

# En torno a cincuenta años de la obra de Alberto Villalpando

## 50 years of the work of Alberto Villalpando

Sebastián Zuleta\*

### Resumen

El artículo hace una introducción analítica a la vida y al pensamiento musical del compositor boliviano Alberto Villalpando. Hace referencias a sus inicios en Potosí, a su etapa formativa en Buenos Aires y a su regreso y establecimiento en La Paz. Describe analíticamente el enfoque experimental con el que describió el paisaje sonoro boliviano, así como distintos criterios compositivos y etapas de su trabajo creativo para distintos formatos instrumentales. Ubica a Villalpando como parte de una generación determinante para nuestra historia artística y plantea posibles respuestas a su trabajo.

### Abstract

The paper offers an analytical approach to the life and musical thought of the Bolivian composer Alberto Villalpando. Makes references to his beginnings in Potosí, his formative years in Buenos Aires and on his return and establishment in La Paz. Analytically describes his experimental approach that described the Bolivian soundscape and compositional criteria and different stages of their creative work for various instrumental formats. Villalpando located as part of a critical generation for our artistic history and offers possible answers to their work.

\* Compositor, director e intérprete musical boliviano.  
Contacto: zuleta.sebastian@yahoo.com

## 1.

Hace 50 años, Alberto Villalpando, entonces un joven compositor de 24 años, regresaba a Bolivia después de su etapa formativa en Buenos Aires, iniciando así un nuevo capítulo en la historia musical del país. Villalpando es potosino, pese a que nació circunstancialmente en La Paz, en 1940. En su adolescencia, en medio de la extraña atmósfera que gobernaba el país en los años posteriores a la Revolución Nacional, se hace amigo de Marvin Sandi, compositor potosino apenas dos años mayor que él, y que será maestro suyo y de Florencio Pozadas –otro joven compositor que será parte de esta misma historia– en técnicas compositivas vanguardistas.

(...) no puedo dejar de mencionar al entrañable amigo José Marvin Sandi Espinoza, como era su nombre consignado en el pasaporte. Fue él y no otro el que despertó en mí los afanes y amores por las nuevas sonoridades de lo que entonces se llamaba música moderna, allá, por los fines de la década de los años cincuenta. Y creo que es ahí, en la pequeña pero para nosotros significativa obra de Sandi, donde debemos encontrar los inicios de lo que ahora llamamos música contemporánea boliviana (Villalpando, 2007: 146).

Villalpando narra un episodio en el que Sandi y él acuden a un aniversario de la Revolución en las afueras de Potosí. Ahí, en medio de una aglomeración de campesinos festejantes, los dos adolescentes transcribían ritmos de las músicas tradicionales que acompañaban la fiesta, con el fin de utilizarlos en sus composiciones. Se introducen de esta forma intuitiva en una práctica que sintetiza, casi como una metáfora, mucho de lo que ha sido la relación entre algunos compositores latinoamericanos de música de tradición escrita y la música tradicional: la transcripción o grabación de la misma, con fines investigativos y/o creativos. Lógicamente, existen otras imágenes que completan la anterior: la de la oposición, el desprecio; o la del simple desinterés por la música tradicional y su concepción, ejercido por otros compositores de pensamiento no necesariamente –aunque comúnmente– contrapuesto al de los primeros. Entre estas dos aproximaciones, sus tendencias teóricas y sus posibilidades creativas, se ha tejido, hasta enredarse, una compleja trama de cuestionamientos éticos y estéticos. Sin embargo, es innegable que el acercamiento a la música tradicional, es decir, el aprendizaje, la asimilación y la confrontación con su pensamiento, ha sido en la música, al igual que en otras disciplinas artísticas, la fuente principal –aunque no la única, como veremos– para la creación de un pensamiento musical que configure una identidad artística nacional; tanto en la música de tradición escrita como en la música popular.

Sandi, y especialmente su *In memoriam* –una obra para piano que, a manera de homenaje a Eduardo Caba, aloja en su estructura citas de sus *Aires indios*– es, como Villalpando afirma, el punto de ruptura con las tendencias posrománticas de los compositores que anteceden a la generación a la que hacemos referencia. Fue Sandi el primero en viajar a Buenos Aires a estudiar composición, y dos años después Villalpando y Pozadas siguieron ese mismo camino. En el Conservatorio bonaerense, una gran decepción ocasionada por la visión retrógrada, de poca apertura, de Jacobo Fischer –su docente de composición– hacia los lenguajes de vanguardia, puntualmente la técnica dodecafónica, fue quizá la principal razón para que Sandi abandonara la música para dedicarse de lleno a la filosofía, estudiando en Alemania y España, donde finalmente se quitaría la vida en 1968, a la temprana edad de 30 años.

En Buenos Aires, Villalpando tuvo mayor fortuna e inició sus estudios de composición con Alberto Ginastera, en el Conservatorio Nacional “Carlos López Buchardo”. Más tarde fue becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Torcuato di Tella (CLAEM), un centro de investigación cultural sin fines de lucro que seleccionaba compositores de varios países de Latinoamérica para que fueran becarios, realizando cursos bianuales con compositores argentinos y extranjeros. En el CLAEM, Villalpando estudió con Alberto Ginastera, Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, Bruno Maderna, Gian Francesco Malipiero y Aaron Copland. A tan sólo un año de la muerte de Sandi, Florencio Pozadas, quien fue también becario del Di Tella, muere en un accidente automovilístico en Buenos Aires, dejando a Villalpando, generacionalmente, “más sólo que una araña” (Villalpando, 2007: 171).

En 1964, durante su último año en el Di Tella, Villalpando envía dos partituras al Concurso de composición “Luzmila Patiño”, obteniendo el primer premio con su obra *Preludio, passacaglia y postludio* (1963), para cuarteto de cuerdas. Muchos han afirmado acertadamente que este hecho, registrado hace 50 años, “marca la aparición pública de la música de vanguardia en nuestro país” (Villalpando, 2007). Concluida su beca, decide regresar para establecerse en La Paz, iniciando una serie de reformas en varias instituciones relacionadas con el quehacer cultural, entre ellas, la Orquesta Sinfónica Nacional, el Conservatorio Nacional de Música y el Instituto Cinematográfico Boliviano. Las reformas planteadas encontrarán más tarde un sinnúmero de dificultades, pero no cabe duda que el trabajo que el compositor realizó en las últimas décadas para mejorar nuestro medio musical fue fundamental, incluso en la actualidad, como parte de ABAICAM y en la organización de las Jornadas de Música Contem-

poránea de Cochabamba. Sin embargo, el lugar desde el que Villalpando hará las mayores reformas será en el campo compositivo.

## 2.

Se ha dicho muchas veces, acertadamente, que Villalpando es el “padre de la música contemporánea boliviana”, un iniciador y reformador crucial en nuestra historia musical; pero lo cierto es que es bastante más que un simple iniciador: es un compositor multifacético y muy probablemente el más prolífico de nuestra música de tradición escrita. Su catálogo cuenta con alrededor de 70 obras escritas en muy diversos géneros y para formatos muy diferentes: 11 obras para piano (solo, a cuatro manos, con sonidos electroacústicos); siete ciclos de canciones (para voz y piano, voz y ensamble, voz y orquesta de cámara); tres obras para coro *a capella* (o acompañado por sonidos electrónicos); cinco obras para solistas, coro y orquesta (tres cantatas, un *Te Deum* y un ciclo de motetes); tres conciertos para solista y orquesta (flauta, piano y violín), además de otras dos obras para solistas y orquesta de cuerdas; 15 obras para tríos, cuartetos y otros ensambles de cámara (combinando vientos, cuerdas y percusión), entre las que se encuentran algunas de sus 13 piezas denominadas *Místicas*; cinco obras para dúos e instrumentos solos; 10 obras para orquesta sinfónica (*Música para orquesta I - V*, 2 sinfonías, entre ellas); cuatro obras electroacústicas; tres ballets y una ópera. Además, musicalizó 10 largometrajes, dos medietrajes, tres documentales, dos videos de ficción, cuatro obras de teatro y realizó cinco arreglos de música folklórica boliviana para orquesta. Todo esto en una cronología cerrada que apenas deja algunos pocos años sin registrar obras.

Esta enumeración, groseramente cuantitativa debido a la magnitud del catálogo, será con seguridad desactualizada prontamente, pues Villalpando, a sus 73 años, continúa en plena actividad creativa. Actualmente trabaja en la composición de una segunda ópera.

Ya en Bolivia, el punto de partida del compositor fue la investigación de nuestro paisaje sonoro. Tanto en sus obras y en textos como *En torno al carácter de la música en Bolivia*, ha expuesto el fruto del análisis que hizo al respecto de las características que tienen los sonidos que configuran el paisaje sonoro altiplánico, cómo se manifiestan y transforman acústicamente, cómo se relacionan entre sí y –quizá de mayor importancia– cómo afecta este paisaje sonoro a quienes lo habitamos, en qué forma determina nuestra manera de ser.

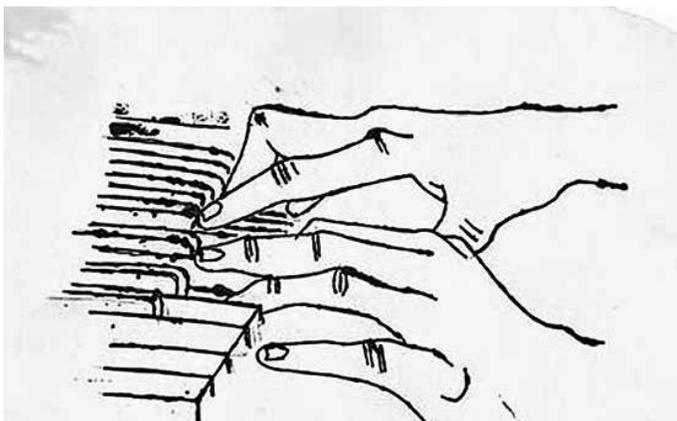
La desolación puede, musicalmente, ser sinónimo de silencio, y este silencio musical nos parece la contaminación de una música remota e infinita, de una música siempre presente, allí, donde no es concebible la desolación. Este silencio es el que reina en las montañas bolivianas. Un silencio ominoso, acentuado –más bien limitado– por el viento. En efecto, el mundo sonoro de la montaña y del altiplano es el viento, que nace en el silencio para perderse en él. Tenemos así, una primera determinante musical: todo ruido o sonido está limitado por el silencio, entendiéndose este silencio límite en sentido espacial. Un sonido no se pierde, como sucede en otros ambientes, en el ruido mismo, sino que se pierde en el silencio. (Villalpando, 2002 [1983]).

### 3.

Un criterio de composición que utilizó mucho a lo largo de su obra, especialmente en los años 60, fue plantear la repetición obsesiva de un solo sonido y la transformación de éste en distintos registros, siendo este sonido el eje de la pieza. La inclinación por este criterio tuvo dos razones, principalmente. Al utilizar material limitado se puede reducir significativamente la dificultad técnica para su interpretación, cosa que en el contexto era muy favorable. La segunda razón tenía que ver con el deseo de experimentar con los efectos en el auditor, al relacionarse con esta repetición. Aunque admite que estas últimas eran las de mayor importancia en su determinación.

En efecto, yo había leído en un libro del notable esoterista G. I. Gurdjieff, varias consideraciones referentes a los posibles cambios en los estados psíquicos en virtud de la audición repetitiva de un solo sonido. Estas ideas me atrajeron mucho y comencé a experimentar conmigo mismo los efectos de la repetición de un sonido. Pasaba mucho tiempo repitiendo al piano un sonido, luego sus octavas, a diferentes distancias, después los sonidos inmediatamente vecinos al sonido inicial, formaba pequeños racimos de notas, manteniendo al centro el sonido inicial. En fin, experimenté de diversas maneras. Y sí, advertí que se producían cambios en mi estado interior. La repetición de la nota do, por ejemplo, generaba en mí un estado agudo de percepción, como si estuviese a punto de descubrir algo, un estado de expectación, diría. Entonces, me puse a la tarea de componer utilizando un sonido, cosa que, por otra parte, facilitaba enormemente, en nuestro país, la ejecución de estas obras. La primera obra que escribí bajo estos criterios, y que no es precisamente de fácil ejecución, es *Evoluciones*, para piano. El nombre de esta pieza no es casual, pues la idea es que, emergiendo de un sonido (en este caso la nota do), éste vaya evolucionando, es decir, incrementando su complejidad hasta virtualmente alcanzar la totalidad del piano, para luego, siguiendo la forma arco, retornar al inicio (Villalpando, 2014).

Tomar una nota como eje de una pieza, además de este efecto en el auditor al que se hace referencia, nos conduce a una percepción evolutiva de la misma célula: un mismo sonido repetido varias veces sucesivas se nos configura



Andy Warhol

como una misma identidad. Esta nota sola, una célula, presentada en su desnudez: una nota larga en una dinámica natural, que comienza y cierra un círculo nuevamente en el silencio; que repite esa acción nuevamente y en las apariciones siguientes va mutando, respirando con cada nueva aparición. Esta concepción “celular” como punto de

partida de una obra nos abre a la percepción de que lo que se hace es trazar el recorrido de una entidad viva que experimenta transformaciones.

*Evoluciones* (1965) presenta la nota do, repetida lentamente, en estado de resonancia. Sobre ésta aparecen notas cortas y acentuadas, como latidos de esa misma célula que se extiende en las resonancias, que modifica sus formas. Luego va ensanchándose y adelgazando, modificando su volumen, gracias a la suma de resonancias y a la aparición de notas contiguas (segundas menores), que van sumándose y convirtiéndose en *clusters*, para luego abarcar todo el registro del piano.

El desarrollo de esta pieza está referido a relaciones intrínsecamente musicales. La rítmica emerge de tres maneras de mensurar el tiempo. Una, que se da el mismo intérprete, otra, si bien escrita en un metro establecido, permanentemente rompe el sentido métrico, y una tercera, de duraciones rígidas, obsesivas, pero no inmersas en un metro. La estructura de evoluciones es una estructura de sonata, y es este criterio estructural el que guía el avance de la célula inicial. (Villalpando, 2014).

Otro elemento determinante en esta pieza es la concepción de límites que esta célula va transgrediendo. Por ejemplo, la nota en la que insiste inicialmente es en un Do<sub>4</sub>, aparecen sonidos siempre debajo de ese límite, para después transgredirlo violentamente. Luego aparecen únicamente alturas que se encuentran por encima de este límite, se establecen otros límites, en el registro más grave, más agudo, etc. El compositor utiliza también, en estas obras que experimentan con una nota eje, la idea de elevación o descenso. Al acostumbrar el oído a un eje, gracias a su repetición constante, elevar o descender este eje, transponiendo la(s) nota(s) que repite insistentemente, se genera esa sensación.

Su *Concertino para flauta y orquesta* (1966) es también un claro ejemplo de este tipo de trabajo. Comienza con una célula, la nota Do en la flauta solista,

haciendo unas pequeñas contorsiones. Justo antes de la primera entrada del *piccolo* –segundo instrumento en aparecer–, la flauta hace un *frullato*, un ensanchamiento. Y esta primera aparición del *piccolo* –a la octava de la flauta– es otro modo de ampliación de la célula. No es un ensanchamiento, un cambio de volumen, sino una especie de resonancia que se abre hacia arriba; por eso en su interpretación se requiere cuidado en la precisión en las entradas y salidas de los instrumentos, porque son bloques, son una misma unidad.

En la *Mística N° 1* (1965) para cuarteto de cuerdas, trabaja también de forma obsesiva con la idea de un eje, pero que en este caso está siempre alterado –o “inflado”–, sumando alturas a distancia de semitono, formando racimos de notas, *clusters*, pero que constantemente combinan registros distintos, generando constantes relaciones de segunda menor, séptima mayor y novena menor. Si bien buena parte del tiempo este eje está cerca de la nota do, muda también a la nota Sol y a otras alturas.

En aquellas obras cuya base es la repetición de un sonido, la aparición de la segunda menor es casi connatural al intento. En efecto, pongamos la nota do, sus sonidos inmediatos, Do sostenido y Do bemol, incorporados como segundas menores o séptimas mayores o novenas menores, son valoraciones de un mismo sonido que se infla, por decirlo así, que se amplifica, y que, curiosamente, coopera en estas búsquedas transformaciones psíquicas (Villalpando, 2014).

Lógicamente, el instrumento que elige para representar esta célula inicial y su evolución determina mucho la identidad de ésta y las posibilidades para su desarrollo, en relación a las características técnicas del instrumento. En el caso de *Evoluciones*, escrita para piano, trabaja con una unidad que pulsa y luego resuena; en el *Concertino para flauta y orquesta* la unidad tiene relación con las respiraciones necesarias en la flauta, son frases que se interrumpen sin *diminuendo*. En la *Mística N° 1*, dado que está escrita para cuerdas, las frases son más largas y con emisiones más variadas. El eje no está asociado a uno de los instrumentos, todos son, de forma equivalente, parte de un mismo organismo, el eje está en las relaciones por semitono.

#### 4.

Decíamos que esta unidad, una nota sola, iba creciendo por la adición de segundas menores que al agruparse generan *clusters*, es decir, acordes formados por varias alturas consecutivas separadas por intervalos de semitono o tono, que suenan simultáneamente. Éstos son una segunda unidad de trabajo para Villalpando.

Una observación muy interesante, en estas sesiones en las que exploraba la audición de un sonido, me mostró que un *cluster* amplio propone una cadencia, de preferencia, a la nota Do. Un *cluster* amplio es, en mi paisaje sonoro, una forma de representar el “sonido sin sonido” de las amplitudes altiplánicas, y si este *cluster* hace cadencia a Do, o, eventualmente, a cualquier otro sonido, pero de preferencia a Do, la relación está dada, de manera natural, sin grandes artificios (Villalpando, 2014).

Utiliza los *clusters* de distintas formas: como sólidos bloques compactos; o diluidos en series de notas veloces que se entrecruzan formando un estado texturado del *cluster*; otras veces el *cluster* se va formando escalonadamente, las notas se van sumando progresivamente.

El uso que hago de los *clusters* es una especie de transposición visual. Me explico: ¿cómo representar la visión de una montaña? Pues, con una columna de sonido, y el viento como una columna móvil. Esto, claro está, como un concepto primigenio, que irá adecuándose a las necesidades estrictamente musicales (Villalpando, 2014).

## 5.

Villalpando iniciará, también desde su producción temprana, el trabajo compositivo para orquesta sinfónica. En el contexto de estas obras orquestales (*Música para orquesta I - V*, *Las transformaciones del agua y del fuego en las montañas*, *Liturgias fantásticas*, *Mística N° 7*) se plantea plasmar de manera amplia los resultados de sus investigaciones sobre la geografía sonora boliviana. Al tener un grupo instrumental mayor, separado por secciones, produce masas sonoras y explora las posibilidades de la superposición de planos. Estas masas sonoras se forman por la acumulación de muchas unidades pequeñas, o frases similares pero no iguales, muy dinámicas; que se van sumando, muchas veces desfasadas, para nutrir el sentido polirrítmico, la dinámica interna de la textura. Distintos grupos instrumentales forman texturas diferentes, planos diferentes que se superponen en relaciones distintas, a veces sólo como suma, a veces uno subyace debajo del otro, etc. Estas obras tienen un sentido quizás opuesto al de las obras en las que trabaja con material limitado.

(Debido a) la falta de ubicuidad de los ruidos del viento (...), el altiplánico se inclinará por crear grandes masas de sonido, volúmenes estables y persistentes de sonido. No requerirá de un gran desplazamiento físico al hacer música. Éste es uno de los determinantes para el estatismo de las danzas altiplánicas y para la rigidez rítmica. (Villalpando, 2002: 125).

*Liturgias fantásticas* (1963) es su primera obra escrita para orquesta, pese a haber sido estrenada recién en el año 2000. Pertenece al periodo de estudios en el Di Tella, y está concebida para una orquesta grande, con una sección de

percusión escrita para seis intérpretes que alternan un relativamente amplio instrumental. Consta de tres movimientos, bastante diferentes entre sí. Ya en esta obra comienza a crear planos diferenciados por secciones de la orquesta, oponiendo distintas unidades rítmicas entre éstos, aunque dentro de compases ternarios simples, en este caso. También aparecen los primeros *Divisi* a cuatro de las cuerdas, organizados así para generar *clusters* gigantes que se van formando escalonadamente, es decir: las alturas van sumándose una a una en entradas sucesivas. De igual forma, en *Liturgias fantásticas* existen también varios momentos de concepción camerística, que se contraponen a la formación de masas sonoras. El segundo movimiento, por ejemplo, es en gran parte una pieza escrita para la nutrida sección de percusión, con intervenciones breves y fragmentadas de algunos otros instrumentos. Estos fragmentos camerísticos, aunque mucho más pequeños y muchas veces ubicados en la sección final de las piezas, reaparecerá más adelante.

Esta obra, según cuenta Villalpando, era la representación de una misa durante la Semana Santa que había observado en Puna. El primer movimiento, algo confuso, figuraba la llegada de los indígenas al atrio de la iglesia que, totalmente llena, ya no podía cobijar a más gente. El segundo movimiento, sobre una textura de percusiones, recreaba el *Dies Irae* (aquella época la misa todavía se decía en latín y era de uso habitual el canto gregoriano). Finalmente, el tercer movimiento, una vez terminada la misa, proponía un tono festivo. Este mismo argumento narrativo y la utilización de las masas sonoras serán luego reiterados en la *Mística N° 7*, pero, ya no durante la Semana Santa, sino de manera orgiástica en los carnavales (Rosso y Wiethuchter, 2005: 31).

Entre este trabajo orquestal se encuentra una serie de piezas que Villalpando llamó *Música para orquesta*. Cada una de estas cinco obras, escritas entre 1974 y 2003, explora sobre esta misma concepción de la geografía sonora boliviana, tomando una idea o imagen como punto de partida. La *Música para orquesta N° 1* (1974), por ejemplo, es “una descripción acústica y visual de la ciudad de La Paz” (Rosso y Wiethuchter: 57).

Esta obra trabaja la representación de un paisaje citadino, y es por esto que el “fondo” sobre el que inicia la obra no es el silencio, como en casos anteriores, sino un “bajo fundamental –a la manera de un pedal–” (Ibíd), que es una especie de “ruido base”, que podemos escuchar cuando la ciudad está en silencio. Este “bajo fundamental” –una nota sola– se nos presenta como atemporal y tenso, y es además un límite grave que crea la percepción de un “espacio” por encima de él; un “espacio” inicialmente vacío, pero que irá llenándose y vaciándose, por medio de las atmósferas que construye y las texturas hechas de multitudes de sonidos que genera.

Hay cosas que persisten: una segunda menor por encima de este bajo fundamental será la que detonará en cierto punto la entrada de una primera multitud de notas formando una rica textura en las cuerdas. Estos pasajes con multitudes agrupadas aparecen varias veces en la obra. En algunas de estas secciones el compositor superpone aleatoriamente muchas melodías. Estos fragmentos melódicos se entretrejen formando una textura muy dinámica, a la vez que, justamente por su carácter melódico, algunos giros cobran relieve, haciendo identificable por momentos alguna melodía, independiente de la textura. Uno puede en cierta medida percibir algunos bordes de las melodías, pero a la vez que percibe la textura general. ¿Esta multitud de melodías entretrejidas en una textura será acaso una multitud de entidades, representando una multitud de almas? Otra cosa interesante en esta obra, que reaparecerá más adelante, tiene que ver con la gestación de estos procesos: muchas veces un proceso de violenta transformación es insinuado una o más veces antes de desatarse.

La razón de estas células, aparte de crear una polirritmia, es la de representar, de alguna manera, la simultaneidad, a la vez que la diferencia de los diferentes ruidos que emergen del paisaje, donde la atención puede desplazarse de una a otra, sin que ninguna deje de sonar, estableciéndose planos diferentes que se superponen (Villalpando, 2014).

En *Las transformaciones del agua y del fuego en las montañas* (1991) se repiten varios de los criterios anteriores, pero esta vez orientando el proceso para proyectar la consumación de un rito; el carácter “mágico” es acentuado. Las masas sonoras llegan a ser en verdad gigantescas y a manifestarse de forma muy enérgica.

La herencia de la sangre india ha predisposto al boliviano, quiérase o no, a una particularidad: la capacidad para el asombro ante las cosas que no conoce. Este hecho se vincula de alguna manera con las posibilidades mágicas. El extraordinario atuendo de la Diablada o de la Morenada, sin ir más lejos, es una prueba de nuestra proclividad por lo raro, por lo sorprendente. Esta realidad innegable en el modo de ser de los bolivianos propicia, pues, un arte mágico, quiero decir un arte fascinante, lleno de misterio y carente de una realidad tangible (Villalpando, 1972, en Rosso y Wiethüchter, 2005: 45-46).

Si bien es un elemento casi transversal al trabajo melódico de Villalpando a lo largo de su obra, en esta pieza es aún más notable el uso de apoyaturas en las melodías. Este elemento viene claramente de un gesto propio de la música tradicional para vientos del Altiplano. Un otro material que reaparece en el universo creativo de Villalpando —y que aquí es importante— es el uso de fragmentos corales, especialmente en bronce. Hacia la última sección de la obra se establecen cuatro planos independientes y simultáneos: maderas, percusión,

cuerdas agudas y cuerdas graves; estas últimas con un canto que, por razones de registro y cantidad de ejecutantes, se presenta como un canto subterráneo. Toda esta masa sonora crece junta; de repente queda apenas el plano de la percusión: una textura rítmica de mucho dinamismo y estabilidad métrica, en *fortissimo*. Sobre ésta explotan los bronces en un largo canto a tres octavas, y más adelante a cuatro, que representa la consumación del rito, el clímax de la obra.

La oposición de planos sonoros es el resultado de mi propia concepción musical. Me interesa mucho el valor de la textura. Entiendo que la textura es el resultado de la mayor o menor complejidad del pensamiento musical. Una pieza musical que se limita a una línea melódica con un soporte armónico tiene una densidad sonora muy limitada, consecuentemente el pensamiento musical inmerso en esta pieza es elemental, pero esto no es un juicio estético, esta pieza puede ser una hermosa obra de arte. Sin embargo, mi búsqueda es de una complejidad sonora mayor, de una densidad sonora exuberante, con muchas líneas de atención (Villalpando, 2014).

## 6.

En su música de cámara, Villalpando ha trabajado en un sentido opuesto al que realizó en el contexto sinfónico. Suele trabajar con material limitado, realizando procesos sencillos y claros.

El influjo del paisaje en las obras musicales que escribo tiene dos respuestas en mi interioridad. Una, explosiva, dionisiaca, que me ha llevado a escribir obras para orquesta, con una textura densa, de sonoridades vigorosas; y otra, íntima, reflexiva. Estos estados interiores me han llevado a escribir música de cámara. (...) la densidad sonora y el pensamiento complejo (...) se vinculan a las obras que he escrito para orquesta. En el caso de la música de cámara, mi criterio es casi opuesto. Me atrae la sencillez, la extrema economía de medios (Villalpando, 2014).

Dentro de este contexto compositivo –al que nos referimos al describir el trabajo con la repetición de un solo sonido–, creó también una serie de piezas llamadas *Místicas*, que “exploran los estados interiores, para recrear un paisaje sonoro interior” (Villalpando, 2014). Actualmente existen 13 *Místicas*, compuestas entre 1965 y 2013, cada una para un instrumental diferente, pero todas, a excepción de la *Mística N° 7*, son música de cámara.

Según el maestro, la *Mística N° 1* se apoya sobre la ley de octavas desarrollada por Gurdjieff. La intención del compositor fue la de crear un estado interior de apremio en búsqueda de un principio religioso que desembocara en la unidad. (...) La reflexión sobre la muerte que propone la *Mística N° 2* gira alrededor de la nota Sí, tradicionalmente asociada con la muerte. Compuesta para piano solo, evoluciona sobre la interrupción permanente del discurso virtual que forma la reiteración de un sonido que parece construir un hilo, pero que, continuamente quebrado, va



Jennifer Geenseeves

creando, no silencios pero sí vacíos, pues para el oyente la brusca y seca interrupción actúa como ruptura (Rosso y Wiethüchter, 2005: 63).

La *Mística N° 5*, compuesta para septeto, que combina vientos y cuerdas, tiene también como hilo conductor un instrumento solista, en este caso un clarinete. El trabajo de relacionamiento de diferentes planos en esta obra está fijado –en sentido opuesto al contexto sinfónico– con mucha claridad: en el centro se encuentra la melodía solista, escrita en una escala pentátona que comparte varias alturas con la tonalidad de La menor. La melodía va siempre cambiando de altura por medio de un salto de intervalo, generando un dibujo montañoso, escalador, cuyo comportamiento siempre desciende o asciende. En otro plano, los otros instrumentos,

agrupándose de distintas formas por afinidad tímbrica y de registro, representan algo así como los elementos que lo rodean, y, en un lenguaje armónico atonal, generan distorsión, disonancia con el solo de clarinete. Se superponen planos con distintos pulsos y lenguajes armónicos; existe un tercer plano subterráneo (por registro y dinámica) que emerge de repente. En cierto punto cercano al final de la obra, el comportamiento de la melodía, hasta ahora siempre de carácter melancólico, se muestra más dinámico, lleno de apoyaturas que parecen pequeños saltos, se torna más “alegre”. Entonces las cuerdas forman una textura de arpeggios en La menor, con un pedal grave que la sostiene. La melodía pentátona suena consonantemente sobre estos arpeggios en La menor, se establece una conexión entre esta entidad, representada por el instrumento solista, y ese entorno. Finalmente, vuelve una vez más la melodía en tono melancólico, sola hasta el cierre.

La música que escribo, aparte de todas mis preocupaciones referentes al paisaje, a la geografía sonora, etc., es una forma de contar historias, experiencias acústicas, recuerdos sonoros de mi niñez. En la *Mística N° 5*, por ejemplo, narro una experiencia acústica vivida en Italaque. Yo estaba, para fines cinematográficos, grabando ruidos de ambiente en una amplitud sinuosa, llena de pequeñas lomas que subían y bajaban, eso le daba también mucha movilidad a los sonidos que grababa. En eso,

oí que alguien se acercaba tocando un quenacho. Nunca pude ver, por los desniveles del terreno, al ejecutante. También es cierto que empezaba a oscurecer. La melodía se perdió, para reaparecer después, más melancólica aún. Eso fue todo. Ése es el origen de la *Mística N° 5* (Villalpando, 2014).

Detrás de varias de las *Místicas* existen evocaciones a historias de su infancia. La *Mística N° 7* retrata recuerdos infantiles de los carnavales en Puna; la *Mística N° 8* está relacionada a otra situación vivida cuando niño en Puna, la expectativa antes de que un guitarrista comenzase a tocar, y la ansiedad de esa espera que antecede a la música.

Estas experiencias yo las he tratado de expresar justamente en la serie de *Místicas*. Dentro del espíritu de la *Mística* estaba la intención sonora geográfica y a partir de la *Mística N° 6* me enajeno de esta paráfrasis del sonido geográfico, para sumirme más en la experiencia interior, en las evocaciones interiores, que trato de traducirlas sonoramente (Villalpando en Moya, 2009: 184).

## 7.

En esta época realizó también su –hasta ahora– única ópera, *Manchaypuytu* (1995-96). El guión fue escrito por el propio Villalpando, y en la última etapa, revisado con Néstor Taboada Terán, autor del libro en el que basó su argumento. La obra está escrita utilizando armonía tonal, pero no trabaja las funciones de forma convencional. Éste será un punto a partir del cual su lenguaje será modificado, notoriamente al respecto de la armonía y la notación musical.

La razón para que el compositor decidiera hacer el guión personalmente tiene que ver con una mala experiencia previa. Ocurre que Villalpando tuvo desde muy temprano una gran afición por la ópera, inaugurada en sus épocas formativas en Buenos Aires. En 1973 decidió comenzar a componer una ópera y se asoció con su entrañable amigo, Jaime Saenz, como guionista. Decidieron ambientarla justo después de la Guerra del Chaco. El argumento giraba en torno a cuestionamientos sobre el ser boliviano, y conforme avanzaba el proceso, apareció el nombre: *Perdido viajero*. Villalpando comenzó la composición mientras esperaba que Saenz finalizara el guión; surgieron los primeros dos fragmentos.

Consiguieron un pago por encargo de obra de Gonzalo Sánchez de Lozada. Pero el guión, inexplicablemente, nunca llegó. Jaime Saenz, pese a haber co-

brado ya la totalidad del pago por el guión, nunca lo entregó<sup>1</sup>. Y, de hecho, cortó abruptamente su cercana amistad con Villalpando, reencontrándose los dos amigos en un breve episodio apenas un mes antes de la muerte del escritor. Los dos fragmentos compuestos terminaron siendo la obra electroacústica ¡Bolivianos...!, realizada en el estudio del compositor belga Leo Küpper, y un aria para barítono, estrenada por Gastón Paz.

A partir de estas obras comienza una etapa creativa que se extiende hasta la actualidad, manteniendo muchos criterios compositivos, y generando algunos cambios en su lenguaje. La mirada está menos volcada hacia el exterior, y más dirigida hacia su interioridad y a detonantes extraídos de memorias de su infancia. Consecuentemente, tenemos un mayor número de *Místicas* y de obras de cámara en general, una notoria preferencia por agrupaciones más pequeñas, por grupos que acompañan a solistas; así como una menor presencia de texturas y superposiciones de planos, por lo tanto, mayor claridad en los procesos de transformación del material.

Una obra de esta etapa que plantea nuevas referencias es *Piano3* (2002), escrita para piano y sonidos electroacústicos. Estos últimos consisten en una pista con dos líneas para “pianos sintetizados” (I y II), es decir, dos líneas que son reproducidas virtualmente, vía MIDI, con un sonido de piano que luego es transformado tímbricamente, procesado, paneado –un “piano sintetizado” a cada lado– y mezclado. Las tres líneas están escritas en un mismo *tempo*, es decir que el pianista debe adecuarse y seguir el *tempo* planteado por los pianos grabados. Existe una cercanía al trabajo que hizo Conlon Nancarrow en sus estudios y demás piezas para pianola, pero básicamente en el uso de una lectura mecánica, en este caso digital, que posibilita la escritura de líneas que, de otro modo, serían de imposible ejecución pianística: por su velocidad general –o la que imprime en la repetición de una misma altura–, por el despliegue de combinaciones de alturas y simultaneidades incómodas, por la articulación, etc. Esta concepción de líneas imposibles, no pianísticas, plantea además, lógicamente, la posibilidad de un diferente acercamiento compositivo: a nivel técnico, estético y expresivo.

1 “Fui a buscarlo un par de veces y no quiso recibirme. Para entonces, mis ocupaciones también se habían incrementado, dejándome, en verdad, poco tiempo libre, cosa que disminuía la frecuencia con que antes visitaba a Jaime. ¿Tal vez fue esa la razón?, me pregunto. No lo sé. Es cierto que Jaime era un amigo muy celoso, y por ese entonces, por las circunstancias específicas de mi trabajo, yo tenía una vida social muy movida, tal vez eso motivó un malestar en Jaime, que como él siempre lo decía, abominaba de ese tipo de relaciones sociales. Tampoco lo sé, pues nunca llegó a decirme qué es lo que había sentido y pensado al respecto. Sólo recuerdo un extraño mensaje llegado a través de Guillermo Bedregal, aquel amigo poeta que muriera tan joven. Dice que Jaime había dicho: ‘El Alberto piensa que le voy a dar el libreto de la ópera, pero no se lo voy a dar nunca’. Cosa que resultó siendo verdadera, pero a la vez inexplicable” (Villalpando, 2005: 30-31).

La expresividad, por ejemplo, es mecánica, plana, de una precisión antinatural, que es explotada aquí conscientemente. Existe además la búsqueda de una relación de contraste tímbrico entre sonoridades procesadas y las del piano acústico. En el sonido sintético, los ataques tienen mucha claridad, cercana al clavecín, pero se trata de un ataque más plástico, además de estar acompañado de una pequeña estela sintética, mucho más seca que la resonancia del piano acústico, a la cual reemplaza en su contexto tímbrico. Esta pequeña estela sintética propicia que secuencias de veloz oscilación entre dos alturas cercanas, por su velocidad y dinámica *pianissimo*, sean percibidas como vibraciones regulares de gran agilidad; o que velocísimas líneas de *glissandi* cromáticos formen dibujos que plantean oleajes simétricos. Pero también hace uso de otros recursos: las cuatro manos de los pianos sintetizados haciendo cuatro diferentes líneas, formando estas texturas melódicas con apoyaturas, a las que hacíamos referencia al hablar de la música sinfónica; la duplicación de algunos acordes del piano acústico en uno de los pianos virtuales, coloreándolos –a veces a la octava–, sumando las tímbricas. La pieza gira en torno a la exploración de estos dibujos veloces, las apariciones y desarrollo de un material un tanto *bartòkeano*, otro escrito en tresillos –cuya primera aparición detiene súbitamente el movimiento– y acordes politonales de larga duración. *Piano3* concluye al aterrizar estas líneas veloces en un acorde mayor con séptima menor y novena mayor.

*Los diálogos de Tunupa* (2011), para viola profunda y orquesta de cuerdas, es una de sus más recientes obras. La viola profunda es un instrumento inventado por el boliviano Gerardo Yáñez, y está ubicado, en tesitura y timbre, entre la viola y el violonchelo; haciendo la voz de tenor, a la octava grave del violín. Villalpando también la utilizó en su *Mística N° 11* (2011), escrita para cuarteto “reformado” –con viola profunda en lugar de un segundo violín– y piano. En *Los diálogos de Tunupa*, la viola profunda es solista, haciendo la voz de Tunupa, que dialoga con distintas entidades y elementos, que son representados por las cuerdas. La piedra, por ejemplo, cobra la forma de un bloque, que superpone varias notas en *pizzicato*, agrupadas por pares separados por segundas mayores. Esta “piedra” se manifiesta en bloques siempre isócronos y va modificando su cariz mediante cambios armónicos, elevaciones y descensos, siempre ordenados bajo el mismo criterio. El “agua” es un amplio –profundo– acorde de ocho notas en las cuerdas con arco, que entre sí conservan las mismas relaciones por semitono: segundas menores, séptimas mayores y novenas menores. Este acorde va mutando, pero repite regularmente su entrada, seguida de una pausa pequeña entre cada intervención. Sólo la voz superior ondea por grado conjunto descendente o ascendente durante las pausas, en una suerte de vaivén. El

viento, como en anteriores etapas, es representado con un *cluster*, esta vez microtonal, que se va formando con entradas siempre desplazadas de seis alturas separadas por cuartos de tono, que forman un ámbito, una unidad “engrosada” alrededor de la nota do.

Yo creo que en esta época estamos tan contaminados acústicamente; (...) quizá esa contaminación ha hecho que yo ahora vaya buscando mas bien sonoridades muy licuadas, muy poco robustas en su textura y eso me induce a pensar en ciertas esencialidades, en cierta simplicidad del sonido: lo más simple que pudiera ser, pero que expresivamente sea efectiva (Ibíd: 186).

En *Mientras crece un árbol sobre el mar* (2000) –para soprano, orquesta de cuerdas y vibráfono– musicaliza textos de Blanca Wiethüchter. Plantea ideas sencillas que experimentan procesos claros. En la primera canción, por ejemplo, emerge un pulso relativamente lento que va rebotando y se mantiene por mucho tiempo, pasando de un instrumento a otro, formando y deshaciendo simultaneidades armónicas que van modificándose siempre por grado conjunto, nota a nota. La segunda, *El mar que nos separa*, consiste en una serie de líneas ascendentes y descendentes que forman continuidades entre sí, líneas de veloz movimiento que ascienden y descienden en oleajes, mientras un trino del vibráfono se mantiene vibrante. La tercera comienza con una línea formada por una continuidad de pares de notas, que van siempre ligadas de a dos, como en un vaivén, moviéndose siempre por grado conjunto, y de la cual emerge la voz. El vibráfono y violines primeros tocan esta línea al unísono, los demás realizan un sostén armónico que va cambiando constantemente. Para el final de la pieza vuelve la idea del pulso que pasa entre instrumentos, de la primera canción, para cerrar la estructura con un arco. Lo mismo: procesos transparentes y efectivos.

Hay, sin duda, una intención explícita de musicalizar poesía. No olvidemos que, en sus orígenes, la música es canto, y el canto es la unión de la palabra y la música. Sí, hay también un propósito claro de escribir música sobre la poesía de Blanca, no sólo por lo que ella ha significado y significa para mí, sino porque encuentro en su poesía una proximidad muy grande a la música. Hay muchas cosas que me gustan de Tamayo, por ejemplo, pero no me sugieren nada musical. Saenz también propone, en su poesía, un acercamiento a la música. Pero esto, claro está, decide el compositor de acuerdo con su sensibilidad (...) (Villalpando, 2014).

## 8.

De sus relaciones con escritores, sin duda la más cercana fue con Blanca Wiethüchter, quien fue su segunda esposa. Villalpando ha utilizado poesía

suya en varias de sus obras. En la cita, el compositor habla también de Jaime Saenz, con quien mantuvo una estrecha amistad durante los años 60 y 70, hasta el mencionado asunto de la ópera. Es posible que sea por su cercanía a estos importantes escritores, además de su gran afición a la literatura, que Villalpando también haya escrito sus propios relatos. Se sabe que tiene algunos textos inconclusos, o quizá tan sólo inéditos; entre ellos, una autobiografía denominada *El horóscopo*. Se sabe también de la existencia de *Un tren viajaba en los ojos de Baní*, una novela suya escrita en 1968, concebida en registro surrealista y con fuerte influencia del esoterismo, en la que Saenz jugaría también un papel fundamental, entusiasmándolo a enviarla al Primer Concurso de Novela “Erich Gutentag”, y aconsejándole remitirla con un rótulo en el que decía “Concurando sólo al primer premio”. La novela no ganó el concurso, pero obtuvo la primera mención; posteriormente estuvo cerca de editarse cuatro veces sin éxito, algunas de ellas por razones inexplicables. La novela sigue inédita.

Mantuvo también muchas amistades con pintores y cineastas, siendo pionero en la musicalización cinematográfica y co-realizando videos sobre el trabajo de pintores nacionales. En fin, uno podría seguir indagando en su vida y encontrar más ángulos desde donde su presencia ha sido determinante en la historia artística boliviana de los últimos 50 años. Pues Villalpando pertenece a una generación legendaria, de la que fue uno de los protagonistas.

Como compositor, en el contexto latinoamericano, es miembro de número del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte; y es parte de la llamada “Generación del Di Tella”, compositores de estas latitudes, nacidos entre los años 30 y 40, a quienes les tocó enfrentar desafíos similares a los suyos. En el ámbito nacional también supo encontrar sus pares. Primero en este proceso creacional de la música de vanguardia, con Marvin Sandi y Florencio Pozadas, como ya apuntamos; y más adelante con Mario Estensoro y con el director orquestal Carlos Rosso, con quienes realizó enormes esfuerzos en el campo de la docencia, la gestión y el desarrollo del trabajo para repertorio sinfónico.



Patricio Jijón: “El acordeonista”, 2009.

Lo que sorprende al hacer un recuento de esta fantástica, profunda y prolífica aventura es que aún hoy, si bien el compositor está situado en un lugar de dignidad imposible de vulnerar, tan sólo una muy pequeña parte de su obra está al alcance de músicos, estudiantes y profesionales. De ahí también la dificultad que se presenta a la hora de escribir sobre su trabajo. Debemos analizar y sacar conclusiones a partir del material que tenemos al alcance en partitura y –con seguridad de menor cuantía– el que tenemos en grabación. Es por eso que el presente artículo no tiene mayor pretensión que la de introducir al lector a la dimensión de este enorme creador, padre de la música contemporánea boliviana; y de compilar y plantear algunas ideas sobre la evolución de su obra, aún en producción.

## 9.

La respuesta de los músicos bolivianos a la obra de este gran compositor puede comenzar por generar un catálogo completo de ella, poner estas partituras al alcance de estudiantes de música e instrumentistas. Esto sin duda colaborará a avanzar en la siguiente gran necesidad: generar montajes e interpretaciones coherentes, así como grabaciones y ediciones profesionales de estas obras. Actualmente existen relativamente pocas. Y, de hecho, existen algunas obras suyas que no han sido estrenadas, como la *Mística N° 3*, las sinfonías *1* y *2*, y una obra para cuarteto de cornos, titulada *Cuatro sombras y la muerte*. La tarea subsecuente será sin lugar a dudas la de generar teoría crítica sobre su obra, de la que existen, concretamente, apenas un par de libros. De esta forma comenzaremos a construir nuestro pensamiento musical en la continuidad histórica que nos toca, la de herederos de estas reflexiones en verdad profundas sobre nuestra identidad sonora, plasmadas en textos y obras escritas en una consciencia plena de la originalidad y coherencia de su lenguaje. El que, conscientes o no de ello, es *nuestro* lenguaje.

He encontrado en la geografía boliviana el recipiente que nos cobija a todos. La geografía suena. No es ser paisajista. La intención mía no es describir los paisajes, sino los estados interiores que la geografía propone y que son los que nos identifican a los bolivianos, porque estamos hechos de la misma tierra (Villalpando, 1992, en Rosso y Wiethüchter, 2005: 52).

## Referencias

1. Moya, Luis. *Invenções sobre la sonoridad andina: estudio patrimonial sobre el pensamiento estético musical de Alberto Villalpando*. Cochabamba: Agalma Ediciones, 2009.
2. Villalpando, Alberto. “En torno al carácter de la música en Bolivia”. *Ciencia y Cultura*, N° 11. pp. 124-128., 2002.
3. -----“Perdido viajero y perdida ópera”. En: Saenz, Jaime. *Obra dramática*. La Paz: Plural. pp. 29-32, 2005.
4. -----“Una reseña sobre la música contemporánea”. En: Revista *Nuestra América*, N° 3, pp. 163-173, 2007.
5. Villalpando, Alberto. Entrevista personal con el autor, abril de 2014.
6. Wiethüchter, Blanca y Carlos Rosso. *La geografía suena. Biografía crítica de Alberto Villalpando*. Cochabamba: Ediciones del Hombrecito Sentado, 2005.