicionales y contemporáneas a la vez</p>	<p>MUY ORIGINAL</p> <p>2° repetición Comienza citando la melodía casi literalmente, la cual adorna de acordes que van enriqueciendo la ejecución y al final contrasta la melodía.</p> <p>3° repetición Melodía contrastante sobre escala pentatónica. Al final la melodía la torna tonal, y desarrollada algunas veces por grado conjunto. Otras arpegiando el acorde.</p> <p>4° repetición Melodía modal</p> <p>5° repetición</p> <p>6° repetición Propone diálogos melódicos al tema principal, donde juega importancia los juegos interválicos.</p>	<p>MUY ORIGINAL</p> <p>1° repetición</p> <p>2° repetición</p> <p>3° repetición</p> <p>4° repetición Propone un motivo rítmico melódico el cual desarrollo y sirve de base a toda la ejecución de esta fase. Muy al final da paso a una melodía cadenciosa.</p> <p>5° repetición Propuesta rítmico-armónica propuesta con el rasgueo de la mano derecha, idea que surge del motivo rítmico desarrollado anteriormente a través del punteo. En esta parte rítmicamente interesante contraponen un compás binario a uno ternario.</p> <p>6° repetición Plantea acompañamientos con motivos rítmicos</p>

ANEXO C-12: COMPORTAMIENTO DE *MIXTOS B* EN LA VARIABLE *ORIGINALIDAD*

MIXTOS B	ORIGINALIDAD		
	Armonía	Melodía	Ritmo
AGERKOP, Yukio / Test N° 1	<p>POCO ORIGINAL Sugiere sonoridades flamencas con algunos acordes en las cadencias, al final de cada sección.</p> <p>1° repetición. Prueba acordes de sonoridad flamenca</p>	<p>POCO ORIGINAL Basada en las escalas flamencas</p> <p>1° repetición Algunas veces florea la melodía y con algunos rasgueos, al estilo flamenco</p> <p>2° repetición Improvisa sobre la melodía con algunos motivos flamencos.</p>	<p>ORIGINAL Sobre el ritmo de vals, es de particular interés los golpes en la tapa de la guitarra propios de la música flamenca, pero presenta algunos desfases rítmicos en algunas ocasiones.</p>
AGERKOP, Yukio / Test N° 2	<p>POCO ORIGINAL Marca armonías mediante arpeggios. La propuesta armónica es esencialmente la misma todo el tiempo, hasta que termina su ejecución.</p>	<p>POCO ORIGINAL Crea escalas de sonoridad abiertamente flamenca, lo que se mantiene desde que comienza y hasta terminar, pero es poco original; si bien el material es novedoso con respecto al test, constantemente se cita a sí mismo.</p>	<p>ORIGINAL Algunas veces produce golpes en la tapa de acuerdo a la forma de la pieza. No hay nuevas propuestas rítmicas repetición</p> <p>2° repetición Sincroniza muy bien los golpes en la tapa de acuerdo a la forma de la pieza. No hay nuevas propuestas rítmicas repetición</p> <p>Regular</p>
DÁVILA, Prisca / Test N° 1	<p>MUY ORIGINAL Marca los acordes</p> <p>1° repetición Lleva la armonía original</p> <p>2° repetición Sigue con las armonías propuestas y hace arpeggios</p> <p>3° repetición Propone ciertas disonancias interesantes, y luego cierto dejo de politonalismo.</p> <p>4° repetición Propone ciertas disonancias interesantes, y luego cierto dejo de politonalismo.</p> <p>5° repetición Tonalismo y Politonalismo</p> <p>6° repetición Junto con la armonía tradicional plantea armonías no tradicionales, propias del politonalismo al final de la 4ta repetición. En la quinta repetición también en la secuencia, al final del test</p>	<p>MUY ORIGINAL Registra la melodía y luego sugiere una melódica diferenciada de la original</p> <p>1° repetición Prueba y tantea. Propone un diálogo a la melodía, lo cual es más evidente en la sección intermedia.</p> <p>2° repetición Juega con el material. En la parte intermedia propone un diálogo con respecto a la melodía principal</p> <p>3° repetición Dialoga con la melodía. Cuando no hace esto, la cita directamente</p> <p>4° repetición Recuerda un poco la anterior pero introduce elementos novedosos como algunas pinceladas de politonalidad en la melodía</p> <p>5° repetición La varía y juega con algunos motivos rítmico -melódicos novedosos. Plantea politonalismo</p>	<p>MUY ORIGINAL Marcadamente vals durante toda la ejecución</p> <p>1° repetición Vals</p> <p>2° repetición Vals</p> <p>3° repetición Al final Juega sincopando el ritmo</p> <p>4° repetición Mantiene el ritmo de vals, pero lo dinamiza sincopándolo algunas veces</p> <p>5° repetición Juega sincopando el ritmo</p> <p>6° repetición Valse</p>

		<p>6° repetición Cita la melodía planteada, plantea diálogos interesantes Y trata de buscar nuevos caminos. Desde la repetición de la 1ra parte ya hace los primeros balbuceos marcando los acordes y algunas escalas y citando la melodía. Crea material sobre motivos melódicos que crea a partir de la melodía original. Arpeggia sobre los motivos de la melodía.</p>	
DÁVILA, Prisca / Test N° 2	<p>MUY ORIGINAL</p> <p>1° repetición Establece un motivo Modal</p> <p>2° repetición Sigue desarrollando el material propuesto anteriormente</p> <p>3° repetición</p> <p>4° repetición Le confiere color tonal a la música que interpreta con el uso de la nota sensible</p> <p>5° repetición</p> <p>6° repetición Politonalismo</p>	<p>MUY ORIGINAL</p> <p>1° repetición Propone un motivo rítmico melódico el cual crea a partir de la melodía original, la cual cita en un primer momento</p> <p>2° repetición En un dialogo interesante con el tema, improvisa una melodía que se teje a partir del motivo rítmico melódico tocado en la repetición anterior. Al final empieza a resaltar la mano derecha o melodía por sobre el motivo rítmico armónico, generando una nueva idea que dialoga con el motivo propuesto.</p> <p>3° repetición El diálogo melódico va dando paso a la tonalidad</p> <p>4°repetición Plantea un diálogo contrapuesto pero a la vez complementario a la melodía original</p> <p>5° repetición Varía la melodía planteando saltos, que pican cada vez en sonoridades más agudas para luego ir a los graves</p> <p>6° repetición Explora sonoridades mucho más agudas</p>	<p>MUY ORIGINAL</p> <p>1° repetición Propone un motivo rítmico – melódico para sustentar su ejecución, el cual prolonga a todas las repeticiones siguientes y hasta el final.</p>

ANEXO C-13: COMPORTAMIENTO DE EMPÍRICOS EN LA VARIABLE ELABORACIÓN

EMPÍRICOS	ELABORACIÓN
CORTÉS, Santiago / Test N° 1	SIMPLE
HURTADO, José (Cheo) / Test N° 1	COMPLEJO
HURTADO, José (Cheo) / Test N° 2	MUY COMPLEJO
NOGUERA, Adolfo / Test N° 1	NORMAL

ANEXO C-14: COMPORTAMIENTO DE ACADÉMICOS EN LA VARIABLE ELABORACIÓN

ACADÉMICOS	ELABORACIÓN
GERULEWICZ, Gerardo / Test N° 1	NORMAL
GERULEWICZ, Gerardo / Test N° 2	MUY COMPLEJA

ANEXO C-15: COMPORTAMIENTO DE MIXTOS A EN LA VARIABLE ELABORACIÓN

MIXTOS A	ELABORACIÓN
BÁEZ, Aquiles / Test N° 1	MUY COMPLEJA
BÁEZ, Aquiles / Test N° 2	MUY COMPLEJA
GLEM, Jorge / Test N° 1	MUY COMPLEJA
GLEM, Jorge / Test N° 2	MUY COMPLEJA

ANEXO C-16: COMPORTAMIENTO DE MIXTOS B EN LA VARIABLE ELABORACIÓN

MIXTOS B	ELABORACIÓN
AGERKOP, Yukio / Test N° 1	SIMPLE
AGERKOP, Yukio / Test N° 2	REGULAR
DÁVILA, Prisca / Test N° 1	COMPLEJO
DÁVILA, Prisca / Test N° 2	MUY COMPLEJO

Ana Miriam Urbina Parra

Estudió música y guitarra en las Escuelas José Ángel Lamas, José Reina, en el Conservatorio de Música Simón Bolívar, y en los Talleres de Cultura Popular de la Fundación Bigott.

Obtuvo la Licenciatura en Artes Mención Música (1994) en la Universidad Central de Venezuela. Se ha desempeñado como directora de coros, profesora de música, canto, cuatro y flauta dulce en instituciones educativas del Ministerio de Educación.

Estuvo al frente de la Coordinación Cultural en la Dirección de Educación del Estado Táchira y posteriormente en la Coordinación Estatal del CONAC en Táchira.

En 1994 y 1995 desarrolló proyectos de investigación de índole cultural en lo que fue la Dirección Nacional de Artesanía dependiente del CONAC y, FUNDEF.

Desde el año 2000 hasta el año 2010 fue profesora de coro y música en diferentes instituciones escolares adscritas al Ministerio de Educación.

Actualmente dirige la coral del IVSS en su sede central en Caracas.