

Carlos Fariñas: una vida por la música

Por Rubén Hinojosa Chapel y Clara Cabrera Valdés

Parecería que Cienfuegos fuera un buen lugar para venir al mundo si se deseara ser músico, principalmente si se quisiera ser un buen músico. Benny Moré nos induce a pensar en esta afirmación. Rafael Lay parece confirmarlo, pero el nacimiento, el 28 de noviembre de 1934, de un niño inscripto con el nombre de Carlos Fariñas Cantero, reafirma nuestra hipótesis.

Dotado de una elevada sensibilidad artística y musical, una cultura vasta, una mente privilegiada por la naturaleza y una gran capacidad de trabajo, el maestro Fariñas es un hombre extraordinario, voluntarioso y firme, estricto y riguroso. Dueño de una fuerte personalidad, de rostro severo, marcado por incontables horas nocturnas de duro bregar, oculta bajo su aspecto exterior a un ser humano pletórico de música y poesía.

Fiel a sus principios y comprometido con su tiempo, es conocido fundamentalmente como el gran compositor que es. Sin embargo, su vida ha sido tan fecunda y rica en tantos aspectos que resulta muy difícil compactarla en unas pocas líneas.

Llegado a la música por la vía familiar, comenzó a escucharla y estudiarla desde muy niño. En la adolescencia realizó estudios con los maestros Harold Gramatges, Serafín Pró, Edgardo Martín, Argeliers León, Enrique González Mántici y José Ardévol, quien escribió en su libro *Introducción a Cuba: LA MUSICA*, publicado en 1969: "(Carlos Fariñas) es uno de los músicos de su generación de formación más sólida".



Y es que Fariñas no solamente estudió con los mejores maestros que podía encontrar en Cuba, sino que tuvo la posibilidad de realizar cursos de perfeccionamiento en los Estados Unidos y la antigua Unión Soviética. Primero en Tanglewood, en 1956, con Aaron Copland, Eleazar de Carvalho y Seymour Lipkin; y posteriormente en el conservatorio Chaikovski de Moscú, entre 1961 y 1963, con Alexander Pirumov, Dimitriv Kavalevski y Rogal Levitski.

Desde entonces ha dotado a la Cultura Cubana de un abultado catálogo de más de cien obras musicales de una amplia variedad de géneros: música de cámara, sinfónica, coral, conciertos, electroacústica, solistas, la ópera, el ballet, el cine y el teatro.

Iniciado en una estética nacionalista neoclásica, su estilo evolucionó hacia nuevas tendencias e integró el grupo inicial de la vanguardia cubana a principios de los años '60. Muy conocidos son sus Seis sones sencillos, para piano, inspirados en los sones de Alejandro García Caturla y Carlos Borbolla.

De 1976 es su monumental *El bosque ha echado a andar*, dedicada al Che, donde integra un amplio set de percusión afrocubana a la orquesta sinfónica. Muy importante para su vida profesional fue el premio que recibió en 1969 en la VI Bienal de París, por su obra *Tiento II*, compuesta el propio año mientras cortaba caña como machetero voluntario.

Entre sus últimas creaciones queremos destacar el *Concierto para Cello*, estrenado el año 1998 en México por el notable cellista azteca Carlos Prieto, y el *Concierto para Guitarra* estrenado en Polonia, también en 1999, por el guitarrista cubano Joaquín Clerch. En ambos conciertos el compositor manifiesta de una manera límpida que ha hecho suyo el pensamiento martiano que expresa: "Injértese en nuestras repúblicas el mundo, pero que el

tronco sea de nuestras repúblicas". Su música derrocha universalidad cubanizada y cubanidad universalizada.

El maestro Carlos Fariñas ha combinado su actividad creativa con la docencia y, desde 1963, ha impartido ininterrumpidamente clases de composición a numerosos jóvenes. Paralelamente ha sido un activo promotor y divulgador de la música de todas las épocas y especialmente, de la música contemporánea, incluyendo la electroacústica. Entre 1967 y 1977 dirigió el Departamento de Música de la Biblioteca Nacional, en donde organizó, dirigió y ofreció ciclos de conciertos, conferencias y cursos populares, en los cuales dio a conocer por primera vez en Cuba obras de Xenakis, Ferrari, Nono, Cage, Stockhausen y Maderna, entre otros.

Ha impartido numerosas conferencias en Europa y Estados Unidos, y su música ha sido ejecutada en Cuba y más de veinte países. Ha dirigido la Orquesta Sinfónica Nacional, la Orquesta de la Radio del antiguo Berlín Occidental y conjuntos de cámara en Venezuela, México y Cuba, en la ejecución de obras suyas. También ha sido invitado a formar parte de una gran cantidad de jurados, en concursos de Composición y Musicología de Cuba y otros países.

Fariñas ha sido un hombre fundacional. En su vida ha sido fundador de varias instituciones, departamentos, etc., o protagonista de hechos primigenios, entre las cuales sólo mencionaremos algunos.

Cuando en 1959 se crea el Teatro Nacional de Cuba, es designado Director de su Departamento de Música y, como tal, es fundador de la Orquesta Sinfónica, de la Orquesta de Cámara, del Coro y de la Opera de este teatro.

Se le puede considerar también como fundador de la música para el cine cubano después del triunfo revolucionario, cuando en 1959 compuso la música de la primera película de la Revolución: Así nació el Ejército Rebelde, de José Massip. Luego escribiría partituras para alrededor de quince filmes, tales como: Baraguá, del propio Massip, Mella y Aquella larga noche, de Pineda Barnet; Retrato de Teresa, Habanera y En el aire, de Pastor Vega; la presentación de la serie Amores difíciles, sobre los cuentos de Gabriel García Márquez; y la serie televisiva Historias sumergidas, de Rogelio París.

También en 1959 recibió el encargo del Ballet Nacional de Cuba para componer la música de un ballet que sería bailado por Alicia Alonso. Un año después se estrenó el Primer Ballet de la Revolución (como se le llamó), Despertar, en la Plaza José Martí. En 1975 recibió otro encargo del BNC también para Alicia Alonso como solista. De esta forma nació Yagruma, en cuya ejecución se utilizó una orquesta de 104 músicos que incluía once percusionistas sinfónicos y folclóricos.

En 1963 fue designado profesor y director del Conservatorio Alejandro García Caturla, donde fundó los primeros Talleres de Composición para niños. En los años '80 fundó, en la Escuela Nacional de Música, los Talleres de Composición para las escuelas de música de nivel medio del país, cuyos programas de estudio elaboró.

En 1978 fue nombrado Decano de la Facultad de Música del Instituto Superior de Arte, donde ocupó posteriormente la responsabilidad de Jefe del Departamento de Composición. En esta Facultad creó la asignatura Audiciones Analíticas, impartida por el propio maestro durante varios años. En 1989 fundó, junto con otros compañeros, la carrera de Dirección Musical de Sonido y el Estudio de Música Electroacústica por Computadora.

Numerosos reconocimientos y distinciones ha recibido por sus aportes a la Cultura Cubana, tales como: la Medalla Raúl Gómez García, la Distinción por la Cultura Nacional, la Medalla Alejo Carpentier y la Réplica del Machete de Máximo Gómez. Carlos Fariñas es uno de nuestros maestros, es una de las personalidades que prestigian a nuestra institución educacional.



La presente entrevista constituye un pequeño fragmento de las casi tres horas de conversación que nos concedió el maestro, y que forma parte de un libro en preparación.

*Ud. fue discípulo de Aaron Copland. En su libro *Cómo escuchar la música*, el compositor refiere la existencia de cuatro tipos distintos de creadores, de acuerdo con el estilo individual para la concepción de una obra:*

-1er. tipo: el compositor espontáneamente inspirado. Ej. Franz Schubert. La música brota simplemente de él. Comienza no con un tema sino con una composición completa.

-2do. tipo: el tipo constructivo. Ej. Ludwig V. Beethoven. El creador comienza con un tema musical y lo perfecciona a cabalidad.

-3er. tipo: el tradicionalista. Palestrina y Bach: comienzan con un patrón más que con un tema. Surge en un período particular de la historia de la música, cuando el estilo está próximo a alcanzar su pleno desarrollo.

-4to. tipo: el precursor: Gesualdo, Moussorgsky y Berlioz en el siglo XIX; Debussy y Ravel en el siglo XX. Actitud experimental, se oponen a las soluciones convencionales de los problemas musicales.

De acuerdo con esta clasificación de Copland, ¿qué tipo de compositor se considera Ud. en sentido general, y en el caso de la música electroacústica en particular?

Yo diría que las cuatro definiciones de Copland son muy limitadas, porque al texto al que se refiere es al ciclo de conferencias que dio para una especie de *Apreciación Musical*, que estaba destinado a no profesionales de la música, lo que evidentemente hizo que Copland simplificara muchos conceptos y los llevara a enunciados un poco primarios para la comprensión de un público no avezado en los problemas de la música.

En el caso que él se refiere, por ejemplo de Schubert, él dice que comienza por una composición completa. Desde luego, nadie puede componer una obra completa; por lo tanto hay que entenderlo como una metáfora, tal vez en el sentido de que Schubert tenía tanta facilidad para componer dentro del lenguaje que él utilizaba, que en su lenguaje se producía casi como si estuviera componiendo la obra completa desde el principio. Quiero mostrar la forma en que él simplifica.

El considera "constructivo" a Beethoven porque comienza con un tema y lo perfecciona a cabalidad. Pero yo creo que lo constructivo en música no está dado por comenzar con un tema y perfeccionarlo; lo constructivo está dado por la capacidad de organizar cualquier tipo de material musical, y en ese caso me identificaría más o tanto con Beethoven o quién sabe si más con Bach, aunque no fuera un precursor.

Si hay algo en la obra de Bach por lo que yo lo definiría sería justamente su construcción. Mucho más todavía que en Beethoven. Entonces yo entiendo este enfoque de Copland como

un esquema simplificado para definir ciertos conceptos que él quería establecer, pero no creo que los debamos tomar como definiciones definitivas.

De acuerdo con esta clasificación de Copland, ¿en dónde me ubico yo? No tengo la menor idea. Puedo decir tal vez en dónde no me ubico. A mí me gusta hacer cada música, de alguna manera, nueva dentro de mí mismo. No creo que lo que yo haga se enmarque dentro de lo netamente experimental, por lo tanto no pienso que la música que yo haga sea experimental. Normalmente tengo cierta tendencia no a la ruptura dentro de mí mismo sino a la continuidad dentro de mí mismo, a la búsqueda de soluciones, que podrán ser más o menos audaces, pero dentro de lo que me parece a mí que tienen una coherencia de lenguaje y de procedimiento.

Si algo pudiera decir de mí mismo es que aunque yo experimente con mi música cosas distintas, tal vez no me sienta entre los músicos que Copland define como "experimentales". El concepto "experimental" siempre lo rechazo un poco (en materia de arte), porque uno siempre experimenta cuando uno compone (aunque sea "Los paticos"), uno siempre experimenta cosas, ¿no? Una de las cosas que no me gustan del Festival de Bourges, es que le llamaban durante años, creo que todavía le siguen llamando, Festival de Músicas Experimentales, porque le otorga una categoría a la creación musical que escapa de la creación musical en sí para convertirse en "puro experimento", y a mí me parece que los medios que se expresan en el Festival son obras de creación, unas mejores, otras peores, unas más exploradoras, unas más tradicionales.

Yo lo que diría es que tal vez no me sienta en esa definición "experimentalista" que plantea Copland. No sé si ubicarme en un terreno dentro de lo nuevo más tradicional. Realmente no lo sé. Me cuesta trabajo decir. Eso se lo dejo a los musicólogos que podrán decir en qué parte me van a encasillar, o qué me van a perdonar en la vida. Me preocupa mucho la construcción. A mí no me gusta que una música mía tenga algo que de alguna manera yo no hubiera previsto con mucho rigor.

A mí me cuesta tanto trabajo componer una obra sinfónica como un bolero. Yo te mostré el otro día el cha-cha-chá Municipio Playa. En él yo tengo escrita las notas que no escribiría nunca un compositor de cha-cha-chá. Yo se las tengo escritas a esa partitura porque no lo puedo hacer de otra manera. Entonces trato que las voces reflejen una direccionalidad, una expresividad, una función y en ese sentido sí yo diría que me siento constructivo, pero lo que me cuesta trabajo es enmarcarme en esas cuatro definiciones.

¿En ese caso, Ud. propone un quinto tipo?

No, yo propongo no guiarme por estas definiciones. Preferiría una definición que pudiera estar -siguiendo el concepto de Copland- entre los artistas que abren puertas y los artistas que las transitan, y que a lo mejor abren otras puertas. Es decir, en la Escuela de Viena, Alban Berg representa la tradicionalidad romántica. Anton Weber, que es contemporáneo, representa tal vez la perspectiva, es decir, unas nuevas puertas. Con Alban Berg es el mundo romántico llevado a conceptos modernos, es la proyección de nuevas aperturas.

Hoy en día es más difícil que la gente siga a Alban Berg que a Anton Weber, todavía este último deja más brechas abiertas que el primero, tal vez. Esto dicho así grosso modo.

¿Cómo enfoca Ud. la investigación y desarrollo de la música algorítmica?

Hablando con cierto rigor tendría que decir que no sé lo que es la música algorítmica. Pienso que la música algorítmica como tal no existe, ¿o sí existe? Yo diría más bien músicas que se fundamentan en algoritmos, sobre todo en algoritmos dados por la aplicación de las ciencias de la computación, porque si recordamos el serialismo, el dodecafonismo, el postserialismo, son procesos algorítmicos. Lo que pasa es que entonces no se les llamaba así.

Cuando hemos estado en el mundo este de la indagación de los fractales, nos encontramos que muchas de las cosas que se producen en el proceso de los fractales aparecen como aplicación musical natural. Creo que el propio Hinojosa lo ha verificado este año, la cantidad de planos distintos que genera de manera natural en la composición musical.

¿Existen algoritmos para componer? Bueno, los cuadros famosos, el juego de dados de Mozart para componer valeses, habría que decir que no es más que un proceso algorítmico. No existe una música algorítmica, existe una música que utiliza algoritmos para desarrollarse.

Computarizados.

Sí, exacto. La experiencia nuestra no es muy vasta, desde el punto de vista mío como compositor, para poder dar un enfoque muy riguroso en cuanto al tema de la composición con algoritmos. Pienso que deviene un instrumento compositivo más, que enriquece mucho el espectro del instrumental del compositor, del instrumental técnico del músico.



Creo que es un terreno en el cual se han hecho montones de experiencias; no siempre las experiencias que hemos visto por ahí en términos generales, hasta donde alcanza el conocimiento de uno, que insisto no es demasiado extenso en este sentido, no han sido muy brillantes. Hemos escuchado piezas a partir de algoritmos, que no han sido válidas desde el punto de vista musical. Sin embargo, creo que desde el punto de vista de investigación sí. Y es tan abierta la experiencia, que yo casi diría que un algoritmo para la composición pudiera generarse prácticamente de cualquier cosa.

Para Ud., ¿qué es la música electroacústica y qué es la música por computadora?

Música. Es sólo música. ¿No?

Sí, pero vamos a conceptualizar más desde el punto de vista de las caracterizaciones de tipo de música.

Profundizando un poco en la idea, yo digo que la música electroacústica o la música hecha por computadora es y tiene que ser ante todo, música. Ahora, ¿qué quiere decir eso? Yo nunca me he atrevido a sumarme a las definiciones de "música", porque siempre me han parecido muy limitantes y nunca he encontrado una definición que me satisfaga plenamente, por lo que me es muy difícil también definir qué es para mí la música electroacústica o la música hecha mediante una computadora.

Lo primero que diría es que para mí la música hecha por computadora o por medios electroacústicos es música, igual que otros tipos de músicas que utilizan recursos distintos. Creo que esta pregunta sería lo mismo que si preguntaras: para Ud., ¿qué es la música del clasicismo y la música después de Arnold Schönberg, del dodecafonismo? Te diría lo mismo: música. Ah, los instrumentos y los recursos han sido distintos, pero tendría que decirte igual, que también los violines eran distintos en tiempos de Mozart y en tiempos de Schönberg.

La capacidad de tocar se expandió mucho a fines del siglo XIX. Cualquier violinista de ese siglo tenía una riqueza técnica muy grande y le daba al compositor las posibilidades que no tenía un compositor del barroco. Cuando en este siglo uno ve las partituras de Richard Strauss y ve los pasajes que le escribía a las trompas... a Beethoven "se le habría caído la quijá", porque en tiempos de Beethoven ni pensar, ni remotamente, que se pudiera tocar un pasaje en una trompa al nivel que los hizo Richard Strauss, y lógicamente, la existencia de ese instrumento le da al compositor un espectro de recursos nuevos.

Yo pienso que en este caso, los medios electroacústicos y la computadora le entregan al músico otros recursos, equiparables de alguna manera a estos que mencionaba. Es decir, el perfeccionamiento de las trompas con las válvulas, con los nuevos descubrimientos es, en mi

opinión, equivalente a la expansión que le da estos nuevos recursos al compositor, en otro sentido de aplicación, pero creo que es válido.

Creo que son recursos que han permitido enriquecer los lenguajes, las posibilidades del timbre, han permitido manipular desde dentro el sonido mismo. E inclusive, cuando uno escribe una partitura convencional en una computadora, uno se da cuenta de cuantas cosas deja de escribir el compositor en una partitura escrita tradicionalmente a mano, porque dá por supuesto que el intérprete entiende la ausencia de ciertos signos.

Hace alrededor de tres años estuve revisando un concierto de Chaikovsky y estaba buscando una de las cadencias del piano, y me decía: no existe ni un solo programa de gráfica musical por computadora que permita escribir esos pasajes como los escribió Chaikovsky para el piano, y Chaikovsky sabía escribir para el piano, está muy bien escrita, sin embargo, la computadora no entendería cómo Chaikovsky lo escribió, porque él no puso ningún silencio.



Los pasajes alternos de mano están puestos sencillamente por espacios, y el músico sabe cómo hay que tocar eso, no hay que escribirle los silencios porque están dados. A la computadora tendría que escribirle todos los silencios que Chaikovsky no escribió para que lo pudiera entender. Entonces uno se da cuenta de cuánto uno pone en manos de la lógica del instrumentista, que no se escribe en la partitura.

¡Cuánto influyen los modos y estilos interpretativos en una época y en otra! En una época se toca de una manera y, sin embargo, el compositor no escribió la música ni de una forma ni de otra; escribió valores, notas, intensidades y articulaciones. Entonces, en una época se hace un pequeño *sostenuto* al final de una frase, en otra época se hace de otra manera, y eso no está escrito. Pero, en este sentido, por ejemplo, a mí me hizo ver cuánta subjetividad hay en muchas de estas cuestiones interpretativas.

Tal vez tú recuerdes cuando yo hice aquella pieza en el *Personal Composer* con un timbre de guitarra, "Sonero", de la cual he hablado de la cantidad de datos que yo traté de introducirle a la partitura en la computadora para lograr sacarla de un mecanicismo interpretativo tremendo, y en cierto sentido, creo que lo logré, pero tuve que introducirle datos que normalmente no escribo. Cuando se trabaja con una computadora uno no lo tiene en cuenta, pero es que yo estaba trabajando con un material musical tradicional, y no me satisfacía la forma en que lo ejecutaba. Uno le da esa partitura a un músico y no hay que ponerle *key velocity*, no hay que ponerle ningún valor de esos porque sencillamente él percibe musicalmente, y subjetivamente.

La pregunta surge porque, normalmente, cuando se habla sobre qué es la música electroacústica, se da una definición a partir de los medios técnicos que se utilizan para hacer esta música, y normalmente se dice que es una música hecha con medios electrónicos... etc., sin embargo, existe una tendencia que plantea que es importante hablar del punto de vista estético. Por ejemplo, hay quien dice que aunque yo haya utilizado un sintetizador, si lo usé para hacer una música tradicional, eso no es música electroacústica.

Pienso que algo semejante pasa con la computadora, que en definitiva, es otro medio de creación, otro tipo de instrumento. Con la computadora yo puedo hacer una música

tradicional que suene, de acuerdo con su calidad técnica, semejante a una orquesta o un grupo acústico instrumental, o puedo obtener con la misma computadora un resultado electrónico que, desde el punto de vista estético, esté de acuerdo con una estética de la música electroacústica diferente de la música tradicional.

Unos llamarían a esto último, música electroacústica y a lo otro no le llamarían música electroacústica, sin embargo, todo fue realizado con la misma computadora, y esto conduce a ciertos criterios de que, por ejemplo, todo eso sería música por computadora, sin embargo, uno es música electroacústica y el otro no lo es. Yo pienso que la música electroacústica nació sin las computadoras y luego estas arribaron como un nuevo instrumento para hacer lo mismo que se estaba haciendo hasta ese momento, pero con otras facilidades. Desde el punto de vista estético, se podía seguir haciendo lo mismo sin la computadora.

Hace un momento hablábamos de las trompas de Richard Strauss. Tendríamos que decir que las trompas no siempre existieron. La computadora no siempre existió. La cinta magnetofónica no siempre existió, se utilizó a partir de su creación. Yo pienso que la incorporación de estas tecnologías equivale a la incorporación de otras tecnologías, en otras épocas, las cuales enriquecen el pensamiento musical, el pensamiento creador.

Por ejemplo, hace cuarenta años, al hablar de un cantante, un tenor, que "se le fuera un gallo" era horrible, porque la música esta concebida para que no "se vayan gallos", y la técnica del *bel canto* provee una técnica justamente para evitar que esos armónicos indeseables salgan, y lo que hace la técnica es justamente que el aparato fonatorio esté tan bien controlado que impida que armónicos indeseables se le aparezcan.



Hace veinticinco o treinta años se empezó a explorar la emisión de armónicos en la voz humana, y hoy en día hay cantantes que pueden hacer dos sonidos simultáneos, multifónicos. Uno diría: bueno, ¿qué pasó? Un proceso técnico está enriqueciendo un recurso natural. El violín solamente se tocaba en las cuerdas. Hoy en día es común que se toque detrás del puente, delante del puente o sobre el puente, con *pizzicato*, con la nariz...

Es decir, son los mismos instrumentos que han ido enriqueciendo sus posibilidades. En este caso, a la aparición de estos medios yo le doy tanta importancia como a la aparición de un nuevo instrumento musical. Lo que pasa es que en la historia, la lentitud del desarrollo de los instrumentos musicales fue durante un período largo, y su incorporación ha requerido en distintas épocas cierto ritmo, y estos recursos electrónicos, por las circunstancias de nuestro tiempo, de nuestra

época, han tenido un proceso de desarrollo muy vertiginoso, muy grande.

Pero yo, realmente, le doy el mismo significado que históricamente ha tenido la aparición de otras experiencias. Hay un hecho cierto: de la misma manera que la relación entre clasicismo y orquesta sinfónica produce una estética de simplificación, la aparición de los recursos electrónicos produce una estética de enriquecimiento de otros planos del proceso composicional. El clasicismo propone una simplificación de recurso y de lenguaje a la vez que está produciendo un enriquecimiento en el aparato orquestal. La electrónica, que es un proceso muy complejo desde el punto de vista tecnológico, simplifica muchos procesos del trabajo composicional, o ayuda en muchos de esos procesos.

Pero yo creo que de acuerdo con el planteamiento, que inicialmente tal vez no me percaté bien de la pregunta, sí hay un desarrollo de una estética electroacústica, y por lo tanto, entran ciertos valores categoriales que tienen un significado propio, a partir de -y creo que es el más significativo- la posibilidad de manipulación directa de los parámetros y de las cualidades del sonido, posibilidad que no existía con anterioridad. Existía en niveles muy

rudimentarios, pero a partir de estos recursos el músico sí puede manipular el sonido desde adentro. El hecho solo de la posibilidad de la creación de un timbre, es algo que no existía hasta que no existieron los Estudios y la aplicación de los recursos de la electrónica, y yo creo que eso sí, de alguna manera, ha generado conceptos estéticos nuevos.

Estoy pensando en lo más pedestre: no existe posibilidad, salvo alguna circunstancia, de que un instrumento de viento pueda emitir un sonido que dure un minuto. No existe aliento humano, salvo aquella gente que han desarrollado la técnica de respiración circular, que sí lo pueden hacer, pero que no es fácil... Como el monstruo aquel, Daniel Kientzy, que podía estar soplando el saxofón una hora, y uno dice: ¿de dónde saca el aire? No, recircula el aire, lo vuelve a sacar y no para el sonido aquel. Hay una obra que le hizo un rumano que es un sonido, un ruido brutal ininterrumpido durante, por lo menos, cinco minutos. Y él ahí introduce cambios... es interesantísima la obra. Pero fuera de eso, sólo con los recursos que brinda la electrónica se puede generar un sonido que se transforme en el tiempo a lo largo de cuatro minutos.

La manipulación de los componentes del sonido, de la frecuencia, de modificación de sus envolventes, todo eso lo aporta la electrónica, y creo que eso ha generado valoraciones estéticas nuevas que, en mi opinión, están todavía por estudiarse. Se han hecho muchas cosas, yo no las conozco todas ni mucho menos, además, realmente diría que conozco pocas cosas, pero... creo que sí. Inclusive, es un terreno en el que la musicología tiene que ayudar a ir definiendo algunos campos de categorías que están todavía muy imprecisos.

El músico de hoy se encuentra rodeado de alta tecnología, la cual interviene directamente en el proceso de creación musical. ¿Qué importancia le concede a Ud. a la sensibilidad humana?

Toda, porque está inclusive en el individuo que inventó y que inventa la tecnología. La existencia de ningún invento deja de ser algo que solamente es extensión de los sentidos del ser humano. Estas tecnologías lo que expanden y facilitan el intercambio de conocimientos de esas experiencias de una manera muy rápida, es decir, yo diría que toda la tecnología lo que a hecho es, como todos los inventos, expandir los sentidos del ser humano. Es decir, no se ha inventado nada que no sea para expandir el largo del brazo, la capacidad de transportación, extender la visión, enriquecer la percepción auditiva, perfeccionar el olfato, el gusto, pero todo ha estado en función siempre de la expansión de la capacidad de los sentidos del ser humano.

Por lo tanto, la existencia de las tecnologías lo que le ha extendido el brazo a todos los sentidos. Pienso que en este caso en el mundo de la creación musical, ha hecho lo mismo, nos ha ayudado a enriquecer nuestra percepción auditiva. Hoy oímos mucho más y más perfectamente que el hombre del siglo XIX; vemos cosas que el hombre del siglo XIX nunca pudo ver; podemos además oír cosas que el hombre del siglo XIX nunca pudo oír y tener sensaciones y percepciones, que para el hombre del pasado, sencillamente no eran, en la mayor parte de los casos, más que hipótesis o teorías.

Llego a la conclusión de que el desarrollo de la tecnología es una expansión muy grande de la capacidad de percepción y de acción del hombre.

Publicado en la revista *Cúpulas*, Número 11-12, enero de 2000.
Instituto Superior de Arte, La Habana, Cuba.