

**ESPACIO Y ESPACIALIZACIÓN EN LA MÚSICA PARA MEDIOS
TECNOLÓGICOS EN SURAMÉRICA: ACERCAMIENTO CRÍTICO DESDE EL
DIÁLOGO CON CREADORES COLOMBIANOS RESPECTO AL IMPACTO
EN SU POÉTICA MUSICAL (2000-2022)**

JUAN DIEGO MARTINEZ ALVAREZ

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca>

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

ESPACIO Y ESPACIALIZACIÓN EN LA MÚSICA PARA MEDIOS
TECNOLÓGICOS EN SURAMÉRICA: ACERCAMIENTO CRÍTICO DESDE EL
DIÁLOGO CON CREADORES COLOMBIANOS RESPECTO AL IMPACTO
EN SU POÉTICA MUSICAL (2000-2022)

JUAN DIEGO MARTINEZ ALVAREZ



PROGRAMA DE DOCTORADO
EN HISTORIA DEL ARTE Y MUSICOLOGÍA

**ESPACIO Y ESPACIALIZACIÓN EN LA MÚSICA PARA MEDIOS TECNOLÓGICOS
EN SURAMÉRICA: ACERCAMIENTO CRÍTICO DESDE EL DIÁLOGO CON CREADORES
COLOMBIANOS RESPECTO AL IMPACTO EN SU POÉTICA MUSICAL (2000-2022)**

Juan Diego Martínez Álvarez

TESIS DOCTORAL

DIRECTORES: Germán Gan Quesada y Belén Vega Pichaco

DEPARTAMENTO DE ARTE Y MUSICOLOGÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

Febrero de 2025

AGRADECIMIENTOS

Al doctor Jordi Rifé i Santaló.

A la doctora Belén Vega Pichaco y al doctor Germán Gan Quesada, por aceptar dirigir este proyecto y acompañarme, a pesar de las dificultades que implicó este proceso.

A cada uno de los compositores y compositoras que compartieron sus valiosas reflexiones para esta tesis.

Al profesor Doctor, Felipe de Almeida Ribeiro.

A las personas que generosamente dedicaron su tiempo para contribuir a este proyecto:

Juan David Vargas, Jesús Gabriel Martínez y Mariangel Becerra.

Y, por último, a mi familia, por su apoyo incondicional.

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN.....	13
1.1. Aproximación al concepto Música para Medios Tecnológicos (MMT).....	17
1.2. Estado de la cuestión	19
1.2.1. Sobre compositores de MMT de América del Sur	19
1.2.2. Sobre espacio y espacialización.....	35
1.3. Objetivos	44
1.3.1. Objetivo general	44
1.3.2. Objetivos específicos.....	44
1.4. Metodología	45
1.5. Estructura de la tesis.....	52
2. HISTORIA DE LA MÚSICA PARA MEDIOS TECNOLÓGICOS (MMT) EN COLOMBIA A TRAVÉS DE SUS CIRCUITOS DE DIFUSIÓN (1965 - 2019)	54
2.1. Los inicios de la Música para Medios Tecnológicos (MMT) en Latinoamérica	54
2.2. Música para Medios Tecnológicos en Colombia (1965 - 2019)	61
2.2.1. Final de los 60 y década de los 70: primera etapa de la música para medios tecnológicos	61
2.2.2. Década de los 80 y 90. Segunda etapa de la música para medios tecnológicos en Colombia: nacimiento y consolidación del festival internacional de música contemporánea.....	70
2.2.3 Comienzos del siglo XXI: tercera etapa y expansión de la MMT en Colombia (2000 - 2019)	104
3. LOS CONCEPTOS DE ESPACIO Y ESPACIALIZACIÓN EN LA MÚSICA PARA MEDIOS TECNOLÓGICOS (MMT)	170
3.1. El concepto de espacio	170
3.1.1. El espacio en la música.....	173
3.1.2. El espacio en la composición de MMT.....	194
3.2. La espacialización en la MMT	204
3.2.1. Aproximación al nacimiento de la espacialización en la MMT	204
3.2.2. El concepto de espacialización en la Música para Medios Tecnológicos	214
3.2.3. La percepción espacial humana	216
3.2.4. La espacialización en la tecnología de audio	221
3.2.5. Técnicas de espacialización.....	232
4. REFLEXIONES RESPECTO AL ESPACIO Y ESPACIALIZACIÓN EN LA VOZ DE COMPOSITORES Y COMpositorAS DE MMT EN AMÉRICA DEL SUR	236
4.1. Imaginarios sobre el espacio en las reflexiones de los compositores de MMT suramericanos	236
4.2. El espacio arquitectónico en las reflexiones de los compositores de MMT de América del sur	240
4.2.1. El espacio y el público.....	246
4.2.2. El espacio acústico	250

4.2.3. El espacio simbólico.....	253
4.3. La Espacialización en la MMT de América del Sur	257
4.3.1. El espacio y la espacialización en la obra musical de los compositores suramericanos.	267
5. ESPACIO Y ESPACIALIZACIÓN EN LA CREACIÓN DE MÚSICA PARA MEDIOS TECNOLÓGICOS EN COLOMBIA	272
5.1. Mauricio Bejarano Calvo (1955).....	272
5.2. Federico Demmer Colmenares (1956).	283
5.3. Luis Ricardo Arias (1965).....	287
5.4. Rodolfo Acosta (1970)	293
5.5. Ana María Romano (1971).....	298
5.6. Jorge Gregorio García (1975).....	302
5.7. Jaime Daniel Rojas (1977)	305
5.8. Daniel Prieto (1978)	312
5.9. Melissa Vargas Franco (1980).....	317
5.10. Luis Fernando Sánchez (1982)	320
5.11. Ximena Delat (1987)	327
6. CONCLUSIONES.....	331
BIBLIOGRAFÍA.....	341
ANEXO 1. Archivos de programas de mano de la Biblioteca Nacional de Colombia y de la Biblioteca Digital de Bogotá	369
ANEXO 2. Indicadores conciertos “Colón Electrónico”: conciertos de música electrónica en las diferentes salas del Teatro Colón entre 2001 y 2007.....	390
ANEXO 3. Tabla de información: Radiodifusora Nacional de Colombia. Programa “Acerca de la música”	400
ANEXO 4. Tabla de información: Radiodifusora Nacional de Colombia. Programa “La música en el final del siglo”	410
ANEXO 5. Tabla de información: Radiodifusora Nacional de Colombia: otros programas con contenido asociado a la MMT.....	412
ANEXO 6. Matriz sobre revisión de Archivos del Circulo Colombiano de Música Contemporánea. eventos asociados a la MMT	414
ANEXO 7. Matriz sobre revisión de archivos del Festival En Tiempo Real.....	418
ANEXO 8. Matriz sobre revisión de archivos de Transversal Sonora: eventos relacionados con la MMT....	425
ANEXO 9. Matriz sobre revisión de archivos de Matik Matik: eventos relacionados con la MMT	427
ANEXO 10. Transcripción de entrevistas realizadas a compositores de América del Sur.	429
ANEXO 11. Transcripción de entrevistas realizadas a compositores colombianos.....	585
ANEXO 12. Catálogo de compositores participantes	837

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Distribución de Conciertos por Ciudad, incluyendo los conciertos del Colón Electrónico en Bogotá.....	46
Tabla 2. Programas y Emisiones Asociadas a la MMT encontrados en el archivo señal memoria de RTVC.....	47
Tabla 3. Compositores de América del Sur entrevistados	51
Tabla 4. Compositores colombianos entrevistados.....	52
Tabla 5. Compositores internacionales y su número de apariciones en el programa Acerca de la música	73
Tabla 6. Compositores Colombianos y su número de apariciones en el programa Acerca de la música	73
Tabla 7. Eventos relacionados con la MMT en el 3.er Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá.	89
Tabla 8. Eventos relacionados con la MMT en el 4.º Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá.	90
Tabla 9. Eventos relacionados con la MMT en el 5.º Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá.	92
Tabla 10. Emisiones de <i>La música en el final del siglo</i> de 1998 donde se incluyeron menciones a la MMT.....	95
Tabla 11. Programación conciertos (re)invención y Eco del ciclo de la “La tercera Oreja” (1998)	100
Tabla 12. Emisiones de La música en el final del siglo de 1999 donde se incluyeron menciones a la MMT.....	102
Tabla 13. Concierto ACME 22 de noviembre	112
Tabla 14. Compositores y obras relacionadas con la MMT encontradas en el VII Festival Internacional de la Imagen 2008	126
Tabla 15. Obras electroacústicas y Audiovisuales Creadas en Renania del Norte-Westfalia. IX Festival Internacional de la Imagen 2010.....	128
Tabla 16. Conciertos de Paisajes Sonoros . IX Festival Internacional de la Imagen 2010.....	129
Tabla 17. Eventos Festival en Tiempo Real año 2013.....	133
Tabla 18. Eventos Festival Transversal Sonora 2014	134
Tabla 19. Eventos Festival en Tiempo Real 2014	135
Tabla 20. Conciertos de Paisajes Sonoros . XIII Festival Internacional de la Imagen 2014.	137
Tabla 21. Conciertos vinculados a la MMT 2015 encontrados en el archivo del CCMC	139
Tabla 22. Eventos Festival en Tiempo Real 2015	140

Tabla 23. Conciertos de Paisajes Sonoros. XIV Festival Internacional de la Imagen 2015.....	141
Tabla 24. Conciertos vinculados a la MMT 2016 encontrados en el archivo del CCMC	144
Tabla 25. Eventos Festival Transversal Sonora 2016	145
Tabla 26. Eventos Festival en Tiempo Real 2016	147
Tabla 27. Paisajes Sonoros en el XV Festival Internacional de la Imagen 2016.	151
Tabla 28. Miniaturas sonoras seleccionadas en el Concurso Internacional: “ Arte! Clima” . presentadas en Paisajes Sonoros en el XV Festival Internacional de la Imagen 2016.....	152
Tabla 29. Ponencias vinculadas a la MMT. Panel de sonología. XV Festival Internacional de la Imagen 2016.....	153
Tabla 30. Conciertos vinculados a la MMT 2017 encontrados en el archivo del CCMC	153
Tabla 31. Eventos Festival en Tiempo Real 2017	156
Tabla 32. Paisajes Sonoros. Conciertos vinculados a la MMT. XVI Festival Internacional de la Imagen 2017.....	156
Tabla 33. Soundbridges and Listening Room. Conciertos vinculados a la MMT. XVI Festival Internacional de la Imagen 2017.	157
Tabla 34. Eventos vinculados a la MMT 2018. archivo del CCMC	159
Tabla 35. Conciertos realizados en Matik Matik vinculados a la MMT en el 2018 encontrados en el archivo de Matik Matik	160
Tabla 36. Eventos Festival Transversal Sonora 2018	160
Tabla 37. Eventos Festival en Tiempo Real 2018	160
Tabla 38. Paisajes Sonoros. Conciertos vinculados a la MMT. XVI Festival Internacional de la Imagen 2018.....	161
Tabla 39. Soundbridges. Conciertos vinculados a la MMT. XVI Festival Internacional de la Imagen 2018.....	162
Tabla 40. Conciertos vinculados a la MMT 2019 encontrados en el archivo del CCMC	163
Tabla 41. Conciertos realizados en Matik Matik vinculados a la MMT en el 2019 encontrados en el archivo de Matik Matik	163
Tabla 42. Eventos Festival en Tiempo Real 2019	166
Tabla 43. Paisajes Sonoros. Conciertos vinculados a la MMT. XVI Festival Internacional de la Imagen 2019.....	168
Tabla 44. Puentes Sonoros. Conciertos vinculados a la MMT. XVI Festival Internacional de la Imagen 2019.....	168

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Programa de mano concierto Teatro Colón 11 de marzo de 1965	62
Figura 2. Luz -Sonido-Movimiento, concierto museo de arte moderno de Bogotá de marzo de 1969	64
Figura 3. Concierto N 676 de la Orquesta sinfónica de Colombia, Teatro Colón. Bogotá 14 de noviembre de 1969	64
Figura 4. <i>Un sueño de Liliana</i> , Blas Emilio Atehortúa. Teatro Estudio del departamento de música de la Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. noviembre de 1969	65
Figura 5. Presentación de Sonia Sanoja y Alfredo del Mónaco - Danza y música electrónica Teatro Colón 1970	66
Figura 6. Programa de mano, conferencia- concierto, Jacqueline Nova 18 de febrero de 1970...67	
Figura 7. Concierto Orquesta Sinfónica de Colombia. 6 de marzo de 1970.....	68
Figura 8. Programa de mano, Festival de música contemporánea, 1973	68
Figura 9. Programa de mano, Música Contemporánea, Gabriele Schumacher Mesías Maiguasca. octubre 1973	69
Figura 10. Programa de mano, Concierto Rony Rogoff. Sala de conciertos Banco de la Republica. 6 de mayo de 1981	71
Figura 11. Programa de mano, Orquesta Sinfónica de Colombia, Teatro Colón, 11 de junio de 1987	74
Figura 12. Fragmento de las notas al programa, Concierto Orquesta Sinfónica de Colombia, Teatro Colón, 11 de junio de 1987.....	75
Figura 13. Programa de mano. Concierto Claude Helffer.26 de abril de 1988.....	76
Figura 14. Programa de mano. Sala de Música. Biblioteca Pública Gabriel Turbay en Bucaramanga Julio de 1988	77
Figura 15. Programa de mano. Sala de Música. Biblioteca Pública Gabriel Turbay en Bucaramanga noviembre de 1988	78
Figura 16. Cubierta . Programación Festival Internacional de Música Contemporánea. Bogotá 1989	80
Figura 17. Programación de conciertos 4 de abril. Festival Internacional de Música Contemporánea. Bogotá 1989	81
Figura 18. Programación de concierto 8 de abril. Festival Internacional de Música Contemporánea. Bogotá 1989	82
Figura 19. Programación de conciertos 23, 24 y 25 de abril. Festival Internacional de Música Contemporánea. Bogotá 1989	83
Figura 20. Programación de concierto 44. Temporada de conciertos Orqueta Sinfónica de Colombia. Bogotá 1991.....	85

Figura 21. Programación de concierto FIMCB. Agrupación venezolana “Nova Muisca”. Bogotá 1991. Cimientos de un Festival sin memoria (2012).....	86
Figura 22. Programación de concierto FIMCB. Conciertos de música electrónica 15 y 18 de abril. Bogotá 1991. Cimientos de un Festival sin memoria (2012).....	87
Figura 23. Programa de mano del concierto Música Electroacústica y Mixta. 5 festival de Música Contemporánea. Abril 1997	93
Figura 24. Música del siglo XX- Música Electroacústica. 26 de abril de 1998 (véase Anexo 1).....	96
Figura 25. Ciclo de música electroacústica “La tercera Oreja”. Orquesta Sinfónica de Colombia. 21 de septiembre 1998.....	97
Figura 26. Ciclo de música electroacústica “La tercera Oreja”. Orquesta Sinfónica de Colombia. 15 de diciembre 1998.	98
Figura 27. Ciclo de música electroacústica “La tercera Oreja”. Orquesta Sinfónica de Colombia. 16 de diciembre 1998.	99
Figura 28. Ciclo de música electroacústica “La tercera Oreja”. Orquesta Sinfónica de Colombia. 17 de diciembre 1998.	99
Figura 29. Música del siglo XX- Música Electroacústica. 11 de abril de 1999	103
Figura 30. Portada Música del siglo XX- 27- 30 de junio 2000	104
Figura 31. Notas al programa - Música del siglo XX- 27 de junio 2000	105
Figura 32. Portada jóvenes intérpretes. 18 de marzo 2002	107
Figura 33. Portada y notas al programa. La música contemporánea. 2 octubre 2002	108
Figura 34. Programa de mano – La música de nuestra época. 12 de marzo 2003	110
Figura 35. Programa de mano – La música de nuestra época. 5 de octubre 2003	111
Figura 36. La música de nuestra época. 21 de noviembre 2004	113
Figura 37. Programa de mano – Colon electrónico. 26 de abril 2005.....	115
Figura 38. Programa de mano – Colon electrónico. 17 de julio 2005.....	116
Figura 39. Programa de mano – Colon electrónico. 2 de agosto 2005	117
Figura 40. Programa de mano – Colon electrónico. 13 de septiembre 2005	118
Figura 41. Programa de mano – Colon electrónico. 18 de octubre 2005	119
Figura 42. Programa de mano – Colon electrónico. 25 de octubre 2005.....	119
Figura 43. Programa de mano – Colon electrónico. 21 de noviembre 2005.....	120
Figura 44. Programa de mano – Colon electrónico. 6 de diciembre 2005.....	121
Figura 45. Portada y notas al programa – concierto Vera Cirkovic - Orquesta sinfónica de Colombia. 8 de junio 2006	122
Figura 46. La música de nuestra época. 24 de noviembre 2006	122

Figura 47. Jornadas de Música Contemporánea 2011-2016. Archivo: Circulo Colombiano de Música Contemporánea	131
Figura 48. Taller de composición Adina Izarra de Venezuela 2013, Archivo: Circulo Colombiano de Música Contemporánea	132
Figura 49. Concierto <i>Archeion</i> Daniel Teruggi 18 de septiembre 2015. Archivo: IG Circulo Colombiano de Música Contemporánea	142
Figura 50. Concierto CCMC música para voz y música electroacústica. 9 de octubre 2015. Punto Theca. Archivo: FB Circulo Colombiano de Música Contemporánea	142
Figura 51. Libélula sonora. Música nueva, Ricardo Cuadros. 1 de marzo de 2016. Archivo: IG circulo colombiano de música contemporánea	148
Figura 52. Música mixta para guitarra, flauta y video. 7 de junio de 2016. Teatro Libélula Dorada. Archivo: IG circulo colombiano de música contemporánea	149
Figura 53. Concierto con la participación del Ensamble CG y de Time To Play – Música Electrónica Experimental. 2 de agosto de 2016. Teatro Libélula Dorada. Archivo: IG circulo colombiano de música contemporánea	149
Figura 54. Jornadas de Música Contemporánea. Atemporánea UL (música mixta). 17 - 30 de abril de 2017. Archivo: IG circulo colombiano de música contemporánea	154
Figura 55. Programa Festival de Música Contemporánea “Acto de Sonar”. 2 – 30 de marzo de 2019. Teatro Acto Latino. Archivo: IG circulo colombiano de música contemporánea	164
Figura 56. Concierto: Luis Fernando Sánchez Gooding (electroacústica). 30 de marzo de 2019. Teatro Acto Latino. Archivo: IG circulo colombiano de música contemporánea	165
Figura 57: Teatro Olímpico de Vicenza.	177
Figura 58: Festspielhaus de Bayreuth de Richard Wagner	187
Figura 59: Partitura gráfica de Metástasis, Glissandi of Chords, 1954.	190
Figura 60: Pabellón Philips boceto	191
Figura 61. Esquema de espacialización de Gruppen (1955-1977)	206
Figura 62. Estreno mundial de Gesang der Jünglinge, 30 de mayo de 1956	208
Figura 63. Portada de la partitura de Fresco	208
Figura 64. Beethovenhalle, ubicación de los 4 grupos de orquesta.	209
Figura 65. Mapa Orquestal Terretektorh	210
Figura 66. Disposición del pentagrama instrumental en la Sala de Conciertos – Vista superior	213
Figura 67. Instalación <i>Murmur(i)os</i> (2011), Mauricio Bejarano (2011).	275
Figura 68. Esquema espacialización de Murmur(i)os. en la Galería Santa Fe en el Planetario Distrital.	276
Figura 69. Esquema de espacialización de la obra Ráfagas sobre el Catillo de Örebro, Suecia. Mauricio, Bejarano (2016-2017).	279
Figura 70. Obra <i>Ráfagas</i> . Örebro, Suecia. Mauricio Bejarano (2016-2017).	280

Figura 71. Homenaje al Poema sinfónico para cien metrónomos de György Ligeti, Mauricio Bejarano (2020).....	282
Figura 72. Echando Globos Luis Ricardo Arias.....	290
Figura 73. Jorge Gregorio García en el BLAST.....	303
Figura 74. Interfaz visual del Mapa Sonoro del Rio Iguazú. Jaime Daniel Rojas	309
Figura 75. Jaime Rojas captando los sonidos del rio Iguazú.	310
Figura 76. Espacialización del montaje: Visión superior.....	311
Figura 77. Espacialización del montaje: Visión frontal.	311
Figura 78 Unrelentingly Restless (2022). Indicaciones de interpretación.	319
Figura 79. Fragmento de la partitura de Unrelentingly Restless (2022) para corno inglés y objetos. Melissa Vargas Franco.....	319
Figura 80. Gráfica sobre estructura de la obra <i>Aquí...rodeándome...y...somos uno...ahora</i> (2008) Luis Fernando Sánchez.	325
Figura 81. <i>Aquí...rodeándome...y...somos uno...ahora</i> (2008) Luis Fernando Sánchez	326

1. INTRODUCCIÓN

Con el nacimiento del siglo XX, la llegada de la música hecha a partir de conversión de voltaje, el aprovechamiento de características sonoras como el timbre y el ruido a partir de medios electroacústicos, la aparición y desarrollo de recursos de captación y transformación de sonido, y, en definitiva, de experimentación sonora, contribuyeron al surgimiento de géneros como la música concreta, electroacústica, electrónica, así como al arte sonoro, que se valieron de las herramientas y posibilidades permitidas por tales tecnologías desde el punto de vista técnico y conceptual. En consecuencia, y junto con lo anterior, esto propició también la puesta en valor de recursos como el espacio y la espacialización, en especial dentro del ámbito de la denominada música para medios tecnológicos (en adelante MMT).

El interés por el espacio en la música no es, sin embargo, reciente, como muestra la reflexión sobre él y su empleo desde la Antigüedad y en posteriores etapas de la historia de la música, como por ejemplo en la poliorcualidad renacentista y barroca. No obstante, más allá del contexto musical, autores como Guida¹, Norbert-Schulz², Montañez³ y Schwach⁴, entre otros, han evidenciado cómo el concepto de espacio se define como un contenedor de las relaciones entre sujetos y objetos.

De este modo, se pueden observar diferentes categorías sobre el espacio, entre las que destaca, como señala Norbert-Schulz, el espacio arquitectónico, estrechamente ligado a las percepciones de espacio tanto en el ámbito privado como en el público de las personas⁵. Estas percepciones se moldean a través de la interacción con entornos arquitectónicos ya establecidos. En esencia, puede entenderse el espacio como la materialización del entorno vital humano.

¹ Guida, Alexandre. "Sobre el concepto de espacio". *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, v. 17 (2007): 3-21. https://www.academia.edu/72559823/Sobre_el_concepto_de_espacio Consultado el 29 de enero del 2025, 3

² Norbert-Schulz, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume, 1980., 9

³ Montañez, Luis. "Espacio - espacialidad y transdisciplinariedad en geografía." *Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía*, v. 8, n. 1 (1999): 59-73. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/rcg/article/view/71607> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁴ Schwach, Victor. *Présentation*. En: Moles, Abraham; Rohmer, Élisabeth. *Psychosociologie de L'Espace*. Paris: L'Harmattan, 1998., 25-26

⁵ Norbert-Schulz, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume, 1980, 9

El espacio, como apuntan Ramírez y López⁶, presenta definiciones y cualidades específicas según la disciplina que lo delimite conceptualmente. Dentro de la música, o las artes del sonido, antes del Romanticismo, en la mayoría de las ocasiones, la reflexiones sobre este término se limitaron a deliberaciones sobre las cualidades acústicas de los diferentes escenarios en los que se difundía la obra artística⁷. Sin embargo, con la llegada del siglo XIX, aún más con las propuestas de Richard Wagner y la *Gesamtkunstwerk* (Obra de arte total), que trajo consigo la conciencia de la convergencia entre las diferentes manifestaciones artísticas⁸, y que se desarrollaron en mayor magnitud con las vanguardias musicales del siglo XX, se pudo ver cómo el espacio en la música adquirió un significado o un valor más allá de lo técnico, acústico o arquitectónico⁹.

El espacio en la música del siglo XX se comenzó a percibir y a utilizar como un componente conceptual, afectivo y estético de la obra musical, algo que se pudo evidenciar en la constante experimentación por parte de diferentes compositores de la época con la utilización de espacios no convencionales (galerías, museos, calles, parques, entornos naturales, etc.) y la búsqueda de espacios específicos para determinadas obras musicales. Asimismo, diversos autores compusieron obras pensadas *ex profeso* para su ejecución en lugares específicos que se convertían, —ya fuese por su arquitectura, sus características acústicas o sus cualidades simbólicas— en determinantes para los resultados requeridos por el compositor. Además de esto, se popularizó la utilización de diferentes fuentes sonoras, como orquestas, grupos instrumentales o solistas, en ubicaciones espaciales poco comunes.

Esta idea de la distribución no convencional de las fuentes sonoras en el espacio derivó en el nacimiento del concepto de espacialización, que se refiere a la ubicación estratégica, intencionada y determinada de las fuentes sonoras en el espacio con intenciones estéticas o conceptuales en una determinada obra musical¹⁰. Esta herramienta compositiva se desarrolló en

⁶ Ramírez, Blanca; López, Liliana. *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*. México: UNAM, Instituto de Geografía: UAM, Xochimilco, 2015, 21

⁷ Miralles Bono, José Luis. *El espacio como recurso musical*. tesis de maestría, Universidad Politécnica de Valencia, 2007, 8-17

⁸ Aizpún Vélchez, Iosune. “La teoría de la obra de arte total como categoría formal en el primer Romanticismo alemán.” *Revista de la Escuela de Estudios Generales*, Universidad de Costa Rica 8, no. 1 (enero-junio 2018) <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/humanidades>. Consultado el 28 de enero de 2025.

⁹ Miralles Bono, José Luis *El espacio como recurso musical*. tesis de maestría, Universidad Politécnica de Valencia, 2007., 18-20

¹⁰ Moreno Soriano, Susana. *Arquitectura y música en el siglo XX*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008, 51

mayor medida en la MMT, puesto que con la inclusión de altoparlantes fue más fácil conseguir la emisión de sonidos desde puntos en el espacio antes inimaginables.

En función de lo anterior, es posible encontrar diferentes artistas que se han apropiado del espacio y de la espacialización como herramientas determinantes tanto en lo técnico como en lo poético. Y, junto con esto, se ha producido una gran cantidad de literatura enfocada en la revisión de las cualidades técnicas, posibilidades creativas, *softwares* aplicados a la creación musical, así como en el desarrollo del virtuosismo o de la experticia en el manejo de las posibilidades del espacio y la espacialización en la música en general, y en la MMT, en particular.

Destacados compositores del siglo XX se valieron de estas herramientas en muchas de sus obras; es el caso de Edgard Varèse (1883-1965), considerado uno de los padres de la música electrónica, Pierre Schaeffer (1910-1995), considerado el padre de la música concreta, e innovador en el uso de grabaciones de sonido y técnicas de edición; John Cage (1912-1992), quien también incursionó en la música electrónica; Iannis Xenakis (1922-2001), famoso por el uso de la arquitectura, la matemática y la física en la música; Luigi Nono (1924-1990), compositor italiano asociado con la vanguardia musical del siglo XX; Pierre Henry (1927-2017), colaborador de Pierre Schaeffer en el desarrollo de la música concreta; y Karlheinz Stockhausen (1928-2007), pionero en el campo de la música electrónica y la música serial. Todos estos compositores, junto con otros que se quedaron fuera del listado anterior, además de recurrir al espacio y la espacialización, dieron a otros artistas las bases para la generalización del uso de estas herramientas en la música contemporánea y en la MMT.

Si bien, en primera instancia, estos conceptos se generalizaron en la música hecha en Europa y Estados Unidos, con la migración de diferentes artistas por múltiples latitudes del mundo, así como por las propias inquietudes de exploración sonora en diversas regiones —entre ellas América Latina—, poco a poco se hizo común encontrar en las salas de concierto y escuelas de artes y música diferentes espacios enfocados en la formación y difusión de estas herramientas en función de las artes. En particular, en América del Sur, instituciones como el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella (1958) fundado en Buenos Aires (Argentina); el Estudio de Fonología Musical de la Universidad de São Paulo (EMUS/USP), fundado en São Paulo (Brasil), en 1970; el Centro de Estudios de Música Experimental (CEME), fundado en Santiago de Chile (Chile), ese mismo año, entre otras, se encargaron de posibilitar el

nacimiento de estas vanguardias. En el caso de Colombia, como se verá más tarde, el Conservatorio de música de la Universidad Nacional de Colombia será la institución que más contribuyó al desarrollo y la difusión de este género.

Compositores como los argentinos Francisco Kröpfl (1932-2020), Ramiro Musotto (1959-2009) y Ricardo Dal Farra (1957), los brasileiros Jorge Antunes (1942) y Rodolfo Coelho de Souza (1959), la colombiana Jaqueline Nova (1935 - 1975), el ecuatoriano Mesías Maiguashca (1938), los uruguayos Gerardo Gandini (1936-2013) y Sergio Cervetti (1940), entre una gran lista de artistas suramericanos, fueron los encargados de ofrecer las primeras aportaciones a estas estéticas de vanguardia en el área suramericana.

En la actualidad es posible encontrar una extensa literatura sobre los diferentes compositores de MMT. No obstante, por norma general esta atiende a la revisión de la trayectoria de tales autores y a aspectos técnicos de su obra, siendo aún escasos los escritos que versan sobre sus intereses poéticos. Por lo tanto, en la presente tesis pretendemos centrarnos en los últimos, los intereses conceptuales, creativos y/o poéticos por los que el compositor o compositora de MMT asume los conceptos de espacio y espacialización.

La MMT ha desempeñado un papel crucial en diferentes dimensiones (histórica, social, política, etc.) en América del Sur, ya que ha sido utilizada como herramienta de afectación emotiva, pero también de protesta, resistencia, expresión cultural y construcción de identidad¹¹. Es por ello que en este trabajo es preciso atender de manera específica tanto a la labor de diversos compositores y compositoras en el ámbito de la MMT y, en particular, a los conceptos de espacio y espacialización en su creación, como a las condiciones contextuales que determinaron las formas en que se desarrolló la MMT en dicha región, con especial atención al área de Colombia.

¹¹Rojas Ramírez, Yoly del Valle. *Mestizaje cultural y nacionalismo en la música electroacústica iberoamericana de la primera década del S. XXI: El caso concreto de Venezuela*. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València, 2015. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=103722> Consultado el 29 de enero de 2025.

1.1. APROXIMACIÓN AL CONCEPTO MÚSICA PARA MEDIOS TECNOLÓGICOS (MMT)

Según Moore¹², Riis¹³ y Shepard¹⁴, las primeras apariciones de dispositivos tecnológicos de conversión de voltaje en la música se remontan a principios del siglo XX, con el telharmonium creado en 1906 por Thaddeus Cahill. Con un peso de doscientas toneladas, este instrumento producía sonidos artificiales con generadores electrónicos; algo similar a lo que logró Lev Termen en 1920¹⁵ al crear el theremin, instrumento que funcionaba alterando un oscilador electrónico.

Por otro lado, como explica Berguess¹⁶, Maurice Martenot inventó en 1928 un instrumento musical basado en un teclado, un altavoz y un generador de baja frecuencia, conocido como Ondas Martenot. Geiringer¹⁷ cuenta que este dio la posibilidad de experimentar otro tipo de sonidos, con facilidad para la producción de *glissandos* y *vibratos*¹⁸, siendo uno de los primeros instrumentos de carácter electrónico. Pese a ello, no tuvo gran acogida por parte de los compositores, aunque algunos experimentaron con éste en sus composiciones, como Oliver Messiaen, quien en 1936 lo usó para la obra *Fête des Belles Eaux for Six Ondes Martenot*¹⁹. Esto dejó ver el progreso de la tecnología en función de las nuevas estéticas musicales²⁰.

Los citados son solo algunos de los antecedentes de lo que ocurriría a mitad del siglo XX, cuando, de la mano de artistas como Pierre Schaeffer²¹ y Karlheinz Stockhausen²², se lideró la búsqueda de la experimentación con sonidos más allá de los producidos por los instrumentos musicales acústicos creados con el único fin de hacer música²³. Fue, precisamente, Schaeffer quien,

¹² Moore, Justin Patrick. *The Radio Phonics Laboratory: Telecommunications, Speech Synthesis, and the Birth of Electronic Music*. Londres: Velocity Press, 2024, 16-17

¹³ Riis, Morten. *Machine Music: A Media Archaeological Excavation*. Aarhus: Aarhus University Press, 2016, 117

¹⁴ Shepard, Brian K. *Refining Sound: A Practical Guide to Synthesis and Synthesizers*. Oxford: Oxford University Press, 2013, 10

¹⁵ Lenhoff, Alan y David Robertson. *Classic Keys: Keyboard Sounds That Launched Rock Music*. Denton: University of North Texas Press, 2019, 63

¹⁶ Burgess, Richard James. *The History of Music Production*. Oxford: Oxford University Press, 2014, 78

¹⁷ Geiringer, Karl. *Instruments in the History of Western Music*. Oxford: Taylor & Francis, 2024, 269.

¹⁸ Sequeira, Aaron. *Electronic Musical Instruments*. Seattle: Amazon Digital Services LLC - Kdp, 2023, 176-177

¹⁹ Dingle, Christopher. *Messiaen's Final Works*. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2017, 34.

²⁰ Morgan, Robert *La Música del siglo XX*. Madrid: Akal Música, 1998, 486

²¹ Hartopp, Guy. *Paris, a Concise Musical History*. Delawer: Vernon Art and Science Incorporated, 2019, 203

²² Barthel-Calvet, Anne-Sylvie, y Christopher Brent Murray. *Revisiting the Historiography of Postwar Avant-Garde Music*. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2022, 172-173

²³ En este sentido, tampoco se puede obviar la exploración, ya a comienzos del siglo XX, llevada a cabo por los futuristas italianos con los intonarumori.

al referirse a la nueva búsqueda de sonidos, habló de la corriente estética propuesta por Schönberg haciendo referencia a que en tanto se sigan manteniendo los instrumentos tradicionales y el simbolismo habitual, la evolución de la música seguirá limitada a combinaciones convencionales de instrumentos y sonidos. Por otro lado, los seguidores de Schönberg, ajenos a la música conformista, buscarán desarrollar esquemas más abstractos, donde las nuevas relaciones entre los sonidos sean la prioridad²⁴.

La reproductibilidad técnica, la posibilidad de experimentación con el voltaje, los sistemas de grabación y la aparición de las consolas darían el paso a la búsqueda de nuevos sonidos²⁵. En esta exploración sonora es preciso mencionar a Pierre Schaeffer, compositor e ingeniero de sonido vinculado a la Radio Nacional Francesa que fue el primero en realizar cortas grabaciones en las que involucraba sonidos “no musicales”, como los de un tren, manipulados en la pieza *Étude aux chemins de fer* de sus *Cinco estudios de ruido* (1948). De esa manera mostró los primeros experimentos en lo que se denominó “música concreta” que apareció en la escena musical a finales de la primera mitad del siglo XX²⁶, tal como lo afirman Landy²⁷, Berner y Matej²⁸. La música concreta se encargó, pues, de darle valor al sonido en sí (a la materia sonora de manera concreta), esto es, a las cualidades tímbricas reconocibles desde la escucha más primitiva del espectador²⁹.

A partir de las propuestas de Schaeffer aparecerán otras formas de creación enfocadas en el uso de herramientas tecnológicas, frecuentemente basadas en la manipulación de sonidos con dispositivos que, en palabras de Elsea³⁰, permitían convertir el voltaje en señal sonora, lo cual se conocería como “música electrónica”; término en ocasiones intercambiable con el de “música electroacústica”, aunque, como especifica Cádiz³¹, esta última denominación se refiere a la música

²⁴ Schaeffer, Pierre. *¿Qué es la música concreta?* Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1959, 12

²⁵ García Karman, Gregorio. "Closing the Gap between Sound and Score in the Performance of Electroacoustic Music." En *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation*, editado por Paulo de Assis, William Brooks y Kathleen Coessens, 143-162. Lovaina: Leuven University Press, 2013, 145

²⁶ Antokoletz, Elliott. *A History of Twentieth-Century Music in a Theoretic-Analytical Context*. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2014, 365.

²⁷ Landy, Leigh. *Making Music with Sounds*. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2012, 9.

²⁸ Berner, Elias, y Matej Santi. *Music – Media – History: Re-Thinking Musicology in an Age of Digital Media*. Bielefeld: transcript Verlag, 2021, 141.

²⁹ Schaeffer, Pierre. *In Search of a Concrete Music*. Berkeley: University of California Press, 2012, xi.

³⁰ Elsea, Peter. *The Art and Technique of Electroacoustic Music*. Middleton: A-R Editions, 2013, 451.

³¹ Cádiz, Rodrigo. “Estrategias Auditivas, Perceptuales y Analíticas en la Música Electroacústica”. *Resonancias: Revista de investigación musical*. 7, 13(2003): 47-65. https://artes.uc.cl/resonancias/wp-content/uploads/sites/13/2014/09/Reflexiones_3_Estrategias_auditivas.pdf Consultado el 29 de enero de 2025.

generada mediante aparatos electrónicos o mediante una combinación de estos con instrumentos acústicos. Derivados de estos tipos de música (concreta, electrónica y electroacústica) surgirán otras categorías, como las de arte sonoro o paisaje sonoro, que también se nutrirán de las ya nombradas herramientas tecnológicas.

Entonces, según lo señalado, podemos inferir que al referirnos al concepto de “música para medios tecnológicos” (MMT) aludimos a aquella música compuesta con herramientas como sintetizadores, basados en la conversión de voltaje, computadoras, *samplers* y procesadores por *software*, diseñados específicamente para sintetizar, emular, procesar y generar sonidos.

1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El siguiente estado de la cuestión se centra en la bibliografía relativa a la MMT en América del Sur y Colombia partiendo de dos puntos pertinentes para la presente tesis. Por un lado, se revisan títulos enfocados en los compositores de la MMT con la intención de delimitar aquellos escritos que se ocupan de sus poéticas musicales. Por otro, se evidencia la literatura existente sobre espacio y espacialización en la MMT que aborda específicamente tales categorías en América del Sur, en general, y en Colombia, en particular, dejando de lado la extensa bibliografía sobre tales conceptos en otros contextos europeos o internacionales.

1.2.1 Sobre compositores de MMT de América del Sur

Después de llevar a cabo una exhaustiva revisión bibliográfica, se pudo corroborar que existe una abundante literatura sobre compositores de los siglos XX y XXI activos en la parte sur del continente americano. No obstante, encontrar trabajos centrados en compositores de MMT se convierte en un ejercicio más exigente. Al analizar los trabajos que se presentarán a continuación, se podrá constatar que aún queda un amplio campo por explorar en lo que respecta a la catalogación de artistas suramericanos enfocados en la MMT. Sin embargo, resulta aún más evidente la carencia de investigaciones centradas en los intereses poéticos, creativos y/o conceptuales de estos compositores.

El octavo volumen de la Historia de la Música Española e Hispanoamericana editada por el Fondo de Cultura Económica³² cuenta con diferentes capítulos que resultan interesantes para estudiar la creación contemporánea en América Latina. Ya en el apartado “Una reflexión preliminar”³³ se aproxima al lector a las diferentes problemáticas contextuales del compositor latinoamericano en las estéticas musicales del siglo XX. Junto con este, se destacan los capítulos “Identidad, modernidad y vanguardia: creación, posicionamiento y entornos”³⁴, “Ideas, cánones y oposiciones”³⁵ y “Las movilizaciones de la izquierda musical”³⁶; en todos ellos se muestran diferentes aspectos relativos a las motivaciones, dificultades e implicaciones (políticas, estéticas, identitarias, etc.) de la creación musical de música de vanguardia latinoamericana. A pesar de que dicho volumen no se centra en la revisión del espacio y la espacialización como herramientas de creación en la MMT, cuenta con un capítulo (“Escenarios y escuchas”³⁷) en el que se pone de relieve la importancia de algunos escenarios para la difusión de la música de vanguardia en la región. Además, se ofrece información, aunque somera, acerca de la estética de algunas obras de MMT en el capítulo “Coexistencia y entrecruzamiento con la tecnología”³⁸, donde se resaltan los procesos y obras de algunos reconocidos autores del continente, pero en el que no se profundiza en sus intereses creativos.

³² Carredano, Consuelo y Victoria Eli Rodríguez. *Historia de la Música en España e Hispanoamérica en el siglo XX*, vol. 8. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

³³ Carredano, Consuelo y Victoria Eli Rodríguez. "Una reflexión preliminar." En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica en el siglo XX*, vol. 8: 1-20, editado por Consuelo Carredano y Victoria Eli Rodríguez. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

³⁴ Carredano, Consuelo y Victoria Eli Rodríguez. "Identidad, modernidad y vanguardia: creación, posicionamiento y entornos." En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica en el siglo XX*, editado por Fondo de Cultura Económica, 8: 87-121, México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

³⁵ Carredano, Consuelo y Victoria Eli Rodríguez. "Ideas, cánones y oposiciones." En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica en el siglo XX*, editado por Fondo de Cultura Económica, 8: 177-240. Ciudad de México. Fondo de Cultura Económica, 2015.

³⁶ Carredano, Consuelo y Victoria Eli Rodríguez. “Las movilizaciones de la izquierda musical.” En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica en el siglo XX*, editado por Fondo de Cultura Económica, 8: 241-265, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

³⁷ Carredano, Consuelo y Victoria Eli Rodríguez. "Escenarios y escuchas 267- 301" En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica en el siglo XX*, editado por Fondo de Cultura Económica, 8: 87-121, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

³⁸ Carredano, Consuelo y Victoria Eli Rodríguez. " Coexistencia y entrecruzamiento con la tecnología " En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica en el siglo XX*, editado por Fondo de Cultura Económica, 8: 473- 500, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

En la monografía de Ricardo Miranda y Aurelio Tello³⁹ sobre *La música latinoamericana*, se ofrece una descripción detallada de diferentes periodos experimentados por la creación musical latinoamericana a lo largo del siglo XX haciendo referencia a numerosos compositores de la MMT en dicha región. Este volumen aborda aspectos biográficos de tales compositores y ofrece algunas características formales de su música. No obstante, como ocurría en el volumen citado anteriormente, tampoco se indaga en los intereses estéticos y creativos de estos compositores.

Hernán Gabriel Vázquez⁴⁰ aborda en su tesis de maestría aspectos relevantes para el tema que nos ocupa, como el origen del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) y la actividad musical del mismo entre 1961 y 1966. En este trabajo realiza aproximaciones parciales a la obra de algunos compositores que estudiaron en el CLAEM, pero su atención se centra principalmente en la representación social de la obra de Alberto Ginastera y de dicho centro fundamental para la creación de vanguardia latinoamericana.

Este mismo autor editó en 2014 un volumen de *Conversaciones en torno al CLAEM: entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto T. Di Tella*⁴¹. Se trata de una recopilación de entrevistas realizadas por diferentes investigadores⁴² a diecinueve de los cincuenta y tres becarios que participaron de las actividades formativas del CLAEM. Dado que muchos de ellos son creadores suramericanos que se enfocaron en la MMT⁴³ resulta de particular interés para esta tesis, aunque lógicamente el foco de las entrevistas se sitúa en la vinculación de estos con el CLAEM, dejando en un segundo plano las

³⁹Miranda, Ricardo y Tello Aurelio. *La música en Latinoamérica vol.4 de. La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. México: secretaria de Relaciones Exteriores, Dirección General de Acervo Histórico, 2011. <https://municarmendelalegua.gob.pe/sistema-de-biblioteca/musica/La%20m%C3%Basica%20en%20Latinoam%C3%A9rica.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁴⁰ Vázquez, Hernán Gabriel. *Música de jóvenes compositores de América: La actividad del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella de 1961 a 1966 y su representación en la prensa*. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Cuyo. 2008

⁴¹Vázquez, Hernán Gabriel *Conversaciones en torno al CLAEM: entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto T. Di Tella*. 1. ed. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 2014.

⁴² Héctor Luis Goyena, Silvina Luz Mansilla, Rubén Travieso, Graciela Beatriz Restelli, Juan Ortiz de Zárate, Nancy Sánchez y Omar García Brunelli.

⁴³ Alcides Lanza (Argentina, 1929–2022), Luis Arias (Argentina, 1940–2018), Ariel Martínez (Argentina, 1940 - 2019), Graciela Paraskevaïdis (Argentina, 1940–2017), Luis María Serra (Argentina, 1942 - 2024), Mariano Etkin (Argentina, 1943–2016), Miguel Angel Rondano (Argentina, [información no disponible]), Jorge Antunes (Brasil, 1942–), Alberto Villalpando (Bolivia, 1940–), Gabriel Brnčić (Chile, 1942–), Blas Emilio Atehortúa (Colombia, 1943–2020), Mesías Manguashca (Ecuador, 1938–), Coriún Aharonián (Uruguay, 1940–2017), Eduardo Kusnir (Venezuela, 1939).

cuestiones de estética musical. Así mismo, el artículo “Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea” de Eduardo Cáceres⁴⁴ examina la participación de algunos compositores de la MMT en los CLAMC, cursos organizados por Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaïdis tras la experiencia del CLAEM que constituyeron un espacio formativo clave para numerosos creadores de América Latina⁴⁵.

Mención especial merece el volumen colectivo *Experimentalisms in practice: music perspectives from Latin America*⁴⁶, ya que revisa tanto el concepto de vanguardia y experimentalismo como sus implicaciones específicas en el contexto de la creación latinoamericana. Entre sus diferentes capítulos destaca el de Eduardo Herrera⁴⁷, especialista en el CLAEM⁴⁸, quien analiza cómo el concepto de "música experimental" en el CLAEM abarcaba diferentes dimensiones de la música del siglo XX, como la electroacústica, prácticas como la improvisación y la notación gráfica. Además, Herrera muestra en dicho capítulo cómo la vanguardia musical no solo implicaba crear bajo ciertos ideales estéticos, sino también vivirlos en lo cotidiano, integrándolos al cuerpo y a la experiencia. Por ello, a diferencia de otros textos en los que se hace un recuento de los diferentes aportes de CLAEM dentro de la música contemporánea, en este capítulo se profundiza también sobre cuestiones estéticas de la creación musical contemporánea en el marco del CLAEM.

En el compendio *Latin American Classical Composers. A Biographical Dictionary*⁴⁹, así como en otros diccionarios (como el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*,

⁴⁴ Cáceres, Eduardo, “Los cursos latinoamericanos de música contemporánea”. *Revista musical chilena* 43 (1989): 46-84. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13737> Consultado el 29 de enero del 2025

⁴⁵ Pese a la relevancia de los CLAMC, más allá de los textos escritos por algunos de sus protagonistas, no existe un trabajo sistemático sobre ellos; lo que sería de extraordinario valor para estudiar la MMT. Existe una tesis en curso a cargo de Ailin M. Rubio Ferrera (Universidad de La Rioja) enfocada en aspectos organizativos, estéticos e ideológicos que permiten vincular estos cursos al pensamiento decolonial.

⁴⁶ Alonso-Minutti, Ana., Eduardo Herrera, y Alejandro Madrid, eds. *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*. New York: Oxford University Press, 2018

⁴⁷ Herrera, Eduardo. "That's Not Something to Show in a Concert: Experimentation and Legitimacy at the Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales." En *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, editado por Ana Alonso-Minutti, Eduardo Herrera y Alejandro Madrid, 19-48. Madrid y Nueva York: Oxford University Press, 2018.

⁴⁸ Herrera, Eduardo. *Elite Art Worlds. Philanthropy, Latin Americanism, and Avant-garde Music*. Oxford: Oxford University Press, 2020. En este volumen se enfatizan los aspectos ideológicos conectados con la fundación del CLAEM.

⁴⁹ Fischer, Miguel, Martha Furman y John Furman. *Latin American Classical Composers. A Biographical Dictionary*. Estados Unidos: The Scarecrow Press. 2002

editado por Emilio Casares; el *New Grove Dictionary* o la enciclopedia alemana *MGG*) es posible encontrar información biográfica sobre creadores de América Central, América del Sur y el Caribe hispano, algunos de los cuales trabajaron dentro del ámbito de la MMT. No obstante, como ya se ha indicado respecto a otra bibliografía, pese a su evidente utilidad, no constituyen estudios particulares sobre la poética de tales autores y en ellos se encuentran lagunas significativas, especialmente en relación a creadoras y creadores que desarrollan su actividad desde finales del siglo XX.

El compositor e investigador argentino Ricardo Dal Farra ha llevado a cabo desde la década de 1970 trabajos de investigación centrados en la catalogación de compositores de música electroacústica y electrónica en Latinoamérica, así como en el análisis de sus obras. Algunos de sus artículos sobre esta temática son: “Some comments about electroacoustic music (and life) in Latin America”⁵⁰, “Electroacoustic and Computer Music in Latin America”⁵¹, “Music, New Technologies and Latin America”⁵², “Historical Aspects of Electroacoustic Music in Latin America: From the Pioneering to the Present Days”⁵³, “La Música electroacústica en América Latina”⁵⁴, “Some recent actions to preserve, document and disseminate electroacoustic music by Latin American composers”⁵⁵, “Recent Actions to Preserve, Document and Disseminate Fifty Years of Latin American Electroacoustic Music”⁵⁶ y “Something lost, something hidden, something found: electroacoustic music by Latin American composers”⁵⁷.

⁵⁰Dal Farra, Ricardo. “Some comments about electroacoustic music (and life) in Latin America» y «CD companion’s program notes”. *Leonardo Music Journal*. Vol. 4: 91-98. Cambridge: The MIT Press. 1994

⁵¹Dal Farra, Ricardo. “Electroacoustic and Computer Music in Latin America». En: *Proceedings of the International Computer Music Conference*: 165-168. Hong-Kong: International Computer Music Association. 1996.

⁵²Dal Farra, Ricardo. “Music, New Technologies and Latin America”. En *Proceedings of the IV Simpósio Brasileiro de Computação e Música*. Brasil. 1997.

⁵³Dal Farra, Ricardo. “Historical Aspects of Electroacoustic Music in Latin America: From the Pioneering to the Present Days. Francia”: *Digi-Arts UNESCO Knowledge Portal*, UNESCO. 2003.

⁵⁴ Dal Farra, Ricardo “La música electroacústica en América Latina”. Francia: *Digi-Arts UNESCO Knowledge Portal*, UNESCO. 2003

⁵⁵Dal Farra, Ricardo. “Some recent actions to preserve, document and disseminate electroacoustic music by Latin American composers”. En: *Proceedings of the International Computer Music Conference*. Miami: International Computer Music Association. 2004.

⁵⁶Dal Farra, Ricardo. “Recent Actions to Preserve, Document and Disseminate Fifty Years of Latin American Electroacoustic Music”. *Leonardo Electronic Almanac. Número especial: Research Our Origins*. Boston. 2005.

⁵⁷Dal Farra, Ricardo. “Something lost, something hidden, something found: electroacoustic music by Latin American composers”. *Organised Sound*. Vol. 11, n.º 2, (2006):131-142. Cambridge: Cambridge University Press.

A la abundante producción de Dal Farra habría que añadir el artículo “La música electroacústica en América Latina”⁵⁸ del investigador chileno Federico Schumacher. En este breve texto se abordan de manera concisa aspectos generales sobre la música electroacústica en la región, destacando la labor de reconocidos compositores como Mauricio Kagel, Mesías Maiguashca, Gabriel Brnčić, Beatriz Ferreyra, Alejandro Viñao y Alcides Lanza. Asimismo, se hace referencia a diversos festivales de música contemporánea y a instituciones de formación musical de gran relevancia durante la segunda mitad del siglo XX.

Ahora bien, se identificó un acervo bibliográfico que, al centrarse individualmente en la MMT de determinados países o en compositores de un solo país, podría ofrecer reflexiones más pertinentes a los intereses específicos de esta tesis. Un ejemplo es la tesis doctoral de Lintz Maués⁵⁹ sobre la MMT en Brasil. Este autor presenta un catálogo de obras asociadas a la música electroacústica junto con sus respectivos compositores. Aunque es posible identificar una amplia gama de compositores brasileños, sus obras y los estilos que emplean en sus piezas, la obra de Lintz no incluye reflexiones sobre sus intereses conceptuales.

También es posible encontrar textos que profundizan en compositores de MMT. Estos, al centrarse en un único artista, permiten descubrir precisiones sobre sus particulares intereses poéticos. Es el caso del volumen *Uma Poética Musical Brasileira e Revolucionária* del compositor brasileño Jorge Antunes⁶⁰, que compila escritos de varios investigadores sobre el análisis de las obras de Antunes. Entre los investigadores que contribuyen a este volumen se encuentran Álvaro Guimarães, Anselmo Guerra, Bruno Ruviano, Edson Zampronha, Gilberto Mendes, Henrique Autran Dourado, Igor Lintz-Maués, John Boudler, Jônatas Manzolli, Marly Kubota, Martha Herr, Rodolfo Coelho de Souza, Rubens Ricciardi, Silvio Ferraz y Theóphilo Pinto, entre otros. Entre los artículos destinados a la revisión de la obra de creadores brasileños vinculados a la modernidad y la vanguardia se pueden citar los de Maria Volpe (“Jorge Antunes, 70 Anos de Música e

⁵⁸ Schumacher Ratti, Federico "La música electroacústica en América Latina." *Comunidad Electroacústica de Chile*, (2015): 1-6. https://ia800800.us.archive.org/22/items/mat-bib_201710/schumacher_me_01.pdf Consultado el 29 de enero del 2025.

⁵⁹ Lintz Maués, Igor. *Música Eletroacústica no Brasil*. Tesis doctoral, Universidade de São Paulo, 1989 <https://web.archive.org/web/20131216022243/http://luz.host.sk/musica/textos/igor/tecnicas1.html> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁶⁰ Antunes, Jorge. ed. *Uma Poética Musical Brasileira e Revolucionária*. Brasil: Sistrum, 2002.

Política”⁶¹) y Luciana Souza y Eliana Monteiro da Silva ("The Compositional Aesthetic of Rodolfo Coelho de Souza in Paradise Station: An Analysis"⁶²), así como el trabajo de Silas da Luz Palermo ("Gilberto Mendes: Homem Novo, Música Nova"⁶³), entre otros.

El *Diccionario de Música y Músicos Argentina*, editado por Waldemar Axel Roldán⁶⁴, ofrece un recorrido por la biografía y la obra de diversos compositores argentinos, muchos de los cuales emplearon medios tecnológicos en el desarrollo de su catálogo compositivo. Sin embargo, al igual que en otros textos previamente mencionados, este diccionario no profundiza en detalles sobre las obras de dichos compositores. Por otro lado, cabe destacar el trabajo *Nuevas Propuestas Sonoras: La Vanguardia Musical Vista y Pensada por los argentinos*, coordinado por Susana Espinosa⁶⁵ y otros autores, que permite un acercamiento a las propuestas estéticas de diferentes artistas sonoros argentinos.

Continuando en el contexto argentino, desde el trabajo titulado "El Desarrollo de la Música Electroacústica en Buenos Aires"⁶⁶ es posible seguir los orígenes de la música electroacústica en la capital argentina, con un particular énfasis en los primeros laboratorios de MMT. Se mencionan diferentes instituciones centradas en el trabajo con MMT, como el CLAEM, del Centro Cultural San Martín, bajo la denominación de Laboratorio del Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CLCMAT), el Laboratorio de Investigación y Producción Musical (LIPM) y la Federación Argentina de Música Electroacústica (FARME). También se ocupan los autores de este trabajo de aspectos estéticos de diversas obras electroacústicas a partir del testimonio de actores vivos de la MMT en Argentina.

Se pueden mencionar, asimismo, sin ánimo de exhaustividad, diversos trabajos sobre creadores argentinos destacados de la MTT. Es el caso de los trabajos sobre Alcides Lanza, Horacio

⁶¹Volpe, Maria Alice. "Jorge Antunes, 70 Anos de Música e Política." *Revista Brasileira de Música*, 25, no. 2 (2012): 381-394.

⁶²Souza, Luciana, y Monteiro da Silva, Eliana. "The Compositional Aesthetic of Rodolfo Coelho de Souza in Paradise Station: An Analysis." *Musica Hodie* 12 (2012): 9-24.

⁶³Palermo Filho, Silas da Luz. *Gilberto Mendes: Homem Novo, Música Nova*. Tesis de maestría, Universidad Presbiteriana Mackenzie, 2016. <http://dspace.mackenzie.br/handle/10899/25001> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁶⁴Roldán, Waldemar Axel. 1996. *Diccionario de Música y Músicos*. Argentina: Editorial El Ateneo

⁶⁵Espinosa, Susana. ed. *Nuevas Propuestas Sonoras: La Vanguardia Musical Vista y Pensada por los argentinos*. Argentina: Editorial Ricordi Americana, 1983.

⁶⁶Orobitg, Ignacio, Subieta, Adolfo, Uslenghi, Federico y Wiman, Federico. "El Desarrollo de la Música Electroacústica en Buenos Aires." *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Año XVIII, no. 18 (2003): 81-126. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1265> Consultado el 29 de enero del 2025.

Vaggione o Susana Barón Supervielle. Respecto al primero se puede señalar, entre otros, la entrevista realizada por Goldman⁶⁷, a través de la cual se repasa la formación musical de Alcides Lanza en Rosario, su experiencia con música para cinta, su etapa en el CLAEM del Instituto Di Tella y su participación en agrupaciones como Música Viva y Nueva Música, además de la influencia de maestros y colegas como Maderna, Messiaen, Copland, Ginastera, Gandini y Kagel en su desarrollo artístico. Por su parte, Santillán Varela, Ammetto y Béjar Bartolo⁶⁸ se ocupan del análisis de *Agon* de Vaggione. Por último, Romina Dezillio⁶⁹ muestra una visión de la creación musical utilizando medios electroacústicos, con el propósito de generar nuevas reflexiones sobre la conexión entre música y poesía, que constituye la esencia de la mayor parte de la obra de Susana Barón.

En cuanto a Chile, el volumen de Federico Schumacher⁷⁰ presenta una buena síntesis de los personajes clave que dieron inicio a la escena de la música electroacústica en dicho país⁷¹. El libro también hace referencia a la trayectoria y obra de algunos de los primeros compositores chilenos de MMT, pero, además, incluye un capítulo que profundiza en la incidencia de los factores políticos de la dictadura militar chilena. Schumacher cuenta, además, con algunos artículos científicos donde revisa tanto aspectos biográficos como cuestiones estéticas de la obra de algunos compositores chilenos como José Vicente Asuar⁷², Gustavo Becerra-Schmidt⁷³ y otros⁷⁴.

⁶⁷ Goldman, Jonathan. "Alcides Lanza's Musical Awakening in Buenos Aires: An Interview." *Circuit: Musiques Contemporaines* 17, no. 2 (2007). <https://doi.org/10.7202/016842ar> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁶⁸ Santillán Varela, Luis Antonio. Fabrizio Ammetto, y Alejandra Béjar Bartolo. "Agon, Composición Electroacústica de Horacio Vaggione: Una Propuesta Metodológica de Análisis." *Revista Iberoamericana de Ciencias Sociales y Humanísticas* 10, no. 19 (2021):. <https://doi.org/10.23913/riesh.v10i19.239> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁶⁹ Dezillio, Romina. "La Música Electroacústica de Susana Barón Supervielle: Esa Vacilación entre el Sonido y el Sentido." *Ponencia presentada en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" e IAE-FFyL-UBA*, 2023. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2020/paper/viewFile/5269/3134> Consultado el 29 de enero de 2025.

⁷⁰ Schumacher, Federico. *La música electroacústica en Chile. 50 años*. Santiago de Chile: Cime, 2005.

⁷¹ De este autor se puede citar también su artículo: Schumacher, Federico "50 años de música electroacústica en Chile." *Revista musical chilena*, 61(208), (2007): 66-81. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902007000200003> Consultado el 29 enero del 2025.

⁷² Schumacher Federico y Fuentes, Claudio. "José Vicente Asuar y el COMDASUAR: Un caso de composición musical cognitivamente extendida." *Epistemos. Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura* 9, no. 2 (2021): 42-68. <https://revistas.unlp.edu.ar/Epistemos/article/view/12368/11906> Consultado el 29 enero del 2025; Schumacher Ratti, Federico. José Vicente Asuar: El compositor virtuoso." *Revista Musical Chilena* 71, no. 227 (2017): 265-272.

⁷³ Schumacher Ratti, Federico. "Catálogo de las obras electroacústicas de Gustavo Becerra-Schmidt." *Revista Musical Chilena* 61, no. 207 (2007): 81-84; y Schumacher, Federico. "Gustavo Becerra: His Electronic Compositions." *Revista Musical Chilena* 61, no. 207 (2007): 71-84.

⁷⁴ Schumacher, Federico. "José Miguel Candela. 4 piezas acústicas por los Derechos Humanos." *Revista Musical Chilena* 70, no. 226 (2016): 113-115; Schumacher, Federico. "Rodrigo Cádiz y Alejandro Reyes. De Natura Organica.

Otros artículos que nos acercan al pensamiento de diversos compositores de MMT son los escritos por Martín Alejandro Fumarola, y en particular su entrevista al creador chileno Juan Amenabar⁷⁵. En ella aborda una amplia variedad de temas relacionados con la música generada mediante conversión de voltaje, composiciones realizadas con computadora y algunas cuestiones propias de la obra de Amenabar.

No pueden faltar tampoco los trabajos sobre el compositor chileno Gabriel Brncic. Se puede destacar la entrevista realizada por Alejandro Guarello⁷⁶ en la que se tratan los procesos del creador en España, sus pensamientos a cerca del movimiento musical en dicho país, la relación con sus pares, entre otras cuestiones relacionadas con la producción musical desde un punto de vista histórico y político; algo semejante a lo expuesto por Silvia Herrera⁷⁷ en un trabajo, como el anterior, de carácter biográfico, en el que se habla de cuestiones políticas de la música chilena durante su exilio y su proceso de aproximación a la MMT, pero sin hacer mayor énfasis en los procesos creativos e intereses conceptuales.

La tesis de Mariaceli Nabarro⁷⁸ aborda la historia y desarrollo de la música electrónica en Venezuela (1968-2009), aunque centrándose en obras para flauta y medios electrónicos. Incluye un compendio académico, el análisis de *Souflée en Flauta* de Alonso Toro y perspectivas sobre el estudio y práctica de esta música, apoyándose en referencias y entrevistas a compositores e intérpretes venezolanos. Sin embargo, al igual que el trabajo de Miguel Noya⁷⁹, no profundiza en aspectos conceptuales. Este último realiza un ejercicio de investigación histórica centrado en el

Santiago: Dirección de Artes y Cultura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.” *Resonancias: Revista de investigación musical* 21, no. 41 (2016): 197-200.

⁷⁵Fumarola, Martín. “Electroacoustic Music Practice in Latin America: An Interview with Juan Amenabar.” *Computer Music Journal* 23 (1) (1999): 41-48. <https://direct.mit.edu/comj/article-abstract/23/1/41/93476/Electroacoustic-Music-Practice-in-Latin-America-An?redirectedFrom=fulltext> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁷⁶Guarello Finlay, Alejandro. “Entrevista a Gabriel Brncic. Compositor Chileno Radicado en Barcelona, España.” *Resonancias* 7, no. 13 (2003): 5-38.

⁷⁷Herrera, Silvia. “Gabriel Brncic: Un Primer Acercamiento Hacia el Compositor y Maestro Chileno en el Exilio. 2” *Revista Musical Chilena* 59, no. 204 (2005): 26-59. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902005020400003> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁷⁸Nabarro Salerno, Mariaceli. *El Uso de la Flauta Transversa en Obras Electroacústicas de Compositores Venezolanos*. Tesis de maestría, Universidad Simón Bolívar, 2010. <http://www.musica.coord.usb.ve/sites/default/files/TGs/2010%20Navarro%20Salerno%20-%20Uso%20de%20la%20flauta%20transversa%20en%20Obras%20electroacústica%20de%20Compositores%20Venezolanos.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁷⁹Noya, Miguel. *Venezuela AC/DC: Análisis del Desarrollo de la Música Electrónica en el País*. Tesis de Grado, Universidad Simón Bolívar, 2007.

origen y desarrollo de la música electroacústica en Venezuela, incluyendo referencias a destacados artistas de la escena contemporánea del país.

Por otro lado, Rodrigo Segnini⁸⁰, en su trabajo de grado "Comprender la música electroacústica y su expresión en Venezuela", ofrece una visión detallada de la literatura sobre la MMT en dicho país, aportando reflexiones estéticas que trascienden los meros datos históricos y biográficos. De diferente índole es la tesis doctoral de Yoly del Valle Rojas⁸¹, que profundiza en la influencia de conceptos como el mestizaje y el nacionalismo en los intereses creativos de los compositores de música electroacústica venezolana.

En materia de trabajos académicos sobre creadores venezolanos específicos que componen MMT se pueden citar, entre otros, los dedicados a Antonio Estévez y Alfredo del Mónaco. Moisés Chávez Herrera⁸² se acerca a la obra *Cromovibrafonía I* de Estévez para el Pabellón de Venezuela en la Expo 67 como una Obra de Arte Total, destacando la colaboración interdisciplinaria liderada por Carlos Raúl Villanueva. Se enfoca en dicha obra de música concreta creada por Estévez para la escultura *Volumen Suspendido* de Jesús Soto, integrando arte, arquitectura y música; se trata de un trabajo importante, puesto que muestra la integración de diversas artes, y en particular de la MMT, en un ejercicio creativo. Por su parte, Andrés M. Gaona⁸³ presenta un estudio de *Alternancias* de Del Mónaco basado en la espectromorfología de Denis Smalley. Este autor analiza la interacción entre sonidos electrónicos y acústicos, revelando cómo se estructuran y definen el carácter de la obra en distintos niveles. De nuevo, es un trabajo de análisis técnico del lenguaje de la obra, mas no presenta datos biográficos claves sobre Del Mónaco y tampoco un análisis determinante de sus intenciones conceptuales.

⁸⁰ Segnini Sequera, Rodrigo. *Comprender la música electroacústica y su expresión en Venezuela*. Tesis de Grado, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1994.

⁸¹ Rojas Ramírez, Yoly del Valle. *Mestizaje cultural y nacionalismo en la música electroacústica iberoamericana de la primera década del S. XXI: El caso concreto de Venezuela*. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València, 2015. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=103722> Consultado el 29 de enero de 2025.

⁸² Chávez Herrera, Moisés Orlando. "La Cromovibrafonía I de Antonio Estévez: Música Concreta para el Pabellón de Venezuela en la Expo 67." *Revista Musicaenclave – SVM* 11, no. 2 (2017) <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6972595> Consultado el 29 de enero de 2025.

⁸³ Gaona Ovalle, Andrés Mauricio. *Alternancias: Obra Electroacústica Mixta del Compositor Venezolano Alfredo Del Mónaco. Una Propuesta Analítica de Funciones y Procesos de Estructuración Hallados, Centrada en los Conceptos de Morfología, Movimiento, Crecimiento, y Densidad Espectral de Denis Smalley*. Tesis de grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, 2023. <https://andrestronomia.wixsite.com/misitio> Consultado el 29 de enero del 2025.

Por último, y siendo consciente de la imposibilidad de abordar en este espacio toda la literatura sobre MMT de creadores suramericanos, merecen destacarse los trabajos en este sentido sobre el compositor peruano César Bolaños y sobre el boliviano Alberto Villalpando. El volumen *Tiempo y Obra de César Bolaños* de Luis Alvarado⁸⁴ es un trabajo que aborda precisiones biográficas relevantes, resalta la participación de este creador en el CLAEM del Instituto Di Tella, explora aspectos poéticos de su obra y ofrece una entrevista exclusiva con el compositor. Además, el documento incluye un apartado dedicado a reflexiones sobre el sonido y la música, así como un detallado análisis de su catálogo de obras, entre otros puntos de interés.

Sobre el pionero de la MMT en Bolivia se puede citar el artículo de Camacho Lagos y Ferrão Moreira⁸⁵ sobre el tercer movimiento de *Mística* n. 9 de Alberto Villalpando, destacando su conexión con la teoría de conjuntos, el telurismo y la cosmovisión andina. A pesar de que está centrado en una obra instrumental, resulta de interés por la exploración de elementos poéticos de Villalpando aplicables a otras obras, entre ellos su fusión de tradición boliviana y modernidad. En esta misma línea, Wayar de la Quintana⁸⁶ se ocupa de elementos indígenas andinos en el *Concierto Triple para saxofón alto, violín, piano y orquesta*, destaca el uso de aerófonos andinos, texturas parafónicas y escalas pentatónicas, resignificándolos en un lenguaje moderno. Por tanto, nuevamente, aunque no atienda a la MMT aporta datos de interés para comprender la poética de este creador boliviano.

Colombia

Jorge Mario Díaz Matajira, Roberto Cuervo Pulido, Alejandro Brianza, Rodrigo Díaz Sánchez, Gina Paola Mesa Ruiz y Efraín Fernando Durán Céspedes presentan un texto muy completo llamado *El arte sonoro en Colombia: Estado del arte*⁸⁷. Este volumen reciente, de 2021, busca ofrecer una visión actualizada del panorama del arte sonoro en el país a través de una serie de textos que presentan un inestimable valor por pertenecer muchos de ellos a los propios

⁸⁴ Alvarado, Luis, y Sadiel Cuentas. *Tiempo y obra de César Bolaños*. Lima: Centro Cultural de España, 2009.

⁸⁵ Camacho Lagos, Melanie Kristel y Gabriel Ferrão Moreira. “Análisis de la obra *Mística* n. 9, III Movimiento, de Alberto Villalpando: Interacciones estéticas, poéticas y estructurales en música de concierto de Bolivia de Siglo XXI.” *En XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Vitória, 2015.

⁸⁶ Wayar de la Quintana, Juan Gabriel. “Elementos indígenas en la música de Alberto Villalpando. Análisis del Concierto Triple para Saxofón Alto, Violín, Piano y Orquesta.” *Revista del Instituto Superior de Música*, núm. 22, 2023, e0027. <https://doi.org/10.14409/rism.2023.22.e0027> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁸⁷ Díaz Matajira, Jorge Mario. et al. *El arte sonoro en Colombia: estado del arte*. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021.

creadores; es el caso de "Definiendo el Arte Sonoro"⁸⁸ de Jorge Díaz Matajira y Roberto Cuervo; "¿Ha Dicho Usted Arte Sonoro?"⁸⁹ de Mauricio Bejarano; "¿Música o Arte Sonoro?"⁹⁰ de Jorge Mario Díaz Matajira, Roberto Cuervo Pulido y Alejandro Brianza; y "De la Música Experimental al Arte Sonoro"⁹¹ de Rodrigo Díaz. En todos ellos se muestran deliberaciones de estos autores sobre la discusión permanente dentro de la MMT donde se plantean aspectos como la cercanía con otras artes (video, cine, teatro) y los puntos en común, disimilitudes entre el arte sonoro, y conceptos asociados como la música concreta, electrónica, electroacústica, y la música como tradicionalmente se concibe.

Del citado volumen *El arte sonoro en Colombia...* también se deben destacar las contribuciones sobre diversas “dimensiones” de dicho panorama. Así, Jorge Díaz Matajira⁹² se ocupa de la “dimensión circulación”, mostrando las diferentes actividades relacionadas con el arte sonoro (conciertos, salones de arte, programas de radio, etc.), así como las diferentes instituciones implicadas. Presenta este autor un trabajo estadístico muy completo que constituye una aportación notable a la construcción historiográfica del presente trabajo. Respecto a la “dimensión creación”⁹³, este mismo autor, por medio de un ejercicio cuantitativo, toma las obras que no tuvieron posibilidad de ser difundidas y les da una relevancia a través del texto en mención, y presenta las diferentes formas en que estas se asocian con otras artes y disciplinas. En cuanto a la “dimensión formación”⁹⁴, Efraín Durán, Gina Paola Mesa y Jorge Mario Díaz analizan las actividades educativas (cursos, talleres, conferencias, etc.) sobre arte sonoro en el país entre 1992 y 2017. Por

⁸⁸ Díaz Matajira, Jorge Mario y Roberto Cuervo Pulido. “Definiendo el Arte Sonoro.” En: *El Arte Sonoro en Colombia: Estado del Arte*, 31-44. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial. 2021.

⁸⁹ Bejarano Calvo, Carlos Mauricio. “¿Ha Dicho Usted Arte Sonoro?” En: *El Arte Sonoro en Colombia: Estado del Arte*, 45-50. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial. 2021.

⁹⁰ Díaz Matajira, Jorge Mario, Roberto Cuervo Pulido, y Alejandro Brianza. “¿Música o Arte Sonoro?” En: *El Arte Sonoro en Colombia: Estado del Arte*, 51-74. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021.

⁹¹ Díaz Sánchez, Rodrigo Iván. “De la Música Experimental al Arte Sonoro” En: *El Arte Sonoro en Colombia: Estado del Arte*, 75-90. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021.

⁹² Díaz Matajira, Jorge Mario. “Dimensión circulación.” En: *El arte sonoro en Colombia: estado del arte*, 145–185. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021.

⁹³ Díaz Matajira, Jorge Mario. “Dimensión creación.” En: *El arte sonoro en Colombia: estado del arte*, 187–236. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021.

⁹⁴ Durán Céspedes, Efraín Fernando, Gina Paola Mesa Ruíz, y Jorge Mario Díaz Matajira. “Dimensión formación.” En: *El arte sonoro en Colombia: estado del arte*, 237-264. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021.

último, en lo referido a la “dimensión investigación”⁹⁵ esos mismos autores abordan la literatura académica generada en torno al arte sonoro en Colombia; presentan una relación de artículos, libros y ponencias. En su valoración destacan que la mayor parte de la producción académica corresponde a artículos científicos, seguidos de otros documentos como ensayos y reseñas, que también contribuyen al panorama investigativo sobre el tema.

A pesar de que el trabajo anterior muestra una gran rigurosidad, también hay otros textos que traen aportes importantes al estudio de la MMT colombiana. En este sentido destacan las contribuciones de Rodolfo Acosta en diferentes medios. En su capítulo sobre “Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta”⁹⁶ para el tomo 7 de la *Gran Enciclopedia de Colombia*, Acosta realiza un recorrido por la música contemporánea colombiana. Su análisis incluye significativas menciones a la MMT en distintos eventos, concursos, convocatorias y discografía, abarcando desde los años 80 hasta bien entrada la primera década del siglo XXI. Su enfoque se centra en los diversos matices de la música nueva en el país. Un trabajo similar pertenece a otro autor, Mauricio Bejarano⁹⁷, quien abarca casi cuatro décadas (1965-2005) de la historia de la música electroacústica colombiana.

También de la autoría de Acosta es el capítulo “Experimentation and Improvisation in Bogotá at the End of the Twentieth Century”⁹⁸ del volumen colectivo ya citado *Experimentalisms in Practice...* En este texto Acosta aporta información valiosa sobre personajes y obras experimentales colombianas, tanto de pioneros como Fabio Gonzales Zuleta, Blas Emilio Atehortúa y Jacqueline Nova, como de compositores que desarrollan su obra actualmente, caso de Mauricio Bejarano, Melissa Vargas, Ricardo Arias y Roberto García Piedrahita, entre muchos otros, quienes aportan sus propios testimonios. Sin embargo, este capítulo no hace aportes de carácter conceptual sobre las obras de los compositores colombianos.

⁹⁵ Durán Céspedes, Efraín Fernando, Gina Paola Mesa Ruíz, y Jorge Mario Díaz Matajira. “Dimensión investigación.” En: *El arte sonoro en Colombia: estado del arte*, 265–302. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021.

⁹⁶ Acosta, Rodolfo. “Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta.” En *Gran Enciclopedia de Colombia, Tomo 7 “Arte 2”*, Bogotá: Círculo de Lectores y Casa Editorial El Tiempo, 2007.

⁹⁷ Bejarano, Mauricio. “1965. Música electroacústica colombiana.” En *Arte y Localidad, modelos para armar, Cátedra Manuel Ancizar II-2006*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2007.

⁹⁸ Acosta, Rodolfo. “Experimentation and Improvisation in Bogotá at the End of the Twentieth Century.” En *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, editado por Ana R. Alonso-Minutti y Alejandro L. Madrid, 127- 150. New York: Oxford University Press, 2018.

En fecha reciente los autores ya mencionados Jorge Mario Díaz Matajira, Roberto Cuervo Pulido, Alejandro Brianza, Rodrigo Díaz Sánchez, Gina Paola Mesa Ruiz y Efraín Fernando Durán Céspedes presentan un artículo colectivo basado en el citado volumen⁹⁹. Por su parte, Lucio Edilberto Cuellar¹⁰⁰ presenta "The Development of Electroacoustic Music in Colombia 1965-1999: An Introduction", un artículo bastante general sobre el desarrollo de la música electroacústica en Colombia, desde sus inicios hasta el final del siglo XX. Su enfoque sigue la misma corriente que los trabajos anteriores, mencionando a los principales compositores y sus obras, así como describiendo cómo se llevó a cabo el desarrollo de la MMT en Colombia y quiénes fueron sus precursores.

Hay pocas investigaciones que den cuenta de los procesos de Atehortúa dentro de la MMT, sin embargo, se encuentran otros trabajos que versan sobre otro tipo de contribución a la música colombiana, se encuentran trabajos como el de Susana Friedmann "El siglo veinte y la música contemporánea. la proyección de la música colombiana: Blas Emilio Atehortúa"¹⁰¹. Donde se hace un acercamiento a la vida y obra del compositor en mención, destacando las diferentes referencias contextuales y académicas, y resaltando la transición que este tuvo de la música instrumental tradicional al uso de las herramientas propias de la música electroacústica.

Otra de las tesis que versan sobre este compositor es la de Erazo Charry "Contextualización y análisis de la obra Musica d'Orchestra per Bela Bartok, Op. 135 de Blas Emilio Atehortúa"¹⁰² donde el autor presenta el análisis de la obra en cuestión, resaltando su lenguaje compositivo y legado. La obra compuesta en 1985 como homenaje a Béla Bartók, combina técnicas modernas con influencias tradicionales en cinco movimientos, y destaca, aunque dicha composición es relevante, aún sigue inédita.

⁹⁹ Matajira, Jorge Díaz. Roberto Cuervo Pulido, Alejandro Brianza, Rodrigo Díaz Sánchez, Efraín Durán Céspedes, & Gina Mesa Ruiz. "Entre el arte sonoro y la música: panorama en Colombia." *Revista Nodo* 16, no. 31 (2023):104-117 <https://doi.org/10.54104/nodo.v16n31.717> Consultado el 29 de enero del 2025.

¹⁰⁰ Cuellar Camargo, Lucio Edilberto. "The Development of Electroacoustic Music in Colombia 1965-1999. An Introduction". *Leonardo Music Journal* 10 (2000): 7-12. <https://www.jstor.org/stable/1513370> Consultado el 29 de enero del 2025.

¹⁰¹ Friedmann, Susana. "El siglo veinte y la música contemporánea. La proyección de la música colombiana: Blas Emilio Atehortúa." *Ensayos: Historia y teoría del arte* (1997): 57-70 <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/50725> Consultado el 29 de enero del 2025.

¹⁰² Erazo Charry, Carlos Eduardo. *Contextualización y análisis de la obra Musica d'Orchestra per Bela Bartok, Op. 135 de Blas Emilio Atehortúa*. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2018.

También es importante tener en cuenta el proyecto de investigación de Rojas Ruiz, titulado “Alfredo Diez Nieto (Cuba) y Blas Emilio Atehortúa (Colombia): Obras solistas para violín y guitarra”¹⁰³ el cual aborda la recuperación y difusión de obras de guitarra y violín de ambos compositores. Mediante análisis de manuscritos, entrevistas y grabaciones, este trabajo reafirma el valor patrimonial de las obras y promueve su interpretación crítica y vigencia en el ámbito.

Y, por último, Paz Ibarra ¹⁰⁴ en su artículo “El saxofón en tres obras de Blas Emilio Atehortúa ” analiza tres obras de Blas Emilio Atehortúa que incluyen el saxofón: *Música de cámara para cinco instrumentos Op. 13* (1962), *Dúo Concertante para saxofón y piano Op. 151* (1988), y *Pieza breve para vientos y percusión* (1996), en esta tesis el autor describe sus recursos técnicos compositivos, ofrece sugerencias interpretativas y se basa en una entrevista con el compositor.

Los textos presentados anteriormente sobre Atehortúa resaltan el trabajo y aportes del compositor a la música instrumental colombiana. Sin embargo, sólo uno de estos, el mencionado trabajo de investigación de Susana Friedmann, hace alusión a su ejercicio compositivo en música electroacústica.

Ana María Romano dedica varios textos a la compositora colombiana Jacqueline Nova; el primero “Jacqueline Nova: De la Exploración a la Experimentación de la Libertad”¹⁰⁵ es el capítulo del libro titulado *Mujeres en la música en Colombia: el género de los géneros*. En él se hace un acercamiento a los momentos y herramientas compositivas de la pionera en la música electroacústica colombiana Jacqueline Nova. El segundo de los textos “El legado sonoro de Jacqueline Nova”¹⁰⁶ abarca de manera historiográfica los aportes de la compositora colombiana, y la presenta como el principal referente de la MMT en Colombia durante la década de los sesentas y setentas, haciendo énfasis en que, sin sus aportes, la música electroacústica en Colombia no se hubiese difundido de la forma en que lo hizo.

¹⁰³ Rojas Ruiz, Miguel Ángel. *Alfredo Diez Nieto (Cuba) y Atehortúa, Blas Emilio (Colombia): Obras solistas para violín y guitarra*. Tesis de grado, Universidad de Cundinamarca, 2020.

¹⁰⁴ Paz Ibarra, José Manuel. *El saxofón en tres obras de Blas Emilio Atehortúa*. Tesis de grado, Universidad EAFIT, Medellín, 2020. <https://repository.eafit.edu.co/server/api/core/bitstreams/64a4b051-7136-44a1-bd98-5662213e3e32/content> Consultado el 29 enero del 2025.

¹⁰⁵ Romano, Ana María. “Jacqueline Nova: De la Exploración a la Experimentación de la Libertad.” En *Mujeres en la música en Colombia: el género de los géneros*, Bogotá: Serie Culturas Musicales en Colombia. 1ª ed. Pontificia Universidad Javeriana, 2012. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt15hvx56> Consultado el 29 enero del 2025.

¹⁰⁶ Romano, Ana María. “El legado sonoro de Jacqueline Nova.” Publicado en el folleto del álbum *Creación de la tierra - Ecos palpitantes de Jacqueline Nova: Música electroacústica e instrumental (1964-1974)*. Buh Records, 2022.

A pesar de contar con escritos en los que se habla de Nova y sus aportes a la MMT colombiana, pocos de ellos versan sobre su concepto o técnicas compositivas, entre estos está el texto de Paraskevaïdis para un seminario dictado en la Universidad de los Andes en el 2000¹⁰⁷. En él la musicóloga y compositora argentino-uruguaya destaca su innovación y enfoque modular que permite interpretaciones no lineales. Nova adapta técnicas experimentales, propias de Cage o Stockhausen, a un lenguaje propio con elementos latinoamericanos. Este análisis reafirma el legado de Nova como una figura clave de la música contemporánea en América Latina, pero hace referencia a la obra de música instrumental de Nova.

Por su parte, Mejía Sánchez¹⁰⁸ resalta la participación de Nova en el CLAEM (1967-1968) del Instituto Di Tella; algo que, según el autor, marcó su conexión con vanguardias internacionales. Además, en este estudio analiza dos obras clave: *Metamorfosis III* (1966), previa al CLAEM, y *Omaggio a Catullus* (1972), con sonidos electrónicos, los análisis anteriores tenían el objetivo de evaluar cómo el CLAEM impactó su modernización compositiva y estética.

Los textos presentados anteriormente permiten encontrar diversas formas en las que teóricamente se han abordado a los compositores de MMT en Latinoamérica. Como es evidente, aquellos textos que buscan abarcar a un mayor número de artistas se limitan a presentar datos biográficos bastante genéricos, por lo tanto, a partir de estos textos, resulta poco probable adentrarse en reflexiones más profundas sobre la obra de estos compositores. Sin embargo, al examinar la bibliografía centrada en los mismos artistas, desde un enfoque individual, es factible identificar con mayor detalle los intereses personales de los compositores durante la creación.

En el caso de otro de los pioneros de la MMT colombiana, Fabio Gonzales Zuleta, ocurre lo mismo, existen diversos textos en los que se nombra experimentación con la música electrónica, pero se centran más en resaltar su carrera como docente o compositor, o en revisar su trabajo con música instrumental. Este es el caso de los trabajos de Tejera¹⁰⁹, en donde se muestra la carrera y

¹⁰⁷ Paraskevaïdis, Graciela. “Aproximación analítica a los Doce móviles para conjunto de cámara de Jacqueline Nova.” *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, no. 12 (2002): 58-63. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7642218> Consultado el 29 de enero del 2025.

¹⁰⁸ Mejía Sánchez, Alejandro. 2015. “El impacto del CLAEM en la música de Jacqueline Nova.” Presentado en las *X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina*, La Plata, 2015. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/59726> Consultado el 29 de enero del 2025.

¹⁰⁹ Tejera, Guillermo Edmundo. “Movimientos Sinfónicos de un Arquitecto.” *Nómadas (Col)*, núm. 4, (1996): (en línea). Universidad Central, Bogotá, Colombia. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105118896013> Consultado el 29 de enero del 2025.

aportes de Zuleta como compositor, pedagogo y director del Conservatorio Nacional, y Olivárez y Castro Gil¹¹⁰, este último un análisis de la *Sonata Antigua para contrabajo y piano* (1960), obra clave en el repertorio colombiano para contrabajo.

El único trabajo encontrado donde se destaca el trabajo de González Zuleta en la MMT es un artículo de Estupiñán Díaz y Roveda Villamil¹¹¹ en el que los autores analizan el *Ensayo electrónico* (1965) de Fabio González Zuleta desde una perspectiva espectromorfológica, explorando la subjetividad auditiva y teorizando los sonidos más allá de enfoques tradicionales de análisis musical.

La bibliografía revisada deja ver que existe interés por la comunidad académica por indagar en los compositores ligados a la MMT, sobre todo en aquellos que tienen una trayectoria de décadas y/o que se representan como pioneros en el campo para la historia de sus países y de Latinoamérica. Sin embargo, es evidente la escasa producción en la que se haga una revisión de los compositores emergentes o que se encuentran actualmente produciendo MMT. También, en la revisión bibliográfica realizada, no se encontraron trabajos que aborden el tema de los compositores y sus intereses en la dimensión espacial de sus obras. Por lo tanto, fue necesario llevar a cabo una consulta bibliográfica centrada en la búsqueda de textos que se enfoquen específicamente en las categorías más relevantes de esta tesis: el espacio y la espacialización en América del Sur.

1.2.2 Sobre espacio y espacialización

A diferencia de la bibliografía revisada anteriormente, centrada en gran medida en la catalogación de compositores, de la que se encontró un número significativo de títulos; la que se presenta a continuación, al ser la dedicada a espacio y espacialización en la creación de compositores de América Latina, un tema mucho más específico, no se cuenta con el mismo nivel de literatura. Sin embargo, se lograron encontrar algunos trabajos que cumplieron los siguientes

¹¹⁰Olivárez, Rodrigo, y Castro Gil, Susana. “Sonata Antigua para contrabajo y piano de Fabio González Zuleta: Un análisis de su escritura idiomática para el contrabajo.” Ponencia presentada en el *XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Manaus, 2018. https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2018/5118/public/5118-18223-1-PB.pdf Consultado el 29 de enero del 2025.

¹¹¹ Estupiñán Díaz, Juan Diego, y Roveda Villamil, Valentina. “Ensayo Electrónico y la música electroacústica en Colombia.” *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2021. <https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/mlc/article/view/4841/5258> Consultado el 29 de enero del 2025.

requisitos: abordar el espacio y/o la espacialización en el ámbito de la MMT y pertenecer a compositores o investigadores de MMT en América del Sur.

Después de la revisión de un significativo número de textos de diversos tipos (investigativos, monográficos e informativos), se observó que posiblemente el investigador que ha contribuido de manera más destacada sobre el tema de interés de esta tesis es el argentino Oscar Pablo Di Liscia. Este autor cuenta con una extensa colección de títulos, ya sea en calidad de autor, coautor o editor. A continuación, se enumeran algunos de los títulos más relevantes empezando por su tesis doctoral “Los modos de vínculo de la concepción espacial del sonido con la poiesis de la música electroacústica”¹¹² y el artículo “El espacio de la imaginación”¹¹³. Estas dos contribuciones suponen una aproximación más conceptual al uso del espacio y la espacialización en la creación de MMT, a diferencia de los siguientes: “La espacialidad del sonido y la música en la banda sonora cinematográfica”¹¹⁴, “Los delatores como sospechosos: interrogando a los indicios de localización espacial de sonido”¹¹⁵, “Sound spatialisation using Ambisonic”¹¹⁶, “Spatial listening and its computer simulation in electronic music”¹¹⁷, “Sentido y espacialidad en la musicalización de las glosas de ‘Figuración de Gabino Betinotti’”¹¹⁸, “Algunas reflexiones sobre la espacialidad del sonido en el marco de la producción discográfica comercial y la música electroacústica”¹¹⁹. Junto a Esteban Calcagno publicó, asimismo, “Hacia una metodología de análisis de la espacialidad del

¹¹² Di Liscia, Oscar Pablo. “Capítulo III. Teoría y Estética” y “Capítulo IV. Análisis de obras.” En *Los modos de vínculo de la concepción espacial del sonido con la poiesis de la música electroacústica*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Quilmes, 2005.

¹¹³ Di Liscia, Oscar Pablo. “El espacio de la imaginación.” *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral* N°7 (2000): 48-55.

¹¹⁴ Di Liscia, Oscar Pablo. “La espacialidad del sonido y la música en la banda sonora cinematográfica.” *Revista Argumentos*, vol. II, Laborde-UNR, Rosario, 2006.

¹¹⁵ Di Liscia, Oscar Pablo. “Los delatores como sospechosos: interrogando a los indicios de localización espacial de sonido.” *Ponencia presentada en la Segunda Reunión Anual de SACCOM*, Universidad Nacional de Quilmes, 2002.

¹¹⁶ Di Liscia, Oscar Pablo. “Sound Spatialisation Using Ambisonic.” En *VII Symposium of Computer Music Proceedings*, Fortaleza, 2001.

¹¹⁷ Di Liscia, Oscar Pablo. “Spatial Listening and Its Computer Simulation in Electronic Music.” 2001. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/spatial-listening.htm> Consultado el 3 de abril del 2023.

¹¹⁸ Di Liscia, Oscar Pablo. “Sentido y espacialidad en la musicalización de las glosas de ‘Figuración de Gabino Betinotti’.” En *Registros Históricos de la Semana del Sonido*, 91-104. Montevideo: Asociación Uruguaya de Acústica, 2015.

¹¹⁹ Di Liscia, Pablo. “Algunas reflexiones sobre la espacialidad del sonido en el marco de la producción discográfica comercial y la música electroacústica.” *Letra. Imagen. Sonido: Ciudad Mediatizada* 5 (2010): 158–162. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5837783> Consultado el 29 de enero del 2025.

sonido en la música electroacústica"¹²⁰, trabajos que se encargan de aspectos más técnicos de la espacialización, dejando de lado las cualidades poéticas de estos recursos.

De este último autor se debe señalar, asimismo, su tesis doctoral titulada “Espacialidad y Estructura Sonora en la Música Electroacústica”¹²¹. En ella Calcagno aborda diversas aproximaciones al uso técnico de la espacialidad. Examina aspectos fundamentales como el paneo, realiza un enfoque crítico desde la perspectiva de compositores reconocidos, analiza sistemas técnicos de espacialización, explora aplicaciones informáticas de espacialización y lleva a cabo el análisis de algunas obras. Un texto muy completo que aporta un contenido muy valioso para los intereses de esta tesis.

El volumen colectivo *Música y espacio: Ciencia, tecnología y estética*¹²² posee contribuciones de diferentes autores latinoamericanos, como el ya nombrado Pablo Di Liscia, Gustavo Basso, Mariano Martín Cura, Pablo Fessel, Pablo Cetta y Juan Pampin, e incluye la colaboración de importantes personalidades en la música electroacústica, como Gary Kendal. Este libro está enfocado en explorar las posibilidades técnicas del espacio en la música electroacústica, partiendo del uso de convenciones geométricas para la ubicación de las fuentes sonoras en el espacio; también profundiza en diferentes técnicas como la simulación de la ubicación angular en dos y tres dimensiones, simulación de distancia, simulación de la directividad de la fuente sonora, simulación de ecos, también el manejo de la emisión de sonido estéreo, el uso de Ambisonics en el diseño de espacios a través del sonido; el sonido multicanal tanto para la creación artística, como para la industria audiovisual, entre otros aspectos, que si bien, son pertinentes para la creación de la obra en la MMT, no profundiza en las posibilidades conceptuales.

¹²⁰ Di Liscia, Oscar Pablo y Esteban Calcagno. “Hacia una metodología de análisis de la espacialidad del sonido en la música electroacústica.” En *1º Congreso Internacional de Artes, UNA, CABA, Argentina*, 2014. <https://congresointernacionaldeartes.una.edu.ar/files/actas/0209.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.

¹²¹ Calcagno, Esteban. *Espacialidad y estructura sonora en la música electroacústica*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Quilmes. 2013. https://ridaa.unq.edu.ar/bitstream/handle/20.500.11807/198/TD_2013_calcagno_008.pdf?sequence=1&isAllowed=y Consultado el 29 de enero de 2025.

¹²² Basso, Gabriel, Oscar Pablo Di Liscia, y Juan Pampin, eds. *Música y espacio: Ciencia, tecnología y estética*. Colección *Música y Ciencia*. Quilmes: Editorial UNQ, 2009.

Otros trabajos colectivos dignos de mención son los volúmenes *Investigaciones sobre audio espacial y estética del arte sonoro*¹²³, producto de dos años de trabajo de investigación del Programa de Investigación Sistemas Temporales y Síntesis Espacial en el Arte Sonoro en Argentina, y *Altura-Timbre-Espacio*¹²⁴, desarrollado en el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad Católica Argentina. En el contenido de este último se abordan secciones que exploran el uso del espacio en la música contemporánea, incluyendo diversas estéticas alejadas de la MMT. Otro trabajo enfocado en el espacio en la MMT, el cual también es producto de la investigación realizada en este centro de estudios, se trata del artículo titulado "Espacialidad y Transformación del Sonido"¹²⁵ de Sandra Gonzales. Este breve artículo busca profundizar en la relación entre la espacialización del sonido y las formas de síntesis y transformación sonora.

Pablo Cettas ha publicado un libro titulado *Un modelo para la simulación del Espacio en Música*¹²⁶, el cual es el resultado de su investigación doctoral. En esta obra se propone exponer los elementos psicoacústicos que influyen en la percepción de la ubicación espacial del sonido. Además, detalla la creación y progresión de software diseñado para simular fuentes sonoras en entornos virtuales. Asimismo, examina los elementos técnicos y compositivos vinculados a la creación de experiencias sonoras en espacios interiores.

Por último, también emanado del contexto argentino, se puede citar el trabajo de grado de Nicolás A. Mariano Arnáez "El tratamiento de la espacialidad en la música, a partir de 1950 en adelante"¹²⁷. En este estudio, se persigue la definición de la espacialización como un elemento

¹²³ Di Liscia, Oscar Pablo, y Farina, María Andrea, eds. *Investigaciones sobre audio espacial y estética del arte sonoro*. Buenos Aires: Wolkowicz Editores, 2021-2022.

¹²⁴ Cetta, Pablo (coord.), Carmelo Saitta, Eduardo, Moguillansky, Eduardo, Checchi, Oscar Di Liscia, Pablo, Giuliani, Matías, Azaretto, Roberto y García Novo, Gustavo. *Altura. Timbre. Espacio*. Buenos Aires: EDUCA, 2004.

¹²⁵ González, Sandra. "Espacialidad y transformación del sonido." *Semana de la Música y la Musicología: Música actual y tecnologías aplicadas, XII*, (2015). Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Buenos Aires. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/espacialidad-transformacion-sonido-gonzalez.pdf> Consultado el 8 de enero del 2024.

¹²⁶ Cetta, Pablo. *Un modelo para la simulación del Espacio en Música*. Buenos Aires: EDUCA, 2010.

¹²⁷ Mariano Arnáez, Nicolás Alejandro. *El Tratamiento de la Espacialidad en Música desde 1950 en Adelante*. Tesis de grado, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, Licenciatura en Composición Musical, 2009. https://nicolas-arnaez.com/uploads/3/4/9/4/34942569/arnaez_nicolas_-_1_the_use_of_space_in_music_from_1950_onwards_a_contribution_of_electroacoustics_to_music_theories_and_ergraduate_thesis_-_spanish.pdf Consultado el 28 de enero de 2025.

integral del lenguaje musical. Se realiza una revisión exhaustiva que equipara dicho concepto con otras categorías musicales, tales como la melodía, textura, ritmo, entre otras.

En México, el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS) presenta diferentes trabajos de características semejantes a los ya comentados elaborados desde instituciones argentinas. Entre estos destaca *Síntesis Espacial de Sonido*¹²⁸, que cuenta con capítulos escritos por Mariano Cura, Damián Anache, Martín Matus, Marcelo Martínez, Esteban Calcagno, María Andrea Farina y Oscar Pablo Di Liscia, entre otros.

Asimismo, el volumen *La composición espacial en la música electroacústica*¹²⁹, también elaborado por el CMMAS, se estructura en capítulos que exploran la percepción de diversos compositores sobre el uso del espacio en la música electroacústica. Dentro de estas reflexiones, se destacan las contribuciones del colombiano Juan Reyes y del argentino Pablo Cettas. Continuando con los aportes del CMMAS, se destaca un significativo artículo del compositor argentino Mario Mary titulado “De la Idea a la Obra: Los Caminos de la Creatividad. Orquestación Electroacústica y Polifonía del Espacio”¹³⁰, trabajo que revisa de forma crítica la orquestación y el espacio como herramientas creativas en la música electroacústica.

Como se ha visto, Argentina y México han demostrado ser países con una destacada producción literaria centrada en el tema de la MMT. Sin embargo, también se han encontrado trabajos interesantes sobre el uso del espacio y la espacialización en la MMT escritos en Brasil. Uno de los trabajos más relevantes es la tesis doctoral de George Olof de Freitas Alveskog¹³¹, titulada “Escritura do espaço na música eletroacústica”. Lo fascinante de esta investigación radica en cómo el espacio ha sido empleado como estrategia de composición por diversos compositores de música electroacústica. Este trabajo podría considerarse el más relevante de los presentados en este estado de la cuestión, según la opinión del autor de este texto. Destaca por ser el único que reflexiona de manera crítica sobre las posibilidades poéticas del espacio en la MMT, teniendo en

¹²⁸Di Liscia, Oscar Pablo, ed. *Síntesis Espacial de Sonido*. 2.ª ed. Morelia, México: CMMAS y Wolkowicz Editores, 2020.

¹²⁹ CMMAS. *La composición espacial en la música electroacústica*. Morelia, México. Artículos de Trond Lossious, Joseph Anderson, Pablo Cetta, Joachim Heintz, Juan Reyes, José Halac, Andrés Cabrera y Nicolás Varchausky.

¹³⁰ Mary, Mario. “De la Idea a la Obra: Los Caminos de la Creatividad. Orquestación Electroacústica y Polifonía del Espacio.” En *Sonic Ideas*, editado por D. Keller y D. Quaranta, 55-61. Morelia: CMMAS, 2013.

¹³¹ Alveskog, George Olof de Freitas. *Escritura do espaço na música eletroacústica*. Tesis doctoral, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. 2016. <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/96e46968-1782-4545-8cd8-ba5b8746438f/content> Consultado el 28 de enero de 2025.

cuenta el pensamiento de compositores tan influyentes como Karlheinz Stockhausen y Pierre Schaeffer, entre otros.

Junto con el trabajo mencionado anteriormente, también sobresale la tesis doctoral de Sergio Freire¹³² titulada "Alto-, alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical", que busca exponer los diferentes matices de la proyección sonora con altavoces en la música electroacústica. Asimismo, la tesis de maestría de Leandro Ferrari Thomaz¹³³, "Aplicação à música de um sistema de espacialização sonora baseado em ambisonics", muestra el uso técnico de software para la espacialización. Finalmente, el artículo "Elementos composicionais da espacialidade sonora: apontamentos para uma tipologia do espaço na Música Eletroacústica" de Alvaro Borges¹³⁴ aborda las posibilidades composicionales del espacio en la MMT.

El ya mencionado investigador chileno Federico Schumacher publica diferentes artículos tomando el espacio como categoría principal, entre estos "El Rol del Espacio en la Clarificación de los Materiales Sonoros en Música Acusmática."¹³⁵, en el cual muestra como el control del espacio y los movimientos sonoros es determinante en la música concreta y/o acusmática, ya que influye en su producción como en la escucha. También Schumacher y Claudio Fuentes Bravo publican un artículo titulado "Space–Emotion in Acousmatic Music."¹³⁶ donde explora cómo la espacialización del sonido y los procesos empáticos cognitivos y afectivos influyen en la experiencia acusmática. Y Schumacher, junto con otros investigadores como Vicente Espinoza, Francisca Mardones, Rodrigo Vergara, Alberto Aránguiz, y Valentina Aguilera publican "Perceptual Recognition of Sound Trajectories in Space."¹³⁷ estudio que analiza la percepción del

¹³²Freire, Sérgio. *Alto-, alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical*. Tesis de Doctorado, Pontificia Universidade católica de São Paulo, Sao Paulo, 2004. <https://docplayer.com.br/43671813-Alto-alter-auto-falantes.html> Consultado el 29 de enero del 2025.

¹³³ Ferrari Thomaz, Leandro. *Aplicação à Música de um Sistema de Espacialização Sonora Baseado em Ambisonics*. Tesis de maestría, Universidade de São Paulo, Sao Paulo, 2007. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/3/3142/tde-12072007-155603/publico/DissertacaoLeandroFerrariThomazRevisada.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.

¹³⁴ Borges, Álvaro. "Elementos composicionais da espacialidade sonora: apontamentos para uma tipologia do espaço na Música Eletroacústica." *Revista Científica/FAP*, v. 10, (enero/junio de 2014): 95-114.

¹³⁵ Schumacher, Federico. "El Rol del Espacio en la Clarificación de los Materiales Sonoros en Música Acusmática." *Resonancias* 19, no. 36 (enero-junio 2015): 37-53.

¹³⁶Schumacher, Federico, y Fuentes Bravo, Claudio. "Space–Emotion in Acousmatic Music." *Organised Sound* 22, no. 3 (2017): 394-405. <https://doi.org/10.1017/S1355771817000449> Consultado el 29 de enero del 2025.

¹³⁷Schumacher, Federico, Espinoza, Vicente, Mardones, Francisca, Vergara, Rodrigo, Aránguiz, Alberto y Aguilera, Valentina. "Perceptual Recognition of Sound Trajectories in Space." *Computer Music Journal* 45, no. 1 (2021): 39-54.

movimiento sonoro en el espacio, utilizando un software para diseñar trayectorias clasificadas como movimientos básicos y figuras geométricas arquetípicas. Estos trabajos son relevantes puesto que dejan de lado el aspecto técnico del espacio para argumentar una potencia afectiva del uso del este en la obra en la MMT.

Al igual que Schumacher, el también chileno Rodrigo Cádiz presenta diferentes artículos enfocados en explorar algunas posibilidades técnicas del espacio: “Hacia maximizar un punto óptimo de percepción para el sonido espacial con altavoces”¹³⁸, “Hacia maximizar un punto óptimo de percepción en una sala reverberante Artículo de procedimiento”¹³⁹, “Seguimiento de cabeza para audio 3D con el control remoto de Nintendo Wii”¹⁴⁰. Si bien son trabajos que no profundizan sobre las bases teóricas del espacio y la espacialización, dejan ver algunas posibilidades técnicas que permiten estos conceptos en la MMT.

En su tesis de grado, titulada “Simulación de Sonido 3D utilizando Matlab”¹⁴¹, el ecuatoriano Vladimir Calahorran muestra los resultados del empleo de programas informáticos (en este caso, Matlab) para lograr una espacialización tridimensional.

Algunos investigadores colombianos se han preocupado por reflexionar sobre las posibilidades del espacio y la espacialización en la MMT. Así, se encontraron algunos trabajos que permiten dar cuenta del estado de la investigación basada en estos conceptos. Dentro de estos, se puede citar la tesis de grado de César Hernández¹⁴², quien se vale de herramientas visuales y

¹³⁸ Izquierdo Lehmann, Pedro. Cádiz, Rodrigo F.; Largo, Carlos A. “Hacia maximizar un punto óptimo de percepción para el sonido espacial con altavoces.” *Transacciones IEEE/ACM sobre procesamiento de audio, voz y lenguaje*. 2023

¹³⁹ Izquierdo Lehmann, Pedro. Cádiz, Rodrigo F.; Largo, Carlos A. “Hacia maximizar un punto óptimo de percepción en una sala reverberante.” En: *Conferencia de la Sociedad de Ingeniería de Audio: Conferencia Internacional de Audio para Realidad Virtual y Aumentada AES 2022*. Sociedad de Ingeniería de Audio, 2022

¹⁴⁰ Ubilla, Mauricio, Domingo, Mery, Cádiz, Rodrigo. “Seguimiento de cabeza para audio 3D con el control remoto de Nintendo Wii.” *Artículo de procedimiento*. En: *CCIM*, (2010): 1-8. https://www.researchgate.net/profile/Rodrigo-Cadiz/publication/265187053_Head_Tracking_For_3d_Audio_Using_The_Nintendo_Wii_Remote/links/54c12fa30cf2d03405c4f366/Head-Tracking-For-3d-Audio-Using-The-Nintendo-Wii-Remote.pdf Consultado el 29 de enero del 2025.

¹⁴¹ Calahorran Peña, Vladimir. *Simulación de sonido 3D utilizando Matlab*. Tesis de grado, Escuela Politécnica Nacional, 2001 <https://bibdigital.epn.edu.ec/handle/15000/11352> Consultado el 29 de enero de 2025.

¹⁴² Hernández Martínez, César Ricardo. *Cartografías imaginarias del espacio y tiempo*. Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 2016. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/20728> Consultado el 29 de enero del 2025.

sonoras para evocar espacios de diferentes contextos; el artículo de Carolina Ortiz Cerón¹⁴³, con el examen del espacio en la instalación sonora desde enfoques artísticos y filosóficos, basándose en el pensamiento de Peter Sloterdijk; y el de Juan Diego Martínez¹⁴⁴ con una aproximación descriptiva a los diferentes usos del espacio y la espacialización en la obra de Stockhausen. Por último, se puede mencionar la tesis de maestría de Natalia Castellanos Camacho, que vincula tiempo, espacio y escucha en la nueva creación¹⁴⁵.

En los siguientes casos, estos utilizan el espacio como concepto creativo, lo que se ve reflejado a través de un género asociado a la MMT, el paisaje sonoro, en trabajos como los de Paula Ruales y Miguel Ángel Chiguachí¹⁴⁶; Félix Corredor y María Ortegón¹⁴⁷; Andrea Bustos¹⁴⁸; Santiago Ferreira¹⁴⁹; Jimmy Benítez¹⁵⁰; Jefferson Bermúdez, Jennifer Enith Castañeda, y Gersain Ducuara¹⁵¹. Todos ellos son trabajos realizados por investigadores y creadores colombianos que usan las herramientas de la MMT para la evocación de espacios naturales o urbanos, de estos últimos trabajos, es importante destacar que fueron redactados por compositores, creadores, o investigadores que hablaban sobre su propia obra o trabajo creativo.

Como se mencionó, la sección anterior nos proporcionó una amplia cantidad de bibliografía que abordaba diversas cuestiones biográficas y el catálogo de distintos compositores de América

¹⁴³Ortiz Cerón, Carolina. “El espacio en la instalación sonora.” *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 14, no. 1 (2019): 22-44. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/22040> Consultado el 29 de enero del 2025.

¹⁴⁴ Martínez, Juan Diego. “Más allá de la tierra: el espacio en la obra de Karlheinz Stockhausen”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, vol. XXIII, n.º. 37 (julio-diciembre 2019): 71-91.

¹⁴⁵Castellanos Camacho, Natalia. *Una nueva música, una nueva escucha: Tiempo, espacio y escucha en la música contemporánea*. Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2014.

¹⁴⁶ Ruales Moreno, Justine, Paula y Chiguachí García, Miguel Ángel. *Paisaje Musical Urbano del Municipio de Pereira: Mapa Sonoro de las Organizaciones Cristianas de Pereira*. Tesis de grado, Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira, 2009.

¹⁴⁷ Corredor Benítez, Félix Eduardo, y Ortegón Muñetón, María de la Cruz. *Proyecto Radiofónico Voces e Imágenes del Barrio: Río San Antonio. Memoria de un Fragmento de Ciudad*. Trabajo de grado, Universidad del Valle, Santiago de Cali, 2010.

¹⁴⁸Bustos Palacio, Andrea Patricia. *Paisaje Sonoro en la Ciudad de Bogotá: Una Aproximación a las Características de Frecuencia e Intensidad del Sonido en el Espacio Urbano*. Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá D.C., 2013.

¹⁴⁹Ferreira Restrepo, Santiago. *Suena Bogotá: Bombeando Identidad*. Tesis de grado, Universidad de los Andes, Bogotá, 2014.

¹⁵⁰Benítez Escudero, Jimmy. *El Paisaje Sonoro de Algunos Ambientes de la Ciudad de Pereira como Estrategia de Educación Ambiental*. Tesis de grado, Universidad Tecnológica de Pereira, 2015.

¹⁵¹ Bermúdez Zapata, Jefferson Steven, Castañeda García, Jennifer Enith y Ducuara Guerrero, Gersain. *Los Sonidos de un Majestuoso Paisaje Escondido*. Tesis de grado, Corporación Universitaria Minuto de Dios, 2016.

del Sur. Sin embargo, no es común encontrar trabajos que profundicen en los aspectos poéticos de sus obras, y aquellos que lo hacen tienden a centrarse en la mayor cantidad de cuestiones relacionadas con un solo compositor. Por lo tanto, no hemos podido encontrar un trabajo que nos muestre las intenciones poéticas de los compositores de MMT en relación con el espacio y la espacialización.

Por otro lado, en la bibliografía relacionada con el espacio y la espacialización, se destaca la abundancia de textos que buscan exponer sus posibilidades técnicas. Trabajos que presentan de manera crítica los diversos usos del espacio y la espacialización sonora en la búsqueda de formas que impacten al espectador, y que en su gran mayoría fueron bibliografía escrita por autores argentinos, chilenos o de instituciones de los países anteriormente mencionados, así como de México.

Esto evidencia la escasa disponibilidad de bibliografía centrada en el espacio y la espacialización en la poética musical de compositores colombianos. Asimismo, se observa una carencia de textos relacionados con los conceptos de espacio y espacialización que tengan un enfoque crítico en sus diversos usos en la MMT de compositores de América del Sur, temas principales abordados en esta tesis. Por último, es evidente que, hay pocos trabajos académicos centrados en la revisión poética del espacio y la espacialización en la obra de los compositores de MMT actuales de América del Sur y Colombia.

1.3. OBJETIVOS

1.3.1. Objetivo general

El objetivo general de esta tesis doctoral consiste en evidenciar las implicaciones estéticas que los conceptos de espacio y espacialización han aportado al pensamiento poético y/o conceptual de los compositores y compositoras de música para medios tecnológicos (MMT) en Colombia en un marco temporal que abarca desde el año 2000 hasta 2022.

1.3.2. Objetivos específicos

Para llevar a cabo dicho objetivo se han planteado los siguientes objetivos específicos:

- Reconocer los acontecimientos que dieron lugar al nacimiento, desarrollo y consolidación de la música para medios tecnológicos (MMT) en América del Sur y, en particular, en Colombia durante el siglo XX y comienzos del XXI.
- Dar a conocer las cuestiones teóricas respecto a los conceptos del espacio y espacialización y sus implicaciones estéticas en la construcción de obras de MMT.
- Identificar las posibilidades conceptuales del espacio y espacialización en la composición actual de MMT suramericana.
- Determinar las posibilidades conceptuales del espacio y espacialización en la composición actual de MMT de Colombia.

1.4. METODOLOGÍA

Este trabajo de investigación utiliza diversas herramientas para la recopilación y el análisis de información, por lo que no puede clasificarse dentro de un enfoque investigativo exclusivo. Inicialmente, incorpora un componente basado en el trabajo de archivo en distintos centros documentales, abarcando un período de aproximadamente sesenta años, lo que permite identificar un enfoque historiográfico.

Asimismo, una parte significativa del texto se sustenta en la reflexión sobre categorías previamente conceptualizadas y delimitadas, destacando un componente teórico-documental. Este se centra en la revisión y el análisis de textos y documentos relacionados con el tema, obtenidos de diversas bases de datos y bibliotecas, tanto digitales como físicas.

Por último, otro segmento se dedica al estudio de partituras proporcionadas por compositores vinculados a la MMT y en entrevistas realizadas a un considerable grupo de compositores de América del Sur y Colombia. Este apartado evidencia un enfoque musicológico y etnomusicológico.

El trabajo de archivo de esta etapa de la investigación se encargó de la búsqueda de documentación concerniente a la historia de la MMT colombiana, por lo que se basó en el reconocimiento de un material variado enfocado en categorías como: música concreta, música electrónica, música electroacústica, música mixta, paisaje sonoro, arte sonoro.

El primer proceso de revisión se hizo en las bases de datos diferentes centros como el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca nacional de Colombia, Biblioteca digital de Bogotá y Biblioteca del Banco de la República, Centro de Documentación Musical de Antioquia, Biblioteca Pública Gabriel Turbay de Bucaramanga, donde se encontraron cerca de veinticuatro mil (24.000) programas de mano en las bases de datos referenciadas, se seleccionaron los documentos que contaban con las siguientes palabras clave: ‘contemporánea’, ‘electroacústica’, ‘electrónica’., de estos, se hizo una selección con las categorías propias del proyecto: música contemporánea, música electrónica y música electroacústica, los datos exactos del proceso de búsqueda y catalogación del archivo se pueden ver claramente en el Anexo 1 de la tesis.

Posteriormente, se recurrió a un documento llamado *Indicadores colon electrónico* (Anexo 2) donde se relacionan todos los conciertos realizados dentro del evento llamado *Colón Electrónico*, el cual comenzó con algunos conciertos en el año 2001, se consolida en el 2002 y realiza presentaciones hasta el año 2007, facilitado por funcionarios del Teatro Colón de la ciudad de Bogotá, Colombia, y que evidenció más de 100 presentaciones, organizadas por la artista sonora Ana María Romano, por el escritor e investigador Ricardo Rozental, Clarisa Ruiz, entonces directora del Teatro y el compositor Roberto García.

La revisión de dichos archivos nos muestra un movimiento musical electrónico y electroacústico en diferentes regiones del país, sin embargo, pone a Bogotá como el gran epicentro de la difusión de esta música, lo cual se puede ver en el número de programas de mano con este contenido:

CIUDAD	PROGRAMAS DE MANO	COLÓN ELECTRÓNICO	CONCIERTOS
BOGOTÁ	87	117	204
BUCARAMANGA	4	-	-
MEDELLÍN	2	-	-
CALI	1	-	-
TUNJA	1	-	-

Tabla 1. Distribución de conciertos por ciudad, incluyendo los conciertos del Colón Electrónico en Bogotá.

También se realizó un trabajo de revisión de programas de radio emitidos por la Radio Nacional de Colombia en la década de los ochentas y noventas, dentro del archivo señal memoria de RTVC¹⁵², en donde se encontraron registros de audio pertinentes para las categorías asociadas a la MMT, las cuales se agruparon en tres Anexos correspondientes a nombre de los programas en que se difundía la MMT durante el lapso mencionado: Tabla de Información: Radiodifusora Nacional de Colombia “A cerca de la Música” (Anexo 3). Tabla de Información: Radiodifusora Nacional de Colombia “La música en el final del siglo” (Anexo 4), Tabla de Información: Radiodifusora Nacional de Colombia otros programas con contenido asociado (Anexo 5).

¹⁵² Radio Televisión Nacional de Colombia

PROGRAMA	PRODUCTORA	NÚMERO DE EMISIONES ASOCIADAS
ACERCA DE LA MÚSICA	Radiodifusora Nacional de Colombia	84
LA MÚSICA EN EL FINAL DEL SIGLO	Radiodifusora Nacional de Colombia	18
NOTAS SOBRE LA MÚSICA EN COLOMBIA	Radiodifusora Nacional de Colombia	2
CURIOSIDADES CULTURALES: JOHN CAGE	Radiodifusora Nacional de Colombia	2
APROXIMACIONES LA ALDEA EFECTO 2000	Radiodifusora Nacional de Colombia	1
DÉCIMO ANIVERSARIO DE LA ASOCIACIÓN COLOMBIANA DE MÚSICA	HJCK	1
ELECTROACÚSTICA FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN BOGOTÁ	HJCK	1
LOS DISCOS ACME DE CARLOS BARREIRO ORTIZ	Radiodifusora Nacional de Colombia	1

Tabla 2. Programas y emisiones asociadas a la MMT encontrados en el Archivo Señal Memoria de RTVC.

Se realizó la revisión de los siguientes archivos físicos y digitales:

- 1) las redes sociales y la página web del Círculo Colombiano de Música Contemporánea (CCMC), donde se encontró un acervo que cuenta con 37 eventos ligados a la MMT realizados entre el año 2015 y el 2019 (Anexo 6).
- 2) la página web del Festival en Tiempo Real, donde se encontró un acervo que cuenta con 83 eventos vinculados a la MMT realizados entre el 2013 y el 2019 (Anexo 7).
- 3) el archivo del Festival Transversal Sonora, donde se encontró un acervo que cuenta con 13 eventos ligados a la MMT realizados entre el año de su fundación 2014 y el 2019 (Anexo 8).
- 4) las redes sociales de Matik, donde se encontró un acervo que cuenta con 15 eventos ligados a la MMT realizados entre el año 2018 y el 2019 (Anexo 9).

Del trabajo de archivo anterior, junto con otros documentos adicionales, nace el apartado dedicado a la historia de la MMT en Colombia.

Dentro del desarrollo del ejercicio teórico-documental se buscó material como trabajos monográficos, artículos de investigación académica, disertaciones de grado y maestría y tesis

centrados en categorías como: música concreta, música electrónica, música electroacústica, música mixta, paisaje sonoro, arte sonoro. En primer lugar, en documentos encargados revisar la historia de estos estilos de composición de América Latina y Colombia; posteriormente en textos centrados en compositores que crean o crearon música bajo estos estilos tanto en América Latina y Colombia; ahora bien, teniendo en cuenta las categorías principales de la tesis, espacio y espacialización, se procuraron textos de carácter teórico sobre el concepto de espacio, posterior mente sobre este mismo concepto y su relación con la música, para luego adicionar los textos que se centraron en el espacio en la música del siglo XX; en cuanto a la espacialización, se buscaron textos que dieran luces sobre la aparición de este concepto en la historia de la música hasta comenzar a reconocer los trabajos que versan sobre sus aspectos técnicos como la escucha, la técnica de audio, la distribución de fuentes sonoras.

Los documentos utilizados fueron recolectados de diferentes bases de datos, de las que se destacan JSTOR, RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), Academia.edu, ResearchGate, Google Scholar, Dialnet, bibliotecas físicas como la del Banco de la República de Colombia, Biblioteca de la Universidad Federal de Paraná, Biblioteca de la Universidad Estadual de Paraná, Biblioteca de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

Junto con todo lo anterior, cabe resaltar que el material partiturográfico perteneciente a los compositores y compositores de MMT colombianos fue facilitado por los mismos creadores que se presentan como objeto de estudio en esta tesis.

Por último, las fuentes orales utilizadas para el desarrollo de esta investigación se basaron en la selección de dos grupos de compositores: 1) compositores de América del Sur; y 2) compositores colombianos. Para la selección de los compositores, se tuvieron en cuenta los siguientes parámetros:

- Ser un compositor o compositora de MMT.
- Ser un compositor o compositora de América del Sur.
- Ser un compositor o compositora de Colombia.
- Haber realizado obras de MMT entre los años 2000 y 2022.

Para la selección de los objetos de estudio se realizó una búsqueda de compositores y compositoras, la cual partió de una revisión de la Colección de Música Electroacústica Latinoamericana recolectada por Ricardo Dal Farra para la Fundación Daniel Langlois de Arte, Ciencia y Tecnología¹⁵³.

La búsqueda de la muestra de compositores, se realizó por medio del método no probabilístico de bola de nieve, según Martínez, et al.¹⁵⁴ en este método las muestras se toman seleccionando aleatoriamente elementos de una lista que representa la población objetivo, este tipo de muestreo se ha utilizado en consumidores de estupefacientes inyectables, habitantes de calle, grupos relevantes en términos de arte y cultura, como músicos de jazz y personas altamente formadas en un campo específico, que pueden proporcionar información detallada que no está disponible en otro lugar o de otra manera.¹⁵⁵

Se realiza identificando un conjunto inicial de encuestados, que serán entrevistados y a quienes se les pedirá al final de su entrevista, que recomienden sujetos que compartan características similares y que son relevantes para el propósito de la encuesta. Se recomienda seleccionar la muestra inicial de encuestados al azar, la segunda ronda correspondería a los referenciados por el primer grupo y la tercera a los recomendados por el segundo. El proceso continúa hasta el momento en que el investigador decide que la muestra es lo suficientemente grande para satisfacer el propósito de estudio, o hasta que los encuestados comiencen a repetir los nombres ya recomendados, lo cual indica que las rondas posteriores de entrevistas no aportarían mayor información a la ya obtenida.¹⁵⁶

Ahora bien, los resultados arrojados por encuestas realizadas a través de este método no están destinados a ser generalizados, sino más bien a entregar información detallada sobre cierto

¹⁵³ Dal Farra, Ricardo. “Fondation Daniel Langlois.” Fondation Daniel Langlois. <https://www.fondation-langlois.org/html/e/> Consultado el 29 de enero del 2025.

¹⁵⁴ Martínez-Mesa, Jeovany; Rodrigo Pereira Duquia, David Alejandro González-Chica, Renan Rangel Bonamigo, y João Luiz Bastos. “Sampling: How to Select Participants in My Research Study” *Anais Brasileiros de Dermatologia* 91, no. 3 (2016): 326-330. <http://dx.doi.org/10.1590/abd1806-4841.20165254> Consultado el 29 de enero del 2025.

¹⁵⁵ Voicu, Mariana, y Babonea, Ana. “Using the Snowball Method in Marketing Research in Hidden Population.” En *International Conference: CKS - Challenges of the Knowledge Society*, (2011): 1341-1351, <http://connection.ebscohost.com/c/articles/61066475/using-snowball-method-marketing-research-hidden-populations> Consultado el 29 de enero de 2025.

¹⁵⁶ Ibid.

fenómeno, siendo de naturaleza descriptiva o exploratoria.¹⁵⁷ Por lo anterior, no es posible calcular varianza o estimar intervalos de confianza, la única forma de evaluar la calidad de los datos es compararlos con otros disponibles en un informe o estudio anterior¹⁵⁸.

Según Voicu y Babonea, existen tres maneras principales de usar este método: 1) Método lineal: Se solicita del primer encuestado una única referencia y durante los ciclos posteriores también solo se pide una única referencia. 2) Método exponencial no discriminativo: En este caso el entrevistador pide al primer encuestado que referencie a todas las personas que conoce y que cumplen con los criterios de inclusión de la investigación, luego se entrevistará con ellos y aplicará el mismo sistema una y otra vez, entrevistando así a todos los referidos. 3) Método exponencial discriminativo: Este método se parece al anterior en que el investigador pide a los encuestados que nombre todas las personas que conoce dentro de la población objetivo; sin embargo, el investigador seleccionará aleatoriamente ciertos referenciados, de esta manera no se entrevista a todos los referenciados¹⁵⁹.

Haciendo uso de este método, se seleccionaron y se contactaron cinco compositores, que cumplieran con las características propuestas: Rodolfo Caesar (1950) Brasil, Oscar Pablo Di Liscia (1957) Argentina, Rajmil Fischman (1956) Perú, Daniel Luzko (1966) Paraguay, Rodolfo Acosta (1970) Colombia, quienes referenciaron otros compositores que cumplieran con las mismas características que ellos.

Lo anterior, arrojó una lista de 53 compositores pertenecientes a la gran mayoría de países de América del Sur¹⁶⁰ (Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Ecuador, Paraguay, Perú, Uruguay, Venezuela), de los cuales 15 estuvieron dispuestos a colaborar en esta tesis a través de la realización de entrevistas (Tabla 3). Por otra parte, se contó con la participación de 11 compositores de Colombia (Tabla 4), seleccionados de la misma manera que lo ya mencionados.

¹⁵⁷ Martínez-Mesa, Jeovany, Rodrigo Pereira Duquia, David Alejandro González-Chica, Renan Rangel Bonamigo, y João Luiz Bastos. "Sampling: How to Select Participants in My Research Study?" *Anais Brasileiros de Dermatologia* 91, no. 3 (2016):326-330. <http://dx.doi.org/10.1590/abd1806-4841.20165254> Consultado el 29 de enero de 2025.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Ibid.

¹⁶⁰ Es necesario aclarar que hay países pertenecientes a esta región, como Surinam, Guyana, y Trinidad y Tobago, en donde después de la búsqueda de compositores no se encontró población que cumpliera con los criterios para participar en el estudio, por lo tanto, los países mencionados no cuentan con representación en esta tesis.

A continuación, se decidió llevar a cabo la convocatoria para participar en las entrevistas de carácter semiestructuradas, la razón de la selección de este tipo de instrumento se debe a que, según Díaz et al ¹⁶¹ y Tejero González ¹⁶² la entrevista presenta varias ventajas: permite explorar hechos no observables como opiniones, emociones y valoraciones; no está limitada por el tiempo o el espacio, pudiendo abordar hechos pasados o planes futuros; facilita el enfoque en temas específicos; y combina observación propia y ajena, captando tanto experiencias personales como observaciones sobre otros o eventos externos.

NO.	NOMBRE DEL ARTISTA	NACIONALIDAD	FECHA DE ENTREVISTA
1	Oscar Pablo Di Liscia (1955)	Argentina	20/10/23
2	Miguel Llanque (1981)	Bolivia	14/11/23
3	Cristina Collazos (1990)	Bolivia	12/10/23
4	Rodolfo Caesar (1950)	Brasil	16/11/23
5	Felipe de Almeida (1980)	Brasil	23/09/23
6	Rodrigo Cádiz (1972)	Chile	11/09/2023
7	Paul Wegman (1984)	Chile	20/09/23
8	Rafael Subia (1985)	Ecuador	10/11/23
9	Gabriela Yáñez (1989)	Ecuador	8/11/23
10	Daniel Luzko (1966)	Paraguay	3/11/23
11	Rajmil Fischman (1956)	Perú	08/09/23
12	Claudia Sofía Alvarez (1991)	Perú	6/11/23
13	Francisco Lapetina (1970)	Uruguay	04/09/23
14	Lucia Chamorro (1991)	Uruguay	17/10/23
15	Juan Manuel Sánchez (1984)	Venezuela	17/11/23

Tabla 3. Compositores de América del Sur entrevistados

¹⁶¹ Díaz-Bravo, Laura, Torruco-García, Uri, Martínez-Hernández, Mildred y Varela-Ruiz, Margarita. “La entrevista, recurso flexible y dinámico.” *Investigación en Educación Médica* 2, no. 7 (2013.): 162–167.

¹⁶² Tejero González, Jesús Manuel, ed. *Técnicas de investigación cualitativa en los ámbitos sanitario y sociosanitario*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021.

NO.	NOMBRE DEL ARTISTA	FECHA DE ENTREVISTA
1	Mauricio Bejarano Calvo (1955)	31/07/21
2	Federico Demmer (1956)	10/10/23
3	Ricardo Arias (1965)	17/10/23
4	Rodolfo Acosta (1970)	17/08/21
5	Ana María Romano (1971)	09/08/21
6	Jorge Gregório García (1975)	27/08/2021
7	Jaime Rojas (1977)	10/09/23
8	Daniel Prieto (1978)	03/09/21
9	Melissa Vargas Franco (1980)	04/09/23
10	Luis Fernando Sánchez (1982)	16/10/21
11	Ximena Delat (1986)	02/10/23

Tabla 4. Compositores colombianos entrevistados

1.5. ESTRUCTURA DE LA TESIS

El primer capítulo, de carácter introductorio, presenta información con los puntos que permiten al lector hacerse una idea general de lo que va a encontrar en este trabajo, con la justificación de la importancia y las motivaciones que llevaron al desarrollo de este proyecto de investigación; una aproximación al concepto Música para Medios Tecnológicos (MMT).

El capítulo dos tiene la intención de contextualizar histórica y geográficamente la MMT en función de las necesidades de la tesis, efectuando un recorrido por los inicios de la MMT en Latinoamérica, mostrando las instituciones, personajes y obras vinculadas. Posteriormente, se lleva a cabo una presentación detallada de la historia de la MMT en Colombia partiendo de una revisión de diferentes archivos que permitieron presentar a los principales personajes, instituciones, actividades y circuitos que abrieron las puertas a la difusión de esta música en el país.

El tercer capítulo expone los fundamentos teóricos e históricos de los conceptos que orientan el desarrollo de la investigación, incluyendo la definición de "espacio" y "especialización". En este capítulo se reflexiona sobre cómo estos términos se convirtieron en componentes fundamentales, tanto en la música en general como en la música del siglo XX en particular. Junto con lo anterior, presenta ejemplos de composiciones musicales que utilizan estos parámetros como

herramientas determinantes o como concepto creativo. Asimismo, se presentan aspectos técnicos de la espacialización, haciendo énfasis en las diferentes técnicas, las cuales corresponden a la espacialización como técnica de audio y como la organización de sonidos en el espacio, y también, lo concerniente a las cualidades de esta con respecto al público, y como forma de escucha.

El cuarto capítulo se desarrolla a partir de las entrevistas realizadas a compositores de MMT suramericanos, con el objetivo de poner de manifiesto las categorías que agrupan las prácticas y los usos que estos asignan al espacio y la espacialización en sus composiciones. En este contexto, se destacan los imaginarios de los compositores sobre el espacio en el proceso creativo, las reflexiones acerca del espacio arquitectónico y su impacto en la creación e interpretación de la MMT, lo cual se refleja en el espacio acústico, el espacio simbólico y la interacción de estos con el espectador. Concluye este capítulo con la presentación de las posibilidades conceptuales de la espacialización, tomando algunas de las composiciones de los compositores suramericanos como ejemplos del uso del espacio y la espacialización en la MMT de América del Sur.

El quinto capítulo se basa en las entrevistas realizadas a los compositores colombianos (presentados de manera cronológica) Mauricio Bejarano Calvo (1955), Federico Demmer (1956), Ricardo Arias (1965), Rodolfo Acosta (1970), Ana María Romano (1971), Jorge Gregorio García (1975), Jaime Rojas (1977), Daniel Prieto (1978), Melissa Vargas (1980), Luis Fernando Sánchez (1982) y Ximena Delat (1986). En este último capítulo se analizan sus reflexiones, prácticas y obras en las que el espacio y la espacialización son determinantes.

Por último, se presentan las Conclusiones y algunas recomendaciones para estudios ulteriores en función de las reflexiones y resultados derivados de esta tesis, así como, tras la sección de Bibliografía, un nutrido aparato de 12 Anexos con diferente material sobre el que se ha elaborado este trabajo.

2. HISTORIA DE LA MÚSICA PARA MEDIOS TECNOLÓGICOS (MMT) EN COLOMBIA A TRAVÉS DE SUS CIRCUITOS DE DIFUSIÓN (1965 - 2019)

2.1. LOS INICIOS DE LA MÚSICA PARA MEDIOS TECNOLÓGICOS EN LATINOAMÉRICA

La música tonal europea se afianzó en Latinoamérica en el período colonial, durante los procesos independentistas y de construcción de las nuevas estructuras estatales; es decir, tardíamente en comparación con la línea temporal del desarrollo de las artes musicales en Europa, pero con la llegada del siglo XX, la reproducción de las innovaciones artísticas europeas relacionadas con el ámbito musical, se dieron casi a la par de ese continente en América Latina. A propósito de esto, afirma Graciela Paraskevaidis¹⁶³ que, desde principio del siglo XX hasta los años 40 en Latinoamérica un grupo de músicos se encargaron, desde sus procesos creativos, de mostrar y reflejar su interés por los acontecimientos políticos, sociales e históricos, lo que dio como resultado el nacimiento de las vanguardias musicales (Expresionismo, futurismo, dodecafonismo, serialismo, etc.) de una forma semejante a la que se dio en Europa.

Como afirma Federico Schumacher¹⁶⁴ refiriéndose a la aparición de la música electrónica y electroacústica en Suramérica: “las primeras experiencias en el género se realizan casi simultáneamente en varios países del continente a mediados de los años 50 y la primera obra *Nacimineto* (1956) de León Schidlowsky (1931 - 2022) creada y estrenada en esta región, tan sólo 8 años después de que Schaeffer compusiera su *Étude aux chemins de fer*. *Nacimiento* fue una obra compuesta para una obra de la Agrupación de Mimos de Noisvander, en ese mismo año¹⁶⁵, respecto a la creación de esta pieza García Arancibia afirma que:

León, con gran concentración golpeaba, entrechocaba y raspaba cacerolas, sartenes, pailas con cucharones, tenedores y otros adminículos de cocina que yo le pasaba como disciplinado arsenalero y que producían un ruido infernal. En determinado momento mi amigo introdujo la cabeza en la vieja bacinica y comenzó a lanzar aullidos y gritos destemplados, llegando a una especie de clímax sonoro¹⁶⁶.

¹⁶³Paraskevaidis, Graciela. “El dodecafonismo y el serialismo en América Latina”. *Pauta IV*, 14 (1985), 74

¹⁶⁴Schumacher, Federico. “50 años de música electroacústica en Chile.” *Revista musical chilena*, 61(208), (2007): 66-81. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902007000200003> Consultado el 29 enero del 2025.

¹⁶⁵ García Arancibia, Fernando. “Mis recuerdos de León Schidlowsky en los años 50.” *Revista Musical Chilena* 69, no. 224 (julio-diciembre 2015): 73-85. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902015000200004 Consultado el 29 enero del 2025.

¹⁶⁶ Ibid., 73-85

Esta obra fue presentada por primera vez en el Teatro El Golf como parte de un programa variado, que comenzaba con la interpretación de varias canciones a cargo del tenor Hanns Stein, acompañado al piano por León Schidlowsky ¹⁶⁷.

Más tarde habría una migración de compositores a Europa, donde participarían en diferentes espacios de creación y experimentación sonora. Por ejemplo, en 1960 el compositor chileno José Vicente Asuar participaba en la fundación y dirección de un estudio de música electrónica en Karlsruhe, Alemania. El compositor argentino Edgardo Cantón integraba la primera generación del *Groupe de Recherches en Musique Concrète*. El argentino Horacio Vaggione, fue partícipe de la creación del grupo «Alea» en España. Por su parte, Mauricio Kagel y Mesías Maiguashca se formaban en Alemania, ellos, entre otros participaban en actividades enfocadas en la creación, investigación y difusión de la música electroacústica ¹⁶⁸.

En Latinoamérica también se encontraron diferentes compositores con un constante interés en la expansión de estas estéticas, entre ellos el ya nombrado José Vicente Asuar y el argentino Eduardo Kusnir, quienes se radican en Venezuela y crean instituciones dedicadas a estas prácticas ¹⁶⁹. También Gabriel Brncic dirige el CICMAT de Buenos Aires durante dos años. El uruguayo Ariel Martínez desarrolla su carrera musical en Argentina, al igual que su compatriota Conrado Silva en Brasil. La primera obra creada en los estudios del CLAEM en Buenos Aires pertenece al peruano César Bolaños, marcando el inicio de una larga serie de colaboraciones internas ¹⁷⁰.

En la década de los sesenta del siglo XX en Buenos Aires nació una de las escuelas más importantes para el desarrollo de las vanguardias musicales en este continente, el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) que se encargaría de la formación de muchos de los más destacados promotores de las vanguardias musicales en la región. Este centro iniciaría su funcionamiento en 1962 con el Primer Festival Internacional de Música Contemporánea y con su concurso de becarios, eventos que fueron de gran importancia para la música de la región

¹⁶⁷ Ibid., 73-85

¹⁶⁸ Ibid., 73- 85

¹⁶⁹ Ibid., 73-85

¹⁷⁰ Ibid., 73-85

por dos razones: la primera, logró el acercamiento de grandes compositores y teóricos a las coordenadas suramericanas:

Los primeros becarios especialistas en la materia que llegaron al CLAEM fueron José Vicente Asuar en 1964 y Mario Davidovsky en 1965. Les siguieron Iannis Xenakis en 1966, Luigi Nono en 1967, Enrique Belloc y Vladimir Ussachevsky en 1968, Eric Salzman y Larry Austin en 1969 y Pierre Schaeffer en 1970 o 1971. Durante este período del Laboratorio se compusieron muchas más obras que durante el primero, y varias de ellas obtuvieron reconocimiento internacional¹⁷¹.

La segunda de las razones de la trascendencia del CLAEM reside en que formaría a los más importantes compositores de música contemporánea en la región. Y músicos que presentaron grandes contribuciones al nacimiento y difusión de la música para medios tecnológicos en la región. Si bien el CLAEM fue el más importante centro de estudio y experimentación de música contemporánea en Latinoamérica durante este periodo, otras instituciones aparecieron e hicieron aportes a este contexto musical, es el caso de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC), “El antecedente principal de los CLAMC lo constituyó la experiencia del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella en Buenos Aires”¹⁷².

En el marco de la desaparición del CLAEM en 1971, los compositores como el uruguayo Corium Aharonián, el brasileño José Maria Neves y el argentino Mariano Etkin tuvieron iniciativas de trabajo que desembocarían en el nacimiento de los CLAMC. Al equipo se unieron Graciela Paraskevaídís y Conrado Silva¹⁷³.

Le intención inicial de estos compositores con la creación de los CLAMC era ofrecer cursos cortos que permitiera a estudiantes y profesores hospedarse juntos. Durante el día, se desarrollaban diferentes cursos, talleres, charlas, conciertos y audiciones de obras grabadas. Posteriormente también se incluyó un pequeño estudio electroacústico. Los CLAMC no disponían de un

¹⁷¹Alonso-Minutti, Ana., Eduardo Herrera, y Alejandro Madrid, eds. *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*. Nueva York: Oxford University Press, 2018, 18

¹⁷² Fugellie, Daniela. “Gilberto Mendes en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea.” *MusiMid* 3, no. 3 (2022): 9-22. <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/132/139> Consultado el 29 de enero del 2025.

¹⁷³ Ibid., 9-22

presupuesto fijo, por lo que los profesores participaban sin remuneración, y las tarifas pagadas por los estudiantes se destinaban a cubrir la comida, el alojamiento y la logística del evento¹⁷⁴.

El formato de dichos cursos se caracterizó por ser autofinanciados, autogestionados e itinerantes; se realizaron en diferentes países del continente como Uruguay, Argentina, Venezuela, Brasil y República Dominicana. Sus tópicos de formación se centraron en composición culta instrumental, composición electroacústica, composición popular, e iniciación a la electroacústica, la interpretación y la pedagogía¹⁷⁵.

Para la musicóloga Daniela Fugellie, estos festivales fueron un espacio de encuentro tangible para los latinoamericanos, fortaleciendo la conexión de creadores e intérpretes con la cultura de la región más allá de las fronteras nacionales. En estos encuentros presenciales, América Latina deja de ser una idea abstracta para convertirse en un espacio concreto donde no solo se comparten conocimientos e ideas, sino también emociones y afectos. Allí, los cuerpos latinoamericanos se reúnen con su diversidad de voces, gestos y temperamentos, ya sea para ensayar, dialogar o compartir una comida. Así, América Latina se convierte en una comunidad viva que dialoga, debate y reflexiona sobre problemáticas comunes, descubriendo a través de la interacción tanto sus similitudes como sus diferencias¹⁷⁶.

Junto con estos, en Cuba, de la mano de Alfredo Guevara¹⁷⁷, y este último, apoyado por Haydée Santamaría, presidenta de Casa de las Américas, y la dirección musical del guitarrista y compositor cubano Leo Brouwer¹⁷⁸ se formaría el Grupo de Experimentación Sonora (GES), otra institución dedicada a las prácticas musicales experimentales, la cual se alojó en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) entre 1969 y 1978, esta institución, según Brower pretendió el “estudio-investigación-desarrollo-creación del problema musical, no sólo insertado en

¹⁷⁴ Ibid., 9-22

¹⁷⁵ Cáceres, Eduardo. “Los cursos latinoamericanos de música contemporánea”. *Revista musical chilena* 43: 172. 1989., 47

¹⁷⁶ Fugellie, Daniela. “Gilberto Mendes en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea.” *MusiMid* 3, no. 3 (2022): 9-22. <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/132/139> Consultado el 29 de enero del 2025.

¹⁷⁷ Cáceres, Eduardo, “Los cursos latinoamericanos de música contemporánea”. *Revista musical chilena* 43 (1989): 46-84. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13737> Consultado el 29 de enero del 2025.

¹⁷⁸ Galiano, Carlos. “A cinco décadas de aquel grupo que dice...” *Cartelera Cine y Video*, año 15, no. 169 (2019). <https://digital.icaic.cu/wp-content/uploads/2023/06/carteleraCV169.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.

el cine sino también, y fundamentalmente, como arte-música per se”¹⁷⁹. Dentro de los personajes destacados que pertenecieron a esta institución, es pertinente nombrar a Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Sara González, Noel Nicola, Sergio Vitier, Leonardo Acosta, Emiliano Salvador, Eduardo Ramos y Pablo Menéndez¹⁸⁰.

Además de estas instituciones, Hernán Gabriel Vázquez en su artículo titulado *Asociaciones, disputas y redes internacionales. La gestión de los festivales de música de Caracas, Montevideo y Washington entre 1954 y 1966*¹⁸¹, presenta una serie de festivales de música contemporánea que aportaron a la aparición de la MMT en Latinoamérica.

- 1954 - Festival de Música Latinoamericana de Caracas (22/11 a 10/12/54)
- 1955 - Concierto Sinfónico de Música Latinoamericana Contemporánea, Montevideo (26/03/55)
- 1957 - II Festival de Música Latinoamericana de Caracas (19/03 a 06/04/57)
- 1957 - I Festival Latinoamericano de Música, Montevideo (18/09 a 29/09/57)
- 1958 - 1st Inter-American Music Festival, Washington (18 a 20/04/58)
- 1961 - 2nd Inter-American Music Festival, Washington (22 a 30/04/61)
- 1965 - 3rd Inter-American Music Festival, Washington (07 a 12/05/65)
- 1966 - II Festival Latinoamericano de Música, Montevideo (01 a 10/03/66)
- 1966 - III Festival de Música de Caracas y Congreso Internacional de Música (06 a 18/05/66).

Por todo lo anterior, en el transcurso de la segunda mitad del siglo XX hubo grandes avances en la experimentación sonora con tecnologías electrónicas, las cuales tomaron protagonismo en la

¹⁷⁹ Brouwer, Leo. "La música en el cine cubano: Un año de experimentación," en *Cine Cubano*, no. 63-65 (septiembre-noviembre 1970): 104-106 <https://www.filosofia.org/rev/pch/1970/pdf/n42p105.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.

¹⁸⁰ Galiano, Carlos. "A cinco décadas de aquel grupo que dice..." *Cartelera Cine y Video*, año 15, no. 169 (2019). <https://digital.icaic.cu/wp-content/uploads/2023/06/carteleraCV169.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.

¹⁸¹ Vázquez, Hernán Gabriel. "Asociaciones, disputas y redes internacionales: La gestión de los festivales de música de Caracas, Montevideo y Washington entre 1954 y 1966." *Resonancias* 26, no. 50 (enero-junio 2022): 15-43. https://resonancias.uc.cl/wp-content/uploads/sites/13/2022/11/Resonancias-50_web.pdf Consultado el 29 de enero de 2025.

música experimental y vanguardista de la región. A raíz de esto, Latinoamérica se comenzó a nutrir con compositores que difundieron estas estéticas en diferentes países del continente, casos como Fernando García, Leni Alexander, José Vicente Asuar y Juan Anebar, en el caso de Chile¹⁸² quienes, durante los primeros años de la década de los cincuenta comenzarían con la inquietud por estas vertientes musicales. Como explican Miranda y Tello, “Chile se erigió como un país líder en Latinoamérica en el cultivo de la música electroacústica, proyectándose la labor de Asuar en los entornos latinoamericano, estadounidense y europeo”¹⁸³, gracias, entre otros, a la iniciativa de León Schidlowsky, quien en 1956 compuso la obra *Nacimiento*, la cual se consideró pionera en la composición electroacústica chilena¹⁸⁴.

En Argentina, la música electroacústica dio sus primeros pasos con compositores como Hilda Dianda (1925-1987), quien estudió con Schaeffer en Francia, y compuso obras como *Dos Estudios en oposición* (1959), *Después el silencio* (1975-1976)¹⁸⁵, *Encantamientos* (1984). También podemos nombrar al rumano Francisco Kröpfl que en 1958 creó uno de los primeros estudios electroacústicos en Latinoamérica en la ciudad de Buenos Aires, conocido como El Estudio de Fonología Musical de la Universidad de Buenos Aires¹⁸⁶. Además, está Mauricio Kagel (1931-2008) que hizo grandes aportes a la música argentina y fue elogiado por John Cage, quien dijo acerca de él: “el mejor músico europeo que conozco es un argentino”¹⁸⁷.

En México se realizó la primera presentación de música electroacústica en 1957, organizada por Jiménez Mabarak, uno de los compositores mexicanos más importantes que se pueden relacionar con las vanguardias del siglo XX, quien también presenta la primera obra para cinta sola

¹⁸² Schumacher, Federico. “50 años de música electroacústica en Chile.” *Revista musical chilena*, 61(208), (2007): 66-81. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902007000200003> Consultado el 29 enero del 2025.

¹⁸³ Miranda, Ricardo y Tello Aurelio. La música en Latinoamérica vol.4 de. La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. México: secretaria de Relaciones Exteriores, Dirección General de Acervo Histórico, 2011, 198, <https://municarmendelalegua.gob.pe/sistema-de-biblioteca/musica/La%20m%C3%BAsica%20en%20Latinoam%C3%A9rica.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.

¹⁸⁴ Schumacher, Federico. “50 años de música electroacústica en Chile.” *Revista musical chilena*, 61(208), (2007): 66-81. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902007000200003> Consultado el 29 enero del 2025.

¹⁸⁵ Miranda, Ricardo y Tello Aurelio. La música en Latinoamérica vol.4 de. La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. México: secretaria de Relaciones Exteriores, Dirección General de Acervo Histórico, 2011, 202, <https://municarmendelalegua.gob.pe/sistema-de-biblioteca/musica/La%20m%C3%BAsica%20en%20Latinoam%C3%A9rica.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.

¹⁸⁶ Ibid., 204

¹⁸⁷ Ibid., 205

Paraíso de los ahogados (1969)¹⁸⁸. Si bien los compositores nombrados hicieron parte del desarrollo de la música electroacústica, hubo otro grupo que se formó dentro de la escuela stockhauseniana, y conocieron directamente el trabajo de dicho compositor, difundándolo por Latinoamérica, ya sea desde la posibilidad de enseñarlo en el aula o por la exposición de su obra musical.

El compositor mexicano Manuel de Elías (1939) fue uno de los compositores vanguardistas durante la década de los sesenta y setenta del siglo pasado, considerado discípulo de Karlheinz Stockhausen. No mostró, sin embargo, una obra prolífica en la música electroacústica porque su trabajo se centró en los instrumentales y la música atonal¹⁸⁹. Algo diferente pasó con su coterráneo Mario Lavista (1943), quien fue uno de los principales exponentes de la vanguardia musical mexicana y no solo hizo aportes en la creación musical, sino que también traspasó la realidad de las notas musicales a la literatura con sus contribuciones a las teorías estéticas. Siendo discípulo de Stockhausen, Lavista compuso importantes obras como el *Divertimento para quinteto de alientos y diversos objetos sonoros* (1968), *Kronos para relojes despertadores y amplificadores* (1968) y *Pieza para un(a) pianista y un piano* (1970)¹⁹⁰.

El ecuatoriano Mesías Maiguashca (1938), formado en el conservatorio de Quito, en el Eastman School y en el CLAEM, tuvo la oportunidad de trabajar en estrecho contacto con Karlheinz Stockhausen en el estudio de Música Electrónica de la Radio de Colonia, Alemania. En este país desarrolló una prolífica obra electrónica y electroacústica, entre sus obras podemos mencionar: *Segundo cuarteto de cuerdas con música electrónica en vivo* (1967), *Hör Zu para cinta magnética* (1969), *A Mouth Piece para voces amplificadas* (1970) y *Aya- yayayay para cinta magnética* (1971), *Übungen für Synthesizer* (1972) y *Oeldorf 8 para cuatro instrumentistas y cuatro cintas magnéticas* (1973).

¹⁸⁸ Cannova, María. Chambó, Julián., Mansilla, Ramiro, y Zagralakis, Alejandro. “Pero Si Son Máquinas, No Músicos: El Estudio Histórico De La Música Electroacústica a Partir De Las Relaciones Sociales.” *Ponencia presentada en las VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, Universidad Nacional de La Plata, 2012. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40935> Consultado el 29 de enero del 2025.

¹⁸⁹ Miranda, Ricardo y Tello Aurelio. La música en Latinoamérica vol.4 de. La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. México: secretaria de Relaciones Exteriores, Dirección General de Acervo Histórico, 2011, 189, <https://municarmendelalegua.gob.pe/sistema-de-biblioteca/musica/La%20m%C3%Basica%20en%20Latinoam%C3%A9rica.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.

¹⁹⁰ Ibid., 189

En Bolivia uno de los más reconocidos compositores es Alberto Villalpando (1942), quien tuvo la oportunidad de estudiar en el CLAEM bajo la tutoría de Alberto Ginastera, y, posteriormente, en 1971 trabajó con Stockhausen en el estudio de Música Electrónica de Colonia, adoptando las herramientas de la música electrónica e integrándolas a las aleatorias, de esta forma llegó a componer obras como la *Danza para una imagen perdida* (1969) *Ballet para orquesta* (1970); *Mística núm. 3* para instrumentos con micrófono y banda magnética (1970) y *Mística núm. 4* para cuarteto de cuerdas, piano y cinta magnética (1970).

El brasileño Gilberto Méndes (1922) fue uno de los compositores que más cercanía tuvo con los pioneros de la música electroacústica, ya que en los años sesenta estudió en Darmstadt con Pierre Boulez, Henri Pousseur y Karlheinz Stockhausen. Además, hizo grandes aportes a la música vanguardista de Brasil, al fundar en 1965 el Festival de Nueva Música de Santos. Sus obras se caracterizaban por ser muy cercanas a la indeterminación, la música conceptual, la música aleatoria, la poesía concreta y la música visual¹⁹¹.

Algunas de las obras más conocidas de Méndes son: *Nascemorre para coro mixto, dos máquinas de escribir y cinta* (1963), *Vai e vem para solistas, coro, percusión pregrabada y bandeja de tocadiscos* (1969), y *O objeto musical-homenagem a Marcel Duchamp para ventilador y afeitadora eléctrica* (1972)¹⁹².

2.2. MÚSICA PARA MEDIOS TECNOLÓGICOS EN COLOMBIA (1965 - 2019)

2.2.1. Final de los años 60 y década de los 70: primera etapa de la MMT

La aparición de la música para medios tecnológicos en Colombia, tuvo un gran aporte del Conservatorio Nacional de Música, al ser el primer conservatorio musical del país, se encargó de enseñar y difundir la música europea y sus características en el territorio. Dentro de esta institución, se formaron los primeros músicos que desarrollaron sus obras utilizando estas estéticas musicales contemporáneas de Europa.

¹⁹¹ Ibid., 211

¹⁹² Ibid., 211

El compositor Fabio González Zuleta (1920 - 2011), comenzó sus estudios musicales a los 9 años en 1922 en Los Ángeles (California), luego de emigrar con su familia a esta ciudad norteamericana; sin embargo, su formación más especializada se dio en 1932 en el conservatorio nacional¹⁹³, donde para ese entonces no existía formación en composición, sin embargo, buscó la ayuda de un compositor de origen griego Demetrio Haralambis, quien hacía parte de la planta docente del conservatorio de música de Bogotá¹⁹⁴. Si bien la mayor parte de sus obras se realizaron bajo los parámetros del serialismo y el dodecafonismo, lo que se puede ver claramente en obras como *El Concierto para violín* (1958), *Tercera sinfonía* (1961) y *Quinteto abstracto para vientos* (1961), González Zuleta, fue el primer compositor colombiano en realizar una creación con recursos únicamente electrónicos en el año 1965 que llamó *Ensayo Electrónico*¹⁹⁵, esta obra fue presentada el 11 de marzo de 1965 en el Teatro Colón de Bogotá, en la Figura 1 se da cuenta de dicho evento, y también se evidencia la participación del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional, la Radio Difusora Nacional de Colombia junto con Guillermo Díaz y Hernando Niño técnicos de la mencionada radio difusora.

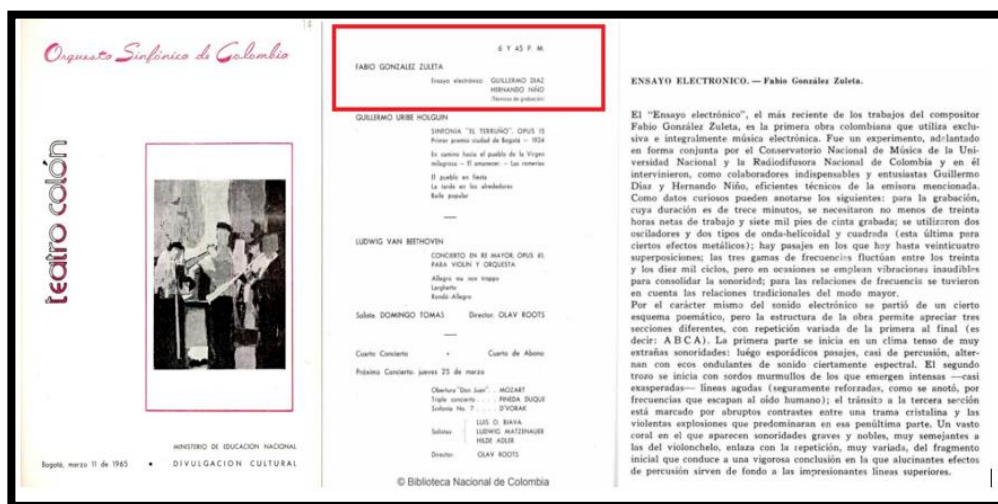


Figura 1. Programa de mano concierto Teatro Colón 11 de marzo de 1965 (véase Anexo 1)

¹⁹³ Perilla Cáceres, Leonardo. *La música de Fabio González Zuleta*. Sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá), 2003. Consultado en línea en la Biblioteca Digital de Bogotá. <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2082156/> Consultado el 29 enero del 2025.

¹⁹⁴ Tejera, Guillermo Edmundo. “Movimientos Sinfónicos de un Arquitecto.” *Nómadas (Col)*, núm. 4, (1996): (en línea), 8, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105118896013> Consultado el 29 enero del 2025.

¹⁹⁵ Romano, Ana María. “Jacqueline Nova: De la Exploración a la Experimentación de la Libertad.” En *Mujeres en la música en Colombia: el género de los géneros*, Bogotá: Serie Culturas Musicales en Colombia. 1ª ed. Pontificia Universidad Javeriana, 2012, 3, <https://www.jstor.org/stable/j.ctt15hvx56> Consultado el 29 enero del 2025.

Según lo que se encontró en el trabajo de archivo para este proyecto, este fue el primer concierto que contaría con música de carácter electrónico, y cabe aclarar que Félix Tejera, afirma que dicha obra que fue presentada en el Festival de Música Nueva en 1966 de Darmstadt, invitado por Gobierno de Alemania Federal¹⁹⁶, sin embargo, más allá de la afirmación presentada por Tejera, no hay evidencia de esto. En el artículo referenciado, se habla de que Zuleta fue uno de los pocos compositores colombianos en recibir un curso de música electrónica con Stockhausen¹⁹⁷. Respecto a esta experiencia comentó:

Siempre tuve curiosidad por conocer un poco todos esos fenómenos de la música electrónica que es como cambiar de sitio, de paisaje, de ambiente, de elementos. Es cambiar de todo absolutamente. Cuando en Alemania se escuchó esta obra (Ensayo Electrónico) me hicieron una crítica que me gustó mucho y me cayó muy bien. Yo les explicaba que había escrito un coro y que ese coro lo había transcrito a expresión electrónica. El profesor Herbert Eimert me dijo: «Es allí donde hay un defecto. La electrónica requiere una estética por sí misma y no una estética de la música tradicional»¹⁹⁸.

González Zuleta, finalmente no mostró tanto interés en la expansión de la música electrónica en Colombia, lo cual sí haría Jacqueline Nova (1935-1975), quien es vista, según Ana María Romano¹⁹⁹ como la compositora colombiana que dio inicio a la práctica de este tipo de música en el país.

Como señala Romano, la obra de Jaqueline Nova se puede dividir en tres etapas compositivas: la primera etapa, posterior a la culminación de sus estudios en el conservatorio nacional, tuvo un fuerte acercamiento a la música serial y atonal, por lo tanto, sus primeras experimentaciones en lo electroacústico, se dieron durante su segunda etapa, específicamente, en el marco de sus trabajos en el CLAEM y en el Instituto *Torcuato Di Tella*, (1967-1968) en el cual encontró acceso a laboratorios de experimentación sonora donde pudo desarrollar su primera obra electroacústica *Oposición- fusión* (1968)²⁰⁰.

¹⁹⁶ Tejera, Guillermo Edmundo. “Movimientos Sinfónicos de un Arquitecto.” *Nómadas* (Col), núm. 4, (1996): (en línea), 8, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105118896013> Consultado el 29 enero del 2025.

¹⁹⁷ Ibid., 8

¹⁹⁸ Ibid., 8

¹⁹⁹ Romano, Ana María. “Jacqueline Nova: De la Exploración a la Experimentación de la Libertad.” En *Mujeres en la música en Colombia: el género de los géneros*, Bogotá: Serie Culturas Musicales en Colombia. 1ª ed. Pontificia Universidad Javeriana, 2012, 39, <https://www.jstor.org/stable/j.ctt15hvx56> Consultado el 29 enero del 2025.

²⁰⁰ Ibid., 43

En la Figura 2, perteneciente al concierto *Luz -Sonido-Movimiento* (1969), realizado en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en marzo de 1969, se puede ver una línea temporal de obras realizadas por la compositora, donde se puede dar cuenta de lo afirmado por Romano, además de esto, también este evento corresponde a la que podría ser la primera presentación de música electroacústica realizada por la compositora, puesto que su Obra *Oposición – fusión* fue presentada uno meses después, según se puede ver en la Figura 3, donde se expone dicha obra dentro del programa de mano del concierto N 676 de la Orquesta sinfónica de Colombia, Teatro Colón realizado en Bogotá 14 de noviembre de 1969.

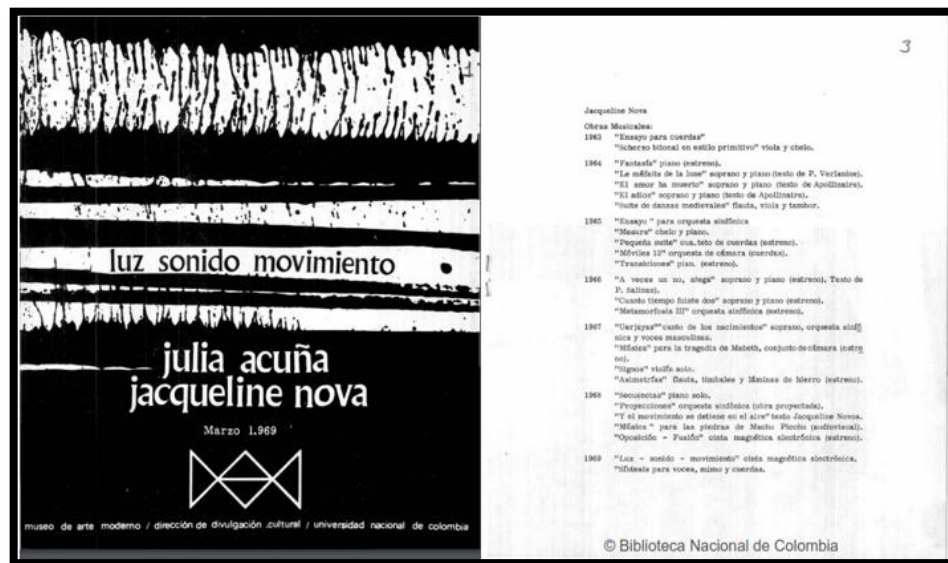


Figura 2. Luz -Sonido-Movimiento, concierto en Museo de arte moderno de Bogotá, marzo de 1969 (véase Anexo 1)

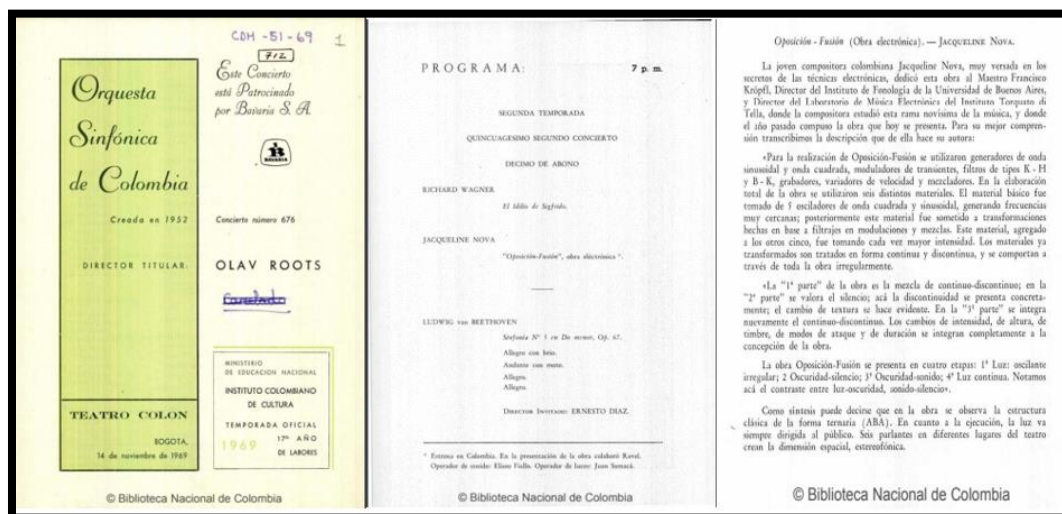


Figura 3. Concierto n.º 676 de la Orquesta Sinfónica de Colombia, Teatro Colón de Bogotá, noviembre de 1969 (véase Anexo 1)

Cuando Nova regresó a Colombia inició un periodo de difusión de la música electroacústica a través de su agrupación *Nueva Música*,²⁰¹ en donde interpretaba sus composiciones y las de otros grandes compositores de este estilo contemporáneo. Además de esto, se dedicó a la difusión radial de esta música, por medio del ciclo *Asimetrías* (1969)²⁰². Esta compositora afirmaba lo siguiente: “lo nuevo debemos abordarlo como una necesidad, no como una fórmula. Lo nuevo se producirá por necesidad histórica”²⁰³

Por otro lado, la creación de la ópera infantil *Un sueño de Liliana* (1969), para orquesta, coro y banda magnetofónica con sonidos electrónicos, compuesta por Blas Emilio Atehortúa, dejaba ver el interés de los compositores en sembrar una semilla en el oyente y de dar a conocer al público la existencia de estas estéticas en el país (Figura 4).

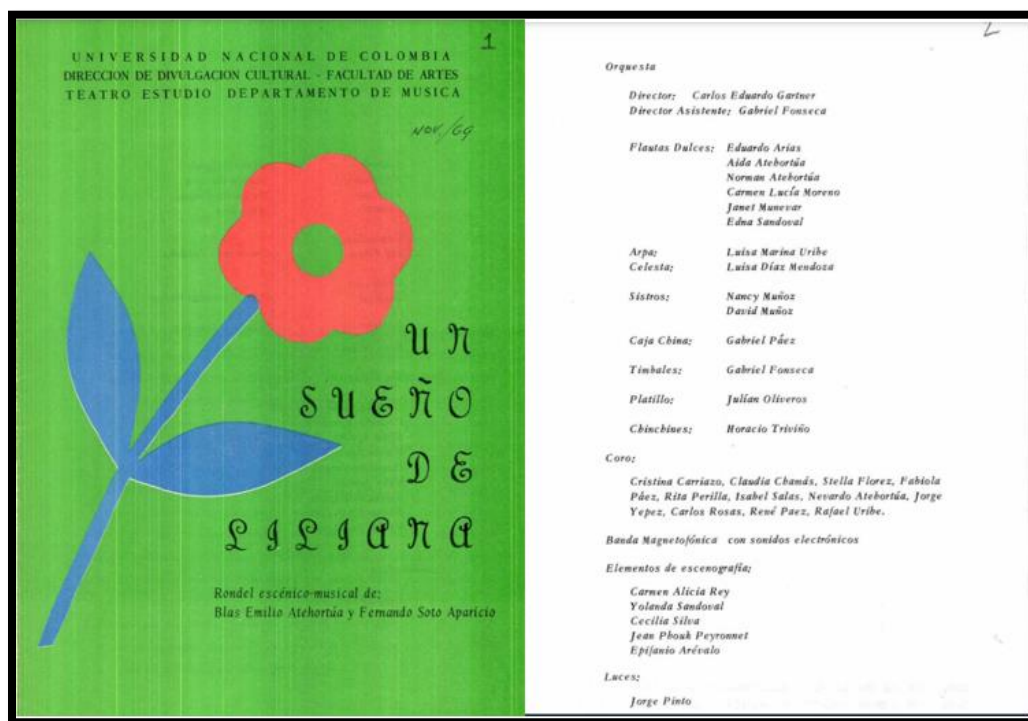


Figura 4. *Un sueño de Liliana*, Blas Emilio Atehortúa. Teatro Estudio del Departamento de Música de la Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, noviembre de 1969 (véase Anexo 1)

²⁰¹ Ibid., 51

²⁰² Miranda, Ricardo y Tello Aurelio. *La música en Latinoamérica vol.4 de. La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. México: secretaria de Relaciones Exteriores, Dirección General de Acervo Histórico, 2011, 194, <https://municarmendelalegua.gob.pe/sistema-de-biblioteca/musica/La%20m%C3%Basica%20en%20Latinoam%C3%A9rica.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.

²⁰³ Ibid., 194

Durante la década de los 70 se empezaría a ver una avanzada en la difusión de estos estilos, comenzaron a aparecer compositores de música electrónica y electroacústica extranjeros en los escenarios más importantes del medio artístico colombiano, como el Venezolano Alfredo del Mónaco (1938-2015) compositor que junto con la bailarina Sonia Sanoja llevaron a cabo una *performance* de danza y música electrónica patrocinado por el ministerio de relaciones exteriores, el instituto nacional de arte y cultura y la embajada de Venezuela en el Teatro Colón en el año de 1970 (Figura 5).

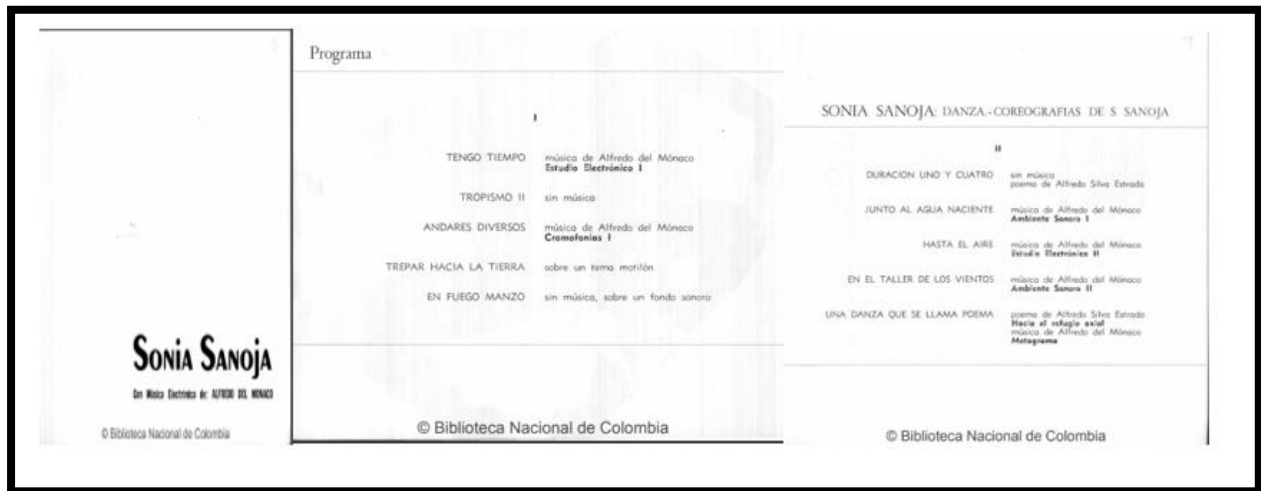


Figura 5. Presentación de Sonia Sanoja y Alfredo del Mónaco - Danza y música electrónica, Teatro Colón 1970 (véase Anexo 1)

Paralelamente, Nova continuaba la difusión de estas músicas, presentando sus obras junto con las de otros compositores como Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono, Jean-Claude Risset, entre otros, tal cual se evidencia en los programas de mano de varias actividades que se desarrollaron en el país, es el caso de la conferencia presentada en el Centro cultural colombo-alemán y en el V Festival Musical de Medellín en febrero de 1970 titulada, *La Música Electrónica*, (Figura 6), el Concierto N. 684 Orquesta Sinfónica de Colombia, realizado en el Teatro Colón en Bogotá 6 de Marzo de 1970 (Figura7). O en el festival de música contemporánea de 1973 (Figura 8), donde la Agrupación Nueva Música, fundada por Nova, ofreció la presentación de obras de grandes compositores internacionales.

Sin embargo, sus interpretaciones se centrarían en compositores latinoamericanos, con obras electrónicas como *Estudio electrónico II* (1970) del venezolano Alfredo Del Mónaco, o

música electroacústica con *La reunión de los saurios* (1971) del mexicano Manuel Enríquez y *Cantos de la Creación de la Tierra* (1972) de Jacqueline Nova, sumado a lo anterior, se encontraron compositores interpretando sus obras, como el argentino Mauricio Kagel, el ecuatoriano Mesías Maiguashca (Figura 8), lo cual deja ver una predominancia de músicos latinoamericanos en el desarrollo de este evento.

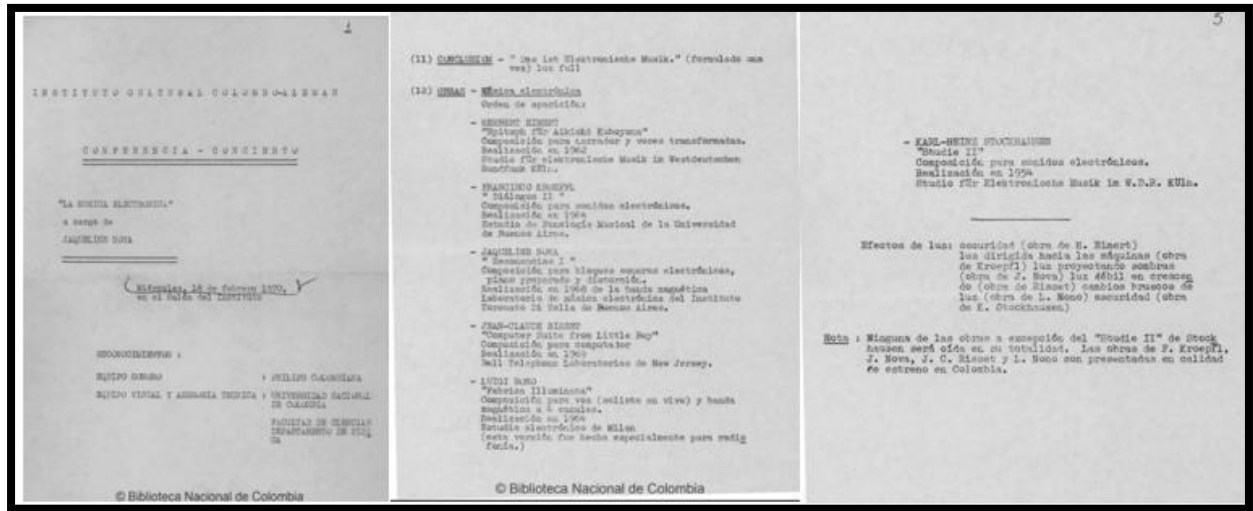


Figura 6. Programa de mano, conferencia- concierto, Jacqueline Nova 18 de febrero de 1970 (véase Anexo 1)

Es de destacar que, mientras que Nova luchaba por darle difusión a la MMT en Colombia, y sus esfuerzos se centraban en los circuitos bogotanos, en el año 1971 se desarrolló la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali, que, a pesar de ser pensada para las artes visuales, contó con la participación del artista Gustavo Sorzano, quien es reconocido como uno de los precursores del arte sonoro en Colombia, con la obra *Parcelas Momentum 17* (1970).²⁰⁴

²⁰⁴Díaz Matajira, Jorge Mario. "Dimensión circulación." En *El arte sonoro en Colombia: estado del arte*, 145–185. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021, 154.

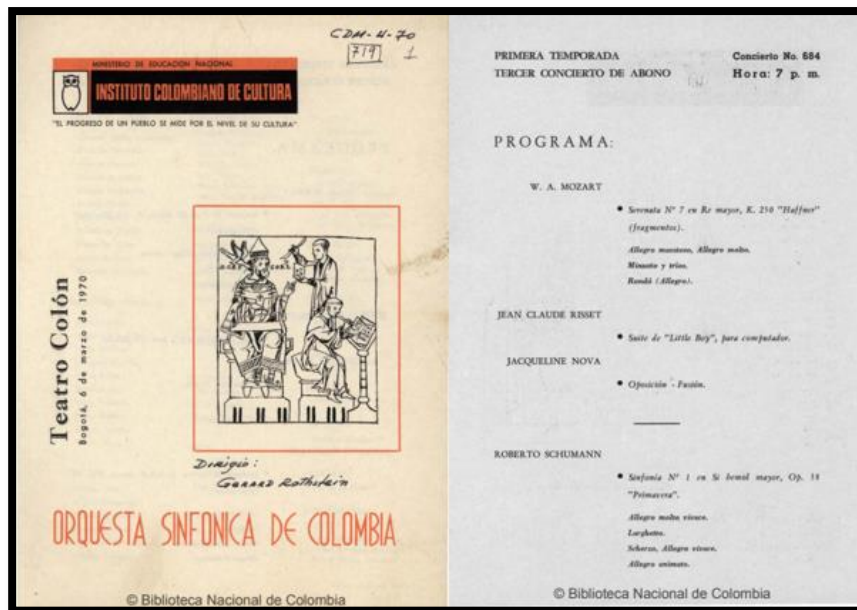


Figura 7: Concierto Orquesta sinfónica de Colombia. 6 de marzo de 1970 (véase Anexo 1)

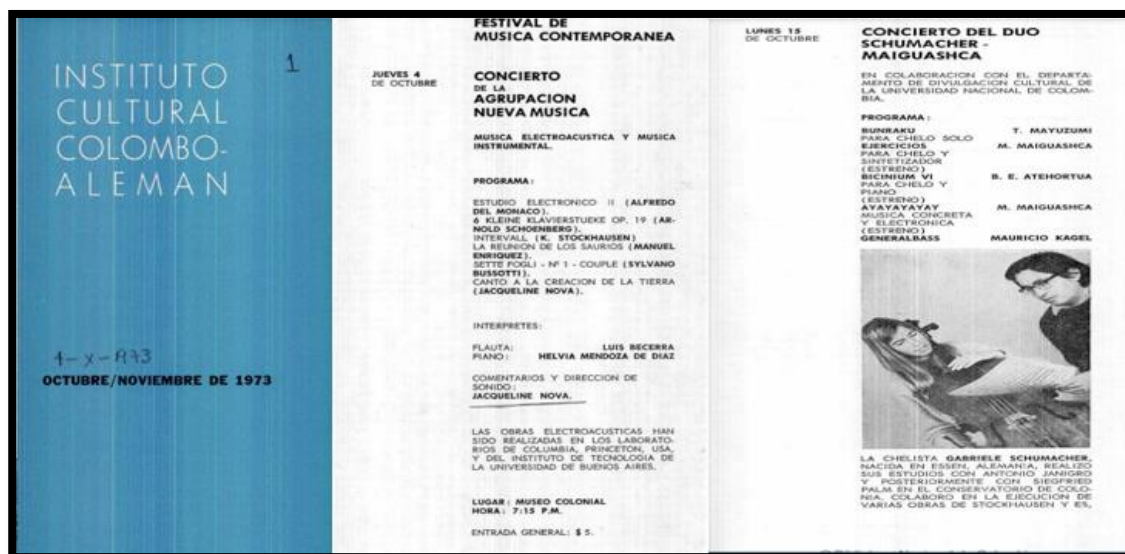


Figura 8. Programa de mano, Festival de música contemporánea, 1973 (véase Anexo 1)

La difusión de la música electrónica y electroacústica por parte de compositores e intérpretes latinoamericanos continuaría en los diferentes escenarios de Colombia, el lunes 15 de octubre de 1973, la violonchelista alemana Gabriele Schumacher y el compositor ecuatoriano

Mesías Maiguasca, presentarían un concierto para violonchelo y música electrónica en el auditorio de la Universidad Nacional (Figura 8). Este compositor deja aportes importantes con su participación dentro de la música electrónica y electroacústica en Colombia, puesto que como manifestó en correspondencia compartida con el autor de este texto, además de participar en diferentes conciertos, dictó talleres de Max -MSP en la Pontificia Universidad Javeriana en los 90s²⁰⁵. Y junto con esto, y como se puede notar en la Figura 9, hizo parte de la Radio de Colonia donde trabajó desde 1968, hasta 1972 como asistente del estudio de música electrónica, y tubo la posibilidad de tener una relación cercana con el compositor Karlheinz Stockhausen.

MUSICA CONTEMPORANEA
GABRIELE SCHUMACHER Y MESIAS MAIGUASHCA

Programa

TOSHIRO MATUZUMI (1929 -)	Burlesco para chelo solo
MESIAS MAIGUASHCA (1938 -)	Estudios para chelo y sintetizador (entreno)

Intermedio

BLAS EMILIO ATERBORTUA (1933 -)	Bicinium VI para chelo y piano (entreno)
MESIAS MAIGUASHCA (1938 -)	Axyxysky música concreta y electrónica (entreno)
MAURICIO KAGEL (1931 -)	Generalbass

AUDITORIO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL
Lunes 15 de Octubre de 1973 a las 6-45 p.m.
RECITAL PATROCINADO POR EL INSTITUTO CULTURAL ALEMAN

MESIAS MIGUASHCA nació en Quito, Ecuador, el 24 de diciembre de 1938. Inició su instrucción musical en el Conservatorio de su ciudad natal. En 1958 viajó a Rochester, Estados Unidos, en cuya Escuela de Música continuó sus estudios de piano y composición hasta 1963, cuando le fue otorgada una Beca del Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires. Participó en los seminarios ofrecidos por esta institución hasta 1965, año en que regresó a su país para dedicarse a actividades pedagógicas. En 1966 viajó a Alemania, radicándose en Colonia, en cuya Radio trabajó hasta 1972 como asistente en el Estudio de Música Electrónica. De marzo a septiembre de 1970 colaboró con el grupo que representó a Alemania Federal en la Feria Mundial de Osaka, dirigido por Stockhausen. Colabora desde 1969 con el grupo Collegium Vocale Köln.

Figura 9. Programa de mano, Música Contemporánea, Gabriele Schumacher Mesías Maiguasca. octubre 1973 (véase Anexo 1)

²⁰⁵ Correo electrónico compartido por Mesías Maiguashca 25 de octubre de 2021

El anterior programa de mano de 1973 es el último de la década de los 70, por lo menos de los que aparecen dentro del trabajo de archivo realizado para este proyecto, para entender lo que pasó con la difusión de la música electrónica y electroacústica en Colombia en los siguientes años de la década, podemos presumir que se relaciona con los quebrantos de salud de Jacqueline Nova. Al revisar cada uno de las figuras anteriores, se podría ver como esta compositora era un pilar en la organización y el performance de dichos conciertos, por lo que su muerte (1975) pudo ser la razón de la poca difusión de esta música a partir de 1973, que sería el mismo año en que la Agrupación Nueva Música daría su segundo y último concierto (Figura 8)

2.2.2. Década de los años 80 y 90. Segunda etapa de la MMT en Colombia: nacimiento y consolidación del Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá

Los primeros registros de actividad relacionada con la música del siglo XX de que tenemos conocimiento comienzan con el concierto realizado en la Sala de conciertos Banco de la República, el 6 de mayo de 1981 (Figura 10), el público colombiano tuvo la oportunidad de apreciar al israelí Rony Rogoff, quien incluyó en su repertorio la obra *El Zodiaco* de Stockhausen, que el violinista interpretó como estreno un año antes (1980) en el Alice Tully Hall. Si bien lo que presenta este documento es una simple mención a un compositor vinculado a la música hecha con medios tecnológicos, el difundir la existencia del mismo genera un nivel de recepción en el oyente.

Dentro de este mismo programa de mano, se puede ver la programación que se dará durante los siguientes meses del año 1981 (véase Figura 10), donde se pueden estimar un total de 17 conciertos programados para dicho año en la sala de conciertos del banco de la República de Colombia, conciertos que como se puede apreciar, no incluían programación para medios electrónicos o electroacústicos, algo que se puede notar en muchos de los programas de mano de otras instituciones, como la Orquesta de cámara de la filarmónica de Bogotá, la cual tampoco contó con repertorios enfocados en MMT durante esta década.

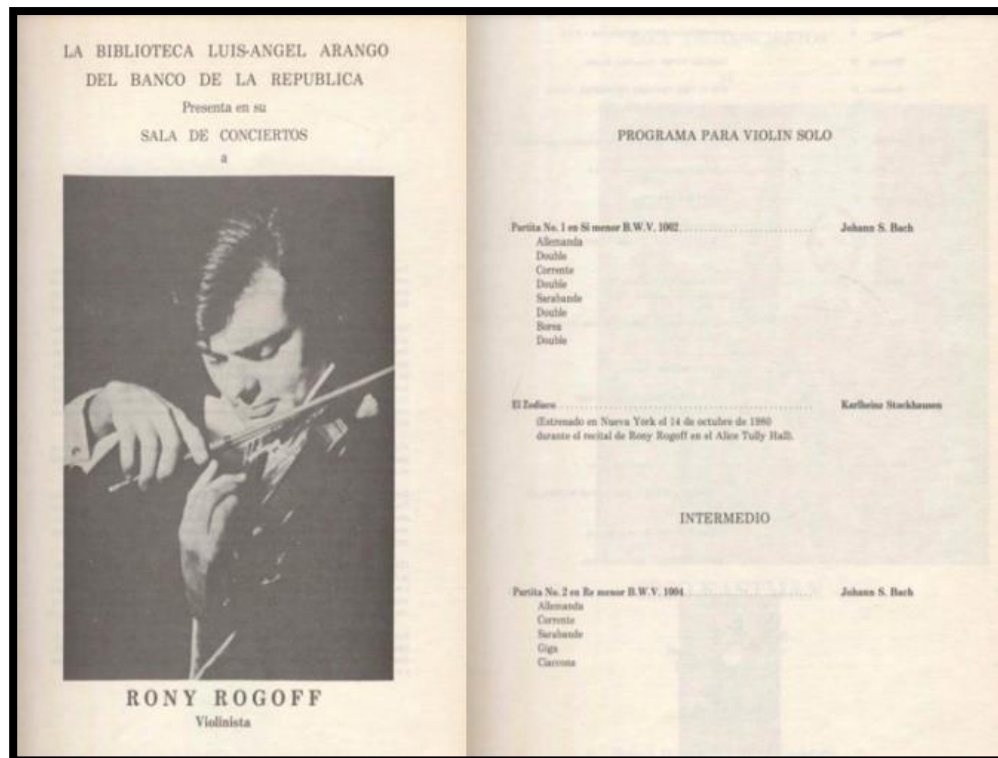


Figura 10. Programa de mano, Concierto Rony Rogoff. Sala de conciertos Banco de la Republica. 6 de mayo de 1981 (véase Anexo 1)

Además de lo anterior, Rodolfo Acosta²⁰⁶ manifiesta que, durante esta década, a las orquestas no les interesaba realizar presentaciones de música contemporánea, aún menos obras de compositores colombianos²⁰⁷, Restringiendo la posibilidad de conocer realmente el trabajo de los compositores contemporáneos colombianos vivos, que se encontraban produciendo música; la posibilidad de escuchar su trabajo era muy limitada²⁰⁸.

A pesar de lo anterior, en esta investigación se encontró que, en 1982, comenzaron las actividades de uno de los referentes más importantes en la difusión de la música culta en Colombia: Carlos Barreiro Ortiz (1944-2013). Este personaje desempeñó un papel crucial en la promoción de la música contemporánea y electroacústica en el país.

²⁰⁶Acosta, Rodolfo. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de agosto de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11)

²⁰⁷ Ibid

²⁰⁸ Ibid

Barreiro realizó aportes significativos al Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá, y sus contribuciones a la MMT en Colombia fueron catalogadas como superlativas en el ámbito de la música electroacústica. Según el podcast de la Radio Nacional de Colombia titulado *Los discos ACME de Carlos Barreiro Ortiz*²⁰⁹, se reconoce que Barreiro hizo más por la difusión de este género musical que muchas instituciones culturales de la época. Esto se reflejó particularmente en la programación de música contemporánea, tanto acústica como electroacústica²¹⁰.

El interés de Barreiro por la música electroacústica se manifestó desde la década de 1960, cuando realizó entrevistas a figuras clave como Jacqueline Nova y Fabio González Zuleta²¹¹. Aunque su mayor impacto se dio a partir del 26 de marzo de 1982, ya que, en ese período, produjo el programa de radio titulado “A cerca de la música” (véase Anexo 3), transmitido por la Radiodifusora Nacional de Colombia.

Este programa radial, tuvo más de cuatrocientas emisiones (véase Anexo 3)²¹², en las que se incluía una gran cantidad de repertorio de música culta universal; sin embargo, 84 de estas tuvieron dentro de su programación espacios para la MMT; y, en varias ocasiones, además de emitir esta música, al ser un programa dirigido a la población en general, buscaba la alfabetización del oyente, por lo que presentaban datos biográficos de compositores destacados a nivel internacional (Tabla 5), los compositores colombianos que fueron pioneros, o que se encontraban creando y difundiendo MMT en ese momento (Tabla 6). Cabe resaltar que Barreiro fue productor y locutor de cada uno de los programas pertenecientes a este ciclo.

²⁰⁹ Radio Nacional de Colombia. A la deriva. "Los discos ACME de Carlos Barreiro Ortiz." Podcast audio, junio 4, 2020 <https://www.radionacional.co/podcast/la-deriva/los-discos-acme-de-carlos-barreiro-ortiz> Consultado el 29 de enero del 2025.

²¹⁰ Ibid

²¹¹ Señal Memoria. “Carlos Barreiro (1944-2013): Una visión panorámica de su trabajo.” Última modificación marzo 6, 2023 <https://www.senalmemoria.co/articulos/carlos-barreiro-1944-2013-una-vision-panoramica-de-su-trabajo> Consultado el 29 de enero de 2025.

²¹² En el trabajo de archivo realizado en señal memoria de RTVC, se encontraron 467 emisiones del programa Acerca de la música, de las cuales solo la segunda contaba con año de emisión, el resto de grabaciones tan solo contaba con numero según el orden de emisión.

NOMBRE	NACIONALIDAD	NÚMERO DE PROGRAMAS	AÑO DE NACIMIENTO Y MUERTE
KARLHEINZ STOCKHAUSEN	Alemania	10 programas	1928-2007
LUCIANO BERIO	Italia	8 programas	1925-2003
IANNIS XENAKIS	Grecia	4 programas	1922-2001
KAIJA SAARIAHO	Finlandia	4 programas	1952-2023
PIERRE SCHAEFFER	Francia	3 programas	1910-1995
JOHN CAGE	Estados Unidos	3 programas	1912-1992
HENRI POUSSEUR	Bélgica	3 programas	1929-2009
FRANÇOIS BAYLE	Francia	3 programas	1932-
MARIO DAVIDOVSKY	Estados Unidos	3 programas	1934-2019
GYÖRGY LIGETI	Hungría	2 programas	1923-2006
PIERRE HENRY	Francia	1 programa	1927-2017
EDGARD VARÈSE	Francia	1 programa	1883-1965
MILTON BABBITT	Estados Unidos	1 programa	1916-2011
PAULINE OLIVEROS	Estados Unidos	1 programa	1932-2016
GORDON MUMMA	Estados Unidos	1 programa	1935-
DAVID TUDOR	Estados Unidos	1 programa	1926-1996
JONATHAN HARVEY	Reino Unido	1 programa	1939-2012
TORU TAKEMITSU	Japón	1 programa	1930-1996
LUIS DE PABLO	España	1 programa	1930-2021
LEJAREN HILLER	Estados Unidos	1 programa	1924-1994
BRIAN ENO	Reino Unido	1 programa	1948-

Tabla 5. Compositores internacionales y su número de apariciones en el programa “Acerca de la música” (véase Anexo 3)

En la Tabla 6 es posible relacionar una serie de compositores colombianos afines a la MMT y el número de programas de *Acerca de la música* en el que aparecieron, esta tabla es una evidencia importante del comienzo de la difusión de la MMT a nivel nacional, Barreiro no solamente tenía un interés en la MMT, sino que también estaba promocionando la creación electroacústica colombiana.

COMPOSITOR	NÚMERO DE PROGRAMAS	AÑO DE NACIMIENTO Y MUERTE
JACQUELINE NOVA	4	1935- 1975
MAURICIO BEJARANO	3	1955
BLAS EMILIO ATEHORTÚA	3	1943 – 2020
CATALINA PERALTA	3	1961
JUAN REYES	2	1962
FABIO GONZÁLEZ ZULETA	2	1920 – 2011
ANA MARÍA ROMANO	1	1971
ALBA FERNANDA TRIANA	1	1969
RODOLFO ACOSTA	1	1970
GUILLERMO GAVIRIA	1	1952

Tabla 6. Compositores colombianos y su número de apariciones en el programa “Acerca de la música” (véase Anexo 3)

La última transmisión perteneciente al programa “Acerca de la música”, con año de realización fue la numero 118, en 1986; es decir, cuatro años después de su primera emisión, lo cual nos permite ver que, a pesar de no contar con los datos de las fechas de dicho programa, este pudo haber extendido sus transmisiones cerca de cuatro años más. Pero también, coincide con ser el año anterior a la siguiente aparición de Jacqueline Nova en un programa de mano de concierto. Lo cual quiere decir que, en el periodo posterior a la muerte de Jacqueline Nova, el presentador Carlos Barreiro fue el encargado de mantener viva la difusión de la MMT en Colombia.

Continuando, fue en un documento del 12 de junio de 1987 donde se encontró de nuevo una mención a Jacqueline Nova en un concierto realizado por la Orquesta Sinfónica de Colombia en sociedad con el Instituto Colombiano de Cultura, donde se presenta la obra *Metamorfosis III* (1966), la cual fue compuesta para orquesta, es decir que de nuevo no se ve la participación de medios tecnológicos en los conciertos del momento (Figura 11).

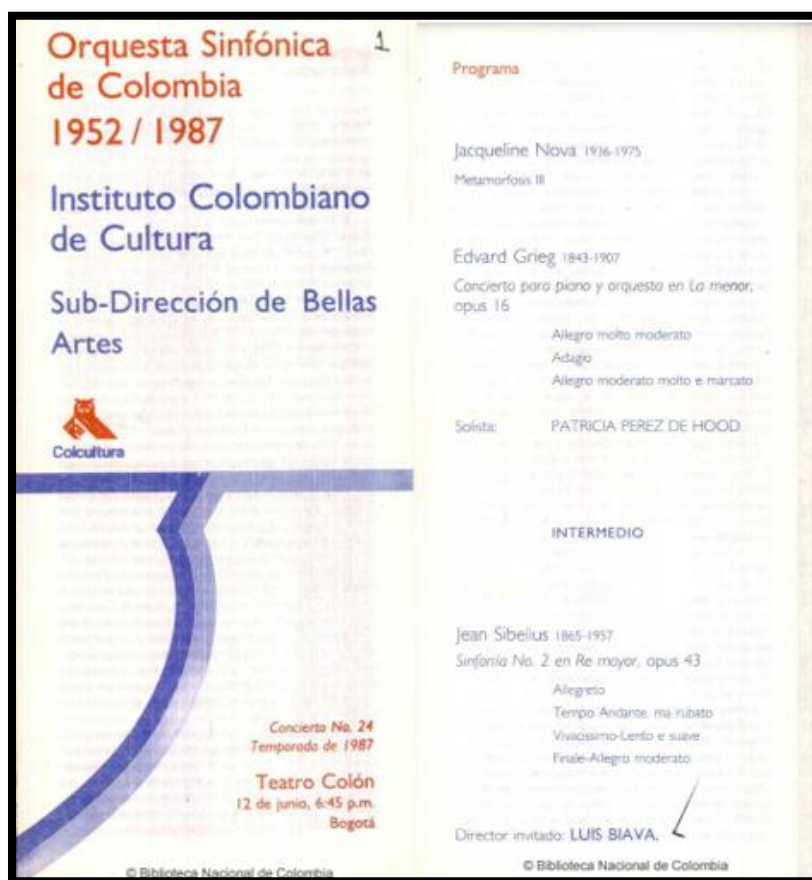


Figura 11. Programa de mano, Orquesta Sinfónica de Colombia, Teatro Colón, 11 de junio de 1987

Sin embargo, dentro de este programa se vuelve a hacer mención a compositores adheridos a las vanguardias musicales del siglo XX, y que, a su vez, cuentan con algunos acercamientos o tienen catálogo compositivo dentro de la MMT, como es el caso de Fabio Gonzales Zuleta, Luigi Nono, Francisco Kroepf, Gilbert Amí, Cristóbal Hallfter. Además de eso, dentro de dicho programa se hace referencia al fallecimiento de esta compositora y a su importante papel en la conservación y difusión de la música en Colombia (Figura 12). Por lo que nace el Centro de Documentación Musical del Instituto Colombiano de Cultura.

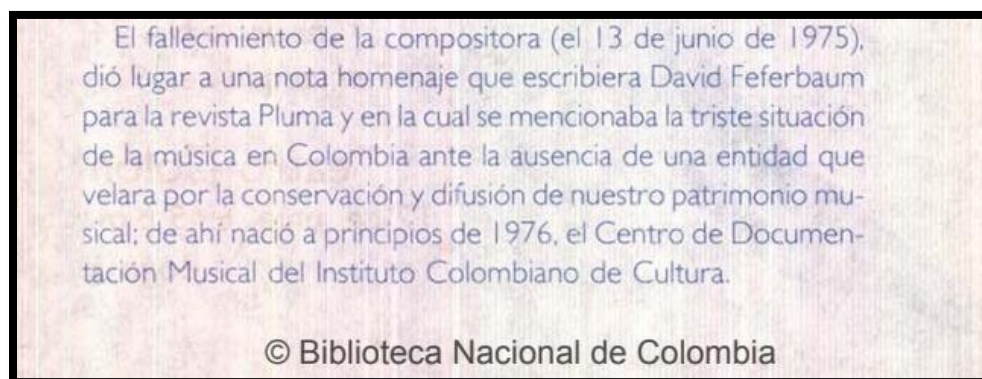


Figura 12. Fragmento de las notas al programa, Concierto Orquesta Sinfónica de Colombia, Teatro Colón, 11 de junio de 1987 (véase Anexo 1)

Si bien la presentación de música ligada a MMT no era prioridad en los escenarios en ese momento, dentro de la organización de espectáculos musicales propios de la música culta se seguían encontrando referencias a compositores de música electrónica y/o electroacústica, lo cual, también muestra cierto nivel de difusión de manera indirecta.

Sumado a esto, según Carlos Barreiro²¹³ también, en este año comenzaron una serie de conciertos presentados en el Centro Colombo americano llamado; *Compositores colombianos y norteamericanos del siglo XX* en el que en cada concierto se presentaba por lo menos una obra de música electroacústica.

²¹³ Ospina Calderón, Clara Inés. Punto de encuentro. Décimo aniversario de la Asociación Colombiana de Música Electroacústica. Bogotá: HJCK, 2003. <https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=144654>

El 26 de abril de 1988 la embajada de Francia junto con el Teatro Colón presentó un concierto del reconocido pianista Claude Helffer, quien dentro de su repertorio incluyó *la Primera sonata para piano* (1946) de Pierre Boulez y la obra *Evryali* (1973) del compositor Iannis Xenakis, además dentro de su programa de mano se encuentra referencias a otros músicos como Stockhausen.

LA EMBAJADA DE FRANCIA
PRESENTA

CLAUDE HELFFER

MARTES 26 DE ABRIL - TEATRO COLÓN - 7 P.M.
BOGOTÁ - COLOMBIA

programa

13:50	FAURE	Tema y variaciones	11:52
17:15	DEBUSSY	6 preludios (1er. libro)	13:50
7:31	BOULEZ	1ra. sonata	17:15
37:96		lento	7:31
	RAVEL	Gaspar de la Noche	19:23
	XENAKIS	Evryali	9:26
		NAPA	4:39

Gira Internacional organizada por:
la Asociación Francesa de Acción Atlántica (A.F.A.A.), el Ministerio Francés de
Asuntos Exteriores, la Embajada de Francia con la colaboración de la Alianza
Colombo-Francesa.

Figura 13. Programa de mano. Concierto Claude Helffer. 26 de abril de 1988 (véase Anexo 1)

Mientras en Bogotá se encontraban estos pocos rastros de difusión MMT, en la Biblioteca Pública Gabriel Turbay en Bucaramanga, dentro de un espacio única mente reservado para la apreciación de este arte llamado “Sala de Música” donde se presentaba una planificación mensual de audiciones sobre diferentes formas de música, se abrió un espacio exclusivo para la exposición de la MMT.

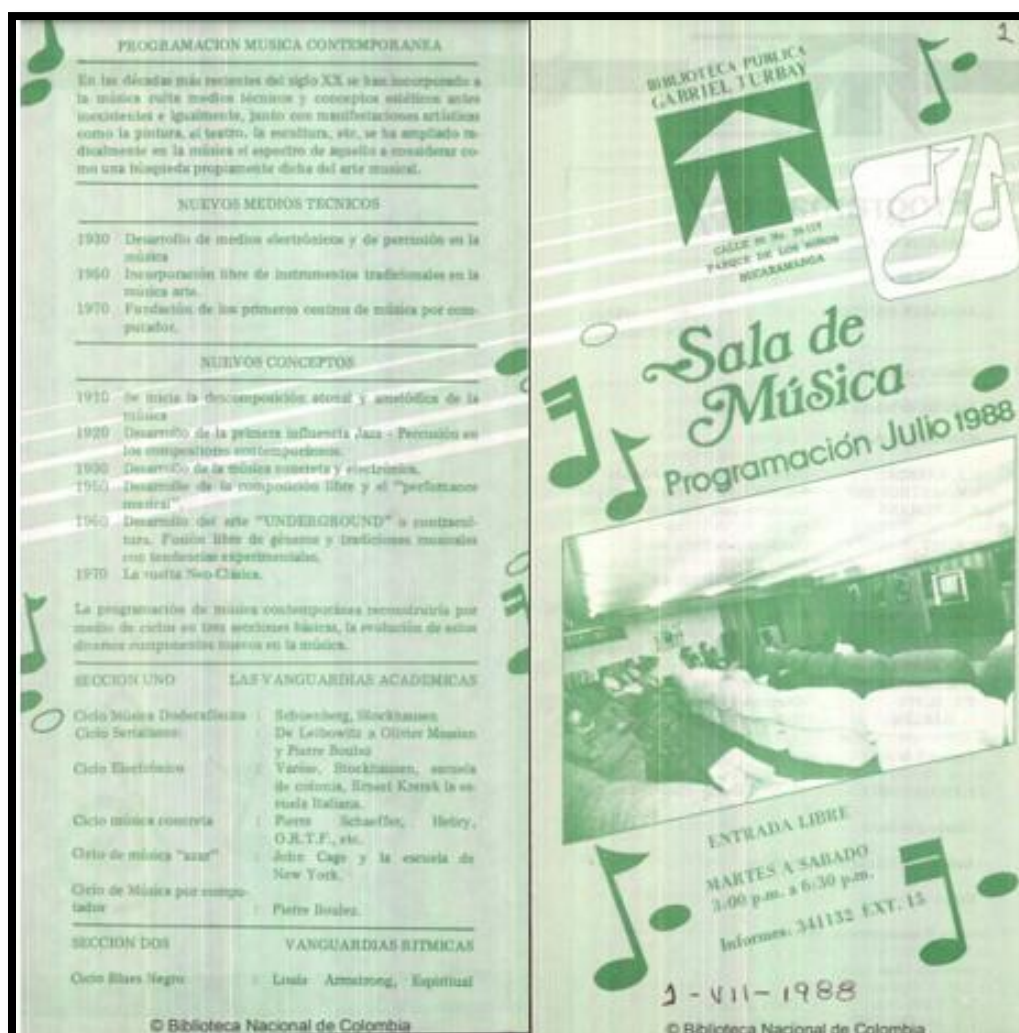


Figura 14. Programa de mano. Sala de Música. Biblioteca Pública Gabriel Turbay en Bucaramanga Julio de 1988 (véase Anexo 1)

Dentro de la revisión de archivo se encontraron dos programas de mano pertenecientes a dicha cartelera, uno de julio y otro de noviembre de 1988, en el programa perteneciente al mes de julio, se puede ver una línea de tiempo en la que se ubican en la historia conceptos como *música contemporánea*, medios *electrónicos* y *música por computador*, sumado a esto se presentan audiciones de obras de compositores como Pierre Boulez, Varèse, Stockhausen, Ernest Krerek, John Cage (Figura 14).

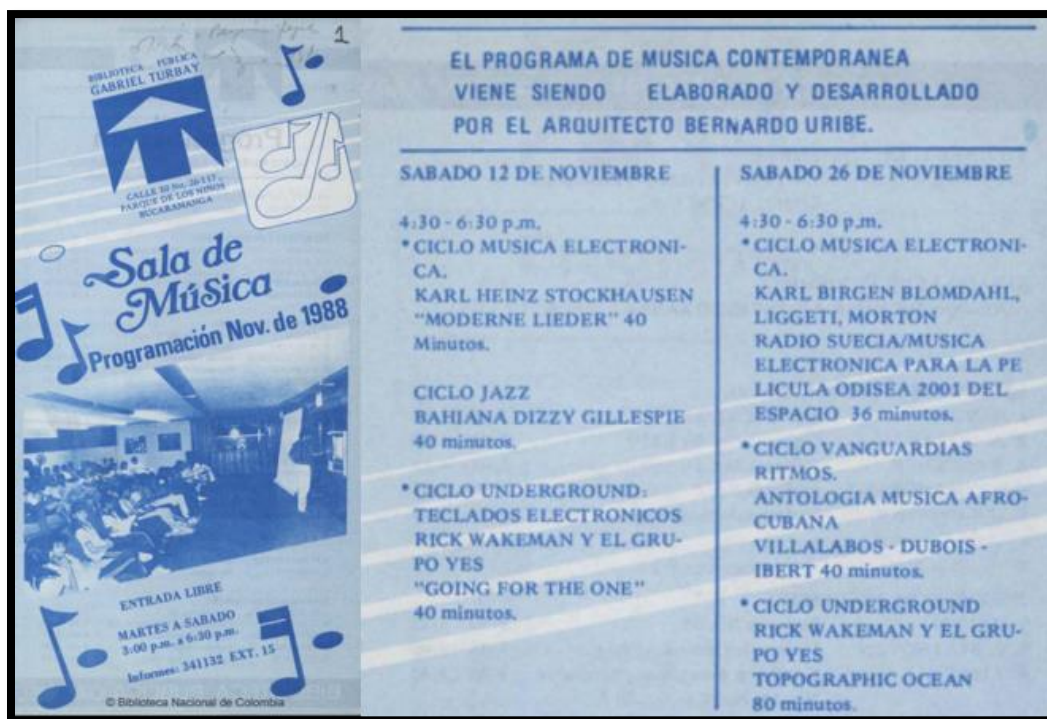


Figura 15. Programa de mano. Sala de Música. Biblioteca Pública Gabriel Turbay en Bucaramanga, noviembre de 1988 (véase Anexo 1)

En el programa de mano de noviembre de 1988 se muestran dos fechas para la audición de música contemporánea, la primera el día 12 de noviembre, audición en la que se incluye la obra *Moderne Lieder* de Karlheinz Stockhausen, y otra el 26 de noviembre en la que se destaca el compositor Ligeti György Sándor, con la música electrónica compuesta para la película *2001: Una Odisea en el espacio* (1968) (Figura 15)

Si bien hasta este momento son pocas las evidencias encontradas respecto a la difusión de la música electrónica y electroacústica en el país, no se puede negar el interés de algunos sectores de la comunidad musical en dar a conocer la música ligada a la MMT. Por un lado, compositoras y compositores colombianos frecuentemente encontrados en los programas de mano como la para ese momento fallecida Jacqueline Nova, Blas Emilio Atehortúa y Fabio Gonzales Zuleta, e instituciones como la Orquesta Sinfónica de Colombia, el Teatro Colón, El conservatorio de música de la Universidad Nacional y la Biblioteca Pública Gabriel Turbay, y el aporte superlativo de Carlos Barreiro con la Radio Difusora Nacional, dejan ver la importancia que poco a poco va surgiendo respecto a la música contemporánea y para medios tecnológicos.

Sumado a lo anterior, en Bogotá, a finales de la de cada de los 80 y comienzo de los 90, empezaron a tomar relevancia personajes como los compositores Mauricio Bejarano quien además de su trabajo en la música concreta, electrónica y electroacústica, hace un gran aporte con la fundación de “Murciélagos, museo sonoro” (1988), el cual, según él es un museo dedicado a la investigación, colección, conservación, creación y diseño de sonidos y paisajes sonoros²¹⁴.

1.er Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá (1989)

Antes de comenzar a hablar directamente del nacimiento del Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá, es importante mencionar a Cecilia Casas Cerón, quien, junto al previamente mencionado Carlos Barreiro, fueron personajes de gran relevancia en la cimentación de este festival, tal como lo afirma Rodolfo Acosta²¹⁵.

Cecilia Casas Cerón, nació en Girardot, Tolima, y se formó musicalmente en el conservatorio del Tolima, y consecutivamente con las profesoras Tatiana Gongharova de Espinosa, Lucía Pérez y Mireya Arboleda en el conservatorio de música de la Universidad Nacional de Colombia, donde recibió el Título de Pianista²¹⁶. Posteriormente, estudió en París como becaria del Ministerio de Educación Nacional y el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias. Realizó estudios de post-grado sobre la Enseñanza del Piano en la Ecole Normale de Musique, bajo la tutoría de Blanche Bascouret y en la Musik-oschule des Soarlandes con Walter Blankenheim, los anteriores entre otros procesos de formación realizados²¹⁷.

Pero, además de ser una de las más reconocidas pianistas en el medio musical colombiano, se destacó por su trabajo de gestión cultural. Bajo su iniciativa se funda el Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá, esto se puede deber al gran interés de la compositora por la música de vanguardia del siglo XX, el cual, según afirma la misma Casas, en gran medida fue incentivado por la relación que se tejió entre ella y la compositora Jacqueline Nova; relación, que

²¹⁴Bejarano, Mauricio. "Curriculum Vitae," Mauricio Bejarano, <http://www.mauricio-bejarano.com/cv.html> Consultado el 7 de enero de 2025.

²¹⁵ Acosta, Rodolfo. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de agosto de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11)

²¹⁶ Banco de la República. *Ciclo de Conciertos Didácticos "La Música para la Juventud": La Historia del Teclado, Tema: El Piano (X)*. Biblioteca Luis Ángel Arango, 18 de noviembre. 1990.

²¹⁷Isoza, Ricardo, y David Lozano. *Cimientos de un Festival Sin Memoria. Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá*. Tesis de grado, Universidad el Bosque, Bogotá, 2012, 47

además de lo ya mencionado, la llevo a participar de la *Agrupación Nueva Música*²¹⁸, que, como se mencionó anteriormente, fue fundada por Nova.

En cuanto al festival, Rodolfo Acosta resalta el trabajo de estos dos gestores y afirma:

Lo que yo percibo y recuerdo es que realmente se tocaba muy poca música contemporánea, y creo que el gran auge que hubo después tuvo que ver en gran medida con el trabajo de estas dos personas, Casas y Barreiro, pero de alguna manera, podríamos decir que eran cosas un poco aisladas, por ejemplo, el caso del festival, el cual era bienal, entonces cada dos años había una explosión de actividad y después bajaba todo²¹⁹.

El Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá en 1989 (Figura 16), tendría su primera edición entre 3 y el 28 de abril de dicho año y contaría con el apoyo de una gran cantidad de instituciones²²⁰. Lo cual permitió ofrecer una cartelera bastante variada a lo largo del mismo.

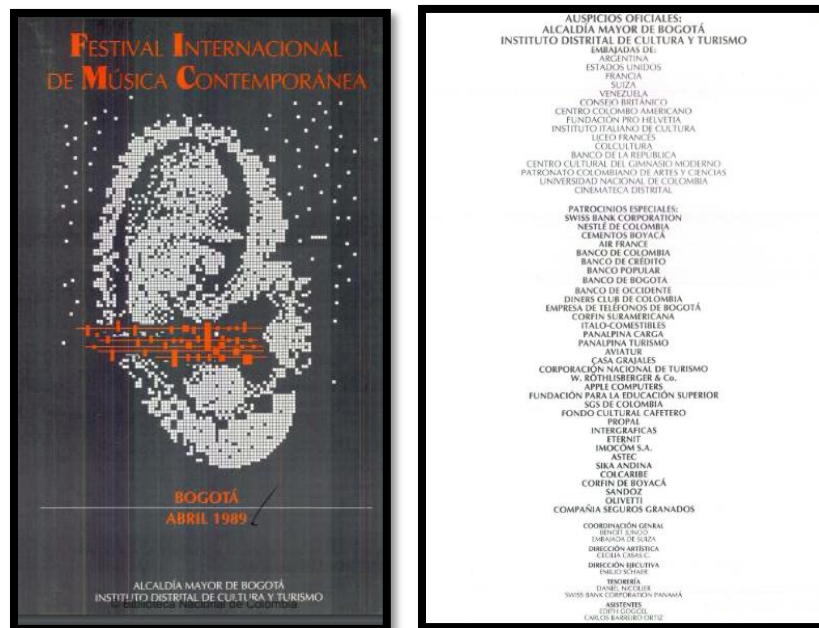


Figura 16. Cubierta . Programación Festival Internacional de Música Contemporánea. Bogotá 1989 (véase Anexo 1)

²¹⁸ Ibid., 47

²¹⁹ Acosta, Rodolfo. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de agosto de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11)

²²⁰ Instituciones patrocinadoras del FIMCB: La Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura Y Turismo, Embajadas de: Argentina, Estados Unidos, Francia, Suiza, Venezuela, Consejo Británico, Centro Colombo Americano, Fundación Pro Helvetia, Instituto Italiano de Cultura, Liceo Frances, Colcultura, Banco de La República, Centro Cultural del Gimnasio Moderno, Patronato Colombiano de Artes Y Ciencias, Universidad Nacional de Colombia, Cinemateca Distrital.

El festival dio comienzo el día 3 de abril, el 4 de dicho mes se realizó el concierto homenaje a Jacqueline Nova , con la reaparición de la Agrupación Nueva Música (Figura 17). Además de esto, contó con otro concierto de la Agrupación Nueva Música, con obras de Jacqueline Nova el día 5 de abril, y dentro del evento llamado *Música y Cine* realizado el 23 de abril se pudo escuchar la participación de esta compositora en la música de la película *Camilo* de Francisco Norden. (Figura 17). lo cual representa un acto de gran importancia, puesto que deja ver la conciencia de la escena musical del momento de la relevancia de Nova en la música contemporánea colombiana, y que ayuda a argumentar la notoriedad de la ausencia de su gestión para la difusión de la música contemporánea en años anteriores.

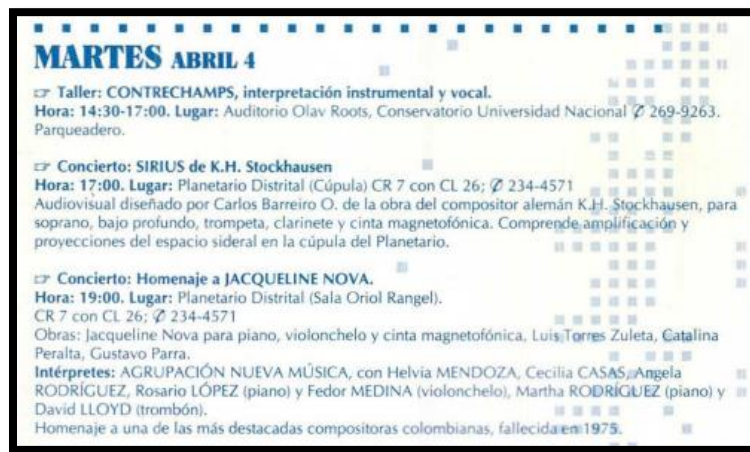


Figura 17. Programación de conciertos el 4 de abril de 1989. Festival Internacional de Música Contemporánea. Bogotá 1989 (véase Anexo 1)

En cuanto a la aparición de la música electrónica y electroacústica, el primer concierto para estos medios en este festival fue el 4 de abril, donde fue interpretada la obra de Stockhausen *Sirius* (1977) , para soprano, bajo profundo, trompeta, clarinete y cinta magnetofónica, que además contó con amplificación y proyecciones del espacio sideral en la cúpula del Planetario, el diseño audiovisual fue hecho por Carlos Barreiro (Figura 17).

El siguiente concierto para estos medios fue el realizado por Juan Reyes, compositor colombiano que, junto con otros, empezaba a darle de nuevo relevancia a la música electrónica y electroacústica en Colombia, hace su presentación en un concierto titulado Recital de Música por Computador, y presentaría algunas obras de su trabajo como *La Iglesia de Santa Fé*, *Doughnuts and Mugs*, *El Espectador*, *el Paseo Bolívar*, *Variaciones Isquiem*, *Cerezos en la Sabana*, y

Gimnasianas (Figura 18). Respecto a la nueva generación de compositores de MMT en Colombia, el compositor Rodolfo Acosta afirma lo siguiente:

En ese momento surgió una generación clave de compositores, de los cuales se destacaron tres, Juan Reyes, Mauricio Bejarano y Roberto García, junto con otros que se sumaron en diferentes niveles de compromiso, de actividad, y de visibilidad o audibilidad, pero el trabajo de ellos tres y sobre todo de Bejarano y Reyes como dupla fue impresionante, la cantidad de cosas que hicieron para difundir música electroacústica en el país, tanto su propio trabajo creativo, como el de incontables compositores de todo el mundo, fue absolutamente clave para la alfabetización electroacústica desde la escucha. Con proyectos que ellos lideraron por su cuenta, la grabación de un casete que se llamó *Anagramas*, con piezas de los dos compositores, Un ciclo que fue el ciclo de la Primera y Tercera oreja, eran unos ciclos interminables de música electroacústica fabulosamente bien escogida²²¹.

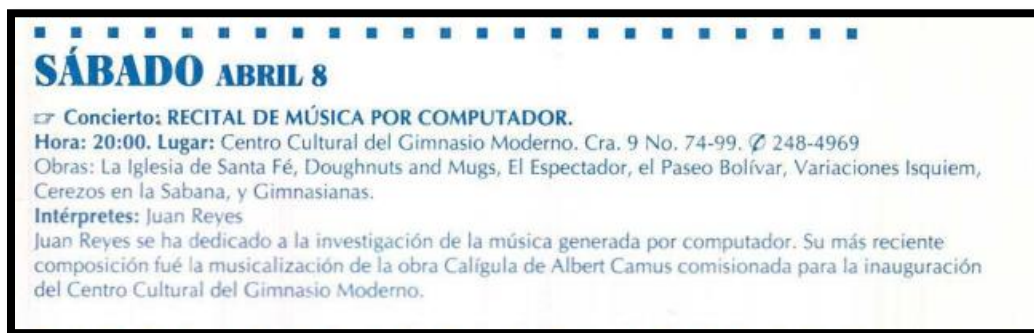


Figura 18. Programación del concierto “Recital de Música por Computador” 8 de abril.
Festival Internacional de Música Contemporánea.
Bogotá 1989 (véase Anexo 1)

El 23 de abril durante el concierto llamado *Música por Computador y Cinta Magnetofónica* se presentan Jean-Baptiste, con un repertorio que incluía algunas de sus obras y también de los compositores Trevor Wisharty y J. Harvey. Para el día 24 de abril Barriere y Kaija Saariaho ofrecieron un taller de interpretación y composición, y el 25 de abril, una última audición de la música de estos dos compositores que también fue la última presentación de música de estos medios en el festival.

Lo anterior deja ver la aparición de una de las más importantes instituciones vinculadas a la MMT: Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) en la música

²²¹ Acosta, Rodolfo. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de agosto de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11)

contemporánea colombiana, lo cual es de gran relevancia, puesto que este instituto fue fundado por uno de los más reconocidos compositores de música electroacústica y electrónica, el francés Pierre Boulez junto con otros compositores como Luciano Berio y Jean Claude Risset en 1977, estos se encargaron de la difusión e investigación de la música vinculada a las vanguardias del siglo XX, durante su apogeo dentro de dicho instituto.

La presencia de la IRCAM en Colombia, represento la posibilidad de abrir colaboraciones que permitieron que compositores latinoamericanos se acercaran dinámicas de esta institución respecto a la tecnología y la música, sin la dificultad que generan las distancias geográficas.



Figura 19. Programación de conciertos los días 23, 24 y 25 de abril. Festival Internacional de Música Contemporánea. Bogotá 1989 (véase Anexo 1)

Con la llegada de los años noventa, el trabajo de los ya mencionados Cecilia Casas Cerón y Carlos Barreiro Ortiz se intensificó, lo cual se pudo notar con la gran actividad cultural que se encargaron de gestionar, lo anterior se puede ver en el siguiente testimonio de Rodolfo Acosta:

Comenzaron a programar conciertos, festivales, conferencias, talleres, etc. con regularidad, dentro los medios acústicos y electroacústicos. En 1989 Casas fundó el Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá como un evento bienal que ha permitido la difusión de un número enorme de obras, tanto extranjeras como colombianas. Inicialmente su sede fue el Centro Cultural Gimnasio Moderno, pero un cambio de rectoría del colegio transformó las políticas culturales en políticas comerciales, acabando con dicho apoyo y con el importante papel cultural que venía llevando a cabo. A lo largo de una década y media (con una sola interrupción en 2005)

222.

²²² Acosta, Rodolfo. "Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta." En: *Gran Enciclopedia de Colombia. Tomo 7* Bogotá: Círculo de Lectores y Casa Editorial El Tiempo. 2007, 8

En el año de 1990 según afirma Carlos Barreiro²²³, se realizó el primer Festival de Música Electroacústica, del cual no se encuentra registro más allá del testimonio del mismo Barreiro en una entrevista para el programa de radio “Punto de Encuentro”, en agosto de 2003.

Continuando con la narración de Rodolfo Acosta, él expone que, en la Universidad de los Andes, a comienzos de esta década, Juan Reyes comienza a dictar un seminario/taller de iniciación a la electroacústica (más adelante, en esta institución, se creó una carrera propiamente dicha de composición electroacústica). En el año 91, también se realizó un curso intersemestral, que dictaron dos maestras en colaboración, la ingeniera Carlota Mojica y la compositora cubana Ileana Pérez. Mojica tenía una formación, una experiencia y un conocimiento desde la parte técnica de informática, y Pérez había recibido formación en música electroacústica en Estados Unidos con ayuda de Jon Howard Appleton. Durante una temporada corta, la compositora estuvo en Bogotá y en ese período hicieron ese curso introductorio²²⁴. Sobre esto, Rodolfo Acosta afirma:

Entonces, de alguna manera en esos inicios de los años noventa y desde el final del ochenta y nueve, hubo dos frentes importantes para mí, en términos de acercamiento a la electroacústica, uno desde la escucha en concierto de mucha música electroacústica y el otro, esos cursos, seminarios y talleres que se empezaron a dictar en la Universidad de los Andes²²⁵.

2.º Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá

Como lo afirma Acosta y se puede ver también en los documentos encontrados, el movimiento de música contemporánea en Bogotá, si bien comenzó a tener mayores posibilidades de difusión con el nacimiento del FIMCB, también mostró cómo estos espacios desaparecían significativamente durante los periodos intermedios entre festival y festival, por lo que este festival se convirtió en el espacio de difusión más importante en la década de los 90, al cual, se le unen otros como instituciones independientes, algunos incentivos del Ministerio de Cultura y el Instituto

²²³ Ospina Calderón, Clara Inés. Punto de encuentro. Décimo aniversario de la Asociación Colombiana de Música Electroacústica. Bogotá: HJCK, 2003. <https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=144654> Consultado el 29 de enero del 2025.

²²⁴ Acosta, Rodolfo. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de agosto de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11)

²²⁵ Ibid.

Distrital de Cultura y Turismo, junto con otros conciertos patrocinados por el Banco de la República.

Dentro de esta investigación, más allá de los Anexos del documento creado por Rodolfo Acosta²²⁶, no se encontró registro de documentación que hablara de dichos eventos durante 1990, sin embargo, a pesar de que instituciones importantes, como la ya nombrada Orquesta Sinfónica de Colombia, durante el año 1991 incluyeran compositores contemporáneos de nacionalidad colombiana, como Alejandro Posada, de nuevo no incluían obras para medios tecnológicos en su calendario.



Figura 20. Programación de concierto 44. Temporada de conciertos Orquesta Sinfónica de Colombia. Bogotá 1991 (véase Anexo 1)

Por lo tanto, en 1991, así como ocurrió en 1989, el epicentro de la música electrónica y electroacústica se dio en el FIMCB en segunda edición, la cual se dio del 5 de abril al 3 de mayo de 1991, conto con varios conciertos que incluían música para medios tecnológicos, el segundo concierto, realizado el 6 de abril por la agrupación venezolana *Nova Música*, conto con la interpretación de varias obras para instrumentos acústicos y tecnológicos, como la del compositor mexicano Javier Álvarez, *Temazcal*, para maracas y cinta, las obras de la venezolana Marianela

²²⁶ Acosta, Rodolfo. “Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta” *Gran Enciclopedia de Colombia*. Tomo 7. Bogotá: Círculo de Lectores y Casa Editorial El Tiempo. 2007., 22-45

Machado *Curación* para flauta bajo amplificado y el venezolano Julio D`Escriván *Sin ti por el alma adentro* para flauta y cinta.

2	Concierto: "Nova Música" Venezuela - sábado 6 de abril a las 7pm – Teatro Colón	Aitor Goyarrola (Venezuela)	Shadow of my nature (contrabajo)	Nova Música (Venezuela):
		Juan Francisco Sans (Venezuela)	De la liberación de las formas (contrabajo)	Luis Gómez - Imbert (Venezuela) (contrabajo)
		Domingo Sánchez Bor (Venezuela)	Omaggio (contrabajo)	Luis Julio Toro (Venezuela) (flauta)
		Javier Álvarez (México)	Lluvia de toritos (flauta)	
			Temazcal (Maracas y cinta)	
		Mariela Machado (Venezuela)	Curación (flauta bajo amplificada y delay)	
		Adina Izarra (Venezuela)	Plumismo (piccolo)	
		Julio D`Escriván (Venezuela)	Sin ti por el alma adentro (flauta y cinta)	

Figura 21. Programación de concierto FIMCB. Agrupación venezolana “Nova Muisca”. Bogotá 1991. Cimientos de un Festival sin memoria (2012)²²⁷.

Como lo dijo Acosta en las entrevistas realizadas, se empezaron a dar a conocer los compositores que consolidarían las bases de la música electrónica y electroacústica en Bogotá, en primer lugar, el público tendría la oportunidad de ver el trabajo de Juan Reyes, en un concierto individual el día 15 de abril en el Gimnasio Moderno²²⁸, seguido de un evento dedicado a la música electrónica, junto con Mauricio Bejarano y Juan Antonio Cuellar el día 18 de abril en el Museo de Arte Moderno de Bogotá²²⁹.

²²⁷ Isoza, Ricardo, y David Lozano. *Cimientos de un Festival Sin Memoria. Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá*. Tesis de grado, Universidad el Bosque, Bogotá, 2012.

²²⁸ Acosta, Rodolfo. “Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta.” En: *Gran Enciclopedia de Colombia. Tomo 7* Bogotá: Círculo de Lectores y Casa Editorial El Tiempo. 2007, 22-45

²²⁹ Ibid., 22-45

15	Concierto: "Juan Reyes", Colombia - lunes 15 de abril a las 8pm – Gimnasio Moderno	Juan Reyes (Colombia)		Juan Reyes (electrónica)
20	Concierto: "Variantes actuales". Colombia - jueves 18 de abril a las 12:30pm – Museo de Arte Moderno	Juan Reyes (Colombia)		Juan Reyes (electrónica)
		Mauricio Bejarano (Colombia)		Mauricio Bejarano (electrónica)
		Juan Antonio Cuellar (Colombia)		Juan Antonio Cuellar (electrónica)

Figura 22. Programación de concierto FIMCB. Conciertos de música electrónica 15 y 18 de abril. Bogotá 1991. Cimientos de un Festival sin memoria (2012)²³⁰.

La agrupación "Sol Sonoro" conformada por artistas colombianos y españoles, presentarían el 19 de abril en el Auditorio León de Greiff, obras para música electrónica de los compositores colombianos Roberto García, Ricardo Arias y de los españoles Luis Boyra, y Carlos Gómez²³¹.

3.er Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá

En 1992, ocurrió el mismo fenómeno encontrado en 1990, al ser un año intermedio entre las bienales del FIMCB, el movimiento de música contemporánea fue mínimo, lo cual se puede ver en su desaparición en los programas de mano de las principales instituciones de difusión musical. Sin embargo, aparecieron otros espacios que contaron con el apoyo del gobierno de turno del país, como el programa de Becas de creación Colcultura/Ministerio de Cultura, donde se reconoció la obra del compositor Gustavo Adolfo Lara, llamada Cuatro piezas electroacústicas.²³²

Pese a que en el 92 no se sostuvo una agenda permanente de MMT, en 1993 se dio un acontecimiento de gran importancia esta música, Carlos Barreiro, quien ya contaba con un reconocimiento como gran gestor en el medio, fundó la Asociación Colombiana de Música Electroacústica (ACME), institución que buscaba promover y difundir el estado actual de la música electroacústica colombiana, e invitar a los músicos de ese momento a valerse de las técnicas en la

²³⁰ Isoza, Ricardo, y David Lozano. *Cimientos de un Festival Sin Memoria. Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá*. Tesis de grado, Universidad el Bosque, Bogotá, 2012.

²³¹ Ibid.

²³² Acosta, Rodolfo. "Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta" En: *Gran Enciclopedia de Colombia. Tomo 7* Bogotá: Círculo de Lectores y Casa Editorial El Tiempo. 2007, 28

creación de sus repertorios. La importancia de esta institución es determinante, ya que se encargó de la difusión de la MMT colombiana a través de premios y ediciones musicales grabadas. además de esto, apoyó la difusión de la música electroacústica en Colombia con la ayuda de la embajada estadounidense, el centro colombo-americano y la embajada francesa²³³.

Según Carlos Barreiro²³⁴, en el marco del ya mentado Primer Festival de Música Electroacústica, se entró en contacto con el Festival Internacional de Música de Bourges en Francia, lo que resultó en que, en 1993, llegara a Colombia la directora de dicho festival Françoise Barriere, quien le propone a Barreiro fundar ACME con la intención de aglutinar todos los esfuerzos que se estaban haciendo por poner en valor la música electroacústica en Colombia. Barreiro aclara que esta asociación no contó jamás con recursos provenientes de personas jurídicas, ni con una sede física, ni trámites burocráticos, simplemente era una agrupación de personas que se reunían bajo su propia iniciativa a trabajar por la música electroacústica.

De nuevo, en 1993 aparece la tercera edición del FIMCB del 2 abril al 20 de abril, cartelera que para este año presentó una gran cantidad de eventos dedicados a la música para medios tecnológicos en todos sus estilos, música electroacústica, música electrónica, música para medios mixtos, un ciclo exclusivo para música acusmática, eventos donde los protagonistas fueron los compositores colombianos. Además de lo anterior, es destacable la presencia de compositor estadounidense Jon H. Appleton, quien hizo parte de la cartelera de esta edición del festival²³⁵.

Como se puede ver en la Tabla 7, además de la destacada presentación de Appleton, en esta edición el festival se encargó de dar difusión a la MMT latinoamericana dándole espacio a las interpretaciones del italo-argentino Daniel Teruggi y a los venezolanos Luis Julio Toro y Rubén Riera.

²³³ Ospina Calderón, Clara Inés. Punto de encuentro. Décimo aniversario de la Asociación Colombiana de Música Electroacústica. Bogotá: HJCK, 2003. <https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=144654> Consultado el 29 de enero del 2025.

²³⁴ Ibid

²³⁵ Isoza, Ricardo, y David Lozano. *Cimientos de un Festival Sin Memoria. Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá*. Tesis de grado, Universidad el Bosque, Bogotá, 2012, 123

FECHA	LUGAR	ACTIVIDAD/CONCIERTO	OBRAS/COMPOSITORES
5 DE ABRIL	Gimnasio Moderno	Concierto para medios tecnológicos	Daniel Teruggi: Prosopopée, pertita erotica et strette dans 'Symphonie pour un Homme seul' (Pierre Schaeffer). Juan Reyes: Tremblement de Terre Très Doux (François Bayle), Les Objets Obscurs (Åke Parmerud), Rouge Mort (Bernard Parmegiani).
5 DE ABRIL	Gimnasio Moderno	Música por computador	Juan Reyes: Cuchillos, Laberinto, Culpio, Cortina, Botella, Pitillos, Rocas (todas electrónicas).
6 DE ABRIL	Gimnasio Moderno	Música concreta	Mauricio Bejarano (Colombia).
6 DE ABRIL	Gimnasio Moderno	Música electrónica	Daniel Teruggi: Profil – Désir (Christian Zanesi), Appel d'air (Michel Redolfi), Etereia (Daniel Teruggi), Mano a mano (Jean Schwarz).
7 DE ABRIL	Teatro Colón	Música mixta	Luis Julio Toro y Rubén Riera (Venezuela).
12-16 DE ABRIL	Gimnasio Moderno	Ciclo de música acusmática	Conciertos los días 12, 13, 14, 15 y 16 de abril.
14 DE ABRIL	Gimnasio Moderno	Espectáculo de Multimedios	Andreas Weixler: Methabl 2.5, Katharina Klement: Brandung, Helmut Dencker: Natte, entre otros.
15 DE ABRIL	Gimnasio Moderno	Música por computador	Jon H. Appleton: Pacific Rimbombo, Sones de San Blas, In media Res, Darmouth, 130 Hay Fever.
16 DE ABRIL	Gimnasio Moderno	Repetición del concierto de Jon H. Appleton	Obras del 15 de abril.
17 DE ABRIL	Gimnasio Moderno	Música electroacústica	Igor Lintz-Maues (Austria-Brasil): Feder Frau Traegt Einen Schrei (voz femenina, trombón). Catalina Peralta (Colombia): Réquiem sobre una muerte imaginaria (flauta amplificada). Peter Mechtler (Austria): Wirrwarr (electrónica). Dietter Kaufmann (Austria): De Shrott und 131orn (cinta magnética). Andrea Sodomka-Martin Breindl (Austria): Frozen Moments.
18 DE ABRIL	Gimnasio Moderno	Concierto: Música Electroacústica	Roberto García: Obolo... (electrónica). Ricardo Arias: 2 Ropapiedra + Trombilio, YK, Pimpón Romero, Romero Caspirot, Leve Teresa, Obolo... (todas electrónicas).
18 DE ABRIL	Gimnasio Moderno	Reconocimiento ACME	Rodolfo Acosta R: Si tan sólo fuéramos libres...

Tabla 7. Eventos relacionados con la MMT en el 3 Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá.²³⁶

También es de destacar la presencia de compositores colombiano emergentes como Juan Reyes, Rodolfo Acosta, Catalina Peralta, Roberto García (Tabla 7), lo que muestra la gran importancia de este festival en poner la música electroacústica en los diferentes medios de difusión,

²³⁶ Ibid.

además de ponerlos en el panorama internacional junto a compositores como Appleton y Teruggi. Para terminar, en este año se entregó el primer reconocimiento del que se tiene registro correspondiente al Concurso Nacional de Composición en Música Electroacústica (ACME), donde la obra *Si tan sólo fuéramos libres...* (1993), de Rodolfo Acosta R fue la beneficiada²³⁷.

4.º Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá

La cuarta edición del FIMCB se llevó a cabo del 11 abril al 28 abril del 1995, después de otro año sin registro de eventos de este tipo, incluyó dentro de su programación once espacios dedicados a la difusión de la música para medios tecnológicos en la ciudad de Bogotá:

FECHA	EVENTO	LUGAR	DETALLES
18 DE ABRIL	Música Acusmática Internacional	Sala Alberto Lleras, Universidad de los Andes	Incluyó música de Argentina, México, Alemania, Brasil, Estados Unidos, Checoslovaquia, China, Inglaterra, Italia y Francia.
19 DE ABRIL	Prospectiva Electroacústica Colombiana	Sala Alberto Lleras, Universidad de los Andes	Con participación de Juan Reyes y Mauricio Bejarano.
19 DE ABRIL	Música por Computador	Sala Alberto Lleras, Universidad de los Andes	Incluyó obras del compositor John Chowning (Canadá).
20 DE ABRIL	Concierto del Groupe de Recherche Musicale (G.R.M.)	Sala Alberto Lleras, Universidad de los Andes	Presentado por el grupo de investigación musical de París (Francia).
20 DE ABRIL	Música Acusmática de Quebec y Ontario	Sala Alberto Lleras, Universidad de los Andes	Concierto con música de estas dos regiones canadienses.
20 DE ABRIL	Concierto: Compositoras Latinoamericanas	Biblioteca Luis Ángel Arango	Homenaje a Jacqueline Nova.
21 DE ABRIL	Música Electroacústica del C.C.R.M.A. Stanford	Sala Alberto Lleras, Universidad de los Andes	Concierto dedicado a la música del Centro de Investigación en Música por Computador de Stanford.
22 DE ABRIL	Música Electroacústica del Laboratorio de Jacqueline Nova	Sala Alberto Lleras, Universidad de los Andes	Presentado por Fabio Fuentes, con obras realizadas en el laboratorio de Manizales.
22 DE ABRIL	Música Acusmática y Mixta	Sala Alberto Lleras, Universidad de los Andes	Incluyó obras de los compositores canadienses Francis Dhomont y Stéphane Roy.
24 DE ABRIL	Concierto para Medios Tecnológicos	Gimnasio Moderno	Obras de compositores colombianos y estadounidenses.

Tabla 8. Eventos relacionados con la MMT en el 4 festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá²³⁸.

²³⁷Acosta, Rodolfo. “Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta” En: *Gran Enciclopedia de Colombia. Tomo 7*. Bogotá: Círculo de Lectores y Casa Editorial El Tiempo. 2007., 33

²³⁸Isoza, Ricardo, y David Lozano. *Cimientos de un Festival Sin Memoria. Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá*. Tesis de grado, Universidad el Bosque, Bogotá, 2012.

En esta edición del festival, se le volvió a dar un espacio de importancia a los compositores colombianos que ya se encontraban consolidados dentro del medio, el concierto Prospectiva electroacústica colombiana,²³⁹ que aparecería en medio de eventos dedicados a importantes agrupaciones internacionales de música electroacústica como el Groupe de Recherche Musicale (G.R.M.) y C.C.R.M.A Stanford, pero cabe resaltar la dedicación de un único espacio a la difusión de música de mujeres compositoras, el cual se hizo en homenaje a Jacqueline Nova, y junto con este otro concierto en nombre de esta compositora, algo que permite ver como después de 20 años de su fallecimiento, aún se reconocía sus esfuerzos por trabajar por la MMT de Colombia.

Es relevante destacar que junto con esta edición del FIMCB, se desarrolló el Festival de los Tiempos del Ruido, celebrado en Bogotá y Cali en 1995. Este evento, organizado y creado por Ricardo Arias, Roberto García Piedrahita e Inés Wickmann, es considerado por numerosos artistas como el punto de partida oficial del arte sonoro en Colombia²⁴⁰.

Además de lo anterior, en este mismo año se entregó otra edición de las Becas de creación Colcultura/Ministerio de Cultura, donde los compositores y obras de carácter electroacústico y electrónico que recibieron un estímulo fueron, Roberto García con *Ecolalia ecología*, tres piezas mixtas interactivas para instrumentos, voz y medios electroacústicos. Catalina Peralta: *Soliloquio del exilio*, para orquesta y sonidos electrónicos y Germán Toro: Música para flauta solista, cinta magnetofónica y ocho instrumentistas²⁴¹.

Por otro lado, se encontraría otra edición del Concurso Nacional de Composición en Música Electroacústica (ACME), donde esta vez el reconocimiento fue para la obra *Suite logique*, de Alba Fernanda Triana. Un año más adelante, este mismo estímulo le sería otorgado a la obra *Estudio de ruidos y campanas*, de Germán Toro²⁴². Y en 1996 el instituto distrital de cultura y turismo entregó su primer Premio Nacional de Composición Musical del IDCT, a la obra titulada *Una jugada de*

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ Díaz Matajira, Jorge Mario. “Dimensión circulación.” En *El arte sonoro en Colombia: estado del arte*, 145–185. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021, 149

²⁴¹ Acosta, Rodolfo. “Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta.” En: *Gran Enciclopedia de Colombia. Tomo 7*. Bogotá: Círculo de Lectores y Casa Editorial El Tiempo. 2007, 29

²⁴² Ibid., 33

dados jamás abolirá el azar, para grupo vocal/instrumental y electrónica, de la ya mencionada compositora colombiana Alba Fernanda Triana²⁴³.

5.º Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá

El quinto FIMCB, realizado entre el 8 de abril al 29 de abril del año 1997, en su cartelera para la ciudad de Bogotá, presentó 5 conciertos para medios tecnológicos (Tabla 9):

FECHA	LUGAR	EVENTO	ARTISTAS / OBRAS
16 DE ABRIL	Gimnasio Moderno	Performance de danza y música electrónica	"Who is afraid of anything" de Hans Peter Kuhn (Alemania), danza interpretada por Junko Wada (Japón).
17 DE ABRIL	Gimnasio Moderno	Repetición del performance de danza y música electrónica	"Who is afraid of anything" de Hans Peter Kuhn (Alemania), danza interpretada por Junko Wada (Japón).
18 DE ABRIL	Biblioteca Luis Ángel Arango	Concierto de música electrónica	Roberto García (Colombia), Rodolfo Acosta (Colombia), Adolfo Núñez (Colombia), Germán Toro (Colombia), José Manuel Berenguer (España), Hans Tutschku (Alemania).
21 Y 22 DE ABRIL	Gimnasio Moderno	Concierto "Electronic Live" de música electrónica y por computador en vivo	"Exposure" para guitarra MIDI, teclado y computador, compuesta por Klaus Obermaier y Robert Spour (Australia).
24 DE ABRIL	Gimnasio Moderno	Concierto de música para medios tecnológicos	Obras de Juan Reyes (Colombia): "Rocas", "Choi-hung" y "Escena 20: Cabalgando a Diamante". Obras de Mauricio Bejarano: "Escindidos", "Nachinales" y "Jagua(R)".

Tabla 9. Eventos relacionados con la MMT en el 5.º Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá.²⁴⁴

²⁴³ Ibid., 33

²⁴⁴ Isoza, Ricardo y David Lozano. *Cimientos de un Festival Sin Memoria. Festival Internacional de Música Contemporánea De Bogotá*. Tesis de grado, Universidad el Bosque, 2012.

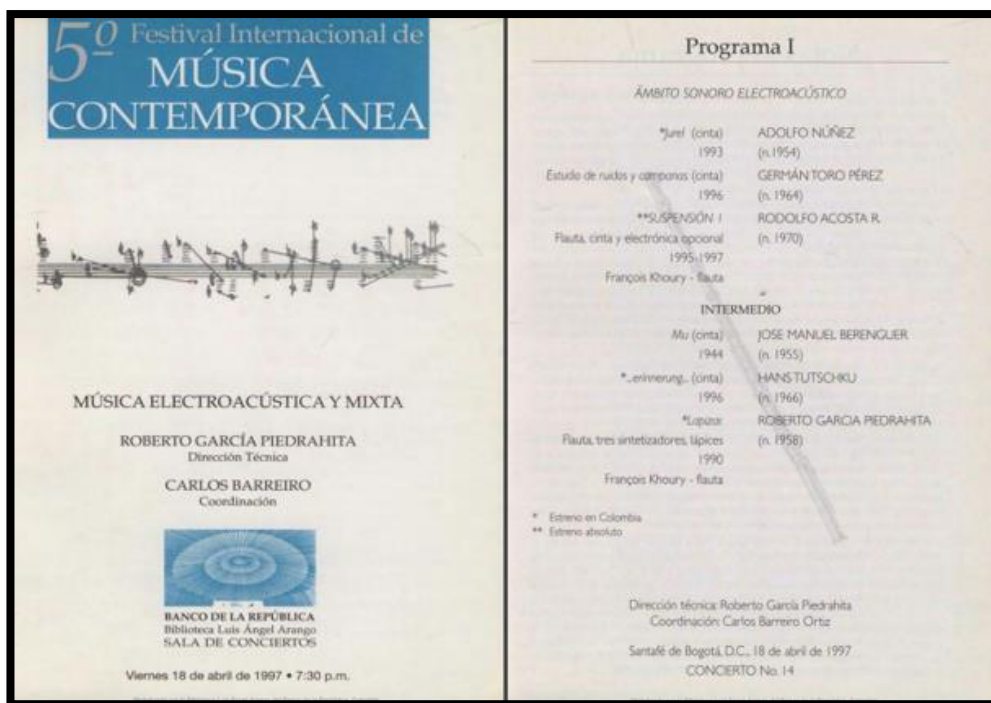


Figura 23. Programa de mano del concierto Música Electroacústica y Mixta. 5.º Festival Internacional de Música Contemporánea. Abril 1997 (véase Anexo 1)

De nuevo es posible encontrar un evento donde los compositores de MMT colombianos difunden su trabajo; pero también, ver que continúan la aparición frecuente de nombres como los de Roberto García, Rodolfo Acosta, Juan Reyes, Mauricio Bejarano y Catalina Peralta, personajes que han sido permanentes en la historia de la MMT colombiana, y que en estos momentos se han consolidado en este medio.

Si bien este festival fue el evento más importante en la música para medios tecnológicos durante el 97. También se puede resaltar la aparición de un ciclo de eventos dedicados a la audición de música para medios tecnológicos de la mano del ya consolidado artista sonoro Mauricio Bejarano. Este ciclo se llamó *La Primera Oreja*, que como manifestó Rodolfo Acosta y fue expuesto anteriormente, se extendió con otro ciclo *La tercera Oreja*.

En el sitio web de Mauricio Bejarano aparecen algunas menciones a este evento, donde se puede ver la temática de cada uno de los conciertos que ocurrieron entre marzo y noviembre de 1997:

Ciclo de conciertos La primera Oreja 1°. De la música concreta a la música acusmática (1948-1995). 2°. Sus orígenes en la música electrónica. 3°. Panorama de la música electroacústica colombiana, D'agua. 4°. De la Tape Music a la música electroacústica (1953-1993). 5°. Paisajes acústicos de la ciudad. 6°. Música acusmática, Jagua(r). 7°. Paisajes sonoros (cinematofonías), Paisajes sonoros, itinerarios 1, 2, 3 y 4, 8°. Actualidad de la música electroacústica colombiana, Clepsidra nº 1 y Clepsidra nº 2. Auditorio Olav Roots, Conservatorio de Música. Universidad Nacional de Colombia Bogotá DC, marzo a noviembre de 1997²⁴⁵.

Junto con los conciertos que se presentaron en el párrafo anterior, en este año se entregó otra edición de las Becas de creación Colcultura/Ministerio de Cultura, de nuevo generando un estímulo a la música para medios tecnológicos, las obras de los compositores ya recurrentes en estos espacios de difusión y apoyo a la música, Arturo Parra: *Cuatro composiciones para guitarra y cinta magnética*. Alba Fernanda Triana: *A la mesa (Rituales de sacrificio)* (1997). Y Mauricio Bejarano: *Bogotá, una ciudad que suena*, fueron las seleccionadas en esta ocasión²⁴⁶.

Además de lo anterior, es de resaltar el trabajo que después de muchos años, continuaba realizando Carlos Barreiro, aunque es difícil rastrear la primera edición del programa radial llamado *La música en el final del siglo*, difundido y producido por la Radiodifusora Nacional de Colombia de la mano de Barreiro, podemos dar cuenta de que el día 4 de octubre de 1997, se emitía su edición número 44 (véase Anexo 4), episodio en donde se pudo encontrar una mención importante a la música electrónica con la presentación de obras electroacústicas notables, como *La desaparición del azul* (1993) del compositor sueco Erik Mikael Karlsson, *Meteora* (1987) por Jonathan Berger, y *Resonancias* (1990), de Mercè Capdevila i Gaya dedicada al compositor italiano Luigi Nono.

La música en el final del siglo, continuo con sus cerca de 200 programas, llegó a realizar emisiones hasta el año 1999; y, a pesar de estar dedicado a la difusión de diferentes estilos musicales, se encontraron 18 de estos donde obras y compositores ligados a la MMT fueron protagonistas.

²⁴⁵Bejarano, Mauricio. "Curriculum Vitae." Mauricio Bejarano. <http://www.mauricio-bejarano.com/cv.html> Consultado el 7 de enero de 2025.

²⁴⁶Acosta, Rodolfo. "Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta" En: *Gran Enciclopedia de Colombia. Tomo 7*. Bogotá: Círculo de Lectores y Casa Editorial El Tiempo. 2007., 29

VI Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá

Comenzando el año 1998, en Colombia se pudo continuar con la escucha de las emisiones de *La música en el final del siglo*, la primera emisión de este año de la cual se encontró un registro de MMT, fue la numero 62 de la serie (Tabla 10), sin embargo, se puede saber que la siguiente emisión que contó con música electroacústica en su temática fue la 76, y se dio el día 30 de abril.

PROGRAMA	FORMATO	FUENTE	DESCRIPCIÓN BREVE	CONTRIBUYENTES
PROGRAMA 62; 1998	Sonido	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1998	Canciones elegíacas de George Crumb con piano amplificado, sobre poemas de Whitman.	Carlos Barreiro Ortiz
PROGRAMA 79; 1998	Sonido	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1998	Homenaje a Luigi Nono con música electroacústica española.	César Manrique, Carlos Barreiro Ortiz
PROGRAMA 94; AGOSTO 18 DE 1998	Sonido	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1998	Obras de François Giraudon para cinta magnetofónica: 'Vox i' y 'Estudio 1994'.	Carlos Barreiro Ortiz
PROGRAMA 97; AGOSTO 27 DE 1998	Sonido	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1998	'Rompehielo' de David Jisse, música electroacústica.	Roque Julio Saavedra, Alonso López, Carlos Barreiro Ortiz
PROGRAMA 100; SEPTIEMBRE 15 DE 1998	Sonido	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1998	Música electroacústica en Colombia: Alba Fernanda Triana y Germán Toro.	Carlos Barreiro Ortiz
PROGRAMA 104; SEPTIEMBRE 10 DE 1998	Sonido	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1998	Electroacústica del siglo XX: 'Suspensión I' de Rodolfo Acosta, para flauta y cinta.	Carlos Barreiro Ortiz

Tabla 10. Emisiones de *La música en el final del siglo* de 1998 donde se incluyeron menciones a la MMT.

Como se puede ver en la Tabla 10, estos programas emitidos por la Radiodifusora Nacional de Colombia evidenciaron que, a pesar de la poca programación que se dio en el 98, la MMT seguía apareciendo en la radio nacional, y también se seguían teniendo en cuenta estos compositores que se esforzaban por mantener un estilo musical como este en el oído de los colombianos, en este caso se pudo ver en los programas 100 con música de Alba Fernanda Triana y Germán Toro y 104 con Rodolfo Acosta.

Así como en el programa *La música en el final del siglo*, 1998 fue otro año de poca aparición de MMT en la escena musical bogotana, pero a diferencia de otros periodos entre FIMCBs, se presentaron algunos otros espacios para la música con tecnología, como el ciclo de música llamado *Música del siglo XX*, auspiciado por el banco de la república, el cual presentaría una fecha dedicada

únicamente la música electroacústica colombiana, donde se pudo apreciar una pequeña parte de cada momento de la historia de estas estéticas en el país.

Entre las obras y compositores vistos en este espacio, se encontró el *Ensayo electrónico* (1965) de Fabio González Zuleta, *Syrgma 1* (1966) de Blás Emilio Atehortúa, *Estudio electrónico en tres movimientos* (1971) de David Feferbaum, *Cantos de la creación de la Tierra* (1972) de Jacqueline Nova. Sumado a lo anterior, se realizaron los estrenos de las obras *Σγγθριδο - Alphae* (1998) de Juan Reyes, *Phonocamptica prima* (1998) de Mauricio Bejarano, *Mismas y otra* (1998), de Roberto García.

La música del siglo XX

MÚSICA ELECTROACÚSTICA

BANCO DE LA REPÚBLICA
Biblioteca Luis Ángel Arango
SALA DE CONCIERTOS

Domingo 26 de abril de 1998 • 11:00 a.m.

PROGRAMA
MÚSICA ELECTROACÚSTICA COLOMBIANA
(1965-1998)

Ensayo Electrónico (1965)	FABIO GONZÁLEZ ZULETA (1920)
Syrgma I (1966)	BLÁS EMILIO ATEHORTÚA (1943)
Estudio Electrónico en tres movimientos (1971)	DAVID FEFERBAUM
Cantos de la Creación de la Tierra (1972)	JAQUELINE NOVA (1939-1975)

INTERMEDIO

Σγγθριδο - Alphae* (1998)	JUAN REYES (1962)
Phonocamptica prima* (1994-1998)	MAURICIO BEJARANO (1955)
Mismas y otras* (1998)	ROBERTO GARCÍA (1958)

* Estrenos absolutos

Interpretación: Juan Reyes, Roberto García y Mauricio Bejarano

Santafé de Bogotá D.C., domingo 26 de abril de 1998

CONCIERTO No. 15

Figura 24. Música del siglo XX- Música Electroacústica. 26 de abril de 1998 (véase Anexo 1)

Otro de los eventos de gran importancia dentro la programación de 1998, fue la temporada de conciertos dedicados a la música electroacústica llamado *La tercera Oreja*, una continuación de los conciertos realizados por Mauricio Bejarano en 1997.

Aunque no se encuentra registro del primer concierto del ciclo, acá podemos dar cuenta de algunos de los conciertos que se pudieron apreciar, como el ocurrido el 21 de septiembre, el cual,

según lo que se puede ver en su programa de manos corresponde a la novena edición, cuenta con obras de los artistas Mauricio Bejarano y Roberto García. Este evento ocurriría en la Universidad Nacional de Colombia, Conservatorio de Música, Auditorio Olav Roots²⁴⁷.

También aparece la evidencia de una nueva edición de este ciclo que comenzó el 15 de diciembre, fue llamado *La invención del sonido. 1948 -1998 Jornadas de Música Concreta conmemorando los 50 años de su invención*, la cual conto con cinco conciertos, el primero se llamó *Pájaros*.

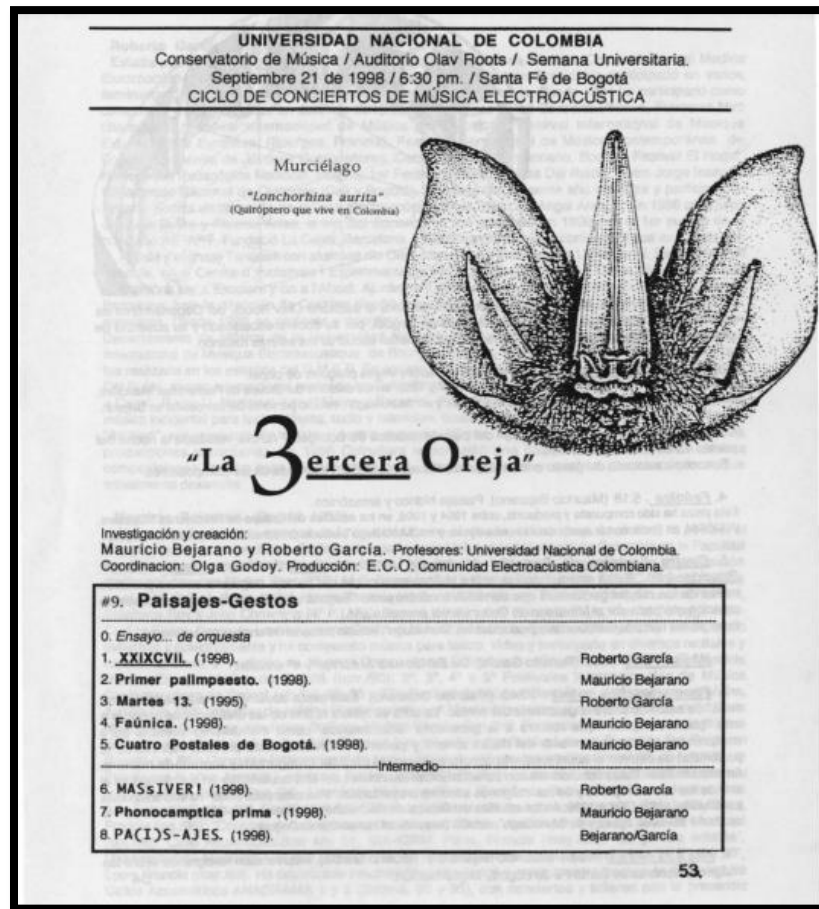


Figura 25. Ciclo de música electroacústica "La tercera Oreja". Orquesta Sinfónica de Colombia.
 21 de septiembre 1998 (véase Anexo 1)

²⁴⁷ Cabe resaltar que, en la entrevista realizada a Rodolfo Acosta, manifestó que este ciclo "La tercera Oreja" conto con una cantidad mayor de conciertos, sin embargo, en esta revisión, solo se encontró documentación concerniente a los referenciados.

Las obras que se presentaron fueron *L'oiseau* RAI (1950) de Pierre Schaeffer; *Symphonie pour un homme seul*. Pierre Schaeffer y Pierre Henry (1950); *Trois rêves d'oiseau* (1963/1971) de François Bayle; *De natura sonorum. 1ere série* (1975) de Bernard Parmegiani (Figura 26).

KOD

Ciclo de Conciertos de Música Electroacústica

"La 3ercera Oreja"



La invención del sonido. 1948 -1998

Jornadas de Música Concreta conmemorando los 50 años de su invención.



Museo Nacional de Colombia. Diciembre 15 de 1998. 6:00 p.m.
Sala Teresa Cuervo Borda.

Concierto n°1: "pájaros"		
1. <i>L'oiseau</i> RAI. (1950)	Pierre Schaeffer	3:34
2. <i>Symphonie pour un homme seul</i> . (1950)	Pierre Schaeffer/Pierre Henry	21:30
3. <i>Trois rêves d'oiseau</i> . (1963/1971)	François Bayle	9:58
4. <i>de natura sonorum. 1ere série</i> (1975)	Bernard Parmegiani	28:03

57

Figura 26. Ciclo de música electroacústica "La tercera Oreja". Orquesta Sinfónica de Colombia. 15 de dic. 1998.

Ciclo de Conciertos de Música Electroacústica

"La 3^{era} Oreja"



La invención del sonido. 1948 -1998

Jornadas de Música Concreta conmemorando los 50 años de su invención.



Museo Nacional de Colombia. Diciembre 16 de 1998. 7:30 p.m.
Sala Teresa Cuervo Borda.

Concierto n°4: "(re)invención"

1. Étude aux tourniquets. Cinq études de bruits (1948)	Pierre Schaeffer	1:54
2. Konkrete Etüde. (1952)	Karlheinz Stockhausen	3:15
3. Voile d'Orphée. (1953)	Pierre Henry	15:34
4. Hétérozygote. (1963)	Luc Ferrari	26:30
5. Instants d'hiver. (1993)	Daniel Teruggi	14:00
6. Interiors and Interplays. (1994)	Erik Michael Karlsson	15:00
7. Le mot de Pierre Schaeffer. Arkheon (1996)	Christien Zanési	16:34
8. Bitude. (1979)	Pierre Schaeffer	2:17

69

Figura 27. Ciclo de música electroacústica "La tercera Oreja". Orquesta Sinfónica de Colombia. 16 de dic.1998.

Ciclo de Conciertos de Música Electroacústica

"La 3^{era} Oreja"



Murciélago
"Lonchorhina aurita"
(Quiróptero que vive en Colombia)

La invención del sonido. 1948 -1998

Jornadas de Música Concreta conmemorando los 50 años de su invención.



Museo Nacional de Colombia. Diciembre 17 de 1998. 7:00 p.m.
Sala Teresa Cuervo Borda.

Concierto n°5: "eco"

NN N° 1 (1998), Olga Godoy	
Ensayo Electrónico (1995), Fabio González Zuleta.	
Joselito (1995), Juan Reyes.	
La distancia mas recta entre dos puntos es una línea corta (1995), Roberto García.	
Sin título N°1 (1998), Mauricio Bejarano	
-e xtensión (1998), Andrés Burbano	
Estudio para piano N° 1 (1998), Germán Osorio.	
Tres Opúsculos (1998), Alejandro Otarre.	

73

Figura 28. Ciclo de música electroacústica "La tercera Oreja". Orquesta Sinfónica de Colombia. 17 de dic. 1998.

Del segundo y tercer concierto del ciclo no aparecen registros, sin embargo, podemos ver que el día 16 de diciembre se realizó el cuarto concierto titulado *"(re)invención"* y, por último, el 17 de diciembre se realizó el quinto concierto de este ciclo, llamado *Eco* (Tabla 11).

FECHA	CONCIERTO	OBRAS	COMPOSITOR	AÑO
16 DE DICIEMBRE	(re)invención	Etude aux tourniquets. Cinq études de bruits	Pierre Schaeffer	1948
16 DE DICIEMBRE	(re)invención	Konkrete Étude	Karlheinz Stockhausen	1952
16 DE DICIEMBRE	(re)invención	Valle d'Orph	Pierre Henry	1953
16 DE DICIEMBRE	(re)invención	Heterozygote	Luc Ferrari	1963
16 DE DICIEMBRE	(re)invención	Instanta d'hiver	Daniel Teruggi	1993
16 DE DICIEMBRE	(re)invención	Interior and Interplay	Erik Michael Kansson	1994
16 DE DICIEMBRE	(re)invención	Le Mota de Pierre Schaeffer. Arkheion	Christian Zanési	1996
16 DE DICIEMBRE	(re)invención	Bilude	Pierre Schaeffer	1979
17 DE DICIEMBRE	Eco	NN N°1	Olga Godoy	1998
17 DE DICIEMBRE	Eco	Ensayo Electrónico	Fabio González Zuleta	1965
17 DE DICIEMBRE	Eco	Joselito	Juan Reyes	1995
17 DE DICIEMBRE	Eco	La distancia más recta entre dos puntos es una línea corta	Roberto García	1995
17 DE DICIEMBRE	Eco	Sin título N°1	Mauricio Bejarano	1998
17 DE DICIEMBRE	Eco	Extensión	Andrés Burbano	1998
17 DE DICIEMBRE	Eco	Estudio para piano N°1	Germán Osorio	1998
17 DE DICIEMBRE	Eco	Tres Opúsculos	Alejandro Olarte	1998

Tabla 11. Programación conciertos (re)invención y Eco del ciclo de la “La tercera Oreja” (1998)

En los conciertos expuestos en la Tabla 11 se observa cómo se difunde la obra de compositores de la música electroacústica universal. Sin embargo, también se continúa dando prelación a los compositores colombianos que están produciendo música en la actualidad. Además, se destaca la constante presencia de González Zuleta, quien siempre figura en los eventos

relacionados con la MMT de Colombia. Esto evidencia la intención de mantener viva su figura en la historia de la música en el país.

Junto con la presencia de los conciertos de este ciclo, este año se publicaron de la mano de Carlos Barreiro y de Ediciones ACME (Asociación Colombiana de Música Electroacústica), las que posiblemente sean las primeras producciones discográficas del país centradas en la MMT, por un lado, de la cual mostraba su primer trabajo en este formato con: *Onda Electroacústica en Colombia*.²⁴⁸ “un disco que habla del presente y pasado de la música electroacústica en Colombia”²⁴⁹ el cual incluyó obras de Rodolfo Acosta R, Guillermo Carbó, Juan Reyes, Catalina Peralta, Alba Fernanda Triana y Germán Toro.²⁵⁰

Según lo dicho por Rodolfo Acosta, este trabajo discográfico hablaba del presente y pasado de la música electroacústica en Colombia²⁵¹, si bien es un trabajo que revela grandes intereses en poner en valor la creación colombiana de un estilo musical rezagado en las esferas de la música culta, también mostro algo de falta de experiencia en la producción de discos enfocados en este estilo musical, lo que se puede notar en el testimonio de Acosta:

Yo tuve la suerte de ser invitado por Carlos para participar de este proyecto, ahí está incluida una pieza mía para flauta y electrónica, que se llama *suspensión 1*, fue mi primera experiencia discográfica, creo que también la fue de Carlos, y se nota la primiparada de los dos, yo recuerdo que entregue dos soportes de la pieza uno era en un cd quemado, en la tasa de muestreo que después había una correcta, y después entregue un DAT con una tasa de muestreo mayor de 98 y ni yo sabía, ni Carlos sabía, y por lo visto ni los técnicos sabían que no podía hacerse, entonces me quedo la vergüenza memorable de que me pieza suena horrorosamente mal en ese cd por que se hizo mal el muestreo y no hubo una curaduría al disco.²⁵²

²⁴⁸ Radio Nacional de Colombia. A la deriva. "Los discos ACME de Carlos Barreiro Ortiz." Podcast audio, junio 4, 2020. <https://www.radionacional.co/podcast/la-deriva/los-discos-acme-de-carlos-barreiro-ortiz> Consultado el 29 de enero del 2025.

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Acosta, Rodolfo. “Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta” En: *Gran Enciclopedia de Colombia. Tomo 7*. Bogotá: Círculo de Lectores y Casa Editorial El Tiempo. 2007, 36

²⁵¹ Radio Nacional de Colombia. A la deriva. "Los discos ACME de Carlos Barreiro Ortiz." Podcast audio, junio 4, 2020. <https://www.radionacional.co/podcast/la-deriva/los-discos-acme-de-carlos-barreiro-ortiz> Consultado el 29 de enero del 2025.

²⁵² Ibid.

Y también se publicó el disco en homenaje a la música electroacústica titulado: *33 años de Música Electroacústica Colombiana 1965 – 1998*, este disco se publicó bajo la dirección de la Comunidad Electroacústica Colombiana²⁵³. Que presentó obras de Fabio González Zuleta, Blas Emilo Atehortúa, David Feferbaum, Jacqueline Nova, Roberto García Piedrahita, Juan Reyes y Mauricio Bejarano. ECO-01 Comunidad Electroacústica Colombiana.²⁵⁴

Para el año 1999, se encontraron tan sólo cinco programas del ciclo *Música de final del siglo XX* (Tabla 12), donde por primera vez se ve poca participación de compositores colombianos, sin embargo, aparece un personaje que va a ser muy relevante para la creación y los circuitos de difusión de la MMT en el comienzo y desarrollo del siglo XXI, Ana María Romano, si bien ya había participado en ciclos como *Acerca de la Música* en su emisión número 400, es a partir de 1999 que comienza a ganar la relevancia que construye durante el siguiente siglo.

PROGRAMA	FUENTE	DESCRIPCIÓN BREVE	CONTRIBUYENTES
PROGRAMA 116; S,F	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1999	Obras electroacústicas de Akemi Ishijima: 'Transpace' e 'Interspace', inspiradas en sonidos naturales de Inglaterra.	Roque Julio Saavedra, Carlos Barreiro Ortiz
PROGRAMA 125; MARZO 25 DE 1999	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1999	Obras electroacústicas: 'Más allá del puente' de John Palmer (violonchelo y cinta) y 'Llegadas' de Andrew Lewis.	Roque Julio Saavedra, Carlos Barreiro Ortiz
PROGRAMA 126; MARZO 26 DE 1999	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1999	Música electroacústica británica: 'Esferado' de Mike Vaughan (soprano, saxofón y cinta) y 'Tiempo y fuego' de Andrew Lewis.	Roque Julio Saavedra, Carlos Barreiro Ortiz
PROGRAMA 129; MAYO 13 DE 1999	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1999	'Cinco a la tercera' de John Cage, para trombón y cuarteto de cuerdas, con técnicas computacionales.	Roque Julio Saavedra, Carlos Barreiro Ortiz
PROGRAMA 131; MAYO 27 DE 1999	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1999	Instrumentación acústica de Guillermo Carbó Rondero y Ana María Romano.	Carlos Barreiro Ortiz

Tabla 12. Emisiones de La música en el final del siglo de 1999 donde se incluyeron menciones a la MMT.

El ciclo *Música del siglo XX* aparecería nuevamente con una programación dedicada únicamente a la música electroacústica colombiana el día 11 de abril de 1999, dentro de las obras y compositores que se pueden ver en este evento aparecen los ya nombrados, Ricardo Arias, Mauricio Bejarano, Roberto García, Juan Reyes y la compositora Catalina Peralta (Figura 29).

²⁵³ No se encontró registros históricos de dicha organización.

²⁵⁴ Acosta, Rodolfo. “Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta.” En: *Gran Enciclopedia de Colombia Tomo 7*. Bogotá: Círculo de Lectores y Casa Editorial El Tiempo. 2007, 37.



Figura 29. Música del siglo XX- Música Electroacústica. 11 de abril de 1999 (véase Anexo 1)

Este ciclo de *música del siglo XX* sucedería apenas unos días antes de la sexta edición del FIMCB, la cual ocurrió del 21 de abril al 8 de mayo del 1999. Dentro de la fuente consultada, se manifiesta que no aparecen registros de los conciertos realizados en este festival, sin embargo, cabe resaltar la aparición de la interpretación de la pieza *Zyklus* para percusión del compositor alemán Karheinz Stockhausen, obra interpretada por la percusionista rumana Mircea Ardeleanu.

La difusión de la música para medios tecnológicos continuaba con la publicación de otro disco, el de Ricardo Escallón llamado *Concierto para flauta virtual, música electroacústica* con el apoyo de Colcultura²⁵⁵. Junto con esto Ediciones de ACME (Asociación Colombiana de Música Electroacústica): presentaría su segundo disco: *Colombia: Piano en el siglo XX*. Con obras de Guillermo Uribe Holguín, Luis Carlos Espinoza, Jacqueline Nova, Jesús Pinzón, Guillermo Rendón, Claudia Calderón y Juan Reyes. 1999²⁵⁶.

²⁵⁵ Ibid., 40

²⁵⁶ Ibid., 36

2.2.3. Comienzos del siglo XXI: tercera etapa y expansión de la MMT en Colombia (2000 - 2019)

Con la consolidación de espacios en el panorama musical bogotano como el FIMCB, el cual, en 1999 con su sexta edición cumplió su primera década, o el presentado por la biblioteca Luis Ángel Arango y el banco de la república *Música del siglo XX*, *La primera, segunda y tercera oreja*, entre otros, el siglo XXI comenzó a dar más visibilidad a las estéticas de la música contemporánea, con la aparición del ciclo *Colón Electrónico* que realizaría 117 conciertos entre 2001 y 2007, el *Festival en Tiempo Real* en el 2008, el Festival Internacional de la Imagen en el 2008, el festival transversal sonora en el 2014, y otra cantidad de eventos, algunos de estos independientes.



Figura 30. Portada Música del siglo XX- 27- 30 de junio 2000 (véase Anexo 1)



Figura 31. Notas al programa - Música del siglo XX- 27 de junio 2000 (véase Anexo 1)

Comenzando el nuevo siglo, se podían ver las dos versiones del ciclo Música del siglo XX los días 27 y 30 de junio del año 2000 (Figura 30). Si bien estos dos conciertos mantenían repertorio contemporáneo, dentro de su programación no aparecen obras caracterizadas dentro de la MMT, sin embargo, se hace una extensa mención al compositor griego Iannis Xenakis (Figura 31). Junto con lo anterior, el museo antes mencionado Murciélagos junto con el Goethe Institut, DAMA, como forma de inauguración el nuevo milenio, presentaría un disco dedicado a Mauricio Bejarano llamado Bogotá, paisaje sonoro .

7.º Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá

Si bien durante el año 2000 no se encontró registro de conciertos que incluyeran repertorio para música con medios tecnológicos, Para el año 2001, se darían dos eventos importantes, en primer lugar, los primeros conciertos de *Colón Electrónico*, en este año, en la sala principal del Teatro Colón aparecen registrados dos conciertos ofrecidos por la Corporación 702, uno el 22 de agosto, y otro el 5 noviembre donde Danny Boom ofrecería un Recital de Tornamesa. Y, en

segundo lugar, la séptima edición del FIMCB del 15 de abril al 1 de mayo, la cual contaría con cuatro eventos de estas características.

El 21 de abril en Bogotá, se presentaría un concierto llamado *Las tierras nuevas* con obras de los compositores argentinos Alejandro Iglesias-Rossi Mariano Fernández y Ricardo Mandolini, este evento fue exclusivo para la música electrónica y las obras interpretadas fueron *Angelus* (1996), *Ascensión (Las Tierras Nuevas)* (1998), *Tres Epístolas (del secreto de las alas ocultas a la luz del sol de la media noche)* (2000), *Los enemigos del hombre de conocimiento* (S,f), *El espíritu de la lluvia y Refugio y Temblor* (S,f)²⁵⁷.

El siguiente concierto se dio el 22 de abril en el museo Maloka, este evento, titulado: *Eco* contó con música electrónica exclusivamente colombiana, Mauricio Bejarano presentó las obras *Paisaje N°19* y *Sin título n°9*. Roberto García presentó las obras *Resumida tercera Jaula del 4º color* y *Mego Electro*. Edilberto Cuéllar presento *Android* y *Metamorfosis II* y Juan Reyes *Oranged*. En el concierto de la violonchelista estadounidense Jessica Catron y la música intuitiva realizado el 23 de abril en este mismo lugar, se pudo apreciar la obra *Blood red* para violonchelo y procesamiento en vivo²⁵⁸.

El último concierto de MMT de la séptima edición del FIMCB *Sur*, fue presentado el 24 de abril en el Teatro Colón, conto con las obras electrónicas de los compositores uruguayos Fernando Condon *En familia* y *Suiana Wanka*. Carlos da Silveira *Así nomás*. Luis Jure *Takanimba (A night in Soweto)*, Daniel Maggiolo *esos laberintos, tan nuestros y adormecido por el aire del atlántico* "...se van, no vuelven más..."²⁵⁹.

En el empalme de décadas un comprometido grupo, liderado por Daniel Leguizamón, Daniel Prieto, Fabián Torres y Rodrigo Restrepo, llamado ECUA (Estudiantes de Composición de la Universidad de Los Andes) cumplían una meta de agremiación productiva que media década atrás sus antecesores habíamos sido incapaces de lograr. De su ímpetu salieron dos producciones discográficas, numerosos conciertos y su proyección como los músicos más significativos de su respectiva generación²⁶⁰.

²⁵⁷Isoza, Ricardo y David Lozano. *Cimientos de un Festival Sin Memoria. Festival Internacional de Música Contemporánea De Bogotá*. Tesis de grado, Universidad el Bosque, 2012, 145

²⁵⁸ Ibid., 145

²⁵⁹ Ibid., 145

²⁶⁰Acosta, Rodolf. "Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta." En: *Gran Enciclopedia de Colombia. Tomo 7*. Bogotá: Círculo de Lectores y Casa Editorial El Tiempo. 2007,18

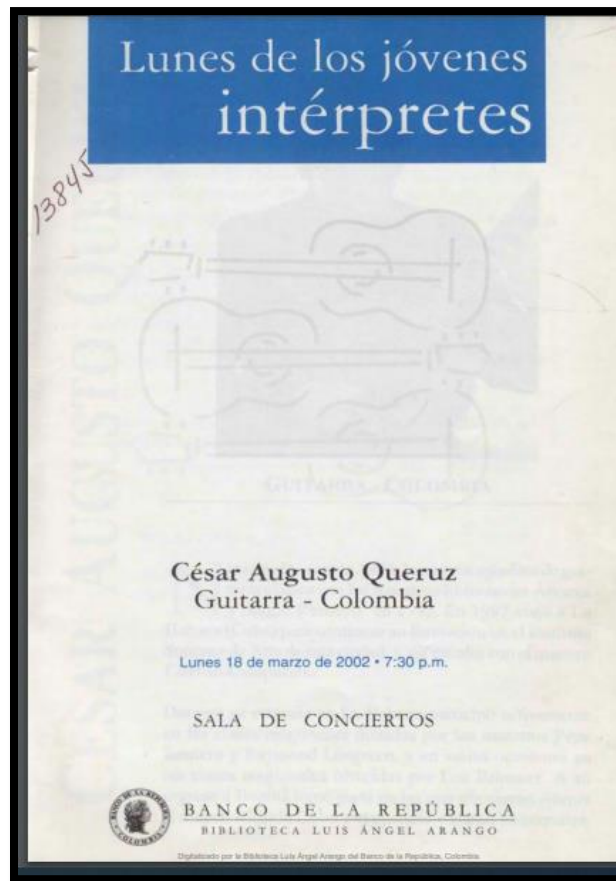


Figura 32. Portada jóvenes intérpretes. 18 de marzo 2002 (véase Anexo 1)

Estas dos producciones serían, la publicada en el 2001, que incluye obras de cámara y electroacústica de Julián Jaramillo, Catalina Sánchez, Fabián Torres, Daniel Leguizamón, Alex Hernández. Y en el 2002 algunas obras de cámara y electroacústica de Fabián Torres, John J. García, Eduardo Montilla, Rodrigo Restrepo, Daniel Leguizamón, Sergio Vásquez, Catalina Sánchez, Federico Giraldo, Daniel Prieto, Camilo Méndez, Maria Claudia Galán, Marco Ruiz, Daniel Reyes y Alejandro Escallón.²⁶¹

Para el año 2002 continuaba la avanzada de música contemporánea en Bogotá de mano de los espacios dispuestos por el banco de la república, como el concierto de jóvenes intérpretes el día

²⁶¹Acosta, Rodolfo. “Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta.” En: *Gran Enciclopedia de Colombia. Tomo 7*. Bogotá: Círculo de Lectores y Casa Editorial El Tiempo. Tomo 7 2007, 37

18 de marzo, donde el guitarrista colombiano César Augusto Queruz, incluyó algunas piezas de Leo Brouwer.

Si bien las evidencias muestran una pobre actividad de conciertos para medios tecnológicos, continúan apareciendo menciones a grandes personalidades relacionadas con estas estéticas, como se puede ver en el concierto *La música contemporánea*, acontecido el 2 de octubre, el cual contaba con la agrupación mexicana *Ónix*, dedicada a la interpretación de música contemporánea, aunque en su programa no incluyeron música para medios tecnológicos, sí manifestaron estar influenciados por personajes como Pierre Boulez, Luciano Berio, Edgard Varese, Iannis Xenakis, John Cage, Gyorgy Ligeti, Georges Crumb, Steve Reich y Karlheinz Stockhausen, según las notas al programa, tenían en cuenta estos músicos por sus aportaciones estéticas y musicales (Figura 33).

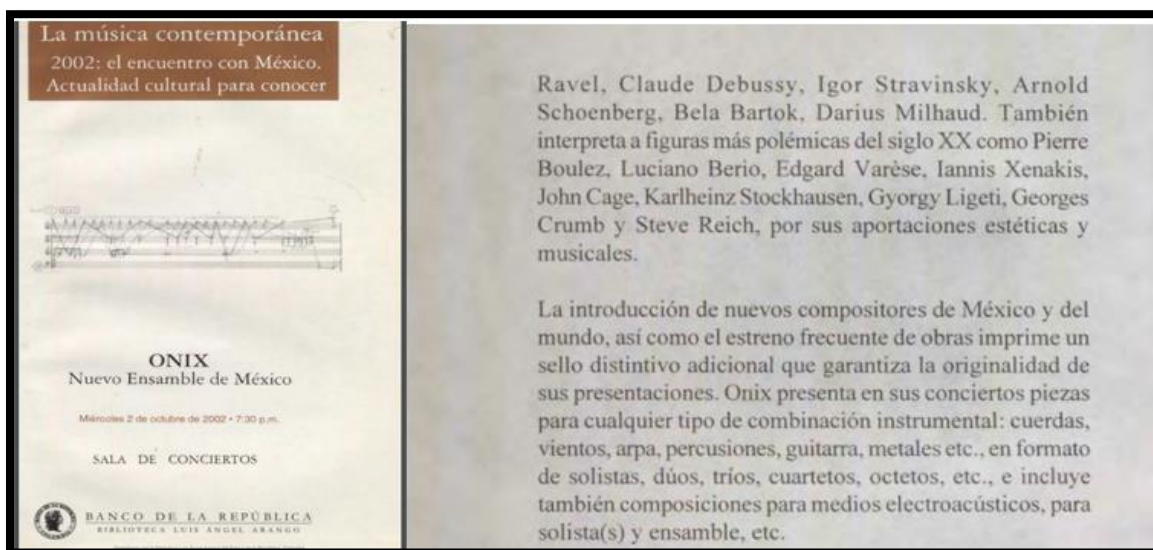


Figura 33. Portada y notas al programa. La música contemporánea. 2 octubre 2002 (véase Anexo 1)

Y la publicación realizada por la revista *A Contratiempo 12*, mostraba que no se iba a dejar olvidar a la pionera de la música para medios tecnológicos en Bogotá y Colombia, puesto que esta edición fue dedicada a la vida y obra de Jacqueline Nova, la cual incluye grabaciones de la pieza

electroacústica *Creación de la tierra y Omaggio a Catullus*, para percusión, piano, armonio, voces hablantes y sonidos electrónicos²⁶².

En el 2002 la serie de conciertos llamada *Colón electrónico*, tendría su comienzo oficial, en el Teatro Colón en Bogotá, aunque se registran algunos en el 2001, se habla que estos conciertos se dan entre el 2002 y el 2005. “Colón electrónico’ comenzó en 2002, cuando Clarisa Ruiz, entonces directora del Teatro Colón, invitó al compositor Roberto García y al profesor Ricardo Rozental para que le dieran forma al proyecto”²⁶³.

Este ciclo contaría en su mayoría con música para medios tecnológicos de estilo académico, sin embargo, durante su existencia, también aparecieron otras formas de música moderna (rock, electrónica bailable) y contemporánea (música contemporánea para medios acústicos). Para este primer año fueron 18 los conciertos vistos dentro de este ciclo de conciertos, todos ofrecidos por la Corporación 702 entre el 10 de abril y el 4 de septiembre²⁶⁴.

8.º Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá

Además de la serie de conciertos de *Colón Electrónico*, de los cuales para el año 2003 contaría con actividades en las tres salas del Teatro Colón, Ricardo Rozental, ofrecería 26 conciertos entre el 29 de abril y el 20 de diciembre, de los cuales se destacan, el 9 abril *Decibelio-Colón Electrónico*, 6 de mayo *Tequeye-Colón Electrónico*, 19 de junio Nicolás Carsten – Electrónico, 2 de junio Ana María Romano-Jaqueline Nova, 22 de octubre *DREAMS TOP ROCK-Electrónico*, el 14 de octubre, *Duodecentro*, el 21 de octubre *Reglas de Deslizamiento*²⁶⁵.

Otro de los espacios para la música para medios tecnológicos, se da con los dos conciertos realizados dentro del recurrente espacio auspiciado por el banco de la república, esta vez con el nombre *La música de nuestra época*, el primero de ellos el día 12 de marzo ofreció un concierto llamado *Ultramarine* con artistas como la pianista Joanna Macgregor, (Inglaterra) y los artistas

²⁶² Acosta, Rodolfo. “Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta.” En: *Gran Enciclopedia de Colombia. Tomo 7*. Bogotá: Círculo de Lectores y Casa Editorial El Tiempo. 2007, 42

²⁶³ Revista Semana, “Colón Electrónico,” Semana, última modificación desconocida, <https://www.semana.com/colon-electronico/65618-3/> Consultado el 29 enero del 2025.

²⁶⁴ Véase Anexo 2.

²⁶⁵ Véase Anexo 2.

multimediales Matthew Fairclough y Kathy Hinde (Inglaterra). Quienes incluyeron en su repertorio obras de John Cage.



Figura 34. Programa de mano – La música de nuestra época. 12 de marzo 2003 (véase Anexo 1)

Y el segundo concierto del espacio *La música de nuestra época*, ocurrido el 5 de octubre, donde el Flautista colombiano Gabriel Ahumada y el pianista alemán Frank, interpretarían un repertorio contemporáneo, incluyendo la obra *Sonatina para flauta y piano* (1954) de Pierre Boulez. El concierto no contó con música para medios tecnológicos, pero dentro de las notas al programa se puede ver la influencia del músicos como el alemán Karlheinz Stockhausen en el pianista Gutschmidt, como se puede apreciar en las notas al programa, el cual manifiesta que él fue galardonado en los Encuentros Internacionales de Stockhausen en Kürten en los año 2001 y 2002 y desde entonces actúa en calidad de solista en numerosos conciertos bajo la dirección de Karlheinz Stockhausen y también junto con el Ensemble-Stockhausen.

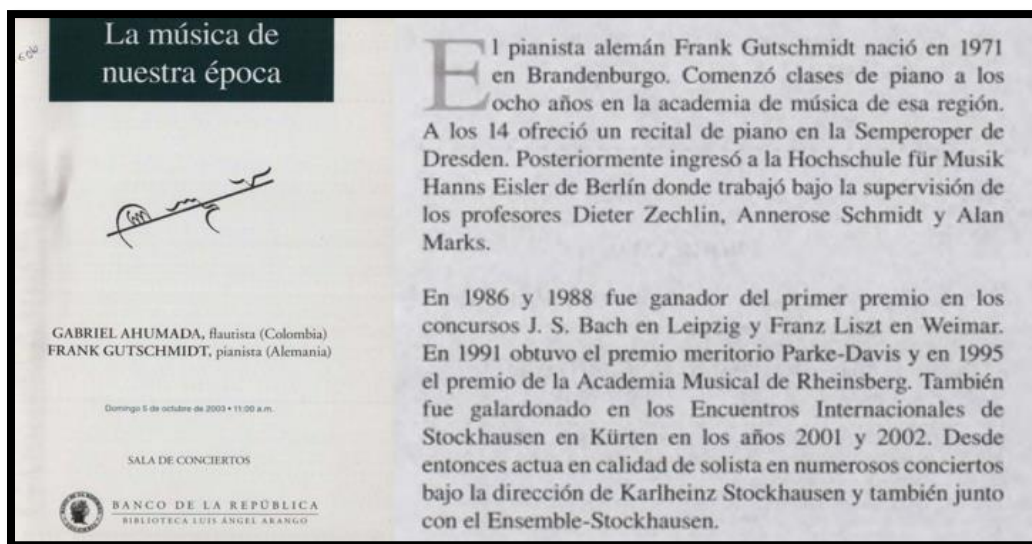


Figura 35. Programa de mano – La música de nuestra época. 5 de octubre 2003 (véase Anexo 1)

Pocos días después de la realización de este concierto, se inauguró la octava edición del FIMCB, el cual se llevó a cabo entre el 19 de noviembre y el 30 de noviembre, y esta vez conto con tres conciertos que incluyeron música para medios tecnológicos. El primero de ellos fue dedicado a la difusión de la música de los estudiantes de composición de la Universidad de los Andes de Colombia, el sábado 22 de noviembre en la Biblioteca el Tunal en Bogotá.

Las obras y compositores escuchados fueron, *El uno eterno* (electrónica) de Fabián Torres; *5 miniaturas para violín* (Pieza mixta para violín y cinta) de Sergio Vásquez; *A punta de cocción* (electrónica) de Rodrigo Restrepo; *Adentro / Afuera* (electrónica) de Daniel Prieto; *Espejismo* (electrónica) de Daniel Leguizamón; *Meditaciones sobre metal* (electrónica) de María Claudia Galán y *Oscuros seres tristes* de John Jairo García²⁶⁶.

El concierto anterior es de gran importancia, puesto que después de la primera aparición de la música para medios tecnológicos en Colombia, de la mano de González Zuleta, Nova Sondag y Atehortúa, en los años 60 y 70; La segunda oleada de la mano de Bejarano, Peralta, Acosta, Reyes entre otros más, en los años 80 y 90, permitiría ver el tercer momento y el futuro de la música en el país, con esta importante camada de compositores.

²⁶⁶Isoza, Ricardo y David Lozano. *Cimientos de un Festival Sin Memoria. Festival Internacional de Música Contemporánea De Bogotá*. Tesis de grado, Universidad el Bosque, 2012, 151

El segundo concierto para medios tecnológicos llamado América Latina en tiempos electroacústicos ofrecido por ACME, se pudo apreciar el 22 de noviembre en el Planetario Distrital, el cual conto con las obras y compositores de diferentes internacionales, con obras de pioneros de la MMT en diferentes países de América del Sur como el peruano Rajmil Fishman (1956), el brasilero Flo Menezes (1962) o Gabriel Brncic Isaza (1942).

OBRAS	COMPOSITOR	TIPO
A MANERA DE OBERTURA	Wlodzimierz Kotonski	Coro y solistas
TIERRA CALIENTE	Wlodzimierz Kotonski	Coro y solistas
DESDE EL JARDÍN DEL TIEMPO	Rubén Hinojosa	Electrónica
BARREND LANDS	Rajmil Fishman	Electrónica
BAJANA	Julio D'Escrivan	Electrónica
FROST CLEAR ENERGY	Manuel Rocha Iturbide	Electrónica
SABER	Manuel Rocha Iturbide	Electrónica
PAN LACERAMENTO DELLA PAROLA	Flo Menezes	Electrónica
VADE RETRO DIÁLOGO 4°	Gabriel Brncic Isaza	Electrónica
ASCENSIÓN (LAS TIERRAS NUEVAS)	Alejandro Iglesias Rossi	Electrónica

Tabla 13.Concierto ACME 22 de noviembre ²⁶⁷.

El último concierto para medios tecnológicos realizado en esta edición del FIMCB, fue ofrecido por la agrupación colombiana *Ensamble Ritornello*, el cual fue un espectáculo de multimedios realizado el 23 de noviembre en el Teatro Cristóbal Colón, las obras interpretadas fueron; *Devenir Molecular*, *Genius Locy Now*, *Dormiens Vigilam*, *Vigilambulatorium*, *Persona Chiflorum*, *Trancón Chirriado*, *Babel*, *Cundinamarca*²⁶⁸.

En el 2004 se presentarían dos conciertos de música contemporánea patrocinados por el Banco de la República, uno dentro del espacio *Jóvenes intérpretes* el día 27 de septiembre, del percusionista colombiano Juan David Forero, evento en el que no se encuentra mención alguna a la música para medios tecnológicos, contrario a lo que se pudo apreciar en el segundo concierto dentro del ciclo *La música de nuestra época*, que el 21 de noviembre presenta la obra *Chiribiquete: Pieza para medios tecnológicos*, inspirada en el 'ambiente sonoro de la selva amazónica (2003), los

²⁶⁷ Ibid.,151

²⁶⁸ Ibid.,151

compositores fueron Ricardo Arias: batería global, electrónica, Sean Meehan: redoblante, platillos, Barry Weisblat: circuitos electrónico activados mediante celdas fotoeléctricas, Mauricio Alvarez R.: grabaciones de campo (Figura 36).

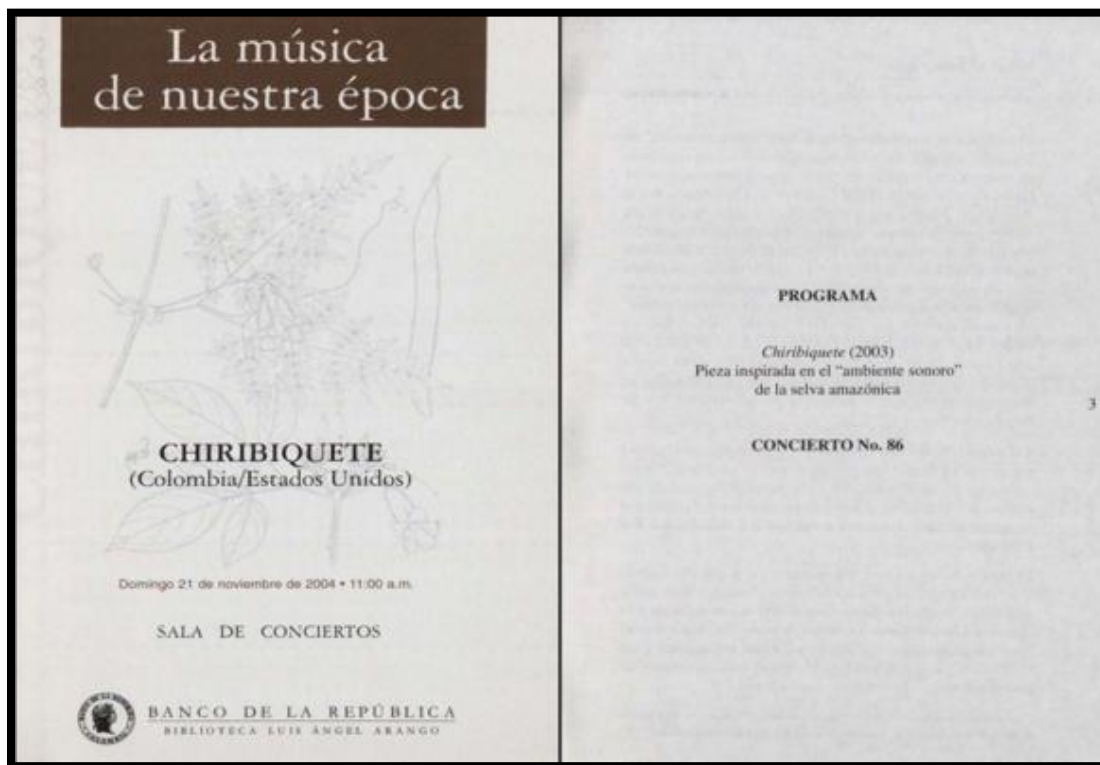


Figura 36. La música de nuestra época. 21 de noviembre 2004 (véase Anexo 1)

Los Premios Nacionales Ministerio de Cultura, durante este año incluyeron algunas obras electroacústicas de Carlos Mauricio Bejarano Calvo, Rodrigo Restrepo Pabón, Eblis Javier Álvarez Vargas y Luis Alejandro Olarte, las cuales serían publicadas en el 2004. Y junto con esto, se publicó la colección de libros *Arte en los Noventa*. El cual incluye obras electroacústicas de Roberto García y Mauricio Bejarano²⁶⁹

Además de lo anterior, durante el año 2004 bajo la organización de Ana María Romano, se presentaron cerca de 30 conciertos de música para medios tecnológicos pertenecientes al tercer año consecutivo del ciclo *Colón Electrónico*, estas presentaciones se pudieron apreciar durante todos

²⁶⁹Acosta, Rodolfo. “Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta.” En: *Gran Enciclopedia de Colombia. Tomo 7*. Bogotá: Círculo de Lectores y Casa Editorial El Tiempo. 2007, 38

los martes de dicho año, algunos de los artistas y obras para medios tecnológicos exhibidas fueron las siguientes: *Hebra-Música* (11 de mayo), *CKUBLI* (25 de mayo), *Cinco obras electroacústicas Latino* (22 de junio), *Difusión Electroacústica* de Daniel Leguizamon (6 de julio), obras de compositores de la ASAB (27 de julio), Duo Decentro (18 de agosto), el Ensamble CG (el 31 de agosto), IN EYE (7 de septiembre) y Beatriz Helena Martínez (28 de septiembre)²⁷⁰.

También, la *Revista Semana* de este año publicó un artículo donde nombraba otros de los artistas que se presentarían en este ciclo durante el presente año, Mauricio Bejarano: "Imagen orquestal" (música acusmática), Juan Reyes: "Música para código abierto" (música por computador), Beatriz Elena Martínez: "Piezas para voz y electrónica" (música mixta), Ensamble CG: "32123" (música acústica), Fabián Torres / FAO: "Agua" (música mixta), Daniel Prieto: "ecofonías" (música mixta e instalación audiovisual), Fabián Quiroga: "Hebra" (música mixta), Dúo de guitarras de Juan Carlos Arias y Jorge Mario Díaz: "Guitarracontemporánea" (música acústica y mixta), Dúo Decentro: "Seis obras. Tres compositores"(música acústica, electroacústica y mixta), y un concierto de los ganadores del concurso de música electroacústica convocado por "Premios" del Ministerio de Cultura²⁷¹.

En el año 2005 la aparición de la música para medios tecnológicos se dio en mayor medida dentro del ya mencionado Ciclo de música contemporánea del Teatro Colón, *Colón electrónico*, al igual que en otros años, este ciclo conto con cerca de 35 conciertos durante todo el año, de los cuales se destacan el realizado el día 26 de abril, donde el compositor brasilero Rodolfo Cesar, quien estudio en GRM conservatorio de París con Pierre Schaefer, presentó un concierto para medios tecnológicos llamado *La música, su escucha y sus imágenes* (Figura 37).

²⁷⁰ Véase Anexo 2.

²⁷¹ Revista Semana, "Colón Electrónico," Semana, última modificación desconocida, <https://www.semana.com/colon-electronico/65618-3/> Consultado el 29 enero del 2025.

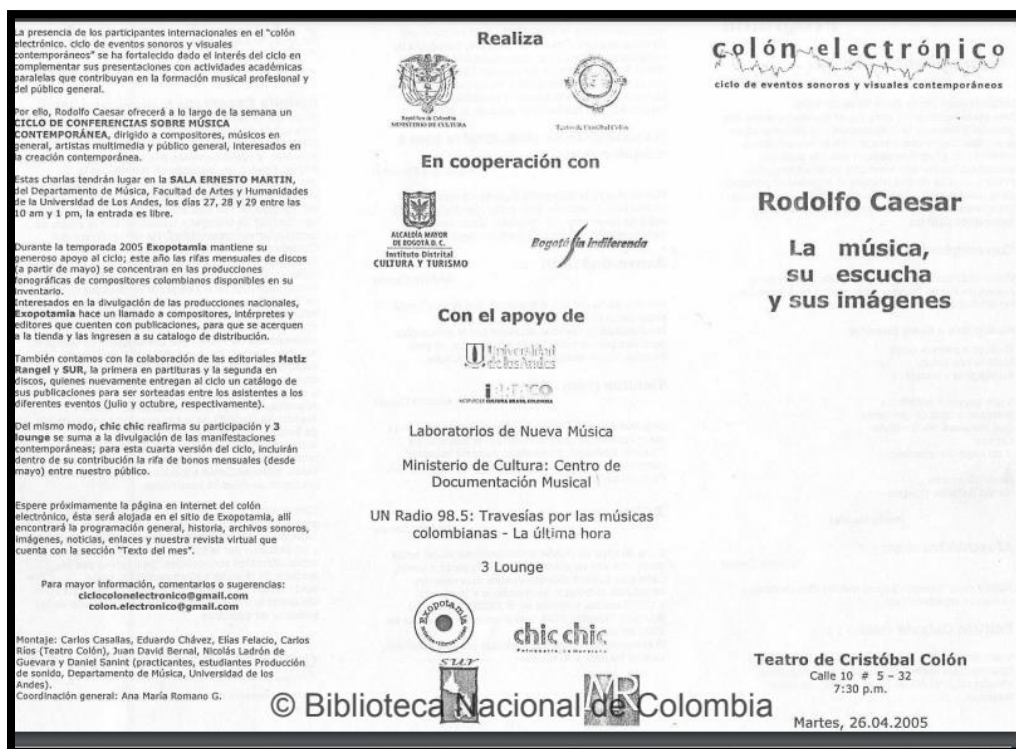


Figura 37. Programa de mano – Colón electrónico. 26 de abril 2005 (véase Anexo 1)

Además de lo anterior, dentro del programa de mano, se informa que dicho compositor se encargó de ofrecer un ciclo de conferencia sobre música contemporánea dirigido a compositores, músicos en general, artistas multimedia e Interesados en la creación contemporánea, estos se realizaron en la sala Ernesto Martín, del Departamento de Música, Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes, los días 27, 28 Y 29 de abril.

Otro de los conciertos que expuso música para medios tecnológicos, fue el del compositor bogotano Ricardo Gallo quien el 17 de julio presenta un programa dedicado a la música electroacústica y para medios mixtos, con obras como *Registros perdidos* para gaita y electrónica en vivo y *El hotel de los músicos* para clarinete, percusión y electrónica en vivo (Figura 38).

RICARDO GALLO [Continuación de la música]

Escuchado en Miami, Texas, se interesa seriamente en la música latinoamericana y en particular en la que lo lleva a investigar e incorporar algo de estas músicas tradicionales colombianas en sus composiciones, tanto acústicas como electroacústicas.

Al comenzar del 2001, regresa a Colombia y durante este tiempo comienza aprendiendo y colaborando con músicos tradicionales y de música popular colombiana.

Gracias de sus estudios de Maestría en Sonny Beach University en Long Island en el estado de Nueva York, emprende un doctorado en composición basado por la música latinoamericana, donde ha trabajado principalmente con Juan Williams, y ha sido asistente del estudio de música electrónica y profesor de teoría musical.

REALIZA:

EN COOPERACIÓN CON:

CON EL APOYO DE:

Laboratorios de Nueva Música:

Ministerio de Cultura
Centro de Documentación Musical

UN Radio 98.5:
Tránsito por las músicas colombianas
La última hora

chic chic MR

Reservados los derechos de todos los derechos de autor. Se permite la reproducción de las producciones musicales. Excepciones bajo un acuerdo o con autorización, para que se entregue a la prensa y los programas de radio.

colón electrónico

ciclo de eventos musicales y visuales contemporáneos

Ricardo Gallo

música electroacústica
mixta y acústica

Teatro Della Zapata
Parras 19.07.2005
7:30 p.m.

PROXIMOS EVENTOS

colón electrónico

ciclo de eventos musicales y visuales contemporáneos

Lunes 1 de Agosto, 11:00 am.

Entrada Libre
Sala Mallarino, Teatro Colón, Calle 10 # 5-32
Tel: 3416141 - 2431299

CONFERENCIA - MÚSICA ELECTROACÚSTICA DEL INSTITUTO DE SONOLOGÍA DEL CONSERVATORIO REAL DE LA HAYA, HOLANDA.

[A cargo de Juan Parra Cancino]

* Contexto histórico, principios estéticos y composicionales.

* Descripción del conferencista de su trabajo como compositor e intérprete de música electroacústica.

Martes 2 de agosto, 7:30 pm.

Boletas \$7.000 / \$4.000 estudiantes
Teatro Della Zapata, Carrera 6 No. 10-76
Tel: 341 6141 - 243 1299

CONCIERTO: PIEZAS ELECTROACÚSTICAS REALIZADAS POR COMPOSITORES VINCULADOS AL INSTITUTO DE SONOLOGÍA DEL CONSERVATORIO REAL DE LA HAYA, HOLANDA

[A cargo de Juan Parra Cancino]

Obras de I. Parra, Bas Ralle y Kees Tazelaar

Actividades que cuentan con el patrocinio de la Fundación Gaudemus, Holanda.

PROGRAMA

II Para Bojaya

[MÚSICA ELECTROACÚSTICA DE 8 CANALES]

En el mes de mayo del 2002 todos los colombianos fueron golpeados con los terribles acontecimientos que ocurrieron en Bogotá, Chocó. Entre hechos más conflictivos que en cualquier hecho de poder, los más vulnerables y por lo tanto los más interesados en la lucha son los que sufren más.

Para Bojaya está inspirada en estos hechos pero no es una pieza que relate una historia. Al contrario, analiza la estructura de la pieza según a los diferentes sonidos que la componen: conceptos como silencio, inventivismo, confusión, desorganización, muerte, pérdida de la esperanza o esperanza, etc. La palabra que nos sirve material es de un grupo de canciones del cual separamos y manipulamos los sonidos de las voces, la maraca, los tambores, los gaiteros y del tamborito mismo. El espacio es usado como un elemento que ayuda al carácter dramático de la pieza.

RICARDO GALLO [Bogotá, 1976]

hizo su formación musical en teclado y violín a la edad de 9 años. En 1994 ingresa a la Universidad Iberoamericana en Bogotá, allí estudia piano, teoría musical, instrumentación y en 1998 empieza sus clases de composición con Mat Huser y Michael Gotschko y piano jazz con Pablo Moreno.

En 1999, se traslada a la Universidad de North Texas (UNT) en Denton, para realizar estudios de composición con James Wadsworth, Mark Szwed, Joseph Klein, Barthelme, piano con Bertha Ochoaqui, piano jazz con Dan Harko, y música electrónica con Bruce Russell y John Christopher Helman. En el 2002 se gradúa Magna Cum Laude, con título en composición y estudio en teoría musical, año en que también fue reconocido como "Outstanding Composition Student".

Figura 38. Programa de mano – Colón electrónico. 17 de julio 2005 (véase Anexo 1)

En el programa de mano de dicho concierto, también se publican algunos eventos relacionados con el ciclo, como la conferencia Música Electroacústica del Instituto de Sonología del Conservatorio Real de la Haya, a cargo del compositor chileno Juan Parra Cansino el día 1 de agosto (Figura 39), el representante de este instituto, se encargaría del siguiente concierto del ciclo, el cual expuso piezas electroacústicas realizadas por compositores pertenecientes al Instituto de Sonología del Conservatorio Real de la Haya, el cual tuvo lugar el día 2 de agosto (Figura 39).



Figura 39. Programa de mano – Colón electrónico. 2 de agosto 2005 (véase Anexo 1)

Las obras que se presentaron en este concierto fueron *Serenata A Bruno, Tellura, Lonquimay.89* de Juan Parra Cancino, *Trog* de Bas Kalle, y *E Pur Si Muove* de Kees Tazelaar (Figura 39). Además de lo anterior el documento referenciado nos muestra que la programación para el 30 de agosto presenta un concierto de música para medios tecnológicos llamado *Lizzy Rokztar "SYNTHESIS"* para voces, guitarras, samplers, programaciones, máquinas y videos de Rodrigo Sanín.

El 13 de septiembre este espacio ofrecería un concierto para medios tecnológicos llamado *El solista, el espacio, la ilusión* con la participación de una obra homenaje a Luciano Berio titulada *Loas, Luciano Berio in memariam* del reconocido compositor colombiano Rodolfo Acosta, y junto con el la obra *Mascaradas* del puertorriqueño Carlos Alberto Vázquez y *King Harald's Saga* de la escocesa Judlth Welr (Figura 40).



Figura 40. Programa de mano – Colón electrónico. 13 de septiembre 2005 (véase Anexo 1)

Como se puede ver en la Figura 40, los siguientes conciertos del ciclo *Colón electrónico*, serían el 22 de septiembre con la obra *Sobre el Agua*, para danza con Rosana Barragán, video con Asdrúbal Medina y música electroacústica de Pablo Silva, y el concierto del 27 de septiembre llamado *Gemini Flux: ¡01B Wake up!* Cuya composición e interpretación estuvo a cargo de Andrés Cabrera y Gonzalo Sagarminaga con la colaboración de Ani Aristizábal.

El siguiente concierto del que se encuentra registro fue de la agrupación de la ciudad de Manizales llamada *Ozono*, ellos presentan una obra para violín electrónico y cinta pregrabada llamada *Cacería de ballenas* y la obra *Contaminación y reciclaje*, escrita para violines acústicos y eléctrico, chelo, sintetizador analógico, cinta pregrabada, y conto con una intervención de imagen, las dos obras fueron composición del artista Fabio Fuentes (Figura 41).

Dentro del programa de mano de este concierto se anunciaron los conciertos del 25 de octubre a cargo de los músicos Darlo Castro y Jefferson Rosas, Medusa; Julián Mesa, guitarra preparada: Jabbath Roa, sintetizador análogo; con la colaboración de Mauricio Bejarano. La obra que se presentó fue titulada *El escudo de atenea (Leyenda de medusa)*, para electrónica en vivo e Improvisación (Figura 42).

PROGRAMA

Cacería de Bullemas
Fábulo M. Suman

[1. Aschoti
2. Camos
3. Argones
4. Argones y Plauer]

Este es una obra que describe y trata de sus ideas acerca de la tecnología, el lenguaje y el poder, así como el control de los bullemas, la tecnología que media el mundo y el mundo que se prepara. La obra cuenta con ilustraciones de imágenes.

Contaminación y Rockstar
Fábulo M. Suman

[1. Nacimiento
2. Intervención
3. Contaminación
4. Purificación
5. Agua "Nueva"]

Esta obra está dedicada al Río Bogotá. Describe el nacimiento de las aguas, la contaminación, la intervención por su uso de la vida. Seguidamente la obra es una obra que trata de la contaminación, que se presenta como una obra de arte, que se presenta como una obra de arte, que se presenta como una obra de arte.

colón electrónico
Ciclo de eventos musicales y visuales contemporáneos

REALIZA:
Teatro Colón, Bogotá

EN COOPERACIÓN CON:
Laboratorios de Nueva Música

CON EL APOYO DE:
Ministerio de Cultura, Centro de Documentación Musical, UN Radio 98.5

Tránsito por las músicas colombianas
La última hora

Recuerden! Esperanza vía entre el público, seamos un CD musical de las producciones fotográficas de compositores colombianos disponibles en su territorio. Intervención en la divulgación de las producciones nacionales, esperamos hacer un llamado a compositores, intérpretes y editores que cuenten con publicaciones, pero que se acompañen a la tienda y los tengan en su catálogo de distribución.

Martes 25 de octubre, 7.30pm.
Boletas \$5000 / \$3000 estudiantes
Sala Mallarino, Teatro Colón, Calle 10 # 5-32
Tel: 3416141

EL ESCUDO DE ATENEA
(LA LEYENDA DE MEDUSA)
| Electrónica en vivo e improvisación.

Dario Castro y Jefferson Rosas, Medusa;
Julián Mesa, guitarra preparada;
Jabbath Roa, sintetizador analógico;
Invitado especial Mauricio Bejarano. |

Martes 1 de noviembre, 7.30pm.
Boletas \$7000 / \$4000 estudiantes
Teatro Della Zapata, Carrera 6 No. 10-76
Tel: 3416141 - 2825402

SILENCIOS
(GUITARRA SOLISTA)
| A cargo de Guillermo Bocanegra;
música invitada: Mauricio Bejarano.
Obras de: Andrea Alba Fosse, Per Norgard, John Cage, Graciela Paraskevaidis, Mario Lavista, Martín Virgili. |

© Biblioteca Nacional de Colombia

Figura 41. Programa de mano – Colón electrónico. 18 de octubre 2005 (véase Anexo 1)

PROGRAMA

[Medusa dentada I]
420°

[Medusa ligera]
540°

[La maldita sangre]
1140°

[Medusa dentada II]
120°

[Jabbath Roa] sintetizador analógico
[Jefferson Rosas] medusa y consola
[Dario Castro] medusa y consola

colón electrónico
Ciclo de eventos musicales y visuales contemporáneos

REALIZA:
Teatro Colón, Bogotá

EN COOPERACIÓN CON:
Laboratorios de Nueva Música

CON EL APOYO DE:
Ministerio de Cultura, Centro de Documentación Musical, UN Radio 98.5

Tránsito por las músicas colombianas
La última hora

Recuerden! Esperanza vía entre el público, seamos un CD musical de las producciones fotográficas de compositores colombianos disponibles en su territorio. Intervención en la divulgación de las producciones nacionales, esperamos hacer un llamado a compositores, intérpretes y editores que cuenten con publicaciones, pero que se acompañen a la tienda y los tengan en su catálogo de distribución.

EL ESCUDO DE ATENEA

Medusa, instrumento diseñado por Dario Castro, bajo la dirección de Mauricio Bejarano, que surge como trabajo de grado para optar al título de diseñador industrial en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional; está basada en la analogía formal con la Gorgona y su discurso con la leyenda.

Por otra parte, Julián Mesa, Jabbath Roa y Jefferson Rosas participan en su exploración, desarrollo y en los conciertos. Todo dentro del marco de la profundización de creación sonora del Conservatorio de la Universidad Nacional.

Medusa capta el electromagnetismo de diversas máquinas cotidianas (celulares, controles remoto, motores, herramientas eléctricas, impresoras, juguetes electrónicos...), por medio de bobinas, los campos electromagnéticos se convierten en señales eléctricas que se amplifican y reproducen en parlantes, dentro de una escena de electrónica en vivo. Está compuesta por 6 bobinas o cabezas de serpiente, una cabeza, cabellos y colmillos; esta configuración le permite conectar directamente cada bobina a un parlante dentro del escenario, para así trabajar sobre la espacialización y la jerarquía de los sonidos.

Así como la Gorgona, el instrumento aterra con su apariencia, y con sus cabellos de serpiente atrae los sonidos que luego serán escuchados por unas orejas hechas piedra.

La «Leyenda de Medusa» es un ciclo de 5 conciertos que se desarrolla en torno a la invención del instrumento, ha pasado por algunos de los escenarios más importantes de la escena electroacústica del país: el Auditorio Olav Roots del Conservatorio de la Universidad Nacional, la Sala Tairona del Centro Colombo Americano, y en esta ocasión la Sala Mallarino del Teatro de Cristóbal Colón.

EL ESCUDO DE ATENEA:
La leyenda de Medusa

Teatro Colón
Sala Mallarino
Martes 25.10.2005
7.30 pm

Figura 42. Programa de mano – Colón electrónico. 25 de octubre 2005 (véase Anexo 1)

El concierto del 25 de octubre contó con una novedad importante dentro de los conciertos para medios tecnológicos, puesto que se dio el estreno del instrumento diseñado por Carlos Castro, un estudiante de diseño industrial bajo la dirección del artista sonoro Mauricio Bejarano. “*Medusa* trabajo de grado para optar al título de diseñador industrial en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional; está basada en la analogía formal con la Gorgona y su discurso con la leyenda” (véase Figura 42)

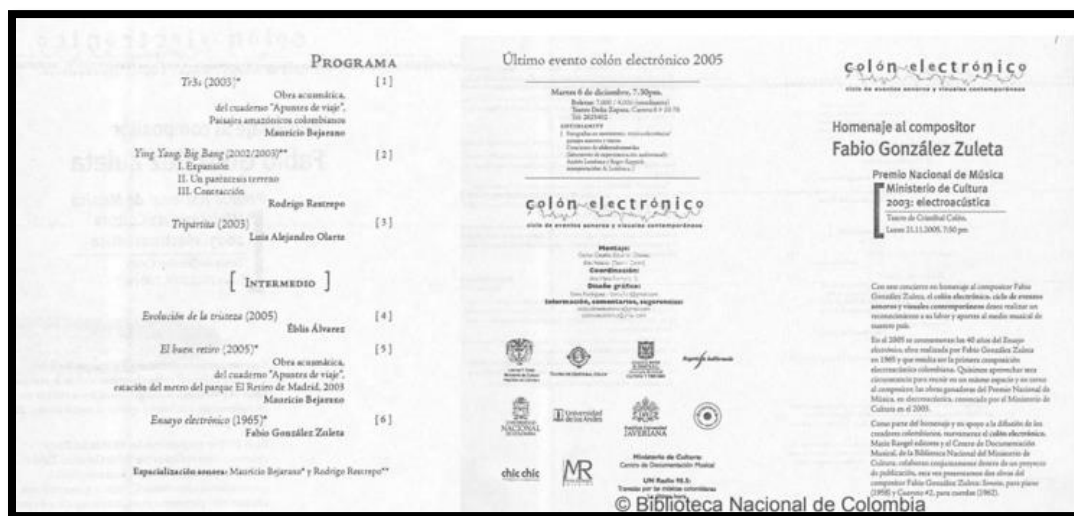


Figura 43. Programa de mano – Colón electrónico. 21 de noviembre 2005 (véase Anexo 1)

Cerrando el mes de noviembre se llevó a cabo un homenaje a Fabio Gonzales Zuleta, por los 40 años de su obra *Ensayo Electrónico* (1965) la primera composición electrónica en el país, en la cartelera de este programa se pueden apreciar las obras ganadoras del Premio Nacional de Música electroacústica, convocado por el Ministerio de Cultura en el 2003, *Tr3s* de Mauricio Bejarano, *Ying Yang, Big, Bang* de Rodrigo Restrepo, *Tripartita* de Luis Alejandro Olarte, *Evolución de la tristeza* de Eblis Álvarez, *El buen retiro* de Mauricio Bejarano, y finalizó con el *Ensayo Electrónico* de Fabio Gonzales Zuleta (Figura 43).

La serie de conciertos de Colón electrónico terminó el día 6 de diciembre con el concierto de la agrupación *Electrodoméstica* integrada por el compositor colombiano Andrés Lombana y el compositor alemán Roger Rappich con un montaje titulado *Cotidianty* (Figura 44).

Cotidianity es una "computerette" (pequeña ópera por/para computador), una obra narrativa, musical y visual compuesta para ser ejecutada con la ayuda de computadores. El acto en vivo consiste, por un lado, en la proyección y manipulación en tiempo real de videos, animaciones stop-motion, fotografías y textos; y por otro, en el sampleo y mezcla de canciones, paisajes sonoros, voces y ruidos generados por computador. *Cotidianity* combina el musical, la comedia, el triller, el documental y el melodrama, generando un intenso collage de géneros y realidades (Figura 44).

En el transcurso del 2005 de nuevo se le entregó uno de los estímulos del Premio Nacional de Composición Musical del IDCT a compositores de música para medios tecnológicos, esta vez para Camilo Giraldo con la obra *La mansión de la Luna, para grupo de cámara y electrónica*, y se de igual forma Ediciones de ACME (Asociación Colombiana de Música Electroacústica), realizaría su tercera edición de discos: *El cine de Colombia en música*, que presento obras de Luis Antonio Escobar, David Feferbaum, Olav Roots, Fabio González Zuleta, Myriam Arroyave/Alejandro Gómez Upegui, Bernardo y Gabriel Ossa, Blas Emilio Atehortúa, Nicolás Uribe, Luis Pulido, Germán Arrieta/Gonzalo de Sagarmínaga, Iván Benavides y José Fernando Garrido.²⁷²

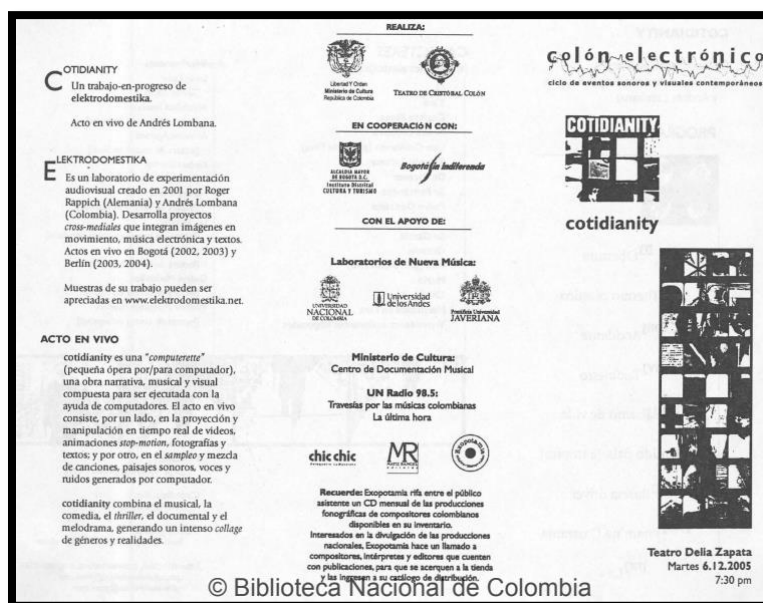


Figura 44. Programa de mano – Colon electrónico. 6 de diciembre 2005 (véase Anexo 1)

²⁷² Acosta, Rodolfo. "Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta" *Gran Enciclopedia de Colombia*. Círculo de Lectores y Casa Editorial El Tiempo. Tomo 7 2007., 36

En el año 2006, se dieron algunos eventos, como el concierto de la mezzosoprano yugoslava Vera Cirkovic y la orquesta sinfónica de Colombia en el Teatro Colón, donde en las notas al programa se pudieron ver algunas referencias a compositores como Berio y Stockhausen (Figura 45).



Figura 45. Portada y notas al programa – concierto Vera Cirkovic - Orquesta sinfónica de Colombia. 8 de junio 2006 (véase Anexo 1)

Posteriormente el 24 de noviembre aparece de nuevo el ciclo del banco de la república *La música de nuestra época*, que contaría con la agrupación alemana de música contemporánea musiKFabrik, la cual incluiría la obra *In Freundschaft* para corno de Stockhausen dentro del repertorio interpretado (Figura 46).



Figura 46. La música de nuestra época. 24 de noviembre 2006 (véase Anexo 1)

Pero de nuevo, esta vez el centro de atención, en lo que a la música contemporánea se refiere, se lo llevaría *Colón electrónico*, el cual, según las fuentes consultadas, tendría conciertos con importantes artistas patrocinado por el ministerio de cultura, de los que se destacan, El 20 de junio *Tacet* de Electrónica e Improvisación, el 1 agosto *Ozono* de Electrónica e Improvisación, el 8 de agosto contaría con los compositores Andrés Prieto y Daniel Leguizamon, el 29 de agosto Dos de Beatriz H. Martinez y Rodolfo Acosta, el 12 de septiembre *Extractos* de Ana María Romano, entre otros²⁷³.

Además de esto, en el 2006 la obra *Blanco* de Mauricio Bejarano fue exhibida en la ciudad de Cali, en uno de los espacios más destacados por los artistas de la ciudad, Lugar a Dudas. Fundado por Óscar Muñoz, este lugar se consolidado como uno de los pocos escenarios para las artes alternativas en esta ciudad²⁷⁴.

9.º Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá

El FIMCB volvería a aparecer después de estar fuera de las temporadas de música por tres años, este se realizaría en asociación con el ya nombrado ciclo *Colón Electrónico*, del 13 de octubre al 21 de octubre de 2007, en esta novena edición se incluyeron cinco conciertos para medios tecnológicos, donde el primero se dio el 17 de octubre en el auditorio León de Greiff de la universidad nacional.

También contó con la participación de la Universidad de los Andes y la agrupación Sinergia, con un repertorio de diferentes partes del mundo donde las obras y los compositores apreciados fueron, Laura Malagón (Colombia) con la *Obra electroacústica para cinta* (electrónica), Versión para cinta de las obras de John Cage *Realización sobre Imaginary Landscape Nr. 5*. De Sergio Granada (Colombia), Camilo Donado (Colombia) con *Obra electroacústica para cinta* (electrónica), una versión de las obras de John Cage *Realización sobre Imaginary Landscape Nr. 5*. para cinta de Armando Colón (Colombia), Alejandro Cardona (Colombia) con la *Obra electroacústica para cinta* (electrónica), de nuevo otra versión de la obra

²⁷³ Véase Anexo 2.

²⁷⁴Díaz Matajira, Jorge Mario. “Dimensión circulación” En *El arte sonoro en Colombia: estado del arte*, 145–185. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021, 181

de John Cage *Realización sobre Imaginary Landscape Nr. 5*. De Sergio Cardozo (Colombia), Eduardo Mantilla (Colombia) con la obra *Pasaje ondular* (electrónica)²⁷⁵.

El siguiente concierto llamado *Parr(A)cousmatique* tuvo lugar el 19 de octubre en el Auditorio León de Greiff, conto con diferentes obras creadas para guitarra y electrónica, que serían interpretadas por el guitarrista Arturo Parra, en colaboración con los compositores Mauricio Bejarano (Colombia) con la obras *D'or et de lumière*, Stéphane Roy (Canadá) con la obra *La basilique fantôme*, Robert Normandeau (Canadá), con la obra *L'envert du temps*, Gilles Gobeil (Canadá) con las obra *Soledad* y *Sol y sombra*²⁷⁶.

Este mismo día en el Auditorio León de Greiff se presentaría una serie de obras electrónicas en el concierto llamado *Orquesta del Caos*, con tres obras del compositor español José Manuel Berenguer, *El ponent Excessiu sobre poema de Gabriel Ferrater*, *rnaSession* y *Mu*. El tercer cuarto concierto realizado el 21 de octubre contó con Música Electroacústica de la República de China en Taiwán (China), Auditorio León de Greiff, las obras y compositores fueron Chi-Fang Huang (China) *Song of Wanderers* (electrónica) Yu-Chung Tseng (China) *SSScrem* (electrónica) y Phil Winsor (China) *Showers of Flowers* (electrónica)²⁷⁷.

El último concierto para medios tecnológicos de esta edición del FIMCB y tal vez de todas las versiones del mismo, fue realizado por la Sociedad para la Música Electroacústica en Suecia SEAMS: el 21 de noviembre en el Auditorio León de Greiff, las obras electrónicas y los compositores que se pudieron apreciar fueron: Lars-Gunnar Bodin con *The Enigma Engines*, Ylva Q Arkvik con *Andorien*, Mattias Peterss con *Qwomb*, Per Samuelsson con *Extended Gravity*, Palle Dahlstedt con *Rubber*, Jonas Broberg con *Scenario (for Julia)*, Jens Hedman con *Waterfields*, Jesper Nordin con *Calm like a bomb* (electrónica).

En el 2007 se daría la última edición del Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá, y también la última edición del *Colón Electrónico*, lo cual sería una gran pérdida dentro del medio musical de la ciudad, sin embargo quedarían otros espacios ya tradicionales y aparecerían unos nuevos, como la beca para la creación de música contemporánea en el 2008 por

²⁷⁵Isoza, Ricardo y David Lozano. *Cimientos de un Festival Sin Memoria. Festival Internacional de Música Contemporánea De Bogotá*. Tesis de grado, Universidad el Bosque, 2012, 158

²⁷⁶ Ibid., 158

²⁷⁷ Ibid., 158

parte de la convocatoria nacional de estímulos del ministerio de cultura de Colombia, la cual en diferentes versiones, y como se muestra en párrafos anteriores, cuenta con diferentes ganadores compositores de música para medios tecnológicos.

También este año tendría otros eventos que dejarían ver que la música para medios tecnológicos no moriría con el FIMCB. Puesto que aparecerían diferentes ediciones discográficas como: *Música electroacústica actual. 8 compositores colombianos*. Con la presencia de Ana María Romano, Alexandra Cárdenas, Juan Pablo Carreño, Daniel Leguizamón, Santiago Lozano, Jorge García, Daniel Zea y Rodolfo Acosta R²⁷⁸.

Junto con la anterior, la producción discografía en homenaje al lustro del ciclo Colón electrónico, llamada *Colón electrónico 5 años (2002-2006)*. Con diferentes obras electroacústicas y mixtas de Jesús Pinzón Urrea, Federico García de Castro, Roberto García, Daniel Prieto, Ricardo Gallo, Guillermo Rendón G., Mauricio Bejarano, Daniel Leguizamón, Rodolfo Acosta R., Ana María Romano G., Juan Reyes y Jacqueline Nova; improvisaciones libres de Darío Castro/Jefferson Rosas/Jabbath Roa, Ensamble de creación in-eye i, y Rodrigo Restrepo/Fabián Torres. Ministerio de Cultura de Colombia²⁷⁹.

Y la última producción discográfica de Ediciones de ACME. *Desde Rusia: notas sinfónicas de Colombia*. con obras de Guillermo Uribe Holguín, Alex Tobar, Antonio María Valencia, Luis Carlos Figueroa, Manuel Benavides y Jesús Pinzón²⁸⁰.

En el año 2008 nace Matik Matik, una suerte de café-bar dedicado a la difusión de la música experimental en Bogotá; el cual, en sus años de funcionamiento permitiría el espacio para la circulación de una gran cantidad conciertos ligados a la MMT, tan solo en su año de inauguración se dieron 33 de estos entre géneros como el arte sonoro, el paisaje sonoro, improvisación sonora, etc²⁸¹.

²⁷⁸ Acosta, Rodolfo. “Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta” En: *Gran Enciclopedia de Colombia. Tomo 7*. Bogotá: Círculo de Lectores y Casa Editorial El Tiempo. 2007., 38

²⁷⁹ Ibid.,39

²⁸⁰ Ibid.,36

²⁸¹ Díaz Matajira, Jorge Mario. “Dimensión circulación.” En *El arte sonoro en Colombia: estado del arte*, 145–185. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021, 161

Junto con esto, en el Festival Internacional de la Imagen, un evento creado en los noventas por el Departamento de Diseño de la Universidad de Caldas (Manizales, Colombia), por primera vez desde 1997 dio espacio a las artes del sonido²⁸² en la siguiente tabla (Tabla 14), será posible ver los participantes y las obras del evento llamado Música por computador de CCRMA Artelab, CCRMA, Stanford University, en la edición número VII realizada en el 2008.

TÍTULO DE LA OBRA	AÑO	AUTOR
A BICYCLE BUILT FOR TWO	1962	Max Mathews et al.
POPEYE'S FUGUE	1984	William Schottstaedt
TURENAS	1972	John Chowning
TRANSECT	1979	Chris Chafe
IICESCCRREEAAMM	1998	Fernando López-Lezcano
CHRYSEIS	2002	Juan Reyes
FUXING	2002	Juan Reyes

Tabla 14.Compositores y obras relacionadas con la MMT encontradas en el VII Festival Internacional de la Imagen 2008 ²⁸³.

En el año 2009 Ana María Romano; quien, como se puede ver en este texto, por un tiempo se desempeñó como coordinadora de *Colón electrónico* daría comienzo al *Festival en Tiempo Real*²⁸⁴, festival anual que como se podrá ver en más adelante ²⁸⁵, a pesar de contar con el apoyo de diferentes actores importantes de la MMT colombiana, le abrió un espacio importante a la difusión de esta música a las mujeres compositoras e investigadoras en el área.

El año 2010 también muestra un aumento exponencial en eventos relacionados con la MMT, y no solo en Bogotá, en ciudades donde en otro momento fue muy difícil encontrar eventos de este estilo, comenzaron a difundirse, en algunos casos de forma muy notoria como es el de Medellín, y Manizales, y en otros casos de forma un poco más discreta como en Cali y Cartagena.

²⁸²Ibid.,165

²⁸³ Festival Internacional de la Imagen. Festival Internacional de la Imagen, Séptima Edición. 2008. <https://festivaldelaimagen.com/wp-content/uploads/2020/09/festival-7-2008.pdf> Consultado el 1 de diciembre de 2024.

²⁸⁴ Díaz Matajira, Jorge Mario. *El arte sonoro en Colombia: estado del arte*. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021.,23

²⁸⁵ A pesar de que se sabe que la primera versión del Festival en Tiempo Real se dio en 2009, solo contamos con las actividades del mismo a partir del 2013

El 2010 es el año de fundación de una de las instituciones que más difusión le ha dado a la MMT en Colombia, el Círculo Colombiano de Música Contemporánea (CCMC), Según CCMC²⁸⁶ esta organización se funda con la intención de "impulsar, desarrollar y promover la música académica contemporánea en Colombia". La cual no tiene el propósito de únicamente aglutinar exclusivamente compositores, puesto que además de esto, se propone como un espacio que integra a diversas personas interesadas en este ámbito: intérpretes, investigadores, gestores, periodistas, aficionados y público.

Además de lo anterior, el CCMC²⁸⁷ actualmente, cuenta con miembros ubicados en distintas regiones de Colombia, como Bogotá, Cali, Barranquilla, Paipa, Armenia y Medellín, además de asociados internacionales en América del Norte, América Latina, Asia y Europa.

Después de la novena edición del Festival Internacional de la Imagen realizada en el 2009²⁸⁸, donde un hubo participación de MMT, la siguiente edición de este festival realizada en el 2010 en la ciudad de Manizales contaría con un evento llamado *Paisajes Sonoros*²⁸⁹, donde fue posible escuchar diferentes obras musicales vinculadas a los medios tecnológicos.

El IX Festival Internacional de la Imagen, no solo reunió obras y proyectos de diversas partes del mundo, sino que también, al incluir de nuevo y con presencia importante, diferentes eventos vinculados a la MMT, comienza a posicionar a Manizales como un centro neurálgico para la experimentación y reflexión sobre la relación entre arte, tecnología y cultura. En el marco del festival, se destacaron iniciativas que abordaron cuestiones contemporáneas, como la sinestesia audiovisual, la interacción en tiempo real y la construcción de paisajes sonoros, consolidando el festival como un espacio de vanguardia en el ámbito de la MMT.

En primer lugar, un concierto llamado *Obras electroacústicas y Audiovisuales Creadas en Renania del Norte-Westfalia* (Tabla 15) con repertorio de música electroacústica internacional con obras seleccionadas por Claudia Robles, una artista colombo-alemana residente en Colonia, es

²⁸⁶Círculo Colombiano de Música Contemporánea. *Bruchure*. 2024. <https://ccmcmusica.com/acerca-de-nosotros/>. Consultado el 29 de enero de 2025.

²⁸⁷ Ibid.

²⁸⁸Festival Internacional de la Imagen, Octava Edición.2009. <https://festivaldelaimagen.com/wp-content/uploads/2020/09/festival-8-2009.pdf> Consultado el 1 de diciembre de 2024.

²⁸⁹Festival Internacional de la Imagen, Novena Edición.2010. <https://festivaldelaimagen.com/wp-content/uploads/2020/09/festival-8-2009.pdf> Consultado el 1 de diciembre de 2024.

reconocida por sus composiciones acústicas, audiovisuales y obras interactivas que integran biometría e inteligencia artificial.

En el contexto de las obras electroacústicas y audiovisuales presentadas (Tabla 15), la selección incluyó piezas producidas entre 1993 y 2008. La curaduría de esta artista Colombo-alemana refleja un interés del festival por resaltar movimientos internacionales que ayudaron a este festival a influir en la consolidación de las prácticas audiovisuales contemporáneas en Manizales. Al integrar obras de autores como Javier A. Garavaglia y Claudia Robles, se establece un puente entre la tradición europea de música electroacústica y las exploraciones emergentes en América Latina.

TÍTULO DE LA OBRA	AÑO	AUTOR(ES)
OVERTURE (IM MEMORIAM T.A.T.)	1997	Javier A. Garavaglia
FREMDE ERINNERUNGEN	2000/01	Música: Peter Gahn / Video: Fuyuki Yamakawa
LOS AMANTES	1993	Eduardo Flores
TRAVELOG#1- NUIT BLEUE	2008	Claudia Robles
NESTED LOOPS V	2007	Dirk Reith
COLOR CODE	1998	Gruppe Animato / Música: Javier A. Garavaglia
5 KLEINE STÜCKE ÜBER DIE KLEINEN LAUTE EINES KLEINEN MENSCHEN	1997	Thomas Neuhaus
ZHONG	2005	Anónimo

Tabla 15. Obras electroacústicas y Audiovisuales Creadas en Renania del Norte-Westfalia.
IX Festival Internacional de la Imagen 2010²⁹⁰.

En el marco de *Paisajes Sonoros* de esta edición del festival, se encontraron conciertos de diferentes estilos de composición ligada a la MMT, de diferentes artistas y países, se pudo encontrar desde arte sonoro, electroacústica, electrónica y música por computadora, lo que permite pensar que, en un año en el que se dio una nueva edición del Festival en Tiempo Real, a pesar de haber

²⁹⁰ Ibid.

sido realizado en Manizales, el *Festival Internacional de la Imagen*, lidero la difusión de la MMT en Colombia.

Por otra parte, los conciertos de paisajes sonoros (Tabla 16) exhiben cómo el festival sirvió como una plataforma para proyectos que exploran identidades locales y globales mediante el uso de MMT. La inclusión de artistas de países como Colombia, Polonia, Argentina y Venezuela refleja no solo la diversidad geográfica, sino también la convergencia de narrativas culturales. Proyectos como Laboratorio Iquitos, con su énfasis en la interculturalidad y la creación colectiva, y Naturalezas Muertas, que utiliza videojuegos y paisajes electrónicos, son ejemplos de cómo el festival promovió la reinterpretación de las relaciones entre naturaleza, tecnología y arte.

PROYECTO	ARTISTAS/AUTORES	PAÍS	DESCRIPCIÓN
DIZZY KINETICS	Marek Choloniewski - Lukasz Szalankiewicz	Polonia	Explora tensiones opuestas combinando live electronics, interacción, video y sinestesia audiovisual.
DNA-LIVE	Patricio Proverbio	Argentina	Performance audiovisual basada en ADN, ARNm y proteínas, traducidos a MIDI para generar sonido e imagen en tiempo real.
PROYECTO “NOISH”	Oscar Martín	España	Exploración entre 'Computer Music' y 'Noise generativo' mediante improvisación y grabaciones de campo.
LAS ONDAS CORTAS	Daniel Gómez	Colombia	Concierto electroacústico en tiempo real que fusiona géneros electrónicos con improvisación.
NATURALEZAS MUERTAS	Colectivo Individual	Colombia	Recrea paisajes naturales con sonido electrónico e imágenes de videojuegos generados en vivo.
POLIEDRO	Adina Izarra	Venezuela	Composiciones colaborativas entre compositores sudamericanos y nórdicos vía internet.
LABORATORIO IQUITOS	Jaime Cerón Silva y varios artistas	Colombia, Perú, Ecuador	Colaboración para explorar paisajes sonoros e interculturalidad, resultando en un CD conjunto.

Tabla 16. Conciertos de Paisajes Sonoros . IX Festival Internacional de la Imagen 2010²⁹¹.

Esta primera década del siglo XXI, a pesar de presenciar la desaparición de eventos de gran importancia para la MMT en Colombia, también dio espacio a otros que significaron, por su

²⁹¹ Ibid.

magnitud, la evidencia de la existencia real de un gran movimiento colombiano de MMT, en esta década, en relación a las anteriores, los eventos de estas características fueron mucho más numerosos, si nos remitimos a los Anexos 1 y 2, es posible ver que se dieron más de 147 eventos ligados a la MMT, sin tener en cuenta los asociados a festivales como En tiempo Real, eventos realizados en Matik, u otros festivales y espacios, que a pesar de ser constantes difusores de la MMT en Colombia, al no tener acceso al material perteneciente a esta década, no se puede dar fe de los espacios otorgados a la MMT en este lapso. Sin embargo, a partir de la segunda década del siglo XXI, es posible ver como estos espacios y otros también tradicionales, promueven los eventos relacionados con la MMT.

En la segunda década del siglo XX, es posible ver la continuación y aparición de diferentes espacios, personajes y circuitos que contribuyeron a la gran cantidad de eventos vinculados a la MMT. A pesar de que, en la ciudad de Caldas, Manizales, se estaba consolidando un espacio único para las artes del sonido en el marco de Festival Internacional de la Imagen, durante los años 2011²⁹², 2012²⁹³, 2013²⁹⁴ decima, decimoprimer y decimosegunda edición correspondientemente, no se presentó, lo cual es una baja importante para la difusión de esta música, puesto que en ediciones del festival como la séptima (2008) y la novena (2010) habían mostrado un aporte importante, el cual, al ser en una ciudad periférica, se presenta como un acontecimiento de magnitud relevante en comparación con los eventos que se presentaron en Bogotá.

Por su parte, en estos mismos años 2011 y 2012, se dieron actividades de importancia, dentro de la oferta del Círculo Colombiano de Música Contemporánea (CCMC) fundado el año 2010, con la presentación de las primeras Jornadas de Música Contemporánea, en el 2011 con talleres ofrecidos por el compositor uruguayo Coriún Ahanorián, pionero de la música electroacústica uruguay y suramericana, la conferencia de Carlos Mastropiero, y la oferta de la residencia artística para el ensamble de música mixta Ensamble CG de Bogotá (Figura 47).

²⁹²Festival Internacional de la Imagen, Décima Edición.2011. <https://festivaldelaimagen.com/wp-content/uploads/2020/09/festival-8-2009.pdf> Consultado el 1 de diciembre de 2024.

²⁹³Festival Internacional de la Imagen, Decima primera Edición.2012. <https://festivaldelaimagen.com/wp-content/uploads/2020/09/festival-8-2009.pdf> Consultado el 1 de diciembre de 2024.

²⁹⁴Festival Internacional de la Imagen, Decima segunda Edición.2013. <https://festivaldelaimagen.com/wp-content/uploads/2020/09/festival-8-2009.pdf> Consultado el 1 de diciembre de 2024.

Y en el 2012 se ofreció una nueva edición de Jornadas de Música Contemporánea, esta vez los talleristas fueron la mexicana Gabriela Ortiz y el clarinetista colombiano Javier Vinasco, para la conferencia principal, uno de los pioneros y recurrente en los escenarios de la historia de la MMT en Colombia Johann Hasler (véase Figura 47).

 Jornadas de Música Contemporánea CCMC [2011 – 2023]				
Año	Profesor/a Taller de Composición	Profesor/a Taller de Interpretación – Experimentación	Conferencista principal	Ensamble / Intérprete en residencia
2011	Coriún Aharonián (Uruguay)	-	Carlos Mastropietro (Argentina)	Ensamble CG (Ensamble mixto, Bogotá)
2012	Gabriela Ortiz (México)	Javier Vinasco, clarinete (Medellín)	Johann Hasler (Medellín)	Q-Arte (Cuarteto de arcos, Bogotá)
2013	Adina Izarra (Venezuela)	Beatriz Elena Martínez, voz (Bogotá)	Carolina Noguera (Bogotá)	Atemporánea (Cuarteto de guitarras, Bogotá)
2014	Cergio Prudencio (Bolivia)	Daniel Áñez, piano (Canadá)	Eduardo Herrera (E.U.A.)	Óctopus (Ensamble de percusión, Bogotá)
2015	Ricardo Arias y Luis Fernando Sánchez (Bogotá)	mei, música para flautas (Argentina)	Pedro Sarmiento (Bogotá)	Daniel Leguizamón (Electrónica, Bogotá)
2016	Victor Agudelo (Medellín)	Guillermo Bocanegra, guitarra (Bogotá)	Natalia Castellanos (Bogotá)	Wapiti (Violín y piano, Canadá)

Figura 47. Jornadas de Música Contemporánea 2011-2016. Archivo: Círculo Colombiano de Música Contemporánea ²⁹⁵ (véase Anexo 6)

En 2013 la destacada compositora venezolana Adina Izarra (1956) ofrece un taller de composición con el apoyo del CCMC, algo que también se ve en el taller de la compositora y cantante de música contemporánea Beatriz Elena Martínez (Figura 47)

²⁹⁵ Ibid.



Figura 48. Taller de composición Adina Izarra de Venezuela 2013, Archivo: Circulo Colombiano de Música Contemporánea (véase Anexo 6)

Dentro de la revisión de archivo, se tuvo la posibilidad de acceder a la programación de actividades del Festival en Tiempo Real a partir del 2013, por esta razón es posible dar fe de los eventos realizados por esta iniciativa desde este año. En el 2013, presentó siete actividades ligadas a la MMT entre conciertos e instalaciones sonoras. Como se puede ver en la Tabla 17, hay presencia de artista recurrentes en la escena de la MMT como: Federico Demmer o Ana María Romano, pero también se encuentran nombres que emergentes como: Leonardo González, María José Marulanda, Laura Ocasio, entre otros. Sumado a esto, a pesar de contar con el apoyo de instituciones importantes como la Biblioteca Nacional, también aparecen nuevos espacios dispuestos a contribuir a la circulación de estos estilos musicales, es el caso del Teatro de Garaje, que presto sus espacios al festival.

Junto con lo anterior, este festival también enfatizó la colaboración entre artistas, como se evidencia en la presentación de Ana Busca sus Secuaces, donde Ana María Romano G. unió fuerzas con músicos populares para fusionar música experimental con influencias de géneros diversos. Un aspecto significativo de este festival es su exploración de formatos poco convencionales, como la instalación sonora Memorial de Voces de Christine Renaudat, que transformó el Hall de la Biblioteca Nacional en un espacio inmersivo de escucha. Además, los eventos incluyeron

experimentos colectivos como Intersticios Sonoros, donde varios artistas presentaron miniaturas electroacústicas.

EVENTO	UBICACIÓN	SALA	FECHA	COMPOSITORES	NUMERO
FEDERICO DEMMER	BOGOTÁ	Auditorio Germán Arciniégas, Biblioteca Nacional	09/10/2013	Federico Demmer	1
ERVALIZER – ERVO PÉREZ	BOGOTÁ	Teatro de Garaje	10/10/2013	Ervo Pérez	2
9 VOLTIOS	BOGOTÁ	Teatro de Garaje	17/10/2013	Leonardo González María José Marulanda José Marulanda Laura Ocasio	3
JULIÁN BENAVIDES (ELECTRÓNICA EN TIEMPO REAL) Y TRILOBITE (RUIDO PRECARIO CON APARATOS MODIFICADOS O PRODUCIDOS PARA HACER SONIDO: CARLOS BONIL Y FALON CAÑÓN)	BOGOTÁ	Teatro de Garaje	31/10/2013	Julián Benavides Carlos Bonil Falon Cañón	4
ANA BUSCA SUS SECUCES (ANA MARÍA ROMANO G. COMPARTO DESDE LA ELECTRÓNICA EXPERIMENTAL CON DIVERSAS MÚSICAS POPULARES: DIANA AVELLA, JAVIER CERÓN Y STARLITE GALAXIA)	BOGOTÁ	Auditorio Germán Arciniégas, Biblioteca Nacional	06/11/2013	Ana María Romano G Diana Avella Javier Cerón Starlite Galaxia	5
INTERSTICIOS SONOROS (MINIATURAS ELECTROACÚSTICAS A CARGO DE LEONARDO PUENTES, TTP – LAURA BARRIOS, ÓSCAR CASALLAS Y CAMILO MAHECHA- Y JUAN MANUEL MERCADO)	BOGOTÁ	Auditorio Aurelio Arturo y Hall de la Biblioteca Nacional	27/11/2013	Laura Barrios Óscar Casallas Camilo Mahecha Juan Manuel Mercado	6
MEMORIAL DE VOCES (INSTALACIÓN SONORA DE CHRISTINE RENAUDAT) CONCIERTO E INAUGURACIÓN EXPOSICIÓN DE LA INSTALACIÓN SONORA	BOGOTÁ	Auditorio Aurelio Arturo y Hall de la Biblioteca Nacional	27/11/2013	Christine Renaudat	7

Tabla 17. Eventos Festival en Tiempo Real año 2013 (véase Anexo 7)

También, en este año (2013) la *Plataforma Bogotá Laboratorio Interactivo de Arte, Ciencia y Tecnología* nació como programa de la Alcaldía de Bogotá, creado como parte de la estrategia en artes para la capital. Funciona como un laboratorio interdisciplinario que fomenta proyectos de creación y ofrece espacios de circulación mediante muestras, conciertos y exposiciones, iniciativa que se daría a lo largo del resto de la década.²⁹⁶

²⁹⁶ Díaz Matajira, Jorge Mario. “Dimensión circulación.” En *El arte sonoro en Colombia: estado del arte*, 145–185. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021, 159

El año 2014 tendría una agitada agenda de eventos vinculados a la MMT, ya que como se puede ver en las Tablas 18, 19, 20, se presentarían 37 actividades diferentes en el marco de los festivales *Festival Transversal Sonora*, *Festival en tiempo Real* y los eventos encontrados en el archivo del CCMC.

En primer lugar, es de destacar la programación de la primera edición del Festival Transversal Sonora (Tabla 18), el cual, a partir de este año se convertiría en bienal. En el mentado festival se presentaron cuatro conciertos de música electroacústica y electrónica.

NOMBRE DEL EVENTO	INSTITUCIÓN	COMPOSITORES	FECHA	NUMERO
CONCIERTO 1 GERMAN RIZO	TRANSVERSAL SONORA	GERMAN RIZO	2014	1
CONCIERTO 2 LEONARDO PUEENTES MARIO SALAZAR	TRANSVERSAL SONORA	Leonardo Puentes Mario Salazar	2014	2
CONCIERTO 3 CARLOS ROMAN – JOSE MIGUEL LUNA SHAMIR CAMEJO – NICOLAS MOLINA	TRANSVERSAL SONORA	Carlos Roman Jose Miguel Luna Shamir Camejo Nicolas Molina	2014	3
CONCIERTO 4 ORQUESTA ELECTRONICA	TRANSVERSAL SONORA	Orquesta electrónica Coro Huelga	2014	4

Tabla 18. Eventos Festival Transversal Sonora 2014 (véase Anexo 8)

Este festival (Tabla 18) continuó con la difusión de la MMT, con un enfoque particular en el uso de tecnologías electrónicas y la creación colectiva. Los eventos incluyeron una amplia gama de propuestas, desde presentaciones individuales, como las de Germán Rizo, hasta proyectos colaborativos, como los conciertos de la Orquesta Electrónica y el Coro Huelga, que enfatizaron la improvisación y la construcción colectiva del sonido.

Además, fue un espacio para dar visibilidad artistas emergentes como Shamir Camejo y Nicolás Molina, quienes presentaron propuestas que reflejan la riqueza de las nuevas prácticas sonoras en Colombia. La participación de artistas como Leonardo Puentes y Mario Salazar destaca la continuidad entre generaciones, al tiempo que subraya la influencia de estas iniciativas en la formación de una escena local sólida y dinámica.

Por otro lado, el Festival en Tiempo Real en este año sumó 19 actividades entre conciertos, talleres y conferencias, presentaciones de documentales (Tabla 19), lo cual deja ver la magnitud que este ha tomado desde su fundación, pero también es de destacar las nuevas entidades que el mismo ha reclutado en apoyo a la circulación de la MMT, podemos ver por primera vez entidades como Casa Poliedro y Espacio Odeón, sin dejar de lado una institución de las dimensiones de la Universidad de los Andes.

EVENTO	UBICACIÓN	NUMERO	FECHA
TALLER DE MAX/MSP: GUÍA DE PROGRAMACIÓN PARA ARTISTAS – CURSO INTENSIVO NIVEL 1	Universidad de los Andes	1	10-21/03/2014
FRANCISCO COLASANTO (ARG-MEX) – ELECTROACÚSTICA	Casa Poliedro	2	15/03/2014
STARLITE GALAXIA (COL) – PERFORMANCE	Casa Poliedro	3	15/03/2014
CARLOS BONIL + FALON CAÑÓN (TRILOBITE, COL) – EXPONRIENDO SUS INSTRUMENTOS ELECTRÓNICOS HECHOS EN CASA (DIY)	Casa Poliedro	4	15/03/2014
DOCUMENTAL LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA EN COSTA RICA	Casa Poliedro	5	15/03/2014
CONCIERTO AL AIRE LIBRE EN LA PLAZOLETA DE ODEÓN	Plazoleta de Odeón	6	04/05/2014
ACCIÓN RADIOFÓNICA 1: LA CIUDAD AUSENTE NOÍS RADIO (COLOMBIA)	Espacio Odeón	7	04/05/2014
CONCIERTO PREMIO “EN TIEMPO REAL” A MÚSICA ELECTROACÚSTICA	Espacio Odeón	8	04/05/2014
PROYECCIÓN DE PUNTO DE QUIEBRE (DOCUMENTAL, ECUADOR)	Espacio Odeón	9	04/05/2014
JAM: JORGE BARCO + MARGARITA ARDILA + TRILOBITE + INVITADO ESPECIAL	Espacio Odeón	10	04/05/2014
CONCIERTO JORGE HARO (ARGENTINA/ESPAÑA)	Espacio Odeón	11	04/05/2014
PANEL: DESDE Y HACIA EL SONIDO: GÉNERO, SONIDO Y TECNOLOGÍA	Espacio Odeón	12	04/05/2014
CONCIERTO EVA ZÖLLNER + ALEXANDRA CÁRDENAS (ALEMANIA + COLOMBIA)	Espacio Odeón	13	04/05/2014
PROYECCIÓN DE RUIDO VULGAR (DOCUMENTAL, PERÚ)	Espacio Odeón	14	05/05/2014
PANEL: DESDE Y HACIA EL SONIDO: EL SONIDO NO ES PROPIEDAD EXCLUSIVA DE LA MÚSICA	Espacio Odeón	15	05/05/2014
CONCIERTO SANTIAGO LOZANO (COLOMBIA)	Espacio Odeón	16	05/05/2014
ACCIÓN RADIOFÓNICA 2: LA CIUDAD AUSENTE NOÍS RADIO (COLOMBIA)	Espacio Odeón	17	05/05/2014
CONCIERTO STARLITE GALAXIA (COLOMBIA)	Espacio Odeón	18	05/05/2014
CONCIERTO LUMÍNICO (MÉXICO)	Espacio Odeón	19	05/05/2014

Tabla 19. Eventos Festival en Tiempo Real 2014 (véase Anexo 7)

La diversidad de actividades incluidas en el festival (Tabla 19) refleja su carácter integral. Entre las iniciativas más destacadas se encuentra el Taller de Max/MSP, impartido por Francisco Colasanto, un recurso esencial para artistas interesados en la programación sonora y musical. Este taller, junto con la presentación del mismo artista en concierto, marca un esfuerzo por fomentar el aprendizaje técnico y la aplicación creativa de herramientas tecnológicas, consolidando la relación entre la formación académica y la práctica artística.

La Casa Poliedro albergó eventos significativos como la exposición de instrumentos electrónicos caseros (DIY) de Carlos Bonil y Falon Cañón (Trilobite), lo cual evidencia un interés por el desarrollo de tecnologías propias en el ámbito artístico colombiano. Asimismo, la proyección del documental *La música electroacústica en Costa Rica* permitió establecer un puente cultural con otros países de América Latina, promoviendo un diálogo sobre las historias y prácticas de esta disciplina en la región.

El festival también se destacó por utilizar espacios no convencionales, como la Plazoleta de Odeón, para llevar a cabo un concierto al aire libre, promoviendo un encuentro más accesible entre el arte sonoro y el público general. En paralelo, el Espacio Odeón se convirtió en el eje central de las actividades interdisciplinarias, donde se llevaron a cabo paneles, proyecciones, acciones radiofónicas y conciertos de artistas internacionales como Eva Zöllner (Alemania) y Alexandra Cárdenas (Colombia).

En la décimo tercera edición del Festival Internacional de la imagen, un evento que en años como el 2008 y el 2010 había mostrado interés en la difusión de la MMT y como se dijo anteriormente, después de tres versiones X (2011), XI (2012) Y XII (2013), en este año 2014 volvía a tener una nutrida agenda de obras realizadas con medios tecnológicos, esto en el marco de la primera versión del evento *Paisajes Sonoros* (Tabla 20). Dentro de estos eventos fue posible ver como se interrelacionan las artes de la imagen con la música electroacústica.

Es relevante resaltar la aparición de Ricardo Dal Farra dentro del festival, con un evento llamado *Miniaturas Sonoras - Concurso 'Arte: Clima'* don se pretendió realizar una presentación de miniaturas electroacústicas seleccionadas por el mismo Dal Farra. Junto con esto, se realizaron 14 conciertos que además de incluir artistas internacionales, permitían la difusión de nuevos artistas colombianos, junto con los tradicionales como Juan Reyes, Roberto García y Mauricio Bejarano.

La programación trae trabajos de características innovadoras como Accordion, Project and Live Electronics, a cargo de Eva Zöllner (Alemania) y Alexandra Cárdenas (Colombia), reflejan la convergencia de tradiciones y tecnologías, combinando la exploración del acordeón con electrónica en vivo. Del mismo modo, Neon Trio, conformado por artistas de Noruega, Japón y Colombia, muestra cómo el festival fomenta interacciones artísticas transnacionales, al igual que la colaboración en propuestas como Anima Mundi / Ether, con la participación de Lvis Mejía (México), Héctor Fabio Torres (Colombia) y creadores alemanes, y Tele-Espacios Activos, que involucró artistas de Colombia y Brasil.

PROYECTO	COMPOSITORES	PAÍS(ES)
ACCORDION, PROJECT AND LIVE – ELECTRONICS	Eva Zollner, Alexandra Cardenas	Alemania, Colombia
"NEON TRIO"	Yumi Murakami, Heloisa Amaral, Karin Hellqvist, Ricardo Tovar	Noruega, Japón
ANIMA MUNDI / ETHER	Lvis Mejia, Hector Fabio Torres	México, Alemania, Colombia
DIFERENTE FASE	Camilo Rojas	Colombia
TELE-ESPACIOS ACTIVOS	Juan Reyes, Mario Valencia, Javier Aguirre, Julian Jaramiilo	Colombia, Brasil
SONIDO RUPTURA	Cristiano Rosa, Jorge Barco	Brasil, Colombia
LUDOTECNIA (BETA TESTING VERSION)	Jorge Crowe	Argentina
JAM LABORATORIO DE ELECTRÓNICA CREATIVA	Cristiano Rosa, Jorge Barco	Brasil, Colombia
LUMINICO	ONIX Ensemble: Rodrigo Sigal, Alejandro Escuer, José Luis García Nava	México
VAPOR DE TRUENO GRIS	Mauricio Bejarano	Colombia
TRAS-LADO	Luis Negron, Juan Orozco, Nelson Vergara, Roberto Garcia	Venezuela, Alemania, Colombia
EFEITO MINIATURA	Cristiano Rosa	Brasil
A>V 2.0	Jorge Haro	Argentina, España
ESCENAS ONÍRICAS	Ricardo de Armas	Argentina

Tabla 20. Conciertos de Paisajes Sonoros . XIII Festival Internacional de la Imagen 2014²⁹⁷.

Proyectos como Ludotecnia (Beta Testing Version), del argentino Jorge Crowe, y Jam Laboratorio de Electrónica Creativa, de Cristiano Rosa (Brasil) y Jorge Barco (Colombia), subrayan la importancia del "hazlo tú mismo" (DIY) y de la experimentación tecnológica como motor de la creatividad. Además fue posible ver trabajos como Lumínico, presentado por el ONIX Ensemble de México, exploran la intersección entre música, luz y espacio, desafiando las nociones

²⁹⁷Festival Internacional de la Imagen, Decima tercera Edición.2014. <https://festivaldelaimagen.com/wp-content/uploads/2020/09/festival-8-2009.pdf> Consultado el 1 de diciembre de 2024.

tradicionales del concierto para ofrecer experiencias inmersivas. Por otro lado, obras como A>V 2.0 de Jorge Haro (Argentina/España) y Escenas Oníricas de Ricardo de Armas (Argentina).

La programación tan variada y cuantiosa del festival (Tabla 20) demuestra que a pesar de haber obviado las presentaciones ligadas a la MMT, en versiones anteriores, pretente volver a poner a La Universidad de Caldas, Manizales como un punto de encuentro para artistas internacionales y locales interesados en expandir los límites de la creatividad tecnológica. Así, el XIII Festival Internacional de la Imagen se vuelve a presentar como un evento crucial en la historia de la MMT colombiana.

Por otro lado, en Bogotá, durante este año la Plataforma Bogotá Laboratorio Interactivo de Arte, Ciencia y Tecnología, prseentó once versiones de la actividad llamada *Muestra. Ciclo de encuentros Imagen + Sonido* y además un laboratorio llamado *Chiroptera y sonosnemas: diálogo entre la bioacústica y la composición de música electroacústica*.²⁹⁸

Mientras se daban estas actividades, en el Museo de Arte Moderno de Medellín, en el 2014 se realizaba una actividad relacionada con la MMT, más precisamente con el arte sonoro, llamada *Reserva Expuesta*, tal vez es la única actividad de este tipo registrada en esta ciudad, durante este año²⁹⁹. Y Cartagena, una de las ciudades que menos difusión de MMT presenta, en el marco de la primera Bienal de Arte de Cartagena, celebrada en 2014, el artista Oswaldo Maciá presentó una instalación sonora titulada *Anestesia*³⁰⁰.

A pesar de que el año 2015 también fue un periodo de gran movimiento en la MMT, con conciertos y eventos de gran importancia, así lo deja ver la revisión de archivos como el del CCMC (Tabla 21), de la actividad del *Festival en tiempo Real* (Tabla 22) sólo se encontró un concierto para guitarra, electrónica y video.

²⁹⁸ Díaz Matajira, Jorge Mario. “Dimensión circulación.” En *El arte sonoro en Colombia: estado del arte*, 145–185. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021, 160

²⁹⁹ Ibid., 162

³⁰⁰ Ibid., 154

FECHA	NOMBRE DEL EVENTO	UBICACIÓN	NOMBRE DE LA SALA	COMPOSITORES
18/09/2015	ARCHEION	BOGOTÁ	ANGELA GUZMÁN INEZ	DANIEL TERUGGI BARNARD PARMEGIANI CHRISTIAN ZANÉSI MAURICIO BEJARANO
25/09/2015	MÚSICA CONTEMPORÁNEA DE CÁMARA Y ELECTROACÚSTICA, DE COMPOSITORES COLOMBIANOS Y LATINOAMERICANOS.	BOGOTÁ	Museo Nacional de Colombia	N/A
9/10/2015	MÚSICA PARA VOZ Y MÚSICA ELECTROACÚSTICA	BOGOTÁ	PUNTO THECA	CCMC
10/11/2015 11/11/2015	JOHANN HASLER: RETRATOS DE UN COMPOSITOR	BOGOTÁ	BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO, SALA DE AUDIOVISUALES	JOHANN HASLER
19/11/2015	LA ORQUESTA DE LAPTOPS B.LAP	BOGOTÁ	CASA TALLER	Luis Fernando Sánchez Michele Abondano Rafael Llanos Germán David Rizo Juan Camilo Vásquez
20/11/2015	AGRUPACIÓN UL	BOGOTÁ	TEATRO PÚBLICO VALENCIA PABLO DE TARSO	UL
20/11/2015	ELECTRO-MISTICISMO	BOGOTÁ	PUNTO THECA	MASHA BRONNIKOVA OSCAR CASALLAS LAURA BARRIOS CATALINA HIGUERA CAMILO MAHECHA
27/11/2015	AGRUPACIÓN SATI – FLAUTA Y ELECTRÓNICA	BOGOTÁ	TEATRO LIBÉLULA DORADA	RAFAEL LLANOS DIEGO ROJAS PEDRO GARCÍA DANIEL LEGUIZAMÓN
3/12/2015	Conferencia: "Las Artes Sonoras y su campo expandido"	BOGOTÁ	librería - editorial La Valija de Fuego	N/A

Tabla 21. Conciertos vinculados a la MMT 2015 encontrados en el archivo del CCMC (véase Anexo 6)

Los conciertos encontrados en el archivo del CCMC (Tabla 21) en Bogotá ofrecieron una visión integral del panorama electroacústico y experimental, tanto a nivel local como nacional. Proyectos como Archeion (Figura 49), con obras de compositores como Daniel Teruggi, Bernard Parmegiani y Mauricio Bejarano, exploraron la tradición de la MTT y su evolución en el contexto suramericano y colombiano. Este evento, realizado en la sala Ángela Inés Guzmán, destaca la importancia de las instituciones culturales en la preservación y promoción de estas prácticas.

Otros eventos como La Orquesta de Laptops B.Lap (Casa Taller) y Electro-Misticismo (Punto Theca) reflejan la diversidad de enfoques en la música experimental, desde el uso de instrumentos digitales hasta la fusión de elementos electrónicos con temáticas culturales. Además, la conferencia "Las Artes Sonoras y su Campo Expandido", realizada en la librería La Valija de

Fuego, demuestra un interés creciente por reflexionar sobre el papel de las artes sonoras en contextos contemporáneos, ampliando su campo de influencia más allá de los conciertos y las presentaciones.

EVENTO	NUMERO	UBICACIÓN	ARTISTA	FECHA	NUMERO
NUNTEMPE ENSAMBLE: CONCIERTO GUITARRAS ELECTRÓNICA VIDEO	Festival En tiempo real	La Factoría	Julián Benavides Edgar Guzmán Georg Friedrich Haas Cecilia Pereyra Pablo Martín Freiberg Sebastián Pozzi Azzaro	28/04/2015	1

Tabla 22. Eventos Festival en Tiempo Real 2015 (véase Anexo 7)

A pesar de la baja actuación del Festival en Tiempo Real, Otros espacios, en muchos casos independientes, abrieron sus puertas a la MMT, sumando al ya nombrado Matik Matik, de la mano del CCMC, escenarios como Punto Theca, el Teatro Público Valencia Pablo De Tarso, el Teatro Libélula Dorada, eran nuevos promotores de la música ligada a la tecnología.

Es pertinente mencionar que en este punto empiezan a diluirse entre los eventos los nombres de los compositores más tradicionales, que tuvieron gran difusión final del siglo XX y comienzos del XXI, pero no por un receso o falta de reconocimiento por su ejercicio creativo o investigativo, esto se debe al gran aumento de conciertos, talleres, conferencias, etc que llevan el nombre de nuevos artistas y académicos interesados en la MMT.

Junto con esto, también se permiten espacios para mantener viva la memoria de pioneros de la MMT, esto se puede ver en la realización de conciertos como el dedicado al destacado compositor argentino Daniel Teruggi (Figura 49) estaba pensado como concierto acústico para 8 canales. O en el concierto del 5 de octubre organizado por el CCMC (véase Figura 50), donde se puede notar la presencia de diferentes artistas emergentes junto a otro importante compositor colombiano Jorge Gregorio García.

PROYECTO	ARTISTAS	/ PAÍSES
PHYSICAL	Alain Thibault, Matthew Biederman,	Canadá / Estados Unidos
FUERZAS TELÚRICAS	Dimitri della Faille,	Bélgica / Canadá
LA MEMORIA DEL TIEMPO	Raúl Minsburg,	Argentina
MIKROKOSMIKA ACUSMÁTICA	Alejandro Brianza,	Argentina
LA MEMORIA DEL TIEMPO	Raúl Minsburg,	Argentina
ESPACIOS VISIBLES DEL AIRE	Patricia García, Juliana Moreno, Leonardo Zimmerman,	Argentina
UN VIDEOJUEGO SIN GANADOR	Henrique Roscoe,	Brasil
DIGIBONE	Michael Dessen,	Estados Unidos
RETROVISOR	Carmen Gil, Camilo Giraldo, Juan David Castaño, Juan Manuel Toro, Vladimir Giraldo, Milton Piñeros,	Colombia
LOS DÍAS TERRESTRES - CEMAS	Andamio,	México,
HIHKAKUBI	Fabio Miguel Fuentes Hernández, Yovanny Betancur,	Colombia

Tabla 23. Conciertos de Paisajes Sonoros. XIV Festival Internacional de la Imagen 2015³⁰¹.

El XIV Festival Internacional de la Imagen continuó con el tradicional evento *Paisajes Sonoros* con 12 conciertos vinculados a la MMT, su programación que año tras año va creciendo, algo evidente gracias a su carácter internacional, que incluyó artistas de países como Argentina, Bélgica, Brasil, Canadá, Estados Unidos, México, y por supuesto Colombia, lo que es asombroso para un proyecto nacido en una ciudad periférica como lo es Manizales, en relación a la alta producción de la ciudad de Bogotá.

Este festival de nuevo se destacó por su programación diversa e internacional, reafirmando el compromiso del festival con la MMT colombiana. Entre los proyectos destacados se encuentran Physical, de Alain Thibault y Matthew Biederman (Canadá/Estados Unidos), y Fuerzas Telúricas, de Dimitri della Faille (Bélgica/Canadá), que exploraron interacciones entre sonido, tecnología y medio ambiente.

Además, el evento incluyó una destacada representación de artistas latinoamericanos, como La Memoria del Tiempo de Raúl Minsburg (Argentina) y Mikrokosmika Acusmática de Alejandro Brianza (Argentina), que evidencian el creciente protagonismo de la región en las artes sonoras contemporáneas. Proyectos colombianos como Retrovisor, liderado por un colectivo de artistas, y Hihkakubi de Fabio Miguel Fuentes Hernández y Yovanny Betancur, consolidan el talento local y su capacidad para dialogar con las tendencias internacionales. Este evento se posiciona por encima

³⁰¹ Festival Internacional de la Imagen. Festival 2015. 2015. Accedido el 2 de diciembre 2024. <https://festivaldelaimagen.com/es/festival2015/>

de otros realizados en la capital del país, como se observa en la Tabla 23 del archivo del CCMC, donde la mayoría de los eventos son de carácter individual.



Figura 49. Concierto *Archeion* Daniel Teruggi 18 de septiembre 2015. Archivo: IG Circulo Colombiano de Música Contemporánea³⁰² (véase Anexo 6)



Figura 50. Concierto CCMC | música para voz y música electroacústica. 9 de octubre 2015. Punto Theca. Archivo: FB Circulo Colombiano de Música Contemporánea³⁰³ (véase Anexo 6)

³⁰² @ccmc_musica_co(2020) Concierto Archeion Daniel Teruggi 18 de septiembre 2015 (post). Instagram <https://www.instagram.com/p/7x1EpBI7eK/> Consultado el 29 de enero del 2025.

³⁰³ CIRCULOCMC (2020) Concierto CCMC | música para voz y música electroacústica. 9 de octubre 2015 (Post) Facebook. <https://www.facebook.com/events/1632720963643881/> Consultado el 29 de enero del 2025.

También es notable ver el homenaje que se le hace a la primera MMT de Colombia y Latinoamérica en el concierto del 9 de octubre, también organizado por el CCMC (Figura 50) pensado en formato de voz y electroacústica, pero enfocado en artistas pioneros como, Coriun Aharonián, o Alcides Lanza. E incluiría el siempre presente ensayo electrónico de Fabio Gonzales Zuleta, como un homenaje a los 50 años de la música electroacústica colombiana.

A pesar de que a lo largo de este apartado ha sido evidente el protagonismo de Bogotá como epicentro de la MMT en Colombia, en Medellín abrió sus puertas al público en septiembre de 2015 *Lab3* en el MAMM, una sala especializada en proyectos sonoros y, a nivel institucional, se destaca como uno de los pocos espacios dedicados exclusivamente a la circulación de arte sonoro, este año tuvo cinco actividades de escucha de arte sonoro, entre otras actividades asociadas³⁰⁴ como actividades de formación dedicadas a la exploración sonora como el laboratorio: *Capturar sonidos para producir* y la conferencia: *Paisaje y arte sonoro en la era posdigital*. Y, junto con lo anterior, durante este año se realizó el Encuentro Ruidista, también dedicado a la difusión de arte asociada con la MMT³⁰⁵.

Para el 2016 se dieron 57 eventos relacionados con la MMT, el CCMC (Tabla 24) presentó eventos en lo corrido de este año, en los que fue posible ver actividades que permiten mantener vigentes a los primeros creadores de MMT de Latinoamérica, como en el concierto del 1 de marzo, que contó con obras de Cesar Bolaños, de Blas Emilio Atehortúa, o Mesías Maiguashca (véase Figura 53)

La Tabla 24 extraída del archivo del CCMC, refleja una intensa actividad musical vinculada a la MMT durante 2016 en Bogotá, con una notable diversidad de eventos en lugares que ya se habían consolidado como escenarios frecuentes para la difusión de esta música, como lo es el Teatro Libélula Dorada y el Museo Nacional.

Además, los eventos subrayan la colaboración entre artistas y ensambles como “Kling,” “ul - música mixta” y “Time To Play,” promoviendo la exploración de formatos interdisciplinarios. La

³⁰⁴Díaz Matajira, Jorge Mario. “Dimensión circulación.” En *El arte sonoro en Colombia: estado del arte*, 145–185. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021, 163

³⁰⁵ Ibid., 155

variedad de nacionalidades y estilos representados refuerza lo que ha mostrado la historia de la MMT hasta este momento, Bogotá como la plataforma colombiana para la difusión de la MMT.

FECHA	NOMBRE DEL EVENTO	UBICACIÓN	NOMBRE DE LA SALA	COMPOSITORES
1/03/2016	Libélula sonora – concierto Ricardo Cuadros.	BOGOTÁ	TEATRO LIBÉLULA DORADA	INTERPOLACIONES (1966) CÉSAR BOLAÑOS SEIS TIENTOS (1977) GERARDO GANDINI FLOR DE SANCAYO (1978) EDGAR VALCÁRCEL CINCO PRELUDIOS (1968 - 1999) BLAS EMILIO ATEHORTÚA V MICROGRAMAS (2014) MESÍAS MAIGUASHCA
26/02/2016	Música electroacústica colombiana	BOGOTÁ	Museo nacional	N/A
01/03/2016	ATEMPORÁNEA Cuarteto de guitarras.	BOGOTÁ	Teatro La Libélula Dorada	N/A
18/03/2016	Música electroacústica de La Plata y Buenos Aires	BOGOTÁ	Museo Nacional	N/A
19/04/2016	Saxofón y electrónica	BOGOTÁ	Teatro Libélula Dorada	Omar López
07/06/2016	Música mixta para guitarra, flauta y video	BOGOTÁ	Teatro Libélula Dorada	N/A
22/07/2016	Música electroacústica boliviana	BOGOTÁ	Museo Nacional	Lluvia Bustos Yerko Estevez Adrián Quintela Heredia Carla Quispe Miguel Llanque Alberto Villalpando.
02/08/2016	Concierto con la participación del Ensamble CG y de Time To Play – Música Electrónica Experimental	BOGOTÁ	Teatro Libélula Dorada	Ensamble CG Time To Play – Música Electrónica Experimental
17/09/2016	Doble concierto con los ensambles “Kling” y “ul - música mixta”	BOGOTÁ	Teatro Acto Latino	Melissa Vargas Andrew May Oscar Bazán Rafael Llanos
10/12/2016	Concierto: “Aquí tampoco hay tiempo” “ul” Música mixta	BOGOTÁ	Teatro Acto Latino	Laura Cubides Samanta García Daniel Leguizamón

Tabla 24. Conciertos vinculados a la MMT 2016 encontrados en el archivo del CCMC (véase Anexo 6)

La segunda edición del Festival Transversal Sonora contó con talleres de improvisación, además de conciertos de artista seleccionados por convocatoria (Tabla 25), eventos para los que se tuvo el apoyo de la Universidad Nacional de Colombia. Como particularidad, en esta edición del citado festival se recurrió por primera vez al Claustro de San Agustín como sala de conciertos de arte sonoro.

Este festival, en esta edición se enfocó en la improvisación experimental y el diálogo sonoro. Las actividades incluyeron talleres y muestras en espacios culturales como el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia y el Claustro de San Agustín, con participación de artistas como Camilo Rojas y José Miguel Luna.

Lo anterior evidencia una clara intención pedagógica en el festival y un enfoque en el intercambio creativo, con eventos como Convocatoria Sonidos en Diálogo y Proyecto Arquea, que fomentaron la improvisación y la experimentación. La estructura modular de los talleres permitió una profundización en técnicas específicas. Aunque se trata de un evento pequeño en comparación con otros, como el Festival Internacional de la Imagen, el Festival Transversal Sonora se consolida como un espacio dedicado al aprendizaje y la difusión MMT.

EVENTO	UBICACIÓN	ARTISTA	FECHA	NUMERO
UL CONVOCATORIA SONIDOS EN DIÁLOGO MUESTRAS TALLER DE IMPROVISACIÓN EXPERIMENTAL	Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia	N/A	02/11/2016	1
PROYECTO ARQUEA COAL MUESTRAS TALLER DE IMPROVISACIÓN EXPERIMENTAL	Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia	N/A	03/11/2016	2
CONVOCATORIA SONIDOS EN DIÁLOGO SOLAB MUESTRAS TALLER DE IMPROVISACIÓN EXPERIMENTAL	Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia	N/A	04/11/2016	3
MODULO 1 TALLER EN IMPROVISACIÓN EXPERIMENTAL	Claustro de San Agustín	Camilo Rojas	28/10/2016	4
MODULO 2 TALLER DE IMPROVISACIÓN EXPERIMENTAL	Claustro de San Agustín	José Miguel Luna	27/10/2016	5
MODULO 3 TALLER DE IMPROVISACIÓN EXPERIMENTAL	Claustro de San Agustín	Camilo Rojas	28/10/2016	6

Tabla 25. Eventos Festival Transversal Sonora 2016 (véase Anexo 6)

EVENTO	UBICACIÓN	ARTISTA	FECHA	NUMERO
TREM-PÁSSARO (1993) DENISE GARCIA (BRASIL, 1955)	LA PLATAFORMA PARA LAS ARTES	Denise Garcia	24/04/2016	1
PAROXISMO (2016) LIBERTAD FIGUEROA (MÉXICO, 1987)	LA PLATAFORMA PARA LAS ARTES	Libertad Figueroa	24/04/2016	2
AGNIOËTIOMIX (1999) CAROLE CHARGUERON (FRANCIA, RESIDENTE EN MÉXICO; 1966)	LA PLATAFORMA PARA LAS ARTES	Carole Chargueron	24/04/2016	3
CONCIENCIA PURA DE INVENCION (2013) PATRICIA MARTÍNEZ (ARGENTINA, 1973)	LA PLATAFORMA PARA LAS ARTES	Patricia Martínez	24/04/2016	4
BEZIMIANI (2011) JULIA TELES (BRASIL, 1989)	LA PLATAFORMA PARA LAS ARTES	Julia Teles	24/04/2016	5
A LA INEQUÍVOCA MEMORIA DE MI PIEL (2016) MICHELE ABONDANO (COLOMBIA, 1981)	LA PLATAFORMA PARA LAS ARTES	Michele Abondano	24/04/2016	6
CINCO MICRO-ESTUDIOS (1992) GABRIELA ORTIZ (MÉXICO, 1964)	LA PLATAFORMA PARA LAS ARTES	Gabriela Ortiz	24/04/2016	7
CONCIERTO DE LANZAMIENTO: RUST (JEAN-FRANÇOIS LAPORTE Y BENJAMIN THIEGPEN)	LA PLATAFORMA PARA LAS ARTES	Jean-François Laporte Benjamin Thiepgen	24/04/2016	8
COLECTIVO RADIADOR DE MÉXICO TALLER POESÍA SONORA Y CÓDIGO	Matik matik	Iván Esquinca Jaime Alonso Lobato Cardoso Alberto Cerro Mauro Herrera Fernando Lomelicuya	4-5- 6/05/2016	9
COLECTIVO RADIADOR DE MÉXICO CONCIERTO	Matik matik	Iván Esquinca Jaime Alonso Lobato Cardoso Alberto Cerro Mauro Herrera Fernando Lomelicuya	06/05/2016	10
MAIA KOENIG AKA RRAYEN DE ARGENTINA, SEGUNDA ESTACIÓN DE EN TIEMPO REAL 2016 TALLER	Casa Bogotales	Maia Koenig AKA RRayen	29/06/2016	11
MAIA KOENIG AKA RRAYEN DE ARGENTINA, SEGUNDA ESTACIÓN DE EN TIEMPO REAL 2016 CONCIERTO	Casa Bogotales	Maia Koenig AKA RRayen	29/06/2016	12
CONCIERTO JONTY HARRISON	Auditorio Fabio Lozano, Universidad Jorge Tadeo Lozano	Jonty Harrison	31/10/2016	13
CONCIERTO EVA ZÖLLNER	Auditorio Fabio Lozano, Universidad Jorge Tadeo Lozano	Eva Zöllner	31/10/2016	14
CONFERENCIA EVA ZÖLLNER	Hemiciclo 001, Universidad de Los Andes	Eva Zöllner	01/11/2016	15
ESTADO DEL ARTE DEL REPERTORIO PARA ACORDEÓN Y MEDIOS ELECTROACÚSTICOS	Hemiciclo 001, Universidad de Los Andes	Jonty Harrison	02/11/2016	16
CONFERENCIA JONTY HARRISON	Hemiciclo 001, Universidad de Los Andes	Jonty Harrison	02/11/2016	16
¿HACIA DÓNDE VAMOS?	Hemiciclo 001, Universidad de Los Andes	Jonty Harrison	02/11/2016	16
CONVERSATORIO MÚSICA ELECTROACÚSTICA ACTUAL EN COLOMBIA	Auditorio Principal Biblioteca Virgilio Barco	Michele Abondano Sofía Chavarro Ana María Romano G. Catalina Peralta C. Daniel Prieto Santiago Lozano Jorge Gregorio García M.	03/11/2016	17

CONCIERTO MÚSICA ELECTROACÚSTICA ACTUAL EN COLOMBIA	Auditorio Principal Biblioteca Virgilio Barco	Michele Abondano Fernando Rincón Estrada Sofía Chavarro Ana María Romano G. Catalina Peralta C. Daniel Prieto Santiago Lozano Jorge Gregorio García M.	03/11/2016	18
CONCIERTO JONTY HARRISON SELECCIÓN ANTOLÓGICA DE SU OBRA ELECTROACÚSTICA	Auditorio Mario Laserna – B, Universidad de los Andes	Jonty Harrison	04/11/2016	19

Tabla 26. Eventos Festival en Tiempo Real 2016 (véase Anexo 7)

Dentro de la nutrida cartelera presentada por el Festival en Tiempo Real del año 2016, que como en cada una de las versiones del mismo, da espacios tanto para artistas que aún no cuentan con difusión, como para los referentes actuales de la misma. En esta edición se destaca la presencia de artistas internacionales con una relevancia importante, como Denise Garcia (Braisl), Julia Teles (Brasil), Libertad Figueroa (Mexico), Carole Chargueron (Francia), Patricia Martínez (Argentina), Jean-François Laporte (Canadá) y Benjamin Thiepgen (Estados Unidos), quienes junto a las colombianas Michele Abondano y Gabriela Ortiz presentaron sus obras a través de la Plataforma para las Artes el 24 de abril.

Posteriormente, en las actividades del mes de noviembre se contó con la performance y conferencia de la acordeonista alemana especializada en música contemporánea y electroacústica Eva Zöllner, y con diferentes eventos como la conferencia titulada “Estado del arte de la música electroacústica, ¿hacia dónde vamos?” tres conciertos uno de ellos “Selección antológica de su obra electroacústica” estos, a cargo del compositor británico Jonty Harrison.



Figura 51. Libélula sonora. Música nueva, Ricardo Cuadros. 1 de marzo de 2016. Archivo: IG círculo colombiano de música contemporánea³⁰⁶ (véase Anexo 6)

Además de una serie de conciertos – algunos independientes- enfocados den la MMT, se puede ver como poco a poco van a volviendo recurrentes algunos nombres de artistas emergentes en estos circuitos como Melissa Vargas, y Daniel Leguisamon. Junto con esto, espacios como el Teatro Libélula Dorada o el Teatro Acto Latino, se empezaban a consolidar como uno de las nuevas instituciones relevantes en el espacio de la MMT, que otrora habían sido casi exclusivos para escenarios tradicionales como los del Banco de la república, el Teatro Colón o escenarios de instituciones educativas.

³⁰⁶@ccmc_musica_co(2020) Libélula sonora. Música nueva, Ricardo Cuadros. 1 de marzo de 2016 (post). <https://www.instagram.com/p/BB-4S5gI7QS/> Consultado el 29 de enero del 2025.



Figura 52. Música mixta para guitarra, flauta y video. 7 de junio de 2016. Teatro Libélula Dorada. Archivo: IG círculo colombiano de música contemporánea.³⁰⁷ (véase Anexo 6)



Figura 53. Concierto con la participación del Ensamble CG y de Time To Play – Música Electrónica Experimental. 2 de agosto de 2016. Teatro Libélula Dorada. Archivo: IG círculo colombiano de música contemporánea.³⁰⁸ (véase Anexo 6)

³⁰⁷ @ccmc_musica_co(2020) Música mixta para guitarra, flauta y video. 7 de junio de 2016. Teatro Libélula Dorada (post). <https://www.instagram.com/p/BGc55avI7Rz/> Consultado el 29 de enero del 2025.

³⁰⁸ @ccmc_musica_co(2024) Concierto con la participación del Ensamble CG y de Time To Play – Música Electrónica Experimental. 2 de agosto de 2016. Teatro Libélula Dorada (post). <https://www.instagram.com/p/BIkaiqKjbXQ/> Consultado el 29 de enero del 2025.

En el 2016 el Festival Internacional de la Imagen en su décima quinta edición, muestra un paso más hacia la evolución en el campo de la creación ligada a la MMT; al incluir, no solamente el ya tradicional evento llamado *Paisajes Sonoros* (véase Tabla 27), también contó dentro de este mismo la presentación de las obras ganadoras del : *Arte! Clima* – 64 miniaturas sonoras (Tabla 28)- del Centro de Experimentación e Investigación en Artes Electrónicas (CEIArtE) de la Universidad Nacional de Tres de Febrero en Argentina, quienes en colaboración con el Centro del Clima de la Cruz Roja/Media Luna Roja, organizaron el concurso internacional ‘arte! clima’, dedicado a la creación de miniaturas de arte sonoro que aborden los efectos del cambio climático y la crisis ambiental global.

La Tabla 28 pone en evidencia la relevancia global de temas como el cambio climático y la sostenibilidad, explorados mediante miniaturas sonoras. México, Estados Unidos y Argentina son los países con mayor representación, lo que evidencia su liderazgo en la producción artística vinculada al medio ambiente. Además, las obras abarcan una variedad de enfoques, desde los elementos naturales hasta fenómenos climáticos específicos, mostrando una fuerte conexión entre el arte y la conciencia ambiental.

Volviendo grueso del festival, la Tabla 27 subraya la creciente importancia de los enfoques transdisciplinarios en la MMT. Paisajes Sonoros no solo refleja el interés por investigar las relaciones entre sonido, imagen y espacio, sino que también resalta la colaboración internacional como motor creativo.

Por otro lado, las obras del presentadas abarcan desde lecturas expandidas y cine electroacústico hasta performances de electrónica en vivo, revelando una dinámica de mucha variedad en las técnicas ligadas a la MMT. El festival reunió artistas e instituciones de múltiples países, como Canadá, Argentina, España, Colombia y Finlandia, lo que evidencia su carácter global y su capacidad de conectar comunidades creativas de diversas latitudes.

OBRA	AUTOR	INSTITUCIÓN/PAÍS	NÚMERO
EL TREN LECTURA EXPANDIDA	Andamio	CMMAS, IberoMúsicas, México	1
TIEMPO FRÁGIL	Daniel Schachter	Universidad de Lanús, Argentina	2
CIFRA OSCURA	Daniel Schachter	Universidad de Lanús, Argentina	3
ELECTRO LIVE CINEMA	DéjàVu	Francia	4
METATOPIA: MICROSEXES	Jaime del Val	España	5
SINOISE	Juan Felipe Cabrera	Colombia	6
MINKÄLÄINEN SE ON? / DE QUÉ TIPO ES?	L.I.E Pauli Lyytinen - Sergio Castrillón, Ville	Finlandia	7

	Vokkolainen, LAPONIA IMPROVISATIONS		
ORGANIC	Ricardo Dal Farra	Concordia University, CEIArte - Universidad Nacional de Tres de Febrero, Canadá – Argentina	8
ZAKA	Yovanny Betancur	Universidad de Caldas, Colombia – Canadá	9
SYSTEMA SOLAR		Colombia	10
EQUANIMITY	Robert Mackay	The University of Hull, Reino Unido, BunB	11
ON FROGS: LIVE ELECTRONICS PERFORMANCE	James Harley	Canadá, BunB	12
METATOPIA: AMORPHOGENESIS	Jaime del Val	España	13
MATERIA [SONIDO TELÚRICO]	Jorge Barco - Pedro Soler	Colombia - España – Ecuador	14
ARTE! CLIMA	Centro de Experimentación e Investigación en Artes Electrónicas - CEIArte	Universidad Nacional de Tres de Febrero, Red Cross Climate Center	15

Tabla 27. Paisajes Sonoros en el XV Festival Internacional de la Imagen 2016³⁰⁹.

OBRA	AUTOR	PAÍS	NUMERO
24H EN EL JARDÍN DEL TURIA	Blas Payri	España/Francia	1
AIRE	Antonio Russek	México	2
AND THEN, IT ALL DELIQUESCED	Una Lee	Corea del Sur	3
ANTARCTICA	Ana Paola Santillan Alcocer	México	4
AUDIO FOR WAI	Ian Clothier	Nueva Zelanda	5
CASCADA	Balam Ronan Simon Delgado	México	6
CHANEQUE	Antonio Russek	México	7
CLIMATE PIECE	Andrew Pirtle	Estados Unidos	8
DAUGHTER OF THE WIND	Lin Culbertson	Estados Unidos	9
DRIP BOP DROP DRIBBLE	Alden Jenks	Estados Unidos	10
ELECTROANONYME	L. Alexis Emelianoff	Canadá/Estados Unidos	11
ELECTROHIDROFONÍA	Damián Paúl Espina	Argentina	12
FOUR ELEMENTS	Alden Jenks	Estados Unidos	13
GET ON THE BUS	Eric Chapelle	Estados Unidos	14
GLACE	Ruud Roelofsen	Países Bajos	15
GLOBAL WARMING	Gabriel Peraza	Venezuela	16
HURRICANE SANDY	Michael Gatonska	Estados Unidos	17
ICECAP	Nigel Helyer	Australia	18
IN NATURA LUMINAE 2ª	Martin Herraiz	Brasil	19
IN NATURA LUMINAE 2B	Martin Herraiz	Brasil	20
INSECT'S WHISPER	Tatjana Böhme-Mehner	Alemania	21
LA RED DE INDRA	Renzo Filinich	Perú	22
MANGROVE SUNBURN	Graham Fussell	Estados Unidos	23
MANY DROPS	Richard Garrett	Reino Unido	24
MATKUSTAJAT MINIATURE	James Andean	Canadá/Reino Unido	25
MELTING PLANET/PLANETA DESINTEGRÁNDOSE	Lucio Edilberto Cuéllar Camargo	Colombia/Estados Unidos	26
NATURAL	Pablo Anglade	Argentina	27
ONE DROP	Richard Garrett	Reino Unido	28
RADIATION BALANCE AT "TOP OF THE ATMOSPHERE" (TOA) FROM 1850 TO 2300	Katharina Vogt	Austria	29
RE-IMAGINING THE JURASSIC	Robert Mackay	Reino Unido	30
RIACHUELO, CASCADA Y NIÑOS A LO LEJOS	Balam Ronan Simon Delgado	México	31
SUMMER OF FIRE	Sebastien Lavoie	Canadá	32
UNDERWATER SOUNDSCAPE	Julien Poidevin	Francia	33
VERS LA MER	Blas Payri	España/Francia	34
WATER (PARTE 1)	James E. Holdman	Estados Unidos	35
WATER (PARTE 2)	James E. Holdman	Estados Unidos	36

³⁰⁹ Festival Internacional de la Imagen 2016. Decima quinta Edición <https://festivaldelaimagen.com/es/festival2016/>
Consultado el 1 de diciembre de 2024.

WATER (PARTE 3)	James E. Holdman	Estados Unidos	37
WINDWORDS	Alden Jenks	Estados Unidos	38
Y DESPUÉS...	Gabriel Cicuttin	Argentina	39
MOSQUITOES	João Fernandes	Portugal	40
PERSPECTIVE	Gerald Fratzl	Canadá	41
ANTHOZOA	Daniel Blinkhorn	Australia	42
BRINK	Mitch Allen	Australia	43
EXODUS	Javier Andrés Ortiz	Argentina	44
FROSTBYTE – REDSOUND	Daniel Blinkhorn	Australia	45
IN APNEA	La Cosa Preziosa	Italia	46
LIQUIFIED REFLECTIONS	Ruud Roelofsen	Países Bajos	47
MAR	Martín Matus Lerner	Argentina	48
MOTHER ANTARCTIC	Rafael Gracida Zurita	México	49
NATURA LIQUIDA	João Fernandes	Portugal	50
NATURALEZA PROFUNDA	Damián Gorandi	Argentina	51
PAYSAGE MARIN AVEC BATEAUX ET HYDRAVION	Antonio D'Amato	Italia	52
RESIGNIFICAMAR	Daniel Quaranta	Argentina/Brasil	53
STREAM	Joao Pedro Oliveira	Portugal	54
THE RISING FORCES	Jules Bryant	Reino Unido	55
TROPE - SURFACE TENSION	William Price	Estados Unidos	56
TROPE NO. 2 - SATURATION POINT	William Price	Estados Unidos	57
UNSPOKEN (SHORT VERSION)	Donika Rudi	Kosovo	58
WATER 3.18	Sang Mi Ahn	Corea del Sur	59
CENIZAS DEL AGUA	Hugo Druetta	Argentina	60
EMISIONES ZERO	Galo Alberto González	México	61
OMNISCIENTIA É UM COLECTIVO (PARTE I)	Jaime Reis	Portugal	62
OUT!	James Andean	Canadá/Reino Unido	63
RAIN AND HARVEST DANCE	Tassia Camila Novaes Raimundo	Brasil	64

Tabla 28. Miniaturas sonoras seleccionadas en el Concurso Internacional: “Arte! Clima” . presentadas en Paisajes Sonoros en el XV Festival Internacional de la Imagen 2016³¹⁰

Y, además, en esta edición, se inauguró un panel enfocado únicamente en investigaciones sobre sonología, donde se presentaron 13 ponencias, de las cuales 8 estaban vinculadas con la creación en MMT (véase Tabla 29)

AUTOR	INSTITUCIÓN	PONENCIA
ROBERTO CUERVO PULIDO	Universidad de Caldas y Pontificia Universidad Javeriana	“Modelo de valoración de las experiencias de los paisajes sonoros urbanos”
HÉCTOR FABIO TORRES	Universidad de Caldas	Interfaz cerebro-ordenador. Alternativas del diseño y la creación para el biofeedback sonoro”
JOAQUIN LLORCA	Universidad Icesi	“Investigando el paisaje sonoro urbano. El caso del barrio
MARÍA JULIANA SOTO	Universidad Nacional de Colombia	“Visitar el espacio de los recuerdos”
JAIME D. ROJAS	Pontificia Universidad Javeriana	“Charango Espacializado! Creación de Composiciones electroacústicas para Charango utilizando procesamiento en tiempo real”
JULIÁN JARAMILLO ARANGO	Universidad de Caldas	“Diseño de Interacción para Creaciones Sonoras Colaborativas Mediadas por el Uso de Dispositivos Móvil es”

³¹⁰ Ibid.

JAIME ALONSO LOBATO CARDOSO Y PABLO PADILLA LONGORIA	SEMIMUTICAS, IIMAS, UNAM	“Naturalezas de la información: modelos matemáticos y sensores biométricos en el contexto del arte contemporáneo”
FERNANDO ENRIQUE FRANCO LIZARAZO	N/A	“D-Sonus: interfaz pictórica para creación musical con dispositivos móviles” (Skype)

Tabla 29. Ponencias vinculadas a la MMT. Panel de sonología. XV Festival Internacional de la Imagen 2016³¹¹

La programación enfocada en MMT del Festival Internacional de la Imagen puede que sea la más nutrida en el año 2016, por encima de los eventos realizados en Bogotá, que en un número importante fueron independientes de algún festival o evento aglutinador de actividades, también muestra un mayor aporte a la difusión en Colombia, que los presentados en otra de las ciudades principales, Medellín.

En la ciudad de Medellín seguían realizándose actividades en el lugar que más espacios brindaba a la MMT, el MAMM: se realizaron las actividades del *Lab3* entre estas se encuentran las dos versiones de *Jagüey / Un proyecto de arte sonoro*, y las cuatro versiones del ciclo *Micro-Ritmos*. Junto con esto el espacio también permitió la celebración del Día Mundial de la Escucha³¹². Pero además de eventos y exposiciones, se realizaron algunas actividades de formación, como la conferencia “Agua, Ciencia, Tecnología y Misticismo”, el conversatorio Interactivo-Nuevas lecturas del Glitch, laboratorios de Circuitos Sonoros y de Síntesis de Sonido, una conferencia titulada “Música, Encuentro académico: Pedagogías del sonido” y un taller de espacialización sonora³¹³.

FECHA	NOMBRE DEL EVENTO	UBICACIÓN	NOMBRE DE LA SALA	COMPOSITORES
03/03/2017	Concierto de música electroacústica de David Feferbaum	BOGOTÁ	Museo Nacional	Daniel Leguizamón David Feferbaum
05/04/2017	Jornadas de Música Contemporánea	BOGOTÁ		UL
19/04/2017	Concierto de Música Mixta	BOGOTÁ		UL
17/05/2017	Ensamble de Música contemporánea. Música para voz, piano y electrónica	BOGOTÁ	Universidad El Bosque	Luis Fernando Sánchez

Tabla 30. Conciertos vinculados a la MMT 2017 encontrados en el archivo del CCMC (véase Anexo 6)

³¹¹ Ibid.

³¹² Jorge Mario Díaz Matajira. “Dimensión circulación.” En *El arte sonoro en Colombia: estado del arte*, 145–185. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021, 163

³¹³ Ibid., 164

Matajira³¹⁴ muestra que en el 2017 se dio una gran cantidad de eventos relacionados con la música contemporánea y el arte sonoro en Colombia, el año de mayor producción de la segunda década del siglo XX, algunos ejemplos destacados son el programa Plataforma del Instituto Distrital de las Artes (Idartes) y el Voltaje Salón de Arte y Tecnología. Donde, durante este año sirvió como escenario para la exhibición de importantes referentes sonoros como Jorge Barco con *En los tiempos del Ruido Artefacto sonoro* y Miguel Ángel Mugueytio con *Spectrum - Instalación sonora*.³¹⁵



Figura 54. Jornadas de Música Contemporánea Atemporánea UL (música mixta). 17 - 30 de abril de 2017. Archivo: IG círculo colombiano de música contemporánea.³¹⁶ (véase Anexo 6)

Además de los aportes de los eventos realizados por el CCMC (como el mostrado en la Figura 54) y los diferentes festivales acontecidos en el lapso que comprendió el año 2017, se dio un gran acontecimiento en la ciudad de Bogotá: el lanzamiento de la Maestría en Arte Sonoro de la Universidad Antonio Nariño.³¹⁷ El programa pretende brindar a los estudiantes la oportunidad de desarrollar habilidades clave como conocer profundamente el ámbito del arte sonoro, fomentar

³¹⁴ Ibid., 164

³¹⁵ Ibid., 156

³¹⁶ @ccmc_musica_co(2020) Jornadas de Música Contemporánea. Atemporánea UL (música mixta). 17 - 30 de abril de 2017 (post). <https://www.instagram.com/p/BShJ-zflsq2/> Consultado el 29 de enero del 2025.

³¹⁷ Ibid., 156

nuevas ideas estéticas basadas en conceptos del arte contemporáneo, y crear una producción propia dentro del marco del arte contemporáneo internacional. Además, permite a los estudiantes dominar tanto las técnicas de expresión específicas del arte sonoro como las tecnologías necesarias para llevar a cabo su trabajo artístico personal³¹⁸.

El Festival en Tiempo Real contó con 15 eventos en este año, seis de estos en espacios proporcionados por la Universidad Antonio Nariño, institución que como se comentó anteriormente, recientemente había inaugurado el programa de posgrado en arte sonoro. En 2017 dicho Festival (Tabla 31) contó con clases magistrales, talleres, conciertos y conferencias en torno al arte sonoro y sus múltiples aplicaciones. Se destacan nombres relevantes como Josep Cerdà, Jaime Oliver y Ximena Alarcón, quienes abordan temas de síntesis de audio, escucha profunda y espacios públicos, entre otros. Además, el evento resalta el protagonismo de las mujeres en la creación artística, incluyendo un panel sobre la importancia de la organización colectiva femenina. La variedad de sedes y enfoques muestra un esfuerzo significativo por democratizar el acceso y promover reflexiones críticas en torno al sonido como forma de arte.

EVENTO	UBICACIÓN	ARTISTA	FECHA	NUMERO
CLASES MAGISTRALES: EL ARTE SONORO	Centro de Convenciones UAN	Josep Cerdà	19-24/05/2017	1
CONVERSATORIO Y CONCIERTO DE CIERRE	Centro de Convenciones UAN	Josep Cerdà	26/04/2017	2
TALLER-RESIDENCIA ARTÍSTICA DE ESCULTURA SONORA	UAN Artes Circunvalar	N/A	19-26/04/2017	3
JAIME OLIVER // FALON CAÑON	ARTESTUDIO	Jaime Oliver Falon Cañon	13/07/2017	4
XIMENA ALARCÓN	ARTESTUDIO	Ximena Alarcón David Agudelo Bernal Miguel Isaza	14/07/2017	5
AUDIOTECNA JAM	ARTESTUDIO	Audiotecna Jam	15/07/2017	6
SAMPLEO SONORO	Sede Circunvalar Universidad Antonio Nariño	Cielo Vargas Eduardo Nol	10-12/07/2017	7
SÍNTESIS Y MANIPULACIÓN DE AUDIO EN PD (PURE DATA)	Sede Circunvalar Universidad Antonio Nariño	Jaime Oliver	13-15/07/2017	8
DEEP LISTENING: ESCUCHA PROFUNDA	Sede Circunvalar Universidad Antonio Nariño	Ximena Alarcón	13-15/07/2017	9
CONFERENCIA: YO [NO] SOY UN ESPACIO PÚBLICO POR THAIS MONTANARI (BR)	Sala de música Biblioteca Central Universidad Nacional	Thais Montanari	14/11/2017	10
SET 1: TRANCE RADIOFÓNICA	ENNO	Ángela Jiménez Laura Wiesner	15/11/2017	11
SET 2: BRAIN WASHED, BRAIN DEAD	ENNO	Ana María Ruiz Valencia Ángela Marciales D. Thais Montanari	15/11/2017	12
SET 1: EN ELAIRE	ENNO	Carmen E. Brigard Diana Medina	16/11/2017	13

³¹⁸Universidad Antonio Nariño. Maestría en arte sonoro. <https://www.uan.edu.co/component/k2/itemlist/category/352-> Consultado el 23 de diciembre de 2024.

SET 2: IMPROVISAR O DE CÓMO SOBREVIVIR AL ENCANTO DE LAS MÁQUINAS	ENNO	Jaidy Díaz Ana María Romano G. Michele Abondano Violeta García	16/11/2017	14
	El Telar de las palabras. Librería de mujeres	N/A	18/11/2017	15
PANEL: ¿POR QUÉ ES IMPORTANTE ORGANIZARSE COLECTIVAMENTE Y REUNIRSE ENTRE MUJERES?				

Tabla 31. Eventos Festival en Tiempo Real 2017 (véase Anexo 7)

En el XVI Festival Internacional de la Imagen, se realizó la tradicional muestra de MMT *Paisajes Sonoros*, con 13 muestras de arte sonoro (Tabla 32), se incluyó un evento nuevo llamado *Soundbridges and Listening Room* (Tabla 33), además, se realizaron conciertos de música electrónica de carácter popular, en una serie de conciertos llamados *Electronic Picnic*, con participación de los artistas: Sergio Florez Alejandro, Brianza, Emilio Ocelotl y Jessica Rodriguez³¹⁹.

TÍTULO	ARTISTAS	PAÍS
PART OF HISTORY (LATIN AMERICAN ELECTROACOUSTIC MUSIC)	Ricardo Dal Farra	Canadá
ZWÖLFTONFORM	Andreas Lutz	Germany
BODYSCAPE	Luca Forcucci	Suiza
METATOPIA 4.0 - ALGORICENE	Jaime Del Val	España
DATA.NATURE.ANAGENESIS	Hyungjoong Kim	Korea
ON XCURRENCIES: A PERFORMANCE PROJECT	Klaus Spiess And Lucie Strecker	Austria – Germany
SOUND DIALOGUES	Gonzalo Biffarella, Gustavo Alcaraz Y Julio Catalano	Argentina
WANDERINGSAPES – AN AUDIOVISUAL PERFORMANCE	Karla Brunet Y Enrique Franco	Colombia – Brasil
LEVIATHAN	Lizarazo Emilio Ocelotl, Jessica Rodríguez Y Alejandro Brianza	México – Argentina
REUNION 2 - PERFORMANCE OF THE DATA STETHOSCOPE FOR COMPLEX NETWORKS OF FMRI DATA AND CHESS BOARD	Scot Gresham-Lancaster Y Roger Malina	Usa
RUIDO, LIVE CINEMA WITH LIVE SOUNDTRACK	Luis Ángel Castro Castro Y Esteban Betancur	Colombia
ZEN-BORG	Martin Velez	Usa
ONEONE (SOUNDSCAPE-MEDIA ART)	Daniel Belton	New Zealand

Tabla 32. Paisajes Sonoros. Conciertos vinculados a la MMT. XVI Festival Internacional de la Imagen 2017.

³¹⁹Catalogue ISEA2017: 16° Festival Internacional de la Imagen. 2017. Decima sexta Edición https://festivaldelaimagen.com/wp-content/uploads/2017/07/Catalogue_ISEA2017_16_Festival_Internacional_de_la_Imagen-1-1.pdf Consultado el 1 de diciembre de 2024.

TÍTULO	AUTOR(ES)	PAÍS
WHOSE WEATHER IS IT ANYWAY?	Sharath Chandra Ramakrishnan, Jatin Vidyarthi and Catalina Alzate	India
HARMONIC CICADA	Mauricio Rivera	Colombia
ME RÍO	Mauricio Chica M.	Colombia
AS IF I DIDN'T	Zeynep Ozcan	Turkey
SUB	Carlos Gárate	Spain
UNE RENCONTRE	Antonio D'Amato	Italy
DARK PATH #6	Anna Terzaroli	Italy
LIOSO LANDSCAPE	Katerin Pineda Salas	Colombia
KÖRPER	Antonio D'Amato	Italy
WEB-MINDSCAPE	Claudia Robles-Angel	Germany – Colombia
ACTIVE TELE-SPACES 4 / TELE ESPACIOS ACTIVOS 4 (TEA4)	Mario Valencia and Elizabet Granados Salgado	Colombia
LOOPHOLE	Maria Paulina Gutierrez, Oscar “Tata” Ceballos, Christian Quintero, Mario Valencia and Julián Jaramillo Arango	Colombia

Tabla 33. Soundbridges and Listening Room. Conciertos vinculados a la MMT. XVI Festival Internacional de la Imagen 2017³²⁰.

Una vez más, este festival se presenta como el que mayores muestras de MMT aglutina en un solo evento. A demás año tras año muestra una evolución constante y superlativa en la difusión de la MMT, con nuevos eventos, más muestras de arte sonoro, y una evidente internacionalización, con la llegada de creaciones sonoras de muchos más países. Pero, además de esto, también muestra un gran aporte a la difusión de los artistas colombianos, que cada vez son más y diversos en las herramientas para su producción sonora. Sin embargo, es de resaltar la ausencia del espacio para la divulgación académica de la MMT, “panel de sonología” que se había presentado en el 2016.

En cuanto a los eventos del MAMM, como se había venido presentando, de la mano del espacio perteneciente al Lab3, entre los diferentes conciertos y talleres, se destacan *la semana de la escucha*, *Darién* y *De dientes para afuera* actividades pretendían exponer trabajos ligados a la MMT, pero también se dio un espacio dedicado a la difusión de la música de Jacqueline Nova.³²¹ Y actividades de carácter académico como el llamado *Deep Listening: rituales de escucha para el postconflicto colombiano*³²².

³²⁰ Ibid.

³²¹ Díaz Matajira, Jorge Mario. “Dimensión circulación.” En *El arte sonoro en Colombia: estado del arte*, 145–185. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021,163

³²² Ibid.,164

En el 2018 hay una programación de eventos individuales e independientes, de los cuales se destacan los acontecidos en el espacio Matik Matik, que promocionó la realización de 10 conciertos de MMT durante el año, este espacio que ha sido resaltado por compositores, y que a pesar de que el archivo permite revisar sus actividades desde el 2018, a pesar de ser el año de su décimo aniversario, lo cual se conmemoraba en los conciertos realizados en febrero y marzo, los cuales eran parte de la programación de un festival organizado por este espacio llamado: Festival 10 años de existencia Matik Matik, (Tabla 35) y que contó con la participación de artistas tradicionales de la MMT como Juan Reyes, Ricardo Arias, Roberto García, o Ana María Romano, personas que hicieron grandes aportes a la MMT en los últimos 40 años en el caso de Reyes, y 30 años en el caso de los otros artistas, lo cual deja la importancia que tiene Matik Matik para los compositores colombianos. Y esta trascendencia también se hace presente en la voz de otros artistas de la MMT colombiana. Jaime Rojas quien menciona:

Matik Matik se ha consolidado como un lugar de referencia que, hasta hoy, ha logrado mantenerse vigente, lo cual no es común para espacios de este tipo, especialmente durante tantos años. Además, cuentan con un archivo en internet que recomiendo consultar. Es interesante destacar que Matik Matik ha sido muy estricto con la curaduría, lo que ha contribuido a su longevidad y reconocimiento.³²³

Por su parte, el compositor Rodolfo Acosta también hace mención a este espacio, dándole relevancia, como se verá más adelante, puesto que este compositor haría una pieza musical evocando el ambiente de este lugar, como un homenaje al significado del mismo para la MMT de Colombia y de Bogotá:

Logré recuperar grabaciones de algunos de los toques que hicimos, y me encantaban. Para mí, son una ventana sónica a uno de los aspectos que más amo de Bogotá: por un lado, la vibrante escena de música experimental, y por otro, el espacio único y maravilloso de Matik Matik.³²⁴

³²³ Rojas Vargas, Jaime Daniel. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de noviembre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11)

³²⁴ Acosta, Rodolfo. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de agosto de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11)

FECHA	NOMBRE DEL EVENTO	DEL	UBICACIÓN	NOMBRE DE LA SALA	COMPOSITORES
18/04/2018	Conferencia: “Pensamiento político y decolonialismo en la música electroacústica de Latinoamérica hacia 1975”		BOGOTÁ	Universidad Central	Daniel Leguizamón
18/04/2018	Concierto para piano y electrónica de compositores españoles		BOGOTÁ	Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia	Carmen Morales
21/04/2018	Concierto para piano y electrónica de compositores latinoamericanos		BOGOTÁ	Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia	Carmen Morales Melissa Vargas Rodolfo Acosta Jesús Buendía Puyohan

Tabla 34. Eventos vinculados a la MMT 2018. archivo del CCMC (véase Anexo 6)

FECHA	NOMBRE DEL EVENTO	DEL	UBICACIÓN	NOMBRE DE LA SALA	COMPOSITORES
12/02/2018	Inauguración 10 años de existencia MatikMatik a cargo de Randi Pontoppidan (Dinamarca) ft Eblis Alvarez.		BOGOTÁ	Matik Matik	Randi Pontoppidan (Dinamarca) ft Eblis Alvarez
14/02/2018	Festival 10 años de existencia Matik Matik – Punkt, Sebastián Rozo – Eufox, Geometría Ardiente		BOGOTÁ	Matik Matik	Punkt (Juan Ignacio Arbaiza, Ricardo Arias y Benjamin Calais), Sebastián Rozo Eufox Geometría Ardiente
27/02/2018	Festival 10 años de existencia Matik Matik – Bogotá Orquesta de Improvisadores, Ana María Romano, Las Añez		BOGOTÁ	Matik Matik	Bogotá Orquesta de Improvisadores Ana María Romano Las Añez
01/03/2018	Festival 10 años de existencia Matik Matik – Mirlitorrinco, AC y DC, Redil Cuarteto		BOGOTÁ	Matik Matik	Mirlitorrinco AC y DC Redil Cuarteto
06/03/2018	Festival 10 años de existencia Matik Matik – Improvisación y experimentalismo musical - composición electroacústica y arte sonoro. Enfocado en el estudio y la realización de música por computador		BOGOTÁ	Matik Matik	Roberto García Juan Reyes
13/03/2018	Festival 10 años de existencia Matik Matik – Als Eco, Ricardo Arias (Arte Sonoro) y Lorenzo Márquez Septeto		BOGOTÁ	Matik Matik	Als Eco Ricardo Arias Lorenzo Márquez Septeto
14/03/2018	Festival 10 años de existencia Matik Matik – Ensamble CG (electroacústica), Alejandro Zuluaga y Bien - Tox (icos)		BOGOTÁ	Matik Matik	Ensamble CG Alejandro Zuluaga Bien - Tox (icos).
24/03/2018	Festival 10 años de existencia Matik Matik – Bituin, Yvan		BOGOTÁ	Matik Matik	Bituin Yvan Volochine AKA El Gusano Rojo

	Volochine AKA El Gusano Rojo, Los Compadres Recerdos y El Pinchadiscos: Galletas Calientes (electrónica)				Los Compadres Recerdos El Pinchadiscos: Galletas Calientes
10/08/2018	Conciertos Libre	BOGOTÁ	Matik Matik	Ricardo Arias	
15/08/2018	Libres en el sonido – Ensamble CG	BOGOTÁ	Matik Matik	Oswaldo Budón (voz y electrónica) Rodolfo Acosta R (electrónica)	

Tabla 35. Conciertos realizados en Matik Matik vinculados a la MMT en el 2018 encontrados en el archivo de Matik Matik (véase Anexo 9)

EVENTO	UBICACIÓN	FECHA	NUMERO
TALLER 1	Conservatorio de Música Universidad Nacional de Colombia Sede Bogotá	01/11/2018	1
TALLER 2	Conservatorio de Música Universidad Nacional de Colombia Sede Bogotá	02/11/2018	2
TALLER 3	Teatro Acto Latino	03/11/2018	3

Tabla 36. Eventos Festival Transversal Sonora 2018 (véase Anexo 8)

Por otro lado, se presentó la tercera edición del Festival Transversal Sonora, que a pesar de ser un evento pequeño en relación a otros que también son frecuentes en la MMT del país, presentó una serie de talleres ligados a estas músicas, y como se puede ver en las tres versiones que se han dado hasta el presente año, ha sido un evento que ha contado con el apoyo de la Universidad Nacional de Colombia, es el único festival de este periodo que ha contado permanentemente con el auspicio de dicha institución.

EVENTO	UBICACIÓN	ARTISTA	FECHA	NUMERO
LANZAMIENTO TEMPORADA 2018 CON EL COLECTIVO RGGTRN (MX): TALLER, CHARLA Y CONCIERTO	Sala SECREA – Centro Ático	N/A	03-04/05/2018	1
LANZAMIENTO TEMPORADA 2018 CON EL COLECTIVO RGGTRN (MX): TALLER, CHARLA Y CONCIERTO	Plataforma Bogotá	N/A	03/05/2018	2
LANZAMIENTO TEMPORADA 2018 CON EL COLECTIVO RGGTRN (MX): TALLER, CHARLA Y CONCIERTO	Plataforma Bogotá	N/A	05/05/2018	3
CONCIERTO 1 HOMENAJE A LA COMPOSITORA CATALINA PERALTA	Auditorio Lleras, Universidad de los Andes	Catalina Peralta	06/09/2018	4
CURADURÍA DE LA SEGUNDA PARTE DEL CONCIERTO 3	Auditorio Lleras, Universidad de los Andes	Jaime Oliver Evelyn Frosini Vania Dantas-Leite Natalia Henao Muñoz	07/09/2018	5
ORGANIZACIÓN Y PROGRAMACIÓN DEL CONCIERTO 4	Auditorio Lleras, Universidad de los Andes	Natalia Valencia Zuluaga Susan Campos Fonseca	07/09/2018	6

Tabla 37. Eventos Festival en Tiempo Real 2018 (véase Anexo 7)

Dentro del archivo del Festival en Tiempo Real, no se encontró con mucho material como evidencia de sus actividades para el 2018, sin embargo, es posible ver el interés de mantener las actividades de este festival anual, en la Tabla 37, es posible ver un concierto homenaje a la compositora Catalina Peralta quien hasta ese momento llevaba más de 20 años de trayectoria y aportes a la MMT colombiana. Pero también es de resaltar la programación de un evento llamado: “organización y programación del concierto 4” lo que permite entender que hubo otros conciertos que no se presentaron en el archivo, y que, además, se están permitiendo espacios para la organización de más actividades en la agenda del festival.

TÍTULO	AUTOR(ES)	DETALLES / PAÍS
OFFON	César León	Colombia
ÚMIDO	Ivani Santana, Francisco Barretto, Danilo Lima, Maria Magalhães y Giovani Rufino	Universidade Federal de Bahía, Brasil
AXIS	Gabriela Reyes y Jorge Flores	/*pac Interactive, México
JARDÍN DE TABALDAK	Ensemble Souffle Nomade / Trio d'Argent	Francia
ARTE! CLIMA	Ricardo Dal Farra	Concordia University - UNTREF, Argentina – Canadá
TELE-ESPACIOS ACTIVOS	Mario Humberto Valencia, Óscar ‘Tata’ Ceballos, Juan David Rubio, Cristian Lizarralde, Michael Dessen, Rolando Cori, Elizabeth Granados, Yovanny Betancur–Santa, Jaime César Espinosa e Ivani Santana	Colombia, USA, Chile y Brasil
IFIB	Paul Pignon y Graziella Tomassi	Francia
CIUDAD LÍQUIDA	Colectivo soNnos_, Pontificia Universidad Javeriana	Colombia
CUÁSAR II	Jader Cartagena & Edwin Vélez / Eat Rain	Colombia
RELATOS DE RECONCILIACIÓN	Carlos Santa & Rubén Monroy, Orquesta Sinfónica de Caldas, Música por el Profesor Fabio Miguel Fuentes, Dirigido por el Maestro Leonardo Marulanda	Colombia

Tabla 38. Paisajes Sonoros. Conciertos vinculados a la MMT. XVI Festival Internacional de la Imagen 2018.³²⁵

TÍTULO	AUTOR(ES)	DETALLES / PAÍS
18:18	Jose Rubio	Colombia
PAISAJE BDSM V 0.0	Jose Rubio	Colombia
PARÁFRASIS	Stephanie Marianne Teixido Guzmán	México
EN UN PLANETA GASEOSO	Carolina Quiroz	Colombia
ONDAS DE BOJAYÁ	Jader Cartagena	Colombia
LLUVIA EXTRATERRESTRE	Andres Felipe Cristancho, Bedoya, Edwin León Vélez, Vásquez & John Jader Cartagena Martínez	Colombia
DESPERANDO	Patrick Edimo	Francia
RAPSODIA DEL OCASO	Joeser Alvarez and Ariana Boaventura	Brazil
CONTINUO		
INSOMNIO MAGENTA NEGRO	Abraham Chavelas	México
SANGRE		
ONDA	Santiago Hoyos / Empty Hollow	Colombia
NEFERTITI	Jaek Hill	Francia

³²⁵ Festival Internacional de la Imagen 2018. Decima séptima Edición <https://festivaldelaimagen.com/es/festival2018/> Consultado el 1 de diciembre de 2024.

SONIDO INFORMAL	Eduardo Nol & Cielo Vargas	México – Colombia
ELA SUEÑA	Natalia Montoya	Colombia
INSTRUMENTAL-TRA	Andrés Arana / Space Cosmic Planet	Colombia

Tabla 39. Soundbridges. Conciertos vinculados a la MMT. XVI Festival Internacional de la Imagen 2018³²⁶.

De nuevo la Universidad de Caldas daría el espacio para el XVI Festival de la Imagen, el cual ya no sorprende, puesto que ya se consolidó como un evento de gran magnitud para la difusión de la MMT en el país, los eventos *Paisajes Sonoros* y *Puentes Sonoros* están de nuevo presentes en la programación, y de nuevo se cuenta con la participación de las muestras sonoras traídas por el artista argentino Ricardo Dal Farra *Arte Clima* que cuenta con una nutrida cartelera de miniaturas sonoras de una gran cantidad de artistas de todo el mundo.

En el MAMM en Medellín, en el Lab3 se realizaron diez ciclos del evento de difusión de artistas de la MMT llamado *4x10 Exploraciones sonoras sobre el tiempo*³²⁷ una exposición sonora que presenta 10 proyectos, incluyendo 8 individuales y 2 colectivos, con piezas de 4 minutos para un sistema multicanal de 8 altavoces. Explora el concepto del tiempo a través de propuestas que van desde paisajes sonoros y poesía sonora hasta música experimental, techno y arte electrónico.

328

FECHA	NOMBRE DEL EVENTO	UBICACIÓN	NOMBRE DE LA SALA	COMPOSITORES
2-30/03/2019	Programa Festival de Música Contemporánea “Acto de Sonar”	BOGOTÁ	Teatro Acto Latino	Beatriz Elena Martínez Atemporánea Daniel Leguizamón B.O.I (Bogotá Orquesta de Improvisadores) “La Sociedad” Ensemble José Gómez Grupo Otraparte Luis Fernando Sánchez Ensamble CG
08/03/2019	2º Concierto: Daniel Leguizamón, como intérprete de música electroacústica, y a su proyecto de música experimental Doble cero carnicero	BOGOTÁ	Teatro Acto Latino	Daniel Leguizamón
16/03/2019	Concierto: Improvisación grupal con instrumentos electrónicos dirigida por Rodolfo Acosta R.	Bogotá	Teatro Acto Latino	R. Rubio J. Tower M. Bertran
30/03/2019	Concierto: Luis Fernando Sánchez (electroacústica) Gooding	BOGOTÁ	Teatro Acto Latino	F.A. Gutiérrez J.C. Vásquez L. Zapata N. Merlano

³²⁶ Ibid.

³²⁷ Díaz Matajira, Jorge Mario. “Dimensión circulación.” En *El arte sonoro en Colombia: estado del arte*, 145–185. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021, 163

³²⁸ “4x10: Exploraciones Sonoras Sobre el Tiempo.” ArteInformado. <https://www.arteinformado.com/agenda/f/4x10-exploraciones-sonoras-sobre-el-tiempo-153885> Consultado el 29 de enero del 2025.

06/04/2019	Conferencia No. 1 Estrategias de análisis de música electroacústica impartida por Jorge Gregorio García Moncada	BOGOTÁ	Auditorio Lozano	Fabio	L.F. Sánchez Gooding Jorge Gregorio García Moncada
14/08/2019	Música contemporánea y experimental a cargo del Ensamble CG	BOGOTÁ	Matik Matik		
03/09/2019	Concierto: UNIDAD DE LO DIVERSO	BOGOTÁ	Teatro Dorada	Libélula	
23/10/2019	Concierto Inaugural, ponencias-recital: Reflexiones en torno de la corporalidad; Interpretación música para medios mixtos	BOGOTÁ	Auditorio Lozano	Fabio	D. Leguizamón L. Cubides
13/11/2019	Concierto: La música de Rodolfo Acosta.	BOGOTÁ	Biblioteca Luis Ángel Arango		Rodolfo Acosta
12/12/2019	13 MOMENTOS. Música en vivo – Rock Alternativo y Música electroacústica.	BOGOTÁ	La Galería 419		Móni-K Vega CTRL

Tabla 40. Conciertos vinculados a la MMT 2019 encontrados en el archivo del CCMC (véase Anexo 6)

En el año 2019, Bogotá continuaba mostrando su papel como epicentro de la música contemporánea y experimental, con eventos distribuidos entre marzo y diciembre en espacios culturales clave como el Teatro Acto Latino, el Auditorio Fabio Lozano y Matik Matik. Destacaron artistas como Daniel Leguizamón y Luis Fernando Sánchez Gooding, así como colectivos como Ensamble CG y B.O.I (Bogotá Orquesta de Improvisadores), quienes participaron en iniciativas significativas como el Festival de Música Contemporánea “Acto de Sonar” (Figura 56) y el concierto "13 Momentos". Marzo fue el mes con mayor actividad, evidenciando un auge en la oferta cultural de música electroacústica e interdisciplinaria, donde se combinó la interpretación en vivo con reflexiones teóricas y fusión de géneros como el rock alternativo y la música electroacústica.

FECHA	NOMBRE DEL EVENTO	UBICACIÓN	NOMBRE DE LA SALA	COMPOSITORES
31/01/2019	Despedida Telekinética: La banda místico-electrónica Magallanes (último concierto) + Niños Telepáticos			Magallanes Niños Telepáticos
20/02/2019	'Libres en el sonido' – guitarras + electrónica + tiple.	BOGOTÁ	Matik Matik	Germán David Molano Rojas Daniel Alberto Álvarez Jose Miguel Luna
23/02/2019	Conciertos de la residencia del saxofonista Tony Malaby	BOGOTÁ	Matik Matik	Tony Malaby Ricardo Arias, Leonel Vásquez Rodrigo Restrepo
06/03/2019	Onceavo aniversario en silencio - Mauricio Ramírez (batería), Ana María Romano Gómez (electroacústica)	BOGOTÁ	Matik Matik	Mauricio Ramírez Ana María Romano Gómez
03/10/2019	Women / Witchcraft electronics / Diy synths / No-Binary / Noise	BOGOTÁ	Matik Matik	Falón Cañón Samanta García Artes Marciales Corazón de Robota Patoaparato

Tabla 41. Conciertos realizados en Matik Matik vinculados a la MMT en el 2019 encontrados en el archivo de Matik Matik (véase Anexo 6)

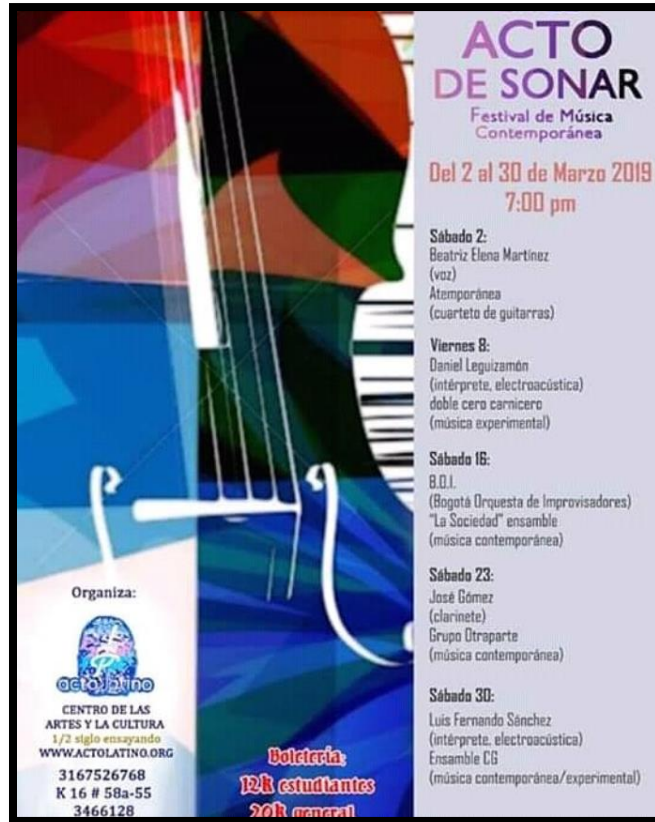


Figura 55. Programa Festival de Música Contemporánea “Acto de Sonar”. 2 – 30 de marzo de 2019. Teatro Acto Latino. Archivo: IG círculo colombiano de música contemporánea.³²⁹ (véase Anexo 6)

Este año presenció el último concierto de la banda místico-electrónica Magallanes y Niños Telepáticos (31/01), seguido por innovadoras combinaciones de guitarras, electrónica y tiple en "Libres en el Sonido" (20/02). La residencia del saxofonista Tony Malaby (23/02) evidenció el intercambio internacional con músicos locales como Ricardo Arias y Leonel Vásquez. En marzo, el Onceavo Aniversario en Silencio (06/03) y el vibrante evento "Women/Witchcraft Electronics" (03/10) destacaron por su enfoque en la electroacústica, la experimentación y la participación de artistas no-binarios y colectivos de noise. Estos eventos subrayan la diversidad y vitalidad de la escena musical alternativa en la ciudad.

³²⁹ @ccmc_musica_co(2020) Programa Festival de Música Contemporánea “Acto de Sonar”. 2 – 30 de marzo de 2019. Teatro Acto Latino (post). <https://www.instagram.com/p/BueWbVVggv/>. Consultado el 29 de enero del 2025.



Figura 56. Concierto: Luis Fernando Sánchez Gooding (electroacústica). 30 de marzo de 2019. Teatro Acto Latino. Archivo: IG círculo colombiano de música contemporánea.³³⁰ (véase Anexo 6)

El Festival en Tiempo Real 2019 (Tabla 42) se destacó por su enfoque en la diversidad de formatos y espacios, combinando conciertos, performances audiovisuales, instalaciones sonoras y eventos virtuales, consolidando su posición como un referente de la exploración sonora y artística en Colombia. La edición incluyó actividades en Bogotá, como las realizadas en el Espacio Odeón en julio, con artistas como Carmen Elvira Brigard, Luza Quiceno, y Sara Fernández, quienes participaron en eventos como *Nada dos veces* y *Jam 10 años haciendo ruido*. Además, se llevaron a cabo instalaciones como *Llamado de Origen* de Juanita Espinosa y *Perceptósfera* de Andrés F. Nández en el Centro Cultural Palatino de Nariño en agosto.

³³⁰@ccmc_musica_co(2020) Concierto: Luis Fernando Sánchez Gooding (electroacústica). 30 de marzo de 2019. Teatro Acto Latino (post). <https://www.instagram.com/p/BvhsJf5hj9q/> Consultado el 29 de enero del 2025.

EVENTO	UBICACIÓN	ARTISTA	FECHA	NUMERO
TODAS SONAMOS – EXORCISMO SONORO	N/A	N/A	29/03/2019	1
NADA DOS VECES	ESPACIO ODEÓN	Carmen Elvira Brigard María Angélica Madero	18-19/07/2019	2
ANFITRIONAS JAM 10 AÑOS HACIENDO RUIDO	ESPACIO ODEÓN	Laura Zapata Luza Quiceno Zoitsa Noriega	18/07/2019	3
CONCIERTO: AMULETO	ESPACIO ODEÓN	Sara Fernández	18/07/2019	4
JAM 10 AÑOS HACIENDO RUIDO	ESPACIO ODEÓN	Laura Zapata Luza Quiceno Zoitsa Noriega Andrés Felipe Nández Ángela Marciales Carmen Elvira Brigard Efe Ce Ele Falon Cañón José Marulanda Juanita Espinosa María Angélica Madero Sara Fernández	18/07/2019	5
INSTALACIÓN-PERFORMANCE AUDIOVISUAL: RECEPTOR	ESPACIO ODEÓN	Rasureitor	19/07/2019	6
LIVE ACT CON MÁQUINAS DIY DE NOISE: FUENTE DE PODER	ESPACIO ODEÓN	Don Elvis	19/07/2019	7
CONCIERTO VISUAL: BIO-FRAGMENTS	ESPACIO ODEÓN	Efe Ce Ele	19/07/2019	8
FIESTA	ESPACIO ODEÓN	Juana Valeria	09/07/2019	9
SALA DE ESCUCHA: LA AUDIENCIA ESCOGE QUÉ QUIERE OÍR DENTRO DE LAS LISTAS DE REPRODUCCIÓN DEL EXORCISMO SONORO	ESPACIO ODEÓN	N/A	18-19/07/2019	10
JUANITA ESPINOSA (COLOMBIA), CON LA INSTALACIÓN «LLAMADO DE ORIGEN»	Centro Cultural Palatino de la Universidad de Nariño	Juanita Espinosa	14-17/08/2019	11
ANDRÉS F. NÁÑEZ (COLOMBIA), CON LA INSTALACIÓN «PERCEPTÓSFERA»	Centro Cultural Palatino de la Universidad de Nariño	Andrés F. Nández	14-17/08/2019	12
NADINA MARQUISIO (ARGENTNA), CON LA INSTALACIÓN SONORA «JUNTAS»	Centro Cultural Palatino de la Universidad de Nariño	Nadina Marquisio	14-17/08/2019	13
EVA ZÖLLNER (ALEMANIA), CONCIERTO «ACORDEONES NÓMADAS, VIENTOS ELECTRÓNICOS»	Centro Cultural Palatino de la Universidad de Nariño	Eva Zöllner	14-17/08/2019	14
EXORCISMO SONORO: FEM LAPTOP JAM	N/A (Virtual)	Ana María Romano G. Diana C. Medina Diana María Restrepo R. Laura Zapata Randy Naranjo	20/09/2019	15
10 AÑOS FESTIVAL EN TIEMPO REAL: 25N TODAS SONAMOS – EXORCISMO SONORO	N/A (Virtual)	Circuito Sonoro Laboratorio Eve Sonora Festival Estéticas Expandidas Festival Sur Aural GRIS Perú Morfina Records MUSEXPLAT WoNoMuTe	14/11/2019	16

Tabla 42. Eventos Festival en Tiempo Real 2019 (véase Anexo 7)

El festival integró propuestas internacionales como el concierto de Eva Zöllner con “Acordeones Nómadas, Vientos Electrónicos” y actividades virtuales, entre ellas el “Exorcismo Sonoro: Fem Laptop Jam” y la celebración del décimo aniversario con “Todas Sonamos”. A través de estos eventos, el festival subrayó su compromiso con la innovación tecnológica y la inclusión, destacando el papel de las mujeres y las colectivas sonoras en la creación contemporánea.

El evento "Paisajes Sonoros" (Tabla 43) en el XVI Festival Internacional de la Imagen en Caldas, Manizales, presentó una rica variedad de propuestas artísticas internacionales y locales, destacando la exploración de la música experimental, la tecnología y la interacción con el entorno sonoro. Participaron artistas de países como Canadá, Colombia, Francia, Japón, Argentina y Suiza, consolidando el festival como un espacio global para la innovación artística.

Entre las obras destacadas se encuentran *Interference (String Network)* (2019) de Alexis Langevin-Tétrault, que fusionó redes sonoras y visuales, y *Artifacts, Accents and Interpolated Vistas* (2019) de Richard Garet y Daniel Neumann, que exploraron la relación entre tecnología y paisaje. Desde Colombia, obras como *ORDIG* (2019) de Sebastián Ávila y *Tele Espacios Activos VI* (2019) de Mario Valencia y colaboradores evidenciaron un fuerte vínculo entre las prácticas sonoras locales y las tendencias globales.

Propuestas como *Riverrun* de Barry Truax (Canadá), que reflexiona sobre el flujo del sonido, y *Deciban* del colectivo CHDH (Francia), que une datos sonoros y visuales, mostraron el carácter interdisciplinario del evento. También se destacó la dimensión climática y ecológica con las obras de la propuesta ya recurrente en las versiones de este festival, en "Art x Climate" de Ricardo Dal Farra (Argentina-Canadá). Con presentaciones como *Tempest / Chronostasis* de Franck Vigroux y Antoine Schmitt y el concierto de la “Orquesta Phobos” dirigida por Gustavo Cano (Brasil).

TÍTULO	ARTISTA(S)	PAÍS	NO.
INTERFERENCE (STRING NETWORK)	Alexis Langevin-Tétrault	Canadá	1
ARTIFACTS, ACCENTS AND INTERPOLATED VISTAS	Richard Garet - Daniel Neumann	Estados Unidos	2
COMPROVISATION FOR PIANO & ELECTRONIC DEVICES	Anoush Moazzeni	Canadá/Irán	3
ORDIG	Sebastián Ávila	Colombia	4
DECIBAN	CHDH collective, Nicolas Montgermont, Cyrille Henry	Francia	5
RIVERRUN	Barry Truax	Canadá	6
SENSE	Ricardo Dal Farra	Argentina – Canadá	7
ART X CLIMATE	Ricardo Dal Farra	Argentina – Canadá	8
TELE ESPACIOS ACTIVOS VI	Mario Valencia, Michel Desen, Wilfredo Terrazas, Ana María Rubio, Héctor Fabio Torres	Colombia-Estados Unidos	9
CONCIERTO ORQUESTA PHOBOS	Director Gustavo Cano	Brasil	10
ALL SAME, ALL DIFFERENT	Laptop Orchestra (CLOrk)	Canadá	11
TEMPEST / CHRONOSTASIS	Franck Vigroux - Antoine Schmitt	Francia	12
THE LOVE LETTERS?	Daniel Zea	Suiza – Colombia	13
IN A LANDSCAPE	Tomoko Mukaiyama	Japón	14
VAPOR	Julio Victoria Daniel Iregui	Canadá – Colombia	15

Tabla 43. Paisajes Sonoros. Conciertos vinculados a la MMT. XVI Festival Internacional de la Imagen 2019³³¹.

TÍTULO	ARTISTA(S)	PAÍS	NO.
FOR HANNAH	Nicol Giannini	Canadá	1.
LUNA ROJA	Estefanía Álvarez	Colombia	2.
SAN VICTORINO 12:00 M	Jose Rubio	Colombia	3.
TRANSMEDELLÍN	Edwin Velez Vasquez	Colombia	4.
INARTICULACIONES	Yeison Moreno	Colombia	5.
VOXDUCCIÓN	Jader Cartagena	Colombia	6.
LA GALERÍA DE LOS SABORES	Diana Milena Reyes / Santiago Espinoza / Laura García / Natalia Delgado	Colombia	7.
POLIFONÍA DE LO CONTEMPORÁNEO	Jhon Mauricio Chica Martínez / Isys Cielo Lucero Luna Jimenez	Colombia	8.
REVISITACIONES	Jesús Ramírez Vargas	México	9.
RADIOPERAS	Aitor Arronte	Estados Unidos	10.

Tabla 44. Puentes Sonoros. Conciertos vinculados a la MMT. XVI Festival Internacional de la Imagen 2019³³².

³³¹ Festival Internacional de la Imagen 2018. Decima séptima Edición <https://festivaldelaimagen.com/es/festival2018/> Consultado el 1 de diciembre de 2024.

³³² Ibid.

El evento Puentes Sonoros, espacio recurrente en el XVI Festival Internacional de la Imagen (Tabla 44), de nuevo, destacó como un espacio para el cruce de fronteras culturales y sonoras, presentando una rica variedad de obras que fusionaron tradición, experimentación y tecnología. Con una notable participación de artistas colombianos e internacionales, este evento subrayó la conexión entre lo local y lo global.

Desde Canadá, Nicol Giannini presentó *For Hannah*, mientras que artistas colombianos como Estefanía Álvarez con *Luna Roja* y Jose Rubio con *San Victorino 12:00 M* exploraron temáticas vinculadas a la identidad y el entorno local. Otras piezas como *TransMedellín* de Edwin Vélez Vásquez y *Polifonía de lo Contemporáneo* de Jhon Mauricio Chica Martínez e Isys Cielo Lucero Luna Jiménez.

Además, obras como *Revisitaciones* del mexicano Jesús Ramírez Vargas y *Radioperas* del estadounidense Aitor Arronte integraron perspectivas internacionales, enriqueciendo el diálogo cultural. En una línea más sensorial, "La Galería de los Sabores", creada por un colectivo colombiano liderado por Diana Milena Reyes, Santiago Espinoza, Laura García y Natalia Delgado, combinó elementos auditivos y gustativos para ofrecer una experiencia inmersiva.

En conjunto, estos dos eventos Paisajes Sonoros y Puentes Sonoros reafirmaron la capacidad del festival para tender vínculos entre artistas de diversas latitudes y disciplinas, consolidándose como un espacio esencial para la reflexión y la innovación en torno al sonido, pero sobre todo mostrando su relevancia a nivel nacional, durante el lapso tenido en cuenta en este apartado, estos eventos ligados al Festival Internacional de la Imagen, no dejaron de aportar a la difusión de la MMT en Colombia, incluso en mayor volumen que instituciones y eventos realizados en la capital del país.

La construcción histórica presentada hace un momento, además de mostrar el proceso de aparición de la música para medios tecnológicos en Bogotá, nos permite referenciar a esos personajes que inauguraron este movimiento musical, permitieron la consolidación del mismo dentro de las esferas artísticas de la capital de Colombia, y ahora, además de encontrarse activos en la creación, se muestran como referentes para los compositores que se han interesado en este estilo.

3. LOS CONCEPTOS DE ESPACIO Y ESPACIALIZACIÓN EN LA MÚSICA PARA MEDIOS TECNOLÓGICOS (MMT)

3.1. EL CONCEPTO DE ESPACIO

Alexander Guida³³³ plantea un acercamiento al concepto de espacio desde la Antigüedad clásica que resulta de interés. Expone, en primer lugar, las enseñanzas de Parménides, quien se refiere al espacio como algo que no podía ser imaginado y que por esta razón no existía. Por otro lado, y de manera inversa, muestra cómo Leucipo consideraba al espacio como una realidad, incluso ante la ausencia de una representación material. Por su parte, explica Guida, Platón definió a la geometría como una ciencia y teoría del espacio; este hecho tiene relevancia, según Ramírez y López³³⁴, pues por primera vez presentaba un concepto espacial que lo identificaba como material. Estas últimas autoras inciden, asimismo, en la trascendencia de la teoría del “lugar” aristotélica y la relación que se establece entre cuerpo y espacio (considerado éste como “límite inmóvil que abarca un cuerpo”³³⁵) como base de la actual conceptualización del mismo. En palabras de Guida, “la suma de todos los lugares, un campo dinámico con direcciones y propiedades cualitativas [era el espacio para Aristóteles]. Su propuesta puede ser considerada como un intento de sistematización del espacio primitivo, pragmático, pero que ya simboliza y preanuncia ciertos conceptos actuales”³³⁶.

Guida³³⁷ nos ofrece tres definiciones de espacio: en primer lugar, desde el ya presentado concepto aristotélico, es decir, como “lugar”, lo cual hace referencia a una determinada parte de la superficie terrestre con un nombre y supone la existencia de materialidad en su seno (según el autor griego “el espacio vacío no tiene ningún sentido”). En segundo lugar, muestra al espacio como contenedor, un campo tridimensional, pero que no presupone una dependencia de los objetos

³³³ Guida, Alexandre. “Sobre el concepto de espacio”. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, v. 17 (2007): 3, https://www.academia.edu/72559823/Sobre_el_concepto_de_espacio Consultado el 29 de enero del 2025.

³³⁴ Ramírez, Blanca; López, Liliana. *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*. México: UNAM, Instituto de Geografía: UAM, Xochimilco, 2015, 21

³³⁶ Guida, Alexandre. “Sobre el concepto de espacio”. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, v. 17 (2007): 3, https://www.academia.edu/72559823/Sobre_el_concepto_de_espacio Consultado el 29 de enero del 2025

³³⁷ Ibid.,4

materiales para su existencia, correspondiente a la idea absoluta de espacio de Newton. Y, por último, muestra al espacio como cuatridimensional, el espacio relativo³³⁸, el cual según Newton es:

El espacio relativo es alguna dimensión o medida móvil del anterior que nuestros sentidos determinan por su posición con respecto a los cuerpos y que el vulgo confunde con el espacio inmóvil; de esta índole es un espacio subterráneo, aéreo o celeste, determinado por su posición con respecto a la tierra³³⁹.

Milton Santos citado por Montañez³⁴⁰ donde resalta algunas afirmaciones, como por ejemplo el hecho de que el “espacio no es ni una cosa, ni un sistema de cosas, sino una realidad relacional: cosas y relaciones”³⁴¹, por lo tanto “el espacio sería un conjunto de objetos y de relaciones que se realizan sobre tales objetos: no entre estos necesariamente”³⁴². También nos muestra cómo “el espacio está formado por dos componentes que interactúan continuamente: una configuración territorial y una dinámica social”.³⁴³

En esta misma línea, Ramírez y López³⁴⁴ destacan la relatividad del concepto de espacio, puesto que para ellas se define según la disciplina que lo precisa. De este modo, el espacio de la física, el de la escultura, el del teatro, de la arquitectura, el de la sociología, el urbanismo o la geografía pueden llegar a ser diferentes. Además de esto, su significado va a depender del momento histórico, el lugar o la ideología desde la que se piensa y/o conceptualiza; por lo que el espacio puede considerarse una construcción social.

Partiendo de la teoría de Rohmer Moles³⁴⁵ sobre el espacio, Schwach³⁴⁶ presenta las siguientes afirmaciones que sintetizan y amplían algunas de las definiciones ya comentadas : el

³³⁸ Ibid., 4

³³⁹ Newton, Isaac. *Principios matemáticos de la filosofía natural*. Madrid: Editora Nacional. 1982, 229

³⁴⁰ Montañez, Luis. “Espacio - espacialidad y transdisciplinariedad en geografía.” *Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía*, v. 8, n. 1 (1999): 59-73, <https://revistas.unal.edu.co/index.php/rcg/article/view/71607> Consultado el 29 de enero del 2025.

³⁴¹ Ibid., 59-73

³⁴² Ibid., 59-73

³⁴³ Ibid., 59-73

³⁴⁴ Ramírez, Blanca y Liliana López. *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*. México: UNAM, Instituto de Geografía: UAM, Xochimilco, 2015, 17-18

³⁴⁵ Schwach, Victor. Présentation. En: Moles, Abraham; Rohmer, Élisabeth. *Psychosociologie de L'Espace*. Paris: L'Harmattan, 1998., 25-26

³⁴⁶ Ibid., 25-26

espacio sólo existe en referencia a un sujeto; el espacio existe por lo que lo llena; el espacio es fuente de comportamiento; el espacio es una metáfora del sistema social; el espacio es un campo de valores; el espacio es un bien consumido por el hombre en todas sus acciones.

Norberg³⁴⁷ considera que existen cinco categorías de espacio y, de acuerdo con ellas, nos muestra una serie de concepciones diferentes. En primer lugar, el espacio pragmático, que se refiere al punto donde se desarrolla la acción física; este integra al ser humano con su entorno. En segundo lugar, el espacio perceptivo, descrito como “de acción inmediata; es fundamental para su identidad como persona”. En tercer lugar, el espacio existencial, el cual, según Norberg, forma parte del ser humano, representa el ambiente estable que lo rodea y genera un sentido de pertenencia social y cultural. En cuarto lugar, el espacio expresivo o artístico, que se define como “el espacio en el cual se expresa la estructura de su mundo como un real imago mundi. Este tipo de concepto de espacio sistematiza las propiedades posibles de los espacios expresivos”. Este último concepto de espacio implica la necesidad de desarrollar una sistematización de propiedades específicas para los espacios expresivos, incluyendo el espacio arquitectónico.

Finalmente, el espacio arquitectónico está directamente vinculado a los esquemas de espacio en el mundo individual y público del ser humano. Estos esquemas se configuran mediante interacciones recíprocas con los espacios arquitectónicos existentes, y cuando se tornan confusos o inestables, es necesario realizar modificaciones en el espacio arquitectónico. En última instancia, puede definirse como una concretización del espacio existencial del ser humano. Por lo anterior, podemos ver que, dentro de estas categorías, la que mejor se dispone para desenvolver los intereses de esta tesis, es el espacio arquitectónico³⁴⁸. Por lo que ahondaré a continuación en su definición y características a partir de diversos autores.

³⁴⁷ Norberg-Schulz, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume, 1980, 140

³⁴⁸ *Ibid.*, 140

3.1.1 El espacio en la música

El entorno acústico de una sala desempeña un papel crucial en la música, ya que no solo define el sonido que se percibe una vez generado, sino que también influye en su creación³⁴⁹. En su texto *La Fluidéz en el Devenir Sonoro*³⁵⁰, Pierre Boulez (1925 - 2016) plantea una de sus primeras preocupaciones sobre el espacio, donde afirma que en la música moderna el concierto experimenta una transformación significativa, así como la sala de conciertos misma. Ambos deben adecuarse a la visión de la composición musical del momento histórico. Para Boulez, el desafío principal radica en el espacio, ya que este puede influir de manera crucial en la transmisión y recepción de la música. Los aspectos fundamentales que ahora requieren atención son la movilidad de la distribución de los instrumentos y la disposición del público sin restricciones.

El espacio arquitectónico, como se verá, no se limita a ser simplemente el escenario de la interpretación musical, sino que se convierte —como históricamente lo ha sido— en un elemento activo que influye y moldea la experiencia sonora. Desde las catedrales medievales hasta las modernas salas de conciertos diseñadas con precisión acústica, el entorno arquitectónico ha desempeñado un papel crucial en la manera en que percibimos y experimentamos la música. Féron y Guillaume³⁵¹ afirman que las composiciones de música de cámara fueron concebidas originalmente para ser ejecutadas en entornos domésticos y con un carácter íntimo y privado.

Cada espacio posee cualidades acústicas que afectan la resonancia, la reverberación y la calidad del sonido, generando una variedad de interacciones entre la obra musical y su entorno físico, tal como lo afirman Schärer³⁵² y Balbotin³⁵³. Asimismo, la relación entre la arquitectura y la música se expande más allá de la mera acústica. La disposición de los elementos arquitectónicos,

³⁴⁹ Stascheit, Andreas Georg. "Artistic Practice, Methodology, and Subjectivity: The 'I Can' as Practical Possibility and Original Consciousness." En *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation*, editado por Paulo de Assis, William Brooks y Kathleen Coessens, 39-46. Lovaina: Leuven University Press, 2013.

³⁵⁰ Norberg-Schulz, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume, 1980, 141

³⁵¹ Féron, François-Xavier, y Guillaume Boutard. "Instrumentalists on Solo Works with Live Electronics." En *Live-Electronic Music: Composition, Performance, Study*, editado por Friedemann Sallis, Valentina Bertolani, Jan Burle y Laura Zattra, 101-130. Londres: Routledge, 2018, 115-117

³⁵² Schärer Kalkandjiev, Zora. *The Influence of Room Acoustics on Solo Music Performances*. Berlin: Logos Verlag Berlin, 2015, 1

³⁵³ Balbontín, Sofia, y Mathias Klenner. "El sonido emitido por el espacio físico y el espacio invisible construido por el sonido." *Revista 180*, no. 49 (2022): 29-42. <https://doi.org/10.32995/rev180.num-49> (2022).art-854. Consultado el 28 de enero de 2025.

la iluminación y la distribución del público pueden influir en la percepción afectiva de una pieza musical, transformando una propuesta sonora en una experiencia multisensorial como lo afirman Gladien³⁵⁴ y Dias³⁵⁵.

Además de esto, Según García Karman³⁵⁶ las escuelas de proyección sonora han explorado cómo una composición creada en el estudio interactúa con el espacio donde se presenta. François Bayle citado por García Karman³⁵⁷ distingue entre el "espacio interno" de la obra y el "espacio externo" del entorno de escucha. Por su parte Denis Smalley³⁵⁸ introduce los conceptos de "consonancia espacial" y "disonancia espacial" para describir las tensiones entre ambos espacios. Por su parte, Hans Peter Haller y Luigi Nono³⁵⁹ vieron estas tensiones como oportunidades creativas, considerando el espacio un elemento formal de la composición. Para ellos, el espacio era un componente formal de la composición.

El diálogo entre la música y el espacio arquitectónico se manifiesta no solo en la interpretación en vivo, sino también en la composición misma, ya que los artistas pueden jugar con la estructura espacial para evocar emociones específicas o transmitir narrativas sensoriales. A continuación, se explorará la relación entre la música y el espacio desde dos perspectivas. En primer lugar, el espacio destinado a la música, que engloba no solo teatros, iglesias y salas de concierto, sino también instalaciones interactivas que fusionan arte y arquitectura. En este contexto, el espacio se convierte en una hoja en blanco que ofrece diversas posibilidades para la expresión musical., en segundo lugar, se expondrá la música diseñada específicamente para el espacio, esto es, aquellas composiciones creadas exclusivamente para ciertos lugares. Y, Por otro lado, En última instancia, esta interacción entre arquitectura y música nos invita a reflexionar sobre la capacidad de ambos campos para complementar las experiencias estéticas.

³⁵⁴ Gladien, Kersten. "Analysis Sound Art." En *Expanding the Horizon of Electroacoustic Music Analysis*, editado por Leigh Landy y Simon Emmerson, 265-288. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, 270

³⁵⁵ Dias Gallardo, Bárbara. *Arquitectura y Sonido: El Evento Sonoro como Generador del Proyecto*. Tesis de Grado, Universidad Politécnica de Madrid. 2024, 22-35

³⁵⁶ García Karman, Gregorio. "Closing the Gap between Sound and Score in the Performance of Electroacoustic Music." En *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation*, editado por Paulo de Assis, William Brooks y Kathleen Coessens, 143-162. Lovaina: Leuven University Press, 2013, 155

³⁵⁷ Ibid., 155

³⁵⁸ Ibid., 155

³⁵⁹ Ibid., 155

Espacio para la música

Según Restrepo³⁶⁰ no existe un único entorno ideal que pueda albergar de manera óptima la acústica para la música. Cada uno de estos usos requiere distintos componentes y configuraciones en la estructura que lo sustenta. La música, como se ha mencionado, con su sonido, crea y da forma al espacio que lo rodea, proporcionando un ambiente que enriquece la experiencia. Sin embargo, este espacio puede también ser concebido como una composición formal, compuesta por diversos elementos y sus interrelaciones como el motivo, la forma, el material, la técnica³⁶¹. En esencia, la configuración del espacio influye tanto en la calidad sonora como en la apreciación estética de la música. Como explica Restrepo, “El sonido es sustancia sin forma que puede dar forma, dirigir y alterar el espacio y al igual que la luz es un material por excelencia de la arquitectura, frecuentemente olvidado en el trabajo del arquitecto”³⁶².

Long Marshall³⁶³ afirma que una de las primeras interacciones entre el público, el espacio y la difusión del sonido se remonta a las relaciones humanas primitivas, cuando las personas se congregaban en círculo alrededor de un orador, buscando los lugares donde la recepción del estímulo sonoro fuera más adecuada. Y esta búsqueda de mejorar la circulación del sonido, posteriormente llevo a la construcción de edificios pensados para esto³⁶⁴. Lo cual se puede notar en la antigüedad con las reflexiones de Vitrubio, quien Long expone en sus escritos, señaló que los teatros debían contar con grandes ánforas volcadas o jarrones sonoros distribuidos a intervalos regulares por todo el espacio para mejorar la acústica. Estos vasos debían estar colocados en cavidades sobre pequeñas cuñas de 150 mm de altura ³⁶⁵.

Y no solo esto, también es posible ver que dentro de los escritos de los antiguos griego se puede notar una comprensión de las dinámicas de circulación del sonido en el espacio. la escuela Pitagórica inició la investigación sobre la armonía y la acústica, comprendiendo cómo se genera,

³⁶⁰Restrepo Gaviria, Mauricio, 2011. *El espacio de la música*. Medellín, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, 11

³⁶¹ Cantú Hinojosa, Irma Laura. *Elementos de expresión formal y composición arquitectónica*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 1998., 195

³⁶² Ibid., 196.

³⁶³Long, Marshall. *Architectural Acoustics. 1st ed.* Burlington, Nueva York: Elsevier Academic Press, 2005,1-8

³⁶⁴ Rossing, Thomas D. *Springer Handbook of Acoustics*. Standford: Springer, 2007, 9-11

³⁶⁵ Long, Marshall. *Architectural Acoustics. 1st ed.* Burlington, Nueva York: Elsevier Academic Press, 2005, 7

propaga y percibe el sonido³⁶⁶. Boecio, en el siglo VI, describió el sonido como una onda, comparándolo con las ondas producidas por una piedra que cae en el agua³⁶⁷. Aristóteles (384-322 a. C.) reconoció que el sonido necesitaba un medio para propagarse y que las propiedades del material influían en ello³⁶⁸. Teofrasto de Eresos (371-287 a. C.) aclaró la relación entre velocidad y frecuencia del sonido, destacando que para que haya concordancia entre notas, deben viajar a la misma velocidad³⁶⁹.

Los avances en cuanto a la física de la circulación del sonido por el espacio no fueron importantes entre la antigüedad y la edad media. En el renacimiento despertó de nuevo el interés en este tema, de la mano de Leonardo da Vinci (1452-1519), posteriormente, Galileo Galilei (1564-1642), Marin Mersenne (1588-1648), Giovanni Battista Benedetti (1530-1590), Robert Hooke (1635-1703), Isaac Newton (1642-1727), Pierre-Simon Laplace (1749-1827), quienes en su momento, hicieron aportaciones a la investigación sobre acústica³⁷⁰.

El Teatro Olímpico de Vicenza (Italia) (Figura 57), construido por Palladio en 1584, se presume que es el más antiguo de su época, y que se conserva hasta nuestros días, representa uno de los primeros ejemplos del llamado teatro de proskenion³⁷¹, teatros que, por su configuración en forma de herradura, pretenden un mejor acceso del público al estímulo sonoro³⁷².

A pesar de lo anterior, antes de las primeras salas de concierto otros espacios eran utilizados para estas necesidades, bien lo afirma Isbert cuando da el ejemplo del Thomaskirche, de Leipzig utilizado para la presentación de la *Pasión según San Mateo* de Bach³⁷³. O el mismo Long³⁷⁴ quien en diferentes apartados muestra como en cada momento histórico, los compositores adecuaban sus creaciones musicales a las necesidades de los espacios dispuestos, como iglesias, salones, o teatros dedicados a las artes dramáticas.

³⁶⁶ Ibid., 5

³⁶⁷ Ibid., 3

³⁶⁸ Ibid., 4

³⁶⁹ Ibid., 4

³⁷⁰ Ibid., 23

³⁷¹ Carrión Isbert, Antoni. *Diseño acústico de espacios arquitectónicos*. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, 1998, 174

³⁷² Ibid., 177

³⁷³ Ibid., 24

³⁷⁴ Ibid., 24



Figura 57: Teatro Olímpico de Vicenza³⁷⁵.

A pesar de lo anterior, según afirma Isbert³⁷⁶ hasta finales del siglo XIX, la acústica se consideraba una ciencia poco precisa. Por ello, no sorprende que frecuentemente surgieran interpretaciones esotéricas que buscaban desvelar los "enigmas" asociados a esta disciplina. En 1877, el físico inglés Lord Rayleigh publicó un tratado titulado *Theory of Sound*. Donde exponía los fundamentos teóricos de la acústica³⁷⁷.

Con la llegada del siglo XX la acústica se consolidó como una ciencia formal, este avance se debió principalmente al desarrollo de tecnologías como micrófonos, amplificadores de válvulas y altavoces, que se convirtieron en herramientas clave³⁷⁸, en el siglo XX, la acústica arquitectónica fue reconocida como ciencia y arte. Aunque aumentó el conocimiento y las publicaciones, no siempre mejoraron las salas de conciertos. Hubo avances en el control del ruido, materiales acústicos y dispositivos electroacústicos como micrófonos y altavoces³⁷⁹.

³⁷⁵ Estadio Olímpico de Vicenza," autor desconocido, Fotografía, Visit Italy, <https://es.visititaly.com/info/969423-teatro-olimpico-vicenza.aspx> Consultado el 29 de enero del 2025.

³⁷⁶ Carrión Isbert, Antoni. *Diseño acústico de espacios arquitectónicos*. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, 1998, 23

³⁷⁷ Ibid., 24

³⁷⁸ Ibid., 25

³⁷⁹ Long, Marshall. *Architectural Acoustics*. 1st ed. Burlington, Nueva York: Elsevier Academic Press, 2005, 38

Lo anterior permitió la sofisticación de la edificación de estructuras dedicadas a la presentación de la música, las que a partir del siglo XX fueron pensadas exclusivamente con ese propósito,³⁸⁰ ejemplos como:

- El Teatro Colón (1908, Buenos Aires, Argentina), el cual, según Haedo, Sánchez y Basso³⁸¹ está considerado como una de las salas con mejor acústica en el mundo, debido a la opinión de su público habitual y de los músicos que lo frecuentan.
- The Royal Festival Hall (1951, Londres, Inglaterra), la cual fue una de las primeras salas de conciertos importantes que se construyeron en Europa después de la Segunda Guerra Mundial y según Mike Barron representa un hito en el desarrollo de la acústica de las salas de conciertos³⁸². También el Philharmonie de Berlin (1962, Berlín, Alemania) diseñada por Hans Scharoun³⁸³, Para la acústica de la sala, el arquitecto Hans Scharoun colaboró estrechamente con el experto en acústica Lothar Cremer.
- La sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá, Colombia. 1966) diseñada y construida por la firma Esguerra Sáenz Urdaneta Samper³⁸⁴, el diseño acústico estuvo a cargo de Manuel Drezner, y se pensó en un entramado de madera que permitiera la transparencia del sonido a la vez que se guardaba la estética arquitectónica³⁸⁵.
- The Sydney Opera House (1973, Sídney, Australia) diseñada por el arquitecto danés Jørn Utzon (1918-2008), es otro de los famosos ejemplos de espacios diseñados para la presentación musical, con características acústicas resaltables. Según Lisa Taylor y David

³⁸⁰ Barron, Mike. "The Royal Festival Hall Acoustics Revisited." *Applied Acoustics* 24 (1988): 255–273. [https://doi.org/10.1016/0003-682X\(88\)90084-9](https://doi.org/10.1016/0003-682X(88)90084-9) Consultado el 29 de enero de 2025.

³⁸¹ Haedo, Alberto, Sánchez, Rafael y Basso, Gustavo. "Preservación de la calidad acústica del Teatro Colón de Buenos Aires." *Revista de Acústica* 40, nos. 3 y 4 (2009): 34-43. https://documentacion.sea-acustica.es/storage/publicaciones/revista_VOL40-34_17.pdf Consultado el 29 de enero del 2025.

³⁸² Ibid., 34-43

³⁸³ Solbes Francisco, María Teresa. *La acústica de la Filarmonía de Berlín: ¿Mito o realidad?*. Tesis de maestría, Universitat Politècnica de València, València, 2017. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/110566/Solbes%20-%20FIS-F0041%20La%20acústica%20de%20la%20filarmonía%20de%20Berlín%2c%20mito%20o%20realidad%3f.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Consultado el 29 de enero del 2025.

³⁸⁴ Banco de la República de Colombia. "Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango." Banco de la República de Colombia. 2023. <https://www.banrepcultural.org/actividad-musical/la-sala> Consultado el 29 de enero del 2025.

³⁸⁵ Banrepcultural. 2024. "Conmemorativo | Germán Samper, entre la arquitectura y la acústica" YouTube video, 8:15. <https://www.youtube.com/watch?v=NrCaJMCdyXk> Consultado el 29 de enero de 2025

Claringbold³⁸⁶ tuvo modificaciones en función de estudios realizados por Arup (1998) y Kirkegaard (2007) con la intención de perfeccionar la acústica del lugar.

- La Sala de Conciertos Simón Bolívar (1983) en Venezuela, diseñada por Tomas Lugo Marcano, según la página “El sistema, música para todos” “la sala cuenta con una acústica impecable, de configuración variable y ajustable a los requerimientos artísticos”³⁸⁷. El Auditorio Nacional de Música (1988, Madrid, España), diseñado por José María García de Paredes (1924-1990), cuenta con la colaboración del ya mencionado consultor acústico Lothar Cremer, quien fue fundamental en la evolución del diseño del auditorio, teniendo un impacto significativo en el resultado acústico de la sala³⁸⁸.

En el siglo XXI, se construyeron otra gran cantidad de importantes auditorios pensados en la perfección de la experiencia sonora, como:

- The Sage Gateshead (2004, Newcastle, Reino Unido) diseñado por Norman Foster (1935), edificio que cuenta con tres salas de conciertos principales, cada una con criterios acústicos y espaciales específicos, la primera sala cuenta con una serie de dispositivos de sonido y seis paneles de techo móviles y cortinas acústicamente absorbentes; la sala dos es más íntima lo que sirve para crear una interacción entre los músicos y el público, y la sala de ensayos, la cual tiene la necesidad funcionar para los ensayos de la orquesta, se diseñó con una acústica natural, para que los músicos puedan adaptarse a las condiciones acústicas fácilmente antes de trasladarse a la sala principal³⁸⁹.

³⁸⁶ Taylor, Lisa, y Claringbold, David. “Acoustics of the Sydney Opera House Concert Hall: Part One: The Client’s Perspective.” En *Proceedings of 20th International Congress on Acoustics*, ICA 2010, (2010): 23–27.

³⁸⁷ “Sala Simón Bolívar.” El Sistema. Centro Nacional de Acción Social por la Música. <https://elsistema.org.ve/centro-nacional-de-accion-social-por-la-musica/sala-simon-bolivar/> Consultado el 29 enero del 2025.

³⁸⁸ Vallejo Ortega, Gonzalo, y José Ignacio Sánchez Rivera. “Estudio acústico del Auditorio Nacional de Música de Madrid: Comparativa entre simulación y mediciones.” *Tecniacústica 2011: Publicación oficial del congreso: 42 Congreso Español de Acústica; Encuentro Ibérico de Acústica; EAA European Symposium on Environmental Acoustics and on Buildings Acoustically Sustainable: Cáceres, 26-28 Octubre, 2011*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7773215> Consultado el 7 de enero de 2025.

³⁸⁹ Ye, Xi. “The Pragmatic Role of Iconic Buildings in Promoting Social Engagement: A Case Study of Sage Gateshead Music Centre, Newcastle upon Tyne, UK.” *Athens Journal of Architecture* 5, no. 1 (2019): 33-60. <https://www.athensjournals.gr/architecture/2019-5-1-2-Ye.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.

- La Philharmonie de Paris (2015, París, Francia), según Eckhard, Wulfrank, Jurkiewicz, y Faillet ³⁹⁰ el diseño acústico fue comisionado por concurso a Ateliers Jean Nouvel, quien propuso diseñar una sala de conciertos envolvente y de alta calidad, en cuanto a la propuesta acústica fue por parte de Yasuhisa Toyota (Nagata Acoustics) quien asumió el rol de asesor de Nouvel, y que resultó en una nueva tipología que proporcionara un escenario central para conciertos de música clásica. Fue un proyecto pensado para conciertos y eventos amplificados; con una acústica de la mejor calidad acústica posible; y una arquitectura innovadora³⁹¹.
- El Elbphilharmonie (2017, Hamburgo, Alemania) diseñado por el estudio suizo Herzog & de Meuron (1978). Según Oguchi, Quiquerez, y Toyota ³⁹² el diseño acústico de las salas de conciertos se puede resumir en dos cuestiones importantes: la “forma de la sala” y los “materiales de acabado interior”, el diseño de los asientos del público requería que todas las superficies reflejaran la acústica, excepto las cubiertas por las personas sentadas. Esto se logró acolchando solo la parte delantera del respaldo y el asiento, mientras que la parte trasera del respaldo se hizo de madera.

Los anteriores son espacios diseñados con la intención de una buena circulación del sonido, claridad y comprensión del estímulo sonoro, control de reverberación, control de ecos, buenos aislamientos acústico, y lo que se traduce una experiencia estética musical eficiente. Y, cumplen esta función principalmente por cuestiones técnicas del diseño de las edificaciones. Al abordar este último concepto desde las perspectivas de difusión sonora, des pues de una revisión de bibliografía se identifican cinco categorías que, sobresalen en el contexto de la relación entre estas dos disciplinas artísticas (Arquitectura y Música). Estas categorías son:

³⁹⁰ Kahle, Eckhard, Thomas Wulfrank, Yann Jurkiewicz, y N. Faillet. “Philharmonie de Paris: The Acoustic Brief.” *Proceedings of the Institute of Acoustics* 2023, <https://www.researchgate.net/publication/379613290> Consultado el 29 de enero del 2025

³⁹¹ Ibid.

³⁹² Oguchi, Kazuo, Quiquerez, Mélanie, y Toyota Yasuo. “Acoustical Design of Elbphilharmonie.” *Proceedings of the Institute of Acoustics* 40, pt. 3 (2018). <https://www.akutek.info/Mitt%20Bibliothek/IOA%20Auditorium%20Acoustics%20Hamburg%202018/Additional/papers/p11.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.

Forma y estructura del espacio:

La forma y la estructura de un espacio arquitectónico pueden afectar la manera en que el sonido se propaga y se refleja; Por ejemplo, espacios con paredes duras y superficies reflectantes pueden generar reflexiones y reverberaciones, tal como ocurre cuando sonido propaga en un espacio cerrado, produce una onda que circula en las direcciones del recinto, por lo que el oyente percibe dos tipos de sonido: el llamado sonido directo, que llega directamente desde la fuente sin alteraciones, y el sonido indirecto o reflejado, que se produce debido a las múltiples reflexiones de la onda sonora al chocar con las superficies que delimitan el recinto³⁹³, contrario a lo que ocurre en que espacios con superficies absorbentes pueden minimizar estos efectos.

Es por esto que las características estructurales de un espacio en particular, y su influencia en la propagación del sonido dentro de dicho entorno, han sido objeto de estudio desde los primeros conceptos relacionados con la arquitectura, al menos desde la evidencia presentada en el contexto de la arquitectura occidental, tal como se ha visto en apartados anteriores, donde se explica las características .

La búsqueda de una audición integral dentro del espacio arquitectónico, dentro de los estudios sobre arquitectura y sonido se conoce como auralización, para ser más específico, Isbert³⁹⁴ define este concepto como el proceso por el cual se puede llevar a cabo la audición de un mensaje sonoro desde cualquier ubicación de un espacio, con la característica distintiva de que esta acción se realiza de manera virtual. Esto está en manos de diferentes factores que como ya se mostró, dependen en gran medida de la estructura del espacio.

Materiales de construcción:

Los materiales utilizados en la construcción de un edificio poseen propiedades acústicas específicas. Materiales como fieltro, panel rígido, las espumas de poliuretano tienden a absorber el sonido³⁹⁵. mientras en general, los materiales duros, como el hormigón, el mármol, el vidrio son

³⁹³ Isbert, Anatoni. *Diseño acústico de espacios arquitectónicos*. 1998 Barcelona: UPC, 47

³⁹⁴ Ibid.,381

³⁹⁵ Miyara, Federico. *Acústica y sistemas de sonido*. Rosario: UNR Editora (Universidad Nacional de Rosario), 2006, 53

poco absorbentes, cumplen la función contraria, por lo tanto, pueden reflejarlo³⁹⁶; es por ello que la elección de materiales puede influir de manera sustancial en la calidad del sonido dentro de un espacio. A este respecto, López³⁹⁷ afirma que los elementos destinados al acondicionamiento acústico pueden definirse como aquellos que poseen la capacidad de absorber o reflejar una porción significativa de la energía de las ondas acústicas que inciden sobre ellos. Estos se seleccionan no solo con el propósito de garantizar las condiciones acústicas requeridas, sino también en el ámbito de la arquitectura y el diseño de interiores.

Cada característica acústica (en el ámbito de la reflexión, la difusión o la absorción de sonido) suele tener una funcionalidad más adecuada en la circulación del sonido, según el tipo de material que se use en la construcción de un espacio con fines de difusión sonora. En materia de reflexión del sonido³⁹⁸. En las salas de conciertos es común encontrar superficies planas, lisas, amplias y sólidas. Se busca que el material de las paredes no vibre, sino que sea rígido y firme, con el propósito de reflejar el sonido y preservar su energía para ser dirigido hacia la audiencia³⁹⁹.

Por otro lado, las superficies compuestas por materiales ásperos y/o rugosos tienden a funcionar como difusoras, tiene la función de dispersar el sonido en todas las direcciones. Este autor profundiza en las cualidades de los materiales difusores en la propagación del sonido, ya que estos ayudan a suprimir ecos nocivos ocasionados por ciertas superficies de los auditorios, entre otros usos⁴⁰⁰.

Por último, respecto a las cualidades de absorción del sonido de los materiales, se debe buscar que una de las superficies sea suave en caso la absorción del sonido, aunque no suele ser frecuente este empleo en las salas de concierto, pues el objetivo suele ser la propagación del sonido y no su absorción. No obstante, al margen de los materiales de construcción empleados⁴⁰¹,

³⁹⁶ Ibid., 46

³⁹⁷ López Recuero, Manuel. *Acústica arquitectónica aplicada*. Madrid España: Paraninfo, 1999, 77

³⁹⁸ Se habla de reflexión del sonido cuando una onda de sonido incide en una superficie reflectante, parte de su energía se transmite hacia el obstáculo, mientras que otra porción es reflejada. Una forma común de interferencia entre dos ondas sonoras ocurre cuando la onda original procedente de la fuente interactúa con su reflexión que se propaga en la misma dirección. Eumus, Física del sonido. Escuela Universitaria de Música. Uruguay. 2013. http://www.eumus.edu.uy/emc/ensenanza/acustica/apuntes/material-viejo/fisica_r/ Consultado el 4 de abril del 2023.

³⁹⁸ Restrepo, Mauricio. *El espacio de la música*. Medellín, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, 2011

³⁹⁹ Ibid.

⁴⁰⁰ Isbert, Antoni. *Diseño acústico de espacios arquitectónicos*. 1998 Barcelona: UPC., 123-124

⁴⁰¹ Ibid., 71-72

Restrepo⁴⁰² advierte que la energía del sonido puede quedar reducida, suprimida o apagada debido a diversos factores como la audiencia y las butacas.

Diseño acústico:

Dicho de una manera simple, el acondicionamiento acústico consiste en la definición de las formas y revestimientos de las superficies interiores de un recinto con objeto de conseguir las condiciones acústicas más adecuadas para el tipo de actividad a la que se haya previsto destinarlo⁴⁰³.

Rodríguez⁴⁰⁴ afirma que la arquitectura acústica, según la descripción de Francesc Daumal, se refiere a la habilidad de concebir, planificar y edificar la acústica, es decir, de configurar los diversos sonidos de acuerdo con una intención acústica ligada a las preferencias del diseñador, y construirlos mediante la aplicación de conocimientos físico-acústicos, materiales y métodos asociados a la construcción arquitectónica.

Por otro lado, Se ha planteado que las ondas sonoras presentes en un espacio cerrado interactúan con los materiales del entorno de diversas formas: una parte de su energía se refleja, otra es absorbida y una más se transmite al otro lado del material. A continuación, se detallan cada uno de estos fenómenos⁴⁰⁵.

Algunos espacios, como teatros, salas de conciertos o estudios de grabación, requieren un diseño acústico específico para garantizar una experiencia sonora óptima. Esto implica el uso de técnicas y materiales especializados para controlar la reverberación, la difusión y otros aspectos acústicos, lo que se conoce como comportamiento del sonido. El acondicionamiento acústico, según Llinares⁴⁰⁶, tiene como función principal garantizar la calidad acústica óptima para el mensaje sonoro emitido en una determinada estructura.

⁴⁰² Restrepo Gaviria, Mauricio. *El espacio de la música*. Medellín, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, 2011.

⁴⁰³ Isbert, Antoni. *Diseño acústico de espacios arquitectónicos*. 1998. Barcelona: UPC, 19

⁴⁰⁴ Rodríguez, Fausto. *Espacio, sonido y arquitectura: Una reflexión teórica acerca del carácter acústico del espacio arquitectónico*. México: Limusa, 2013, 17

⁴⁰⁵ Proaño, Edgar Darío, e Infante Salamanca, Jonathan. *Diseño y construcción de un panel absorbente con materiales de residuo sólido*. Trabajo de grado, Universidad de San Buenaventura, Bogotá, 2012.

⁴⁰⁶ Llinares, Jaime, y Llopis, Ana. *Acústica arquitectónica y urbanística*. Valencia: Limusa S.A, 2008, 121

Tecnología de audio:

En la actualidad es difícil encontrar un recinto que esté desprovisto de un sistema de difusión electroacústico adecuado para su magnitud⁴⁰⁷. Para Kuttruff ⁴⁰⁸ el uso de estas prótesis acústicas se debe, en gran medida a la poca disposición de cantantes y oradores de manejar su voz natural aun en espacios pequeños o moderados. Y a su vez, la educación del oyente ha llevado a que se torne más exigente al momento de percibir el sonido, ya que espera un estímulo cercano a las cualidades del cine, la televisión o la radio difusión.

Además de los aspectos arquitectónicos, la tecnología de audio utilizada en un espacio también desempeña un papel crucial en la difusión sonora. Esto incluye sistemas de altavoces, procesadores de señales, micrófonos, otros equipos de audio, y ubicación de los mismos, lo cual es de un peso determinante pensando en las necesidades de sujetos que circulan por el recinto. En primer lugar, se recomienda el uso de estos sistemas una vez los objetivos acústicos de diseño original del espacio se han cumplido⁴⁰⁹.

Una vez resuelta esta primera necesidad, la localización de las fuentes sonoras se piensa en función del público, partiendo de la ubicación de los altavoces cerca de las distintas áreas donde se presume se concentrarán los oyentes, con el objetivo de mejorar el nivel del sonido directo. Para lograr una cobertura uniforme y adecuada, se requiere el uso de una cantidad de altavoces suficientes⁴¹⁰.

Por lo anterior, es una gran ventaja que los sistemas electroacústicos permitan adaptar las condiciones acústicas de una sala a diferentes tipos de presentaciones, al menos hasta cierto punto. Un sistema de refuerzo de sonido que esté diseñado de manera óptima para la transmisión de voz en una sala en particular puede proporcionar una inteligibilidad de voz satisfactoria⁴¹¹.

⁴⁰⁷ Kuttruff, Heinrich. *Room Acoustics*. 4th ed. London: Spon Press, 2000, 310

⁴⁰⁸ Ibid., 310

⁴⁰⁹ Isbert, Antoni. *Diseño acústico de espacios arquitectónicos*. 1998 Barcelona: UPC., 149

⁴¹⁰ Ibid., 149

⁴¹¹ Kuttruff, Heinrich. *Room Acoustics*. 4th ed. London: Spon Press, 2000., 310

Uso previsto del espacio:

Dejando de lado las diferentes características estructurales, materiales, sistemas de difusión, es pertinente resaltar que las intenciones acústicas de un recinto, se determinan por el propósito de dicho espacio, ya que en primer lugar, no todos los espacios tienen el objetivo de responder a una necesidad estética, en caso de lugares de concentración de personas, como restaurantes, comedores escolares, bibliotecas, estaciones de ferrocarril, aeropuertos, etc., el diseño acústico va a estar enfocado en garantizar la existencia de confort acústico, la correcta inteligibilidad de la palabra, si se dispone de un sistema de megafonía, se pretende que los mensajes emitidos sean claros y lleguen a todos los puntos con un nivel suficiente y sin coloraciones⁴¹².

A diferencia de los recintos nombrados anteriormente, en el caso de las salas de concierto y de los teatros, las intenciones acústicas, además de los objetivos anteriormente nombrados, presentan otros intereses. Beranek (1979, 1996, 2004) citado por Long destaca que cada expresión musical se vincula con una o varias propiedades acústicas del espacio donde se realiza la interpretación. Junto con lo anterior, señala que las propiedades acústicas naturales de los espacios cerrados han tenido un impacto significativo en la música. al igual que, los sistemas de refuerzo electrónico y las artes de grabación han influido en el diseño de las salas de conciertos y en las expectativas del público⁴¹³.

Por esto se crean parámetros de diseño acústicos pensados específicamente en este tipo de recinto, en cuanto al diseño para teatros, el principal objetivo acústico es garantizar que la inteligibilidad de la palabra, es decir, la claridad con la que se comprende el mensaje oral, sea óptima en todos los puntos del recinto. Si el espacio es cerrado, se añade un objetivo adicional: asegurar que la sonoridad, que refleja el grado de amplificación natural proporcionado por la sala, sea lo suficientemente alta. Este último propósito debe cumplirse asumiendo que no se empleará ningún sistema de megafonía en el espacio⁴¹⁴.

⁴¹² Isbert, Antoni. *Diseño acústico de espacios arquitectónicos*. 1998 Barcelona: UPC, 137

⁴¹³ Long, Marshall. *Architectural Acoustics*. 1st ed. Burlington, Nueva York: Elsevier Academic Press, 2005, 725

⁴¹⁴ Antoni Isbert. *Diseño acústico de espacios arquitectónicos*. 1998, Barcelona: UPC, 149

Y, en cuanto al diseño de salas de concierto, no hay una posición universal que se pueda aplicar a todas las salas de concierto, para Istbert⁴¹⁵ esto debe a la ausencia de consenso entre los distintos actores, como músicos, críticos musicales y consultores acústicos, algo que también Lawson para quien frecuentemente los diseñadores acústicos tienen que adaptarse a las ambiciones de los arquitectos, que suelen ser incompatibles⁴¹⁶. Lo cual representa una barrera significativa. se suele tener en cuenta el grado de reverberación, Sonoridad, Claridad musical, textura, espacialidad del sonido, y objetivos acústicos relacionados con el escenario y la orquesta⁴¹⁷.

Música para el espacio

Para Basso et al⁴¹⁸, una creación puede ser catalogada como concebida para un espacio particular cuando su identidad se ve moldeada de manera significativa por las características acústicas específicas del entorno en el que se ejecuta. En el contexto de obras diseñadas para lugares específicos, lograr resultados musicales y sonoros adecuados implica una interacción precisa entre los elementos musicales, las fuentes sonoras y el entorno acústico.

Por otro lado, la música —o "arte sonoro", como la categorizan Basso et al.— que está destinada a lugares específicos puede ser definida con fines operativos como aquella composición sonora creada de forma estructural, considerando ciertas particularidades acústicas, sociales, culturales, históricas o simbólicas de un espacio en particular⁴¹⁹. Una obra diseñada para un sitio específico establece un diálogo con su entorno y solo puede ser interpretada en ese lugar o en otro que reproduzca sus características principales, siempre y cuando la interacción sea física y no meramente simbólica⁴²⁰.

A lo anterior, agrega Basso⁴²¹ que, en el caso de que la aportación del espacio sea simbólica, dicha obra solo se podrá reproducir de manera adecuada en el espacio para el cual fue pensada, es

⁴¹⁵ Ibid.,223

⁴¹⁶ Lawson, Colin James, y Colin Lawson. *The Cambridge Companion to the Orchestra*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 173

⁴¹⁷ Antoni Isbert. *Diseño acústico de espacios arquitectónicos*. Barcelona: UPC, 1998, 224-238

⁴¹⁸ Basso, Gustavo Jorge; María Andrea Farina, y Luis Federico Jaureguiberry. "Acústica de Espacios no Convencionales y Música para Sitios Específicos." En *XVI Congreso Argentino de Acústica*, Buenos Aires, Argentina, noviembre de 2018

⁴¹⁹ Ibid.

⁴²⁰ Ibid.

⁴²¹ Ibid.

el caso de *Requiem for Auschwitz* (2012) creada por el compositor y director de orquesta alemán Roger Moreno Rathgeb. Consiste en una composición musical que se ejecuta dentro de los terrenos del antiguo campo de concentración de Auschwitz en Polonia. La música está diseñada para evocar la memoria y el dolor de las víctimas del Holocausto, y se interpreta en espacios emblemáticos del campo, como las cámaras de gas y los crematorios.

A partir del siglo XIX, es posible encontrarnos casos en el que la música es diseñada para un sitio específico, lo que se ejemplifica muy bien en el caso de Richard Wagner (1813-1883), quien junta las dos características mencionadas en este apartado, puesto que diseña un espacio arquitectónico pensado para sus óperas; lo cual, a su vez implica que sus obras sean pensadas para este espacio. El *Festspielhaus de Bayreuth* fue diseñado por Wagner, y construido para presentar sus obras de manera óptima. Lo anterior, teniendo en cuenta los aspectos visuales y acústicos.

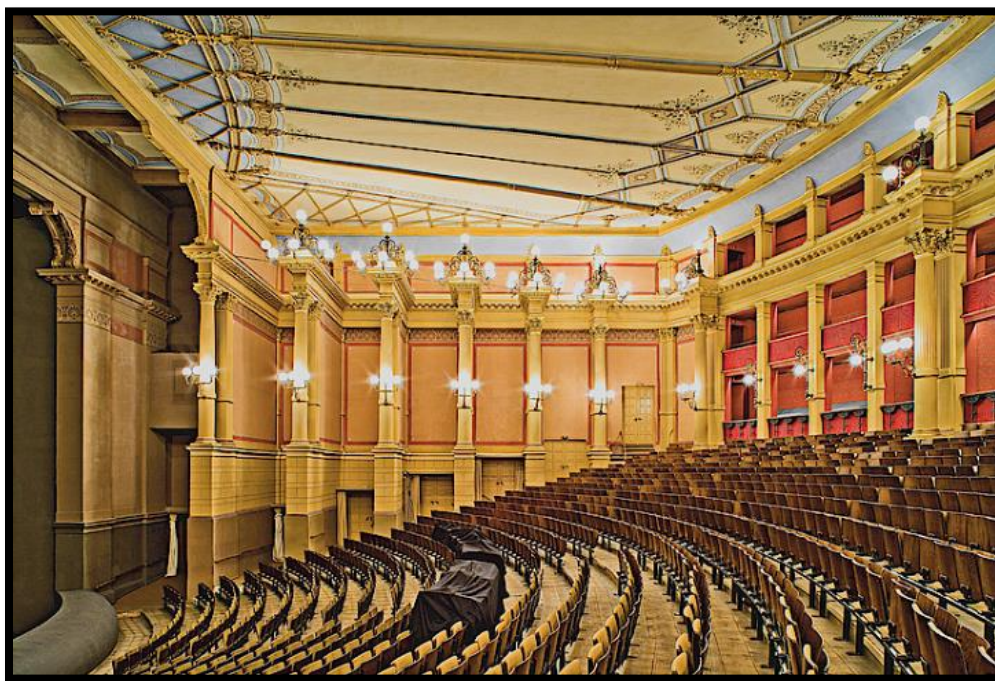


Figura 58: Festspielhaus de Bayreuth de Richard Wagner⁴²²

⁴²²Willebrand, Jens. "Festspielhaus de Bayreuth." Fotografía. Consultado el 28 de febrero de 2024. <https://www.willebrand.com/es/proyectos/richard-wagner-festspielhaus-bayreuth.225> Consultado el 29 de enero del 2025.

Según Salmerón, las características acústicas de este teatro son excepcionalmente singulares. El foso de la orquesta está cubierto por una gran estructura de madera en forma de concha, donde la orquesta se organiza a lo largo de su eje. Esta estructura proyecta el sonido hacia el escenario, que lo refleja combinado con las voces de los cantantes hacia el público. A pesar de los desafíos que plantea esta disposición, como la visibilidad restringida entre la orquesta y el director, así como la imposibilidad de ver a los cantantes desde el foso, se logra una acústica envolvente en el teatro⁴²³.

El anillo del nibelungo una tetralogía de óperas de las cuales hacen parte *El oro del Rin*, *La valquiria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*, fueron compuestas por Wagner para ser presentadas en dicho teatro. El teatro wagneriano y sus óperas son un ejemplo claro de esta idea en el desarrollo de la música en el siglo XIX. Con la llegada del siglo XX y sus vanguardias musicales, la relación entre el espacio de presentación y la música fue evidente.

Compositores que experimentaron con la instrumentación, armonía, alturas, timbres, y nuevas tecnologías, también centraron sus reflexiones en las cualidades del espacio para pensar en sus obras, Edgar Varese (1883 - 1965), John Cage (1912 -1992), Iannis Xenakis (1922 – 2001), Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007) son artistas que presentan reflexiones sobre la importancia del espacio en la construcción y estética de una obra musical. La dimensión espacial ofrece un terreno significativo para el desarrollo de la música electrónica y concreta, así como para la tecnología que las hace posibles. Este ámbito fue explorado parcialmente por las vanguardias musicales del siglo XX, con los personajes mencionados anteriormente. Su interés por nuevas dimensiones musicales ha encontrado un desarrollo más amplio en la época contemporánea, orientándose hacia territorios inexplorados de expresión artística⁴²⁴. Y, de la misma manera, crean obras pensadas en ejecutarse bajo las condiciones y contextos de un espacio determinado.

Para John Cage⁴²⁵ la música era un arte simple sencillo, “una sucesión de tonos en un espacio medido de tiempo”. Afirma que a medida que avanzaba hacia la era del siglo XX, con su complejidad aumentada por la influencia de los ruidos modernos, los componentes de la música se multiplicaron. Algo que deja ver en su famosa obra *4:33* (1952), composición que por su carácter

⁴²³ Salmerón, Miguel. “El tiempo se hace espacio: La evolución de la escenografía wagneriana.” En *Espacios sonoros y audiovisuales 2014: Experimentación sensorial y escucha activa*, (2016):8-18.

⁴²⁴ Ibid., 8-18

⁴²⁵ Cage, John. *Del lunes en un año*: 2018. Ediciones Era, S.A., 155

generó controversia entre el público –integrado, en gran parte, por artistas cercanos a Cage– que asistió a su estreno el 29 de agosto de 1952, en Woodstock, Nueva York⁴²⁶.

No entendieron el punto. No existe tal cosa como el silencio. Lo que ellos percibían como silencio, debido a su incapacidad para escuchar de manera profunda, estaba lleno de ruidos accidentales. Durante el primer movimiento, se podía oír el viento agitarse afuera; en el segundo, las gotas de lluvia comenzaron a golpear el techo; y en el tercero, la audiencia misma generó toda clase de sonidos interesantes, ya sea al hablar o al caminar⁴²⁷.

En 4'33", John Cage desafió la noción de silencio absoluto al resaltar los sonidos ambientales como el contenido de la obra. Sostenía que "el silencio no existe" y que lo percibido como tal está lleno de ruidos fortuitos, como el viento, la lluvia o los sonidos del público. La pieza invita a escuchar atentamente los sonidos imprevistos, redefiniendo el silencio en la música como la presencia de ruidos no planificados⁴²⁸. Lo anterior, además de ser un acto transgresor dentro de la música, también evidencia la importancia del espacio en esta pieza, en la que cada uno de los sonidos que la componen, aparecen y son determinados por el contexto del espacio en el que se está interpretando.

En 1954 Iannis Xenakis (1922 - 2001) compone *Metastaseis*, obra que guarda una ligación con el espacio semejante a la que se presentan entre las obras de Wagner y el Teatro del mismo. Xenakis surgió en el panorama de la música contemporánea en los años cincuenta, cuando se unió como ingeniero calculista al estudio del arquitecto Le Corbusier en París⁴²⁹. “En contacto con él, empezó a gustarme de verdad la arquitectura⁴³⁰.

Xenakis rompe con convenciones arquitectónicas. La capacidad de la música para relacionarse con elementos arquitectónicos ahora se percibe como una posibilidad técnica y un hecho poético. Algo que desarrolla de manera profunda Iannis Xenakis, esto se ve en algunos de sus trabajos, como los “Polytopes” concepto tomado de la geometría, que hace referencia a figuras

⁴²⁶ Šterbáková, Daniela. “Gesture, Conceptual Art, John Cage, Music and Gesture, John Cage 4'33'.” *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 10 (2018): 620–42.

⁴²⁷ Cage, John. citado por Kostelanetz, Richard. *Conversing with Cage*. 2nd ed. New York: Routledge, 2003.

⁴²⁸ Davies, Stephen. “John Cage's 4'33": Is It Music?” *Australasian Journal of Philosophy* 75 (1997): 448–62. <https://doi.org/10.1080/00048409712348031> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁴²⁹ Xenakis, Iannis. *Música de la Arquitectura*. Madrid: Ediciones Akal, 2009, 186

⁴³⁰ Castellanos Camacho, Natalia. *Una nueva música, una nueva escucha: Tiempo, espacio y escucha en la música contemporánea*. Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. 2014, 69

tridimensionales con características que incluyen vértices, aristas, caras y, que puede existir en cualquier número de dimensiones.

Para Marta Cureses⁴³¹ los polítopos están estrechamente vinculados a una arquitectura específica o a un sitio arqueológico donde se diseña un complejo sistema de puntos de sonido, luz y escenografía espacial utilizando tecnologías de vanguardia. Partiendo de estas entidades axiomáticas, Xenakis construye algunas figuras o volúmenes con música y luz.

Tal vez las obras que mejor reflejan lo que Revault⁴³² llama “espectáculo total” que evidencia la aparición de todas las dimensiones artísticas que se ven relacionadas con lo que Xenakis llama polítopos, y que evidentemente es una respuesta en afinidad con la famosa *Gesamtkunstwerk*⁴³³ wagneriana, son las que nacen a partir de *Metástasis*.

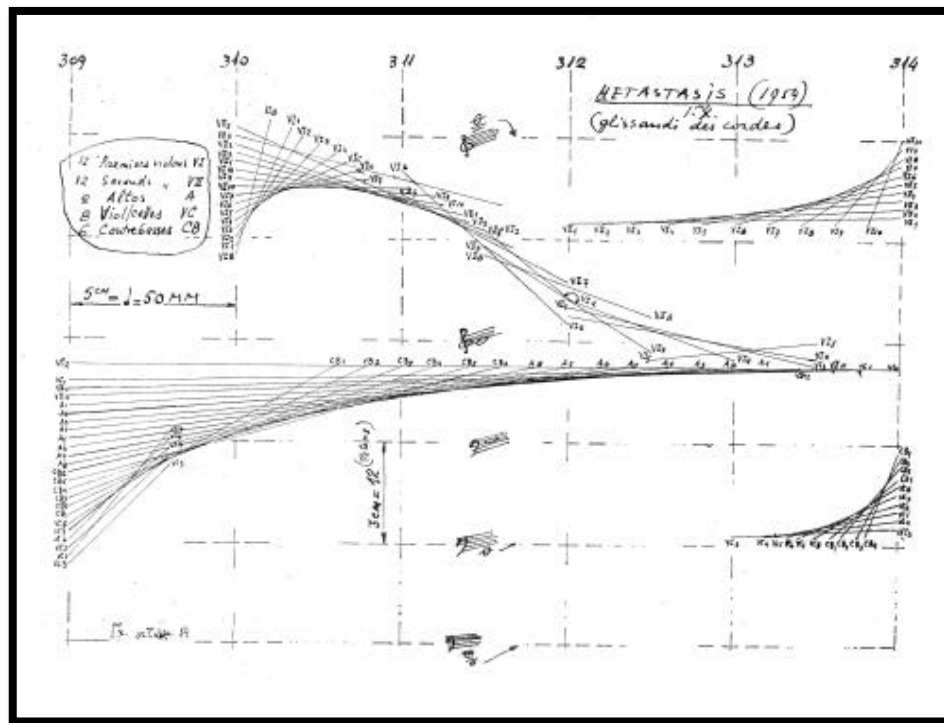


Figura 59: Partitura gráfica de *Metástasis*, *Glissandi of Chords*, 1954.⁴³⁴

⁴³¹ Cureses, Marta. “Reassessing ‘Poème Électronique’ & ‘Polytopes’.” *Ponencia presentada en el II Congreso Internacional Espacios Sonoros*. <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/48997> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁴³² Revault D’Allones, Olivier, *Les Polytopes*, Paris: Balland, 1975, 18

⁴³³ Obra de arte total.

⁴³⁴ Xenakis, Iannis. *Musiques Formelles*. Paris: Éditions richard-masses, 1963, 22

Años más tarde, el compositor futurista Edgar Varèse compone *Poème électronique* (1958), obra creada para su interpretación dentro de Pabellón Philip, diseñado por Iannis Xenakis y Le Corbuser. Las herramientas geométricas que están presentes en las obras de Xenakis, se transforman en un concepto artístico que ya se encuentra aplicado a las artes visuales, y a las sonoras, se refleja de nuevo en el diseño arquitectónico del Pabellón Phillips (1958).

Cañonero⁴³⁵ expone cómo en 1956, la empresa Phillips encargó al estudio arquitectónico de Le Corbusier la creación de una obra: el Pabellón Philips, para la Exposición Universal de Bruselas en 1958. La responsabilidad del proyecto recayó en Iannis Xenakis, quien se encargó de desarrollar y expandir algunas ideas propuestas por Le Corbusier. Este último concebía una composición espacial íntimamente ligada a una obra musical llamada "Concret P. H." creada por Xenakis, el poema electrónico de Varese y un espectáculo multimedia.

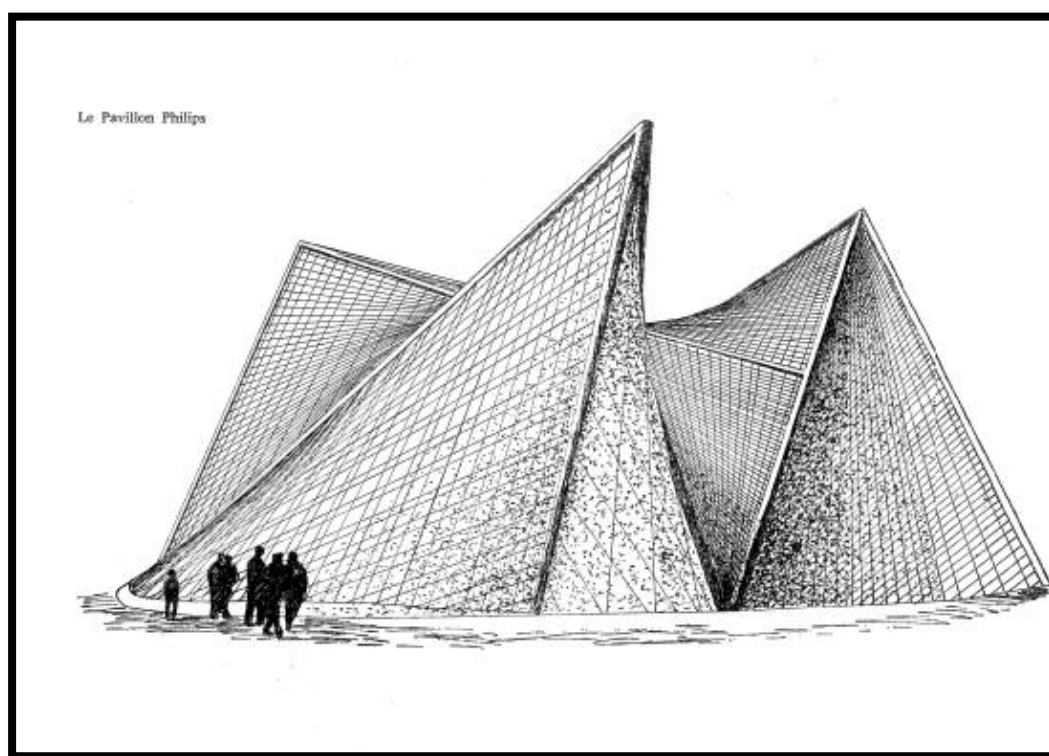


Figura 60: Pabellón Philips boceto⁴³⁶

⁴³⁵Cañonero, Juan Manuel. "Arquitectura de la Música: La Influencia de la Música en los Espacios Arquitectónicos." *Área* 25, no. 1 (noviembre 2018 - abril 2019): 45-58. https://www.area.fadu.uba.ar/wp-content/uploads/AREA2501/2501_canonero.pdf Consultado el 29 de enero del 2025.

⁴³⁶Xenakis, Iannis. *Musiques Formelles*. Paris: Éditions richard-masses, 1963, 25

En 1965, John y Dominique de Menil encargaron a Mark Rothko una serie de murales para una capilla en Houston. Rothko participó en el diseño del edificio, creando un espacio octogonal que integraba las pinturas con la arquitectura y la iluminación, dando prioridad al protagonismo de las obras en un entorno de líneas simples⁴³⁷.

En 1971 Morton Feldman compuso la obra *Rothko Chapel*, para soprano, alto, coro mixto e instrumentos, una obra compuesta para ser ejecutada en la capilla diseñada por Mark Rothko. Durante la creación de las obras para la capilla, Morton Feldman y Mark Rothko colaboraron en la planificación de la distribución de los paneles y la incidencia de la luz. Feldman diseñó la ubicación de los instrumentos y el coro para no interferir con la visión de las pinturas, colocando la percusión en las esquinas y un coro de cámara que permaneciera sentado en momentos específicos⁴³⁸.

Karlheinz Stockhausen es un compositor que se caracteriza por las diversas maneras de asociar la música con el espacio, desde una de sus primeras obras *Gesang der Jünglinge* (1956) pretendía construir un espacio por medio de la distribución de altoparlantes.⁴³⁹ En obras como *Sternklang* (1971) se ve la intención del compositor de crear piezas hechas para la ejecución en espacios abiertos, específicamente en esta obra, la cual fue concebida para un parque, su estreno se daría en el 5 de junio de 1971 en el Englischer Garten del Tiergarten de Berlín⁴⁴⁰ y que fue interpretada en distribuye cinco grupos instrumentales en amplias distancias, permitiendo al público moverse libremente. Durante las presentaciones nocturnas de tres horas, los asistentes suelen optar por quedarse quietos, disfrutando de un grupo a la vez, comprendiendo que lo esencial no es el lugar donde estén, sino apreciar la profundidad espacial de las capas musicales desde distintas distancias⁴⁴¹.

Griffiths⁴⁴² afirma que Alvin Lucier creaba situaciones que podían adaptarse a distintos contextos. En *Vespers* (1968), los intérpretes, con generadores de clics, se orientaban en una habitación oscura evitando obstáculos mediante ecos, de forma similar a los murciélagos, y

⁴³⁷ Blanco, Sara. "El arte y lo sagrado. Su encarnación en la Capilla Rothko." *ILU. Revista de Ciencias de las Religiones* 19 (2014): 47–64.

⁴³⁸ García Vázquez, Milagros. "Espacio, pintura y música: La Capilla de Houston, Rothko, Feldman y la obra de arte total en la estética contemporánea." *Materia: Revista Internacional d'Art* 14-15 (2019): 117–40

⁴³⁹ Ross, Alex. *El Ruido Eterno, Escuchar al siglo XX a través de la música*. Barcelona: Seix Barral, 2009, 489

⁴⁴⁰ Michael Kurtz, Stockhausen: *A Biography*. Londres y Boston: Faber and Faber, 1992, 185

⁴⁴¹ Macoïne, Robin. *Stockhausen. Lectures and Interviews*. London: Marion Boyars Publishers LTD, 2000, 159

⁴⁴² Griffiths, Paul. *Modern Music and After*. Nueva York: Oxford University Press, Inc., 2010, 224

capturaban lo que Lucier describía como "fotografías lentas del sonido" de su entorno. En *I am Sitting in a Room* (1970), una frase hablada era progresivamente distorsionada mediante un proceso de reproducción y regrabación, acumulando resonancias del espacio donde se realizaba la obra, lo cual suavizaba el tartamudeo del compositor.

Este concepto lo utilizaría en el montaje de *Musik für die Beethovenhalle* (1989), un montaje creado específicamente para el *Beethovenhalle* sala de conciertos ubicada en Bonn, Alemania. Stockhausen afirma que esta no es exactamente una composición musical; él organizó una selección de obras para ser interpretadas simultáneamente en tres salas del Beethoven Hall. La programación de las presentaciones fue meticulosamente planificada para que el público pudiera diseñar su propio recorrido, moviéndose libremente entre las salas durante las cuatro horas que duraba la noche. Dentro de cada sala, las piezas se interpretaron de forma convencional, con el público sentado cómodamente en alfombras sobre el suelo⁴⁴³.

Además de estas, es posible encontrar la famosa obra del compositor alemán perteneciente a la tercera parte de uno de los movimientos de la ópera *Licht, Die Sieben tage der Woche* (1988 - 2003), llamada *Helikopter – Streichquartett* (1992-1993), Esta obra fue la primera en ser compuesta para la ejecución instrumental en el aire y las nubes como su escenario principal. No obstante, Stockhausen aspiraba a expandir aún más el espacio de interpretación y expresó su deseo diciendo: “En el futuro, espero que esta pieza pueda ejecutarse con objetos voladores que floten a mayor altura”⁴⁴⁴.

En 1978 se publica el famoso álbum de música electroacústica del artista ambiental Brian Eno *Ambient 1: Music for Airports*, compuesto para su reproducción en el aeropuerto de la ciudad de Nueva York, con objeto de crear una atmósfera relajante y tranquila para los pasajeros, la idea de esta es generar un estímulo aditivo que no interfiera en el espectador más allá de la escucha más básica⁴⁴⁵.

⁴⁴³ Macoine, Robin. *Stockhausen. Lectures and Interviews*. London: Marion Boyars Publishers LTD, 2000, 156

⁴⁴⁴ Espinosa, Pablo. “La Música de los Sueños”. *Revista de la Universidad de México*, (2009): 108 – 110. <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6509/pdfs/65espinosa.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁴⁴⁵ Lysaker, John. “Turning Listening Inside Out: Brian Eno's Ambient 1: Music for Airports.” *The Journal of Speculative Philosophy* 31, no. 1 (2017):155-176. <https://doi.org/10.5325/jspecphil.31.1.0155> Consultado el 29 de enero del 2025.

Según Griffiths⁴⁴⁶ otros compositores, en el siglo XX como Peter Ablinger, (1954), creó la *Landschaftsoper Ulrichsberg* (2009), una ópera paisajística que incluyó eventos e instalaciones en la ciudad austriaca y sus alrededores, como un paseo con catorce estaciones sonoras, un archivo de grabaciones locales y un concierto final. Griffiths⁴⁴⁷ También referencia otros proyectos de Ablinger, por ejemplo, *Orte* (2001) propone actuaciones en tres espacios accesibles a pie, donde los músicos exploran las propiedades resonantes previamente analizadas, tocando o cantando los formantes característicos de cada lugar durante unos veinte minutos antes de trasladarse al siguiente.

3.1.2 El espacio en la composición de MMT

Durante mucho tiempo se creyó que la música policoral del siglo XVI fue un fenómeno suscrito a Venecia y específicamente a la basílica de San Marcos. Sin embargo, la investigación musicológica de las últimas seis décadas ha demostrado que, si bien esta tradición sí tuvo su origen en pequeños centros del norte de Italia, sólo se necesitaron un par de décadas para que se extendiera por toda Europa, comenzando por Roma, los países de habla germánica y España y llegara incluso a arraigarse durante el siglo siguiente en América Latina⁴⁴⁸. Así mismo, es pertinente hablar de *policoralidades*, pues en cada país, ciudad o institución, cada compositor tuvo que mediar entre los modelos recibidos y las diferentes exigencias de las tradiciones locales, teniendo en cuenta la compleja dinámica entre fenómenos de identidad, poder y disputas políticas existentes.

El origen de la policoralidad se encuentra en la praxis de alternar, durante la liturgia, coros con canto llano, polifonía escrita e improvisada durante los inicios del siglo XVI. Tomás Luis de Victoria es un personaje que tendrá un rol central en la creación del estilo policoral romano y en “llevar” la música policoral desde Roma hacia Madrid, con la publicación de su *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi & alia* en 1600⁴⁴⁹.

⁴⁴⁶ Griffiths, Paul. *Modern Music and After*. Nueva York: Oxford University Press, Inc., 2010, 417

⁴⁴⁷ Ibid., 417

⁴⁴⁸ Fiorentino, Giuseppe. “Nuevos enfoques para viejos mitos historiográficos: la música policoral en Italia, España y el nuevo mundo”. *Revista de Musicología* 38, no. 1 (2015): 249 – 256. <https://doi.org/10.2307/24878252> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁴⁴⁹ Ibid., 253

Desde el punto de vista compositivo, se habla de espacialización sonora, tan pronto como las posiciones de las fuentes sonoras, el ambiente de un espacio físico o cualquier otro elemento espacial o acústico es tenido en cuenta como un parámetro musical relevante para una obra. La formalización del espacio como un parámetro estructural en la composición es relativamente reciente, con propuestas de compositores de vanguardia desde la década de 1950 como Karlheinz Stockhausen con *Gesänge der Jünglinge* o su *Helikopter Streichquartett*, Pierre Schaeffer con *Symphonie pour un homme seul* o Edgar Varèse con su *Poème électronique*.

García Karman⁴⁵⁰ afirma que con la llegada de la música concreta surgió una nueva práctica interpretativa: la difusión del sonido. Un ejemplo pionero es la partitura de Pierre Henry para la proyección espacial de *Timbres—Durées* de Olivier Messiaen (1952). Henry utilizó dos técnicas espaciales: el *relief statique*, que distribuye sonidos en diferentes altavoces de forma estática, similar a la orquesta tradicional, y el *relief cinématique*, donde los sonidos se mueven dinámicamente alrededor de la audiencia, guiados por un director espacial.

Además de esto, García Karma⁴⁵¹ relata como Pierre Schaeffer introdujo el término "acústico" para referirse a una escucha pura, concepto que François Bayle amplió al género acusmático, compuesto en estudio y presentado con una orquesta de altavoces. En este género, la escucha es central, orientando tanto la creación como la proyección sonora. Según Bayle, citado por García Karman⁴⁵², esta práctica busca generar una conciencia basada en la percepción intuitiva y creativa, prescindiendo de una partitura en todas las etapas de producción.

En sus *Cuatro Criterios para la Música Electrónica* Stockhausen declara al ritmo como el origen del timbre y del tono⁴⁵³. Heredero de la escuela Viena de Schoenberg, Berg y Weber, quienes redujeron sus motivos y temas a grupos de sólo dos notas, Stockhausen continúa esta tradición hasta llevarla hacia la idea de componer (sintetizar) el sonido propiamente dicho.

⁴⁵⁰ García Karman, Gregorio. "Closing the Gap between Sound and Score in the Performance of Electroacoustic Music." En *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation*, editado por Paulo de Assis, William Brooks y Kathleen Coessens, 143-162. Lovaina: Leuven University Press, 2013, 145

⁴⁵¹ Ibid., 145

⁴⁵² Ibid., 145

⁴⁵³ Stockhausen, Karlheinz. "Four Criteria of Electronic Music - with Examples from 'Kontakte'." En *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*, 88-110. London; New York: M. Boyars; Distributed in the U.S. by Kampmann. 1989, 107.

En cuanto al uso del espacio, la opinión de Stockhausen es que ha estado fijo y neutralizado en la tradición occidental, en especial desde que los músicos se establecieron en los auditorios, sentados en una silla. Si bien algunos directores proponen cambios en cuanto a la posición de ciertos instrumentos en el escenario, estos no tienen un efecto significativo, pues esta posición sigue siendo fija, no se mueve. En la sala de concierto siempre se tiene la misma perspectiva, el asiento como punto de referencia, el cual es determinado por el poder adquisitivo del oyente⁴⁵⁴.

Según Griffiths⁴⁵⁵ la interpretación de la obra *Mikrophonie I* de Stockhausen, se distinguía significativamente de gran parte de la obra de los contemporáneos de Stockhausen en Estados Unidos, como los integrantes de MEV o el cuarteto Sonic Arts Union, conformado por Robert Ashley, David Behrman, Alvin Lucier y Gordon Mumma. El grupo que interpretaba *Mikrophonie I* en sus giras se enfocaba casi exclusivamente en el repertorio de Stockhausen, con un enfoque que no buscaba destacar la individualidad de los intérpretes ni promover la participación activa del público, lo que deja ver las intenciones diversas del compositor con el espacio.

Sin embargo, con la tecnología actual, tenemos los medios para mover el sonido en cualquier dirección en cualquier auditorio o incluso en espacios abiertos, así que no existe ninguna razón para tener una perspectiva espacial fija para la música. Al contrario, Stockhausen opina que este es el fin de este tipo de perspectiva, pues el movimiento de la música en el espacio se convierte en algo tan importante en la composición, como la construcción de líneas melódicas (altura) y sus características rítmicas⁴⁵⁶. Stockhausen también menciona la necesidad de encontrar una notación para las melodías espaciales, para indicar el movimiento hacia arriba y hacia abajo en el espacio, o para describir una cierta configuración en el espacio, a una cierta velocidad⁴⁵⁷.

Finalmente, Stockhausen expresa su preocupación por el hecho de que, desde la invención de la imprenta, nuestra percepción como humanos está dominada por lo visual, llegando hasta determinar nuestra concepción de la verdad. Nadie cree lo que no ve, y esto trae un problema para este tipo de música, pues si la gente que está en un auditorio y oye sonidos que se alejan o se

⁴⁵⁴ Ibid., 108

⁴⁵⁵ Griffiths, Paul. *Modern Music and After*. Nueva York: Oxford University Press, Inc., 2010, 223

⁴⁵⁶ Ibid., 108

⁴⁵⁷ Ibid., 108

acercan mucho, y no tiene una referencia visual de la fuente sonora, lo primero que van a creer es que se trata de una ilusión⁴⁵⁸.

Las reflexiones de Stockhausen se ven aplicadas en algunas de sus obras. Teniendo en cuenta los montajes ya mencionados, como *Sternklang* (1971), o *Musik für die Beethovenhalle* (1989), deja ver la posición de este compositor en cuanto a la búsqueda de diferentes posibilidades de escucha en relación con el oyente, una cuestión democrática de las propuestas conceptuales de Stockhausen.

Por otro lado, la propuesta de circulación del sonido por el espacio, que plantea, se resalta en obras como *Gruppen* (1955) y *Gesang der Jünglinge* (1956), en el primer caso, se trata de una obra instrumental, que propone la idea de generar inmersión a través de disposición de tres orquestas, algo que experimentaría de nuevo, pero con medios tecnológicos en la segunda obra, *Gesang der Jünglinge*. Profundizaremos en esto, en el apartado encargado de la espacialización.

Nacido en Madagascar poco después que Stockhausen, y formado de manera autodidacta en Francia, el compositor Francois Bayle trabajó durante tres décadas con el *Group de Recherches Musicales* (GRM) de París, primero como administrativo y más adelante como compositor y director. En este contexto sus tres influencias principales como artista fueron Messiaen, a quien conoció como oyente de sus clases en el Conservatorio de París, Stockhausen, organizador de los *cursos de verano* en Darmstadt y Pierre Schaeffer, padre de la música concreta, quien fue su jefe en el GRM⁴⁵⁹.

Bayle, considerado precursor de la corriente de las músicas acusmáticas, mostró un constante interés por la interpretación de estas músicas en la sala de conciertos, pues manifestaba que las interpretaciones en público brindaban un contexto para la intersubjetividad. Los intereses de Bayle, transversales a las áreas técnicas y estéticas que rodean a estas músicas, lo llevaron a realizar diversos experimentos, descritos en palabras del propio Bayle a continuación:

Siempre he estado interesado en separar el sonido del parlante, usar el parlante no como un instrumento sino como un proyector de imágenes espaciales (...) esta idea la tuve en los años 60, cuando me di cuenta que se podía hacer parecer que el sonido viene desde

⁴⁵⁸ Ibid., 109

⁴⁵⁹ Desantos, Sandra, Curtis Roads, y Bayle François. "Acousmatic Morphology: An Interview with François Bayle." *Computer Music Journal* 21, no. 3 (1997): 11–19. <https://doi.org/10.2307/3681010> Consultado el 29 de enero de 2025.

detrás de los parlantes, o hacer que los sonidos vuelen de un parlante a otro a diferentes velocidades (...) estos efectos además pueden intensificarse al usar múltiples parlantes en una sala de conciertos⁴⁶⁰.

Como resultado de su experimentación, su obra *Espace inhabitable*, compuesta en 1967 fue confeccionada usando exclusivamente imágenes en estéreo, con la intención de explorar el espacio entre los parlantes para crear sonidos que emerjan desde locaciones ambiguas y se muevan de modos irregulares. Así mismo, en la primera mitad de la década de 1970, concibió el *Acousmonium*, un sistema de difusión de sonido, descrito por él mismo como “una orquesta de docenas de parlantes distintos distribuidos en el escenario y alrededor de la audiencia”⁴⁶¹.

Natasha Barrett compositora británica, radicada en Noruega, cuenta con una obra compositiva que incluye música instrumental y con electrónica en vivo, instalaciones sonoras, proyectos de animación, y una diversidad de proyectos alrededor de la *música acusmática*.

De acuerdo con Barrett, en la música acusmática, nuestra percepción visual en tiempo real no hace parte de la experiencia auditiva. Es decir, no hay músicos en escena a quienes podamos relacionar con el sonido que estamos percibiendo durante la ejecución. Al no contar con una fuente visual para los sonidos que sirva como un punto de referencia espacial, el compositor puede manipular la disposición de un objeto sonoro dentro de un espacio, el espacio en el que el objeto está sonando y las relaciones entre objetos, espacios y diferentes combinaciones de objeto/espacio⁴⁶².

En *Spatio-Musical Composition Strategies*, Barrett establece algunas estrategias con las que los compositores pueden usar el espacio dentro de su obra⁴⁶³. La primera estrategia de Barrett consiste en crear la *ilusión* de la posición espacial de un objeto, a través de las imágenes generadas por dos o más altavoces. El espacio generado parece real pues se mantienen algunas “leyes espaciales”, entre las cuales se encuentran el efecto de la transmisión del sonido en el ambiente, las propiedades del campo reverberante y el tamaño de la imagen del objeto sonoro, así como las

⁴⁶⁰ Ibid., 11-19

⁴⁶¹ Ibid., 14

⁴⁶² Barrett, Natasha. “Spatio-Musical Composition Strategies.” *Organised Sound* 7, no. 3 (2002): 313–323. <https://doi.org/10.1017/S1355771802003114> Consultado el 29 de enero de 2025.

⁴⁶³ Ibid., 315

relaciones entre varios objetos y sus movimientos (efecto Doppler), las cuales son vitales para indicar el tamaño y naturaleza del espacio generado.

Por su parte, el ancho de una ilusión espacial depende de la distancia horizontal que abarquen los altavoces en el espacio de escucha y su distancia con la posición del oyente. Si bien es cierto que en la mayoría de los casos si el oyente se mueve de la posición ideal de escucha, la ilusión espacial generada puede verse afectada.

Por otro lado, Barrett propone que una ilusión espacial no necesariamente debe satisfacer todas las leyes espaciales del mundo físico; sino que, por el contrario, es interesante explorar cuánto se puede alejar el espacio compuesto de estas leyes, antes de que la percepción de esta ilusión espacial se dañe⁴⁶⁴.

Otra de las estrategias descritas por Barrett consiste en hacer *alusión* a la ubicación espacial de un objeto, es decir, lograr dar a entender un espacio sin usar una ilusión directa o sin tener una conexión directa con las leyes acústicas de las fuentes sonoras en el espacio. En esta estrategia los oyentes tienen un rol más activo en la experiencia y deben hacer uso de su “imaginación de escucha”, puesto que los compositores tendrán que asumir detalles respecto a la interpretación aural de los oyentes⁴⁶⁵.

Barrett también habla de la importancia de llevar las consideraciones acerca del espacio compuesto más allá del estudio y de la necesidad de pensar acerca de la interpretación o reproducción en vivo de esta música, del espacio en que será escuchada y de las limitaciones que tienen las tecnologías disponibles para esto. Barrett menciona experimentos realizados durante la década del 2000⁴⁶⁶ que demostraron que es posible crear un campo sonoro virtual en el que nuestra percepción aural sea tan precisa localizando una fuente como en el mundo real. Sin embargo, esta precisión sólo era alcanzada con el uso de audífonos, aún no en altavoces.

En las salas de concierto, uno de los principales desafíos radica en la relación entre el número de altavoces y el tamaño del espacio. A mayor tamaño de la sala, se requiere un mayor número de altavoces para garantizar una adecuada proyección del sonido hacia la audiencia. Ante

⁴⁶⁴ Ibid., 314

⁴⁶⁵ Ibid., 317

⁴⁶⁶ Ibid., 317

esta situación, tanto el compositor como el intérprete enfrentan una decisión: distribuir la señal estéreo entre múltiples altavoces, manipulando imágenes fantasma y puntos de origen (difusión sonora), o emplear una fuente multicanal. En la mayoría de los casos, solo se cuenta con una fuente estéreo, ya que esta sigue siendo, por mucho, la tecnología más utilizada.

Barrett también describe algunas características únicas del dominio temporal en relación con los aspectos espaciales de la música. En la música contemporánea instrumental, la memoria para las alturas, el ritmo y hasta cierto grado para motivos tímbricos es entrenada a través de la escucha de la obra en específico. Los nuevos motivos son presentados y desarrollados en cada pieza y el oyente debe recordar este desarrollo para poder apreciar la estructura del trabajo. La sensibilidad de los oyentes al cambio es diferente para cada parámetro del sonido. En general, la sensibilidad a cambios en la altura y la duración está más desarrollada que nuestra capacidad para distinguir cambios en la profundidad espacial y la textura⁴⁶⁷.

En contraste, las percepciones espaciales del oyente pueden relacionarse con experiencias del mundo real, fuera del contexto de la música: la percepción de la información espacial existe en relación a experiencias del mundo real, para lo cual apelamos a la memoria a largo plazo. Si bien es cierto que pueden estimularse memorias más claras al usar objetos sonoros reconocibles y relaciones espaciales directas, las memorias espaciales también pueden ser evocadas a través de identidades sonoras menores directas y sus características de movimiento.

La música concreta, es definida por Schaeffer como aquella cuyo problema fundamental es el de transformar el sonido de una fuente trivial (el cierre de una puerta, un estornudo, etc.) en algo más complejo e interesante. Para este propósito, Schaeffer, diseñó instrumentos que le permitieron transformar el sonido, añadir cosas al mismo, cambiar su duración o modificar ciertas características. Algunos de sus instrumentos fueron: el *Phonogène*, un transpositor y alargador en el tiempo para cassettes, el *Morphophone*, una grabadora de cassette con diez delays distintos, el *Bathgramme*, que permite crear una gráfica de la curva de energía del sonido usando la transformada rápida de Fourier y el más famoso, su *Acousmographie*, el cual además de la amplitud

⁴⁶⁷ Ibid., 318

puede graficar el espectro, lo que permite crear documentación gráfica de una composición en el tiempo⁴⁶⁸.

La compositora Belga Annette Vande Gorne es una figura de la música electroacústica, activa desde los años ochenta, influenciada significativamente por Schaeffer y Bayle, pues trabajó con ellos en París en el GRM, entre sus intereses de investigación, la interpretación espacial ocupa un lugar predominante⁴⁶⁹. Según Vande Gorne, las condiciones de escucha de la música acusmática, en la que no hay una fuente sonora real visible, se parecen a las de una persona invidente que logra *sentir* el espacio al escuchar atentamente las cualidades acústicas de su ambiente físico. El tener los ojos cerrados rompe los límites físicos del lugar y le permite a la imaginación desplegar sus sensaciones espaciales⁴⁷⁰.

En sus trabajos teóricos, Vande Gorne propone que los espacios sonoros pueden clasificarse en cuatro categorías principales: el espacio *surround* que sumerge al oyente en una especie de baño, en contraposición al espacio tipo *fuentes sonora* en el que los sonidos tienen una localización clara, el espacio *geométrico*, que en una obra estructura planos y volúmenes y por último, la cuarta categoría, la de la *ilusión espacial*, que de manera consciente o no, trabaja en estéreo y crea la ilusión de una profundidad de campo en la pantalla generada entre dos altavoces⁴⁷¹.

Así mismo, la compositora belga establece que la experiencia perceptiva del ser humano está limitada a cuatro espacios geométricos diferenciados y que demasiada complejidad en el número de tracks y sus posibles variaciones espaciales puede terminar afectando la transparencia de la arquitectura de la obra.

Vande Gorne propone que el uso compositivo del espacio puede verse en cinco niveles⁴⁷²:

1. Abstracto: planos, movimientos, volúmenes y figuras geométricas concebidas.
2. Estructural: usado para enfatizar secciones, transiciones o exposiciones.

⁴⁶⁸ Ibid., 15

⁴⁶⁹ Gorne, Annette van de. "Space, Sound, and Acousmatic Music: The Heart of the Research" En *Kompositionen für hörbaren Raum / Compositions for Audible Space: Die frühe elektroakustische Musik und ihre Kontexte* edited by Martha Brech and Ralph Paland, (2015): 205-220. Bielefeld: transcript Verlag, 2015. <https://doi.org/10.1515/9783839430767-013> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁴⁷⁰ Ibid., 205

⁴⁷¹ Ibid., 208

⁴⁷² Ibid., 209

3. Decorativo: suele darse en movimiento o añadirse a un evento para reforzar su significado o función temporal.
4. Figurativo: funciona relacionando el espacio con la imaginación, con algunas figuras arquetípicas obvias, como la de una onda o una explosión.
5. Madrigal: fortalece elementos externos a la música (texto, imagen) a través de figuras, movimientos y situaciones espaciales apropiadas.

En cuanto a la *interpretación espacial*, Vande Gorne afirma que la consola de proyección es un instrumento musical y su operador, un músico intérprete. Para la interpretación de la consola, se requiere de cierto virtuosismo, que estará condicionado por el sistema de altavoces escogido y la ergonomía del instrumento de proyección, el conocimiento estilístico del repertorio, una representación gráfica de las piezas que sea relevante para la espacialización y la memorización de las piezas. La interpretación de música acusmática tiende a unir diferentes figuras espaciales que refuerzan la escritura de la composición, resaltando características ya escritas o creando nuevas. El grado de libertad del intérprete, depende de la técnica de grabación que se haya usado para la composición, siendo las obras en estéreo las que permiten un mayor grado de libertad⁴⁷³.

Según Vande Gorne, la interpretación espacial es una profesión en sí, que requiere de experiencia y que a menudo se deja a los compositores, los cuales muchas veces no tienen la destreza suficiente. El conjunto de habilidades que se requieren para la performance es el mismo que el de cualquier otra disciplina instrumental: conocimiento técnico del instrumento, conocimiento analítico y de memoria de la obra, así como un componente de deseo y emoción al interpretar en concierto.

A continuación, se listan algunas técnicas de interpretación espacial recopiladas por la compositora⁴⁷⁴:

⁴⁷³ Ibid., 213

⁴⁷⁴ Gorne, Annette van de. "Space, Sound, and Acousmatic Music: The Heart of the Research" En *Kompositionen für hörbaren Raum / Compositions for Audible Space: Die frühe elektroakustische Musik und ihre Kontexte* edited by Martha Brech and Ralph Paland, (2015): 205-220. Bielefeld: transcript Verlag, 2015. <https://doi.org/10.1515/9783839430767-013> Consultado el 29 de enero del 2025.

1. *Crossfading* (fundido cruzado): transición lenta y casi imperceptible entre pares o grupos de altavoces.
2. *Unmasking* (desenmascarado): opuesto del *Crossfading*, se parte de una masa sonora, en la que se escucha el grupo de altavoces que se desea mantener y se procede a reducir la amplitud o remover los demás altavoces. Este gesto puede ser gentil, casi imperceptible o brutal, usando los botones de silencio (mute).
3. Énfasis: resaltar una posición específica (el solista, por ejemplo) o un grupo que está formando un espacio en particular, aumentando la amplitud de los altavoces seleccionados, sin modificar la de los demás.
4. *Sparkling*: equivalente espacial del trémolo, es una alteración rápida y casi aleatoria de la amplitud o el espectro. Se recomienda dejar algunos canales abiertos y sin modificar, para preservar la percepción de continuidad.
5. Oscilación: alternancia rápida y regular entre dos altavoces o grupos de altavoces, es el equivalente espacial del trino.
6. *Swinging* (balanceo): alternancia lenta y gentil entre dos altavoces o grupos de altavoces.
7. La Onda: efecto en el que a través de *Crossfading* y *Unmasking* se recorre el camino de principio a fin entre una serie de altavoces ubicados en línea, por ejemplo, de la parte de atrás hasta el frente del escenario y de vuelta. El efecto es el de una masa que se mueve en una sola dirección.
8. Rotación: trayectoria circular entre mínimo cuatro altavoces en el escenario o alrededor de la audiencia.
9. Rebote: salto rápido de un punto en el espacio a otro, de un grupo a otro, o de un solista a un grupo, realizado desde la consola.
10. Acumulación: *tutti* espacial.
11. Inserción/Ruptura: se da cuando en un área establecida por un tiempo significativo se da un cambio súbito causado por el restablecimiento de una característica espacial o tímbrica.

3.2. LA ESPACIALIZACIÓN EN LA MMT

3.2.1. Aproximación al nacimiento de la espacialización en la MMT

El *espacio* no suele ser lo primero que viene a la mente, cuando se piensa en los elementos que componen a la música. La cultura occidental nos ha llevado a percibir y entender la música en dos dimensiones, una horizontal, referente a las duraciones de los sonidos (ritmo) y una vertical, que se ocupa de las alturas utilizadas (melodía).

Sin embargo, aunque el uso del espacio en el discurso musical o sonoro, aunque no parezca estar en el centro de atención de la cultura occidental, esto no siempre ha sido así. Los primeros ejemplos de *música espacial*, es decir, aquella en la que la localización y el movimiento de las fuentes sonoras es un parámetro compositivo predominante, como ya se mencionó, se remontan al *estilo policoral veneciano*, en el que coros separados espacialmente en catedrales de finales del siglo XVI cantaban de manera alternada. El origen de este estilo por mucho tiempo estuvo relacionado específicamente con la Basílica de San Marcos en Venecia, sin embargo, la investigación musicológica más reciente concluye que este estilo no estuvo asociado exclusivamente a ningún país o institución específicos, sino que tuvo un desarrollo a lo largo de Europa y llegó a radicarse en Latinoamérica hacia el siglo XVII⁴⁷⁵.

Un ejemplo de esto, es el famoso motete a cuarenta voces de Thomas Tallis (1505 - 1585) *Spem in alium habui* (1570), pieza creada para 8 grupos vocales de cinco voces. La creación de una obra de esta magnitud se presenta como un aporte estético de gran valor; sin embargo, dentro de los intereses de esta tesis, nos fijaremos exclusivamente en la idea de Tallis de espacializar cada uno de los grupos corales. Philip Legge⁴⁷⁶ señala que esta pieza fue pensada para la ejecución dentro del ya desaparecido *Palacio de Nonsuch*, en Reino Unido, el cual contaba con un salón de banquetes octogonal, que a su vez incluía cuatro balcones en el primer piso. Las características arquitectónicas que Tallis tuvo en cuenta para su composición sugieren la posibilidad de que haya

⁴⁷⁵ Fiorentino, Giuseppe. “Nuevos enfoques para viejos mitos historiográficos: la música policoral en Italia, España y el nuevo mundo”. *Revista de Musicología* 38, no. 1 (2015): 249 – 256. <https://doi.org/10.2307/24878252> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁴⁷⁶ Ibid., 249-256

diseñado la obra para ser interpretada no solo en un espacio circular, sino tal vez con la participación de cuatro de los ocho coros cantando desde los balcones⁴⁷⁷.

Como se ha tratado a lo largo de este texto, el pensamiento espacial ha estado en gran parte de la historia de la música; sin embargo, también podemos ver que la espacialización como la hemos definido, corresponde a una herramienta compositiva que tuvo su mayor desarrollo en el siglo XX.

A comienzos del siglo XX Charles Ives presenta solía emplear la separación espacial de los grupos instrumentales para facilitar la distinción entre dos o más capas sonoras simultáneas y relativamente independientes. En sus composiciones, esta división no siempre implicaba una separación física en el espacio de ejecución, sino que a menudo se lograba a través de diferencias de registro, creando una separación en el espacio tonal⁴⁷⁸. Un ejemplo es la obra llamada *The Unanswered Question* compuesta entre 1906 y 1930⁴⁷⁹.

La pieza fue concebida originalmente para un ensamble instrumental dividido en tres grupos, cuya composición sufrió algunos ajustes durante el proceso de revisión. El primer grupo consiste en un cuarteto de flautas (las flautas 3 y 4 pueden ser reemplazadas por un oboe y un clarinete, respectivamente). El segundo grupo incluye una trompeta (que en ciertas secciones puede ser sustituida por un oboe o una de las flautas; en otra variante, Ives sugiere emplear un corno inglés, un oboe o un clarinete, en caso de no utilizarse estos últimos en lugar de las flautas). Finalmente, el tercer grupo está formado por un cuarteto de cuerdas, que también podría ampliarse a una pequeña orquesta de cuerdas con sordina, en cuyo caso el contrabajo duplicaría al violonchelo una octava más baja⁴⁸⁰.

Para Fessel⁴⁸¹ la disposición de los grupos instrumentales en la sala, con las cuerdas ubicadas en un espacio separado de la trompeta y de los instrumentos de madera, va más allá de

⁴⁷⁷ Ibid., 249-256

⁴⁷⁸ Del Cerro, Emiliano, y Ortiz Silvia. "Acousmonium and Sound Spatialization: Study and Musical Implications in Nouvel's Auditorio 400 at Museum Reina Sofia in Madrid." En *VIII Congreso Iberoamericano de Acústica*. <https://documentacion.sea-acustica.es/publicaciones/Evora12/19.pdf> Consultado el 10 de diciembre de 2024.

⁴⁷⁹ Fessel, Pablo. "La estratificación textural en la música de Charles Ives. Un análisis de *The Unanswered Question* (1906-1930/35)." *Revista Argentina de Musicología*, núm. 9 (2008): 101-125. <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/148/145> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁴⁸⁰ Ibid., 101-125

⁴⁸¹ Ibid., 101-125

incorporar el espacio real como una variable compositiva. Refleja y revitaliza un elemento fundamental de la concepción espacial intrínseca de la obra. John Cage les da valor a las cualidades espaciales a la música de Ives al decir que:

Hay una cosa que él sabía, que si las fuentes de sonido provienen de distintos puntos del espacio eso es ya de por sí interesante. Antes que él nadie había pesado en eso, se preocupaban por agrupar a los intérpretes en un montón como si estuvieran jugando fútbol y no tocando música para lograr las fusiones de la armonía europea. Pero Ives sabía gracias a su experiencia con las bandas u orquestas de pueblo en Nueva Inglaterra caminando alrededor que las cosas suenan de otra manera si están en distintas posiciones y eso claro que es extremadamente interesante para nuestra música contemporánea. También las libertades que les daba a los intérpretes diciendo haz esto o aquello como te parezca mejor están en la misma línea de la música indeterminada que estamos haciendo⁴⁸².

Cage⁴⁸³ también muestra la espacialización como un avance en las construcciones musicales del siglo XX, ya que resalta el hecho de que en la música de este siglo se piensan en la ubicación más consciente de las fuentes del sonido en el espacio, estas se encuentran distribuidas en varios puntos del espacio en relación con el público, lo que significa que la experiencia auditiva de cada espectador es exclusiva y personal.

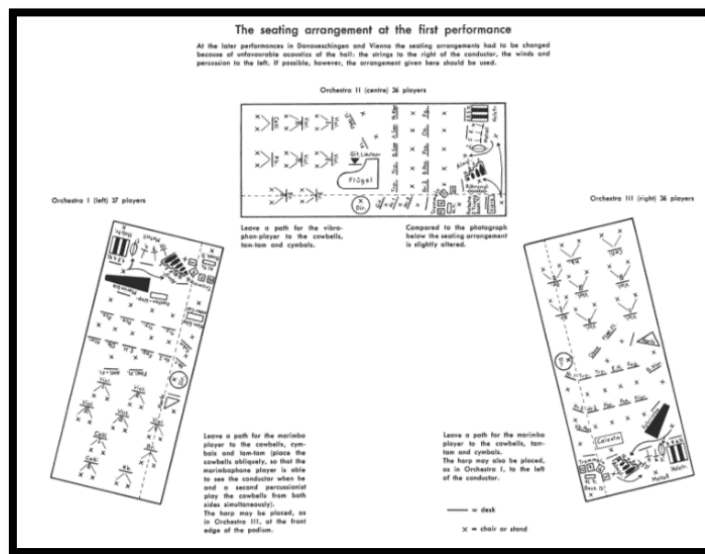


Figura 61. Esquema de espacialización de *Gruppen* (1955-1977)⁴⁸⁴

⁴⁸² Ibid., 59

⁴⁸³ Cage, John. *Del lunes en un año*. Middletown: Ediciones Era, S.A. 2018, 46

⁴⁸⁴ Stockhausen, Karlheinz. *Gruppen*. Universal Edition 1955-1957., 3, 1957 https://bibliolmc.uniroma3.it/sites/default/files/2018/Stockhausen-Gruppen-Score_0.pdf Consultado el 29 de enero del 2025.

Como ya se mencionó Stockhausen tiene diversas reflexiones respecto al uso del espacio que se pueden observar en la planeación y ejecución de sus obras. Uno de los primeros acercamientos de este compositor a la ejecución de una obra con parámetros asociados a la espacialización es la obra *Gruppen* (1955-1957), la cual se trata de una composición para tres orquestas, las cuales eran conformadas por un grupo de ciento nueve (109) músicos y tres directores (Figura 61). Stockhausen propuso una disposición en el espacio donde:

La disposición de los asientos en la primera función: En las actuaciones posteriores en Donaueschingen y Viena hubo que cambiar la disposición de los asientos debido a la acústica desfavorable de la sala: las cuerdas a la derecha del director, los vientos y la percusión a la izquierda. Sin embargo, si es posible, se debe utilizar el arreglo dado aquí⁴⁸⁵.

En el esquema presente en la Figura 61, Stockhausen muestra una intención de organizar las tres orquestas de una forma específica, lo que se puede notar en el llamado a licenciar las excepciones de dos teatros donde el sonido es desfavorable para la presentación de la obra, pero aclara que la idea prima de *Gruppen* es que la distribución de la instrumentación sea tal como aparece en la partitura, en cuanto a esto, es posible notar la idea de inmersión y de trabajar con la direccionalidad del sonido.

Si bien se está haciendo referencia a una obra de característica instrumental, al volver a la pieza electroacústica *Gesang der Jünglinge*, como se planteó anteriormente, Stockhausen presenta esta pieza al público por medio de lo que Alex Ross llama *caldero pentafónico*⁴⁸⁶; el cual busca, a partir de la planeación en la ubicación de los cinco altoparlantes espacializados alrededor del público, la construcción de una experiencia de inmersión del espectador.

Lo anterior evidencia el primer acercamiento que Stockhausen hace, mediante medios electroacústicos⁴⁸⁷, a su intención de incluir la planeación de la circulación del sonido en el espacio

⁴⁸⁵ Stockhausen, Karlheinz. *Gruppen*. 1955 – 1957 https://bibliolmc.uniroma3.it/sites/default/files/2018/Stockhausen-Gruppen-Score_0.pdf Consultado el 29 de enero del 2025.

⁴⁸⁶ Ross, Alex. *El Ruido Eterno: Escuchar al siglo XX a través de la música*. Barcelona: Seix Barral, 2009.

y de controlar la inmersión del oyente en la obra. Este tipo de espacialización, es común encontrarlo en gran parte de sus obras, donde se busca una circulación del sonido específica.

En esta composición la dirección del sonido y el movimiento de los sonidos en el espacio están diseñados por el músico por primera vez y como una nueva dimensión para la experiencia musical. *Gesang der jünglinge* está compuesto por 5 grupos de altavoces, que deben distribuirse entre los oyentes de la sala⁴⁸⁸.

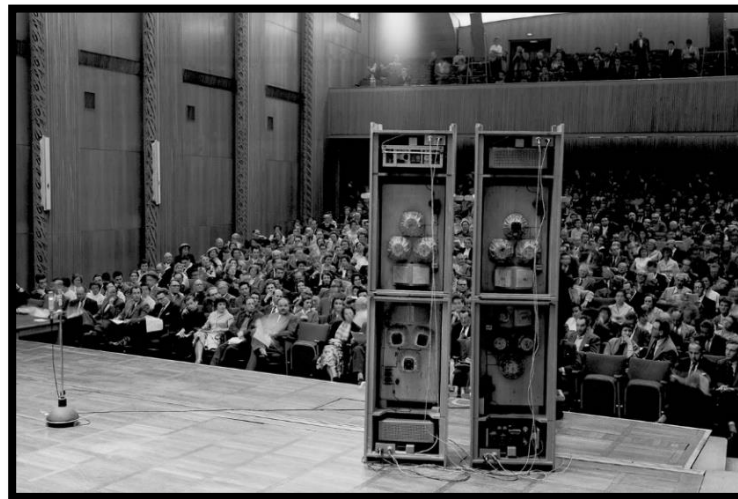


Figura 62. Estreno mundial de *Gesang der Jünglinge*, 30 de mayo de 1956⁴⁸⁹.



Figura 63. Portada de la partitura de *Fresco*⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ Texto del programa para el estreno en el concierto WDR Musik der Zeit el 30 de mayo de 1956. <https://www.festivaldemayo.org/fcmj2008/maz20.pdf>

⁴⁸⁹ Metzger, David Joel. "Los caminos desde y hacia la abstracción en el *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen". *Modernismo/modernidad 11*, núm. 4 (2004): 695-721. doi:10.1353/mod.2005.0012., 4

⁴⁹⁰ Stockhausen, Karlheinz (1968) Portada de la partitura de *Fresco* <https://stockhausenspace.blogspot.com/2015/05/fresco.html?m=0>

⁴⁹¹ Stockhausen. Karlheinz. *Fresco*. 1968



Además de lo anterior, y como se había visto anteriormente con los conceptos espaciales aplicados a la creación musical del compositor Iannis Xenakis, este nos presenta la *Terretektorh*⁴⁹² (1965-1966) para música instrumental, compuesta para una orquesta que contaba con un total de ochenta y ocho músicos espacializados entre el público asistente. En la Figura 65 se presenta un mapa de la disposición de los músicos en el espacio junto con las posibilidades de trayectorias sonoras que pretendía el compositor durante la interpretación de la obra.

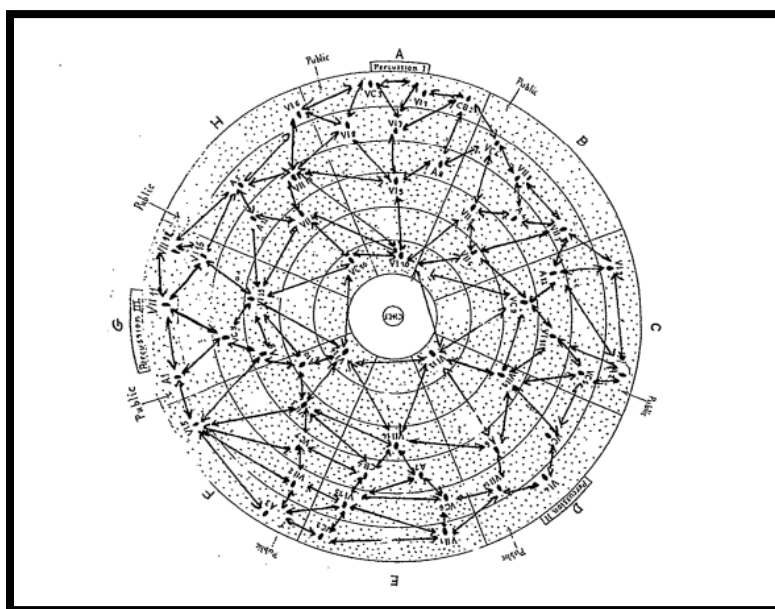


Figura 65 Mapa Orquestal Terretektorh⁴⁹³

Según Santana⁴⁹⁴ la espacialización de los instrumentos en el auditorio le permite a Xenakis diferentes posibilidades para el tratamiento espacial del sonido. Puesto que, desde el punto de vista tímbrico, distribuye los instrumentos de manera que generen colores distintivos, combinaciones y fusiones, contrastes, texturas y ondas sonoras. Esta disposición le permite crear en el espacio mapas, figuras y diferentes configuraciones sonoras.

⁴⁹² Santana, Helena. "Terretektorh: Space and Timbre. Timbre and Space." *DeCA - Artigos* (1998). URL: <https://ria.ua.pt/handle/10773/5674> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁴⁹³ Ibid., 13

⁴⁹⁴ Ibid., 13

Junto con lo anterior, Santana⁴⁹⁵ expone que, a través de la manipulación de timbres, ritmos, dinámicas, densidades, entre otros elementos, Xenakis logra una ilusión única de movimiento de volúmenes y masas. Además, esta disposición de los instrumentos invita al espectador a una postura de escucha multidireccional y una percepción multidimensional del sonido.

La espacialización del material musical y la modulación del timbre son los procesos más utilizados por el compositor en *Terretêktorh*. En cuanto a la espacialización del material musical, Xenakis utiliza con frecuencia el movimiento espacial sonoro, en particular la rotación del sonido. Este movimiento, primario en la concepción de la obra, es consecuencia no sólo de la disposición espacial utilizada, sino también del deseo del compositor. Desde el inicio de la obra percibimos esta característica. En él Xenakis utiliza varios de estos tipos de movimiento, estando determinada la rotación del sonido por curvas específicas: la espiral de Arquímedes, la espiral hiperbólica y la espiral logarítmica⁴⁹⁶.

Si bien Xenakis despliega sus intenciones de espacialización de una manera virtuosa en la *Terretêktorh*, aplicó los mismos principios en obras como *Persepolis* (1971) o *A légende d'Eer* (1977-1978) obras que para su espacialización emplea un sistema de 8 canales para distribuir sonidos electroacústicos complejos en un espacio tridimensional.

Así como Stockhausen y Xenakis, Boulez⁴⁹⁷ también expresa interés en el ámbito de la música electrónica, en la búsqueda de crear un entorno sonoro que aproveche al máximo las capacidades de adaptación del oído, algo visible en sus obras en los *Deux études sur bande* (1951 - 1952) que trabaja explorando múltiples dimensiones en el espacio estereofónico. Sin embargo, más adelante presenta la combinación de un universo electrónico con uno instrumental, tal como en las obras *Dobles* (1957), *Poésie pour pouvoir* (1958) y *Répons* (1981). Parece poco probable que tal fusión pueda lograrse sin considerar la idea de un espacio sonoro multidimensional.

Una de las primeras preocupaciones que plantea Boulez⁴⁹⁸ sobre el espacio se encuentra en su texto “La Fluidéz en el Devenir Sonoro” de 1958⁴⁹⁹, en donde afirma que en la música moderna el concierto experimenta una transformación significativa, así como la sala de conciertos misma.

⁴⁹⁵ Ibid.,13

⁴⁹⁶ Ibid.,13

⁴⁹⁷ Ibid.,120

⁴⁹⁸Boulez, Pierre. *Escritos Selectos*. Editado por Paulo de Assis. Lisboa: Casa da Música / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012, 139-142

⁴⁹⁹Ibid., 141

Ambos deben adecuarse a la visión de la composición musical del momento histórico. Para Boulez, el desafío principal radica en el espacio, ya que este puede influir de manera crucial en la transmisión y recepción de la música. Los aspectos fundamentales que ahora requieren atención son la movilidad de la distribución de los instrumentos y la disposición del público sin restricciones.

Si bien la preocupación por el espacio en Boulez ya se había visto en las mencionadas obras *Deux études sur bande*, *Dobles* y *Poésie pour pouvoir*, la obra en la que se observa de manera más clara el interés del compositor por las posibilidades del espacio en la música es *Répons* (1981), pieza escrita para electrónica en vivo y solistas instrumentales encargados del arpa, címbalo, vibráfono, xilófono, y dos pianos. Williams explica su consideración de la obra como espacial en los siguientes términos:

Répons es primordialmente una obra espacial; evidentemente lo es por su trama de trayectorias sonoras, pero también por su fascinación por la complejidad de planos. Una consecuencia positiva de la importancia que otorga la posmodernidad a los espacios, los escenarios y los detalles se manifiesta en el interés por las configuraciones de las superficies, como se aprecia en la literatura, el arte y la música a la vez en el plano de la producción y en el de la recepción. El estudio de *Répons* exige tomar en cuenta los espejismos cambiantes de sus superficies por lo menos tanto como demanda una exploración de las técnicas de transformación de acordes que subyacen a su profusión de complejos sonoros⁵⁰⁰.

Las características espaciales planteadas por Williams⁵⁰¹ van encaminadas a la construcción de espacios virtuales por medio de la estimulación acústica, la disposición sonora de los instrumentos y la electrónica; en palabras de dicho musicólogo: “*Répons* afronta la organización espacial como problema creativo”⁵⁰². Dentro de *Répons* se plantea una posibilidad de generar inmersión en el espectador, al estilo de la ya nombrada *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen. Para Boulez, la espacialización sonora se presenta como un desafío en términos de interpretación.

⁵⁰⁰ Williams, Alastair.. “‘*Répons*,’ de Pierre Boulez: ¿Fantasmagoría o articulación de espacio?” *Quodlibet: revista de especialización musical* 26 (2003):51-68. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=651298> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁵⁰¹Ibid., 51-68

⁵⁰²Ibid., 51-68

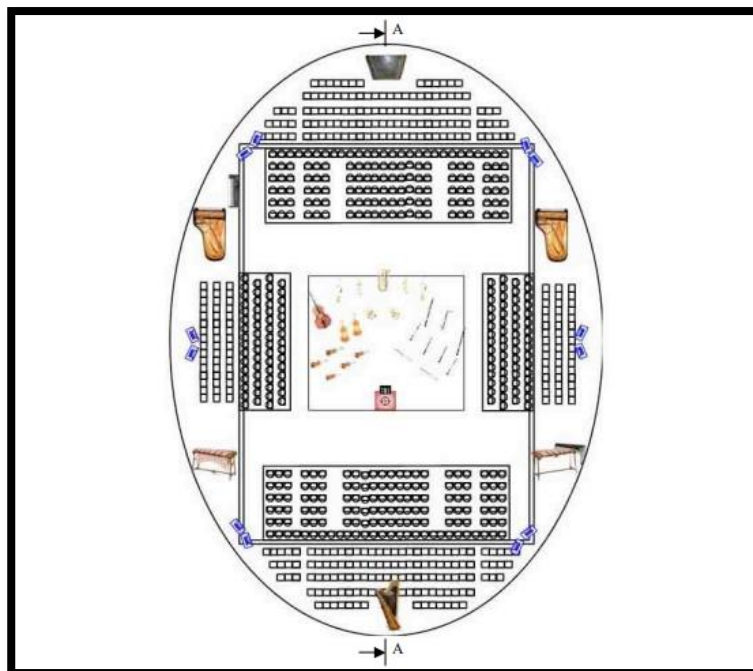


Figura 66. Disposición del pentagrama instrumental en la Sala de Conciertos – Vista superior⁵⁰³

Lo anterior se puede ver claramente en la Figura 66 propuesta por Lyzwa⁵⁰⁴, quien también afirma que la creación de movimientos y la espacialización de los instrumentos solistas en varias trayectorias, según las circulaciones preestablecidas por el compositor, van a permitir al oyente tener una experiencia de escucha diferente según su ubicación en el escenario, afirmando también que la experiencia más próxima al concepto de la pieza la tendría quien esté ubicado en el lugar del director. La obra se construye mediante la alternancia entre un modo de interpretación colectiva, ejecutado por el conjunto instrumental ubicado en el centro de la sala, y un modo de ejecución individual, realizado por los solistas. Se establecen diálogos entre el conjunto instrumental, los solistas y la electrónica, sumergiendo al oyente en el centro de un escenario sonoro completamente abierto, invitándolo a dirigir su atención desde el centro de la habitación hacia su periferia. Esto representa la espacialización de los eventos musicales.

⁵⁰³Lyzwa, Jean-Marc. Conexión de Sonido y Reproducción Multicanal en 5.1 Problemática de una Obra Espacializada: “Répons” de Pierre Boulez Servicio Audiovisual Conservatorio Nacional Superior de Música Y Danza De París. 2005, 5

⁵⁰⁴Ibid., 6

3.2.2. El concepto de espacialización en la Música para Medios Tecnológicos

Como se mencionó en apartados anteriores, y como lo afirman Moreno⁵⁰⁵, Zelli⁵⁰⁶, Harley⁵⁰⁷ y Clarke, Frédéric y Manning⁵⁰⁸ la espacialización sonora en el marco de la MMT hace referencia a la disposición estratégica y determinada de estímulos sonoros en un espacio. La espacialización geométrica de la música se logra al ubicar fuentes sonoras en distintos puntos del espacio, estableciendo relaciones específicas entre ellas y con respecto a los oyentes.

Desde el punto de vista compositivo, se habla de espacialización sonora, tan pronto como las posiciones de las fuentes sonoras, el ambiente de un espacio físico o cualquier otro elemento espacial o acústico es tenido en cuenta como un parámetro musical relevante para una obra. La formalización del espacio como un parámetro estructural en la composición es relativamente reciente, con propuestas de compositores de vanguardia desde la década de 1950 como Karlheinz Stockhausen con *Gesänge der Jünglinge* o su *Helikopter Streichquartett*, Pierre Schaeffer con *Symphonie pour un homme seul* o Edgar Varèse con su *Poème électronique*.

La música espacial aprovecha de manera deliberada la localización del sonido, es decir, la habilidad que tenemos como humanos para identificar la posición desde la que se emite un sonido, en términos de distancia y dirección. La habilidad de localización del sonido tiene dos facetas principales, la primera es la localización absoluta, que hace referencia a la agudeza de la localización, es decir la habilidad para determinar la posición absoluta de una fuente sonora en el espacio tridimensional. La otra faceta es la localización relativa, que es en pocas palabras, la capacidad para detectar cambios en la posición absoluta de una fuente sonora⁵⁰⁹.

⁵⁰⁵ Moreno Soriano, Susana. *Arquitectura y música en el siglo XX*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008, 51

⁵⁰⁶ Zelli, Bijan. "Constructive Interrelationship Between Structural Components in Early Music and Language Learning." En *Language, Music, and Computing: First International Workshop, LMAC*, editado por Natalia Konstantinova, Polina Eismont, Leigh Landy y Simon Emmerson, 45-65. St. Petersburg: Springer International Publishing, 2015, 47

⁵⁰⁷ Harley, Maria Anna. *Space and Spatialization in Contemporary Music*. Sunland: Moonrise Press, 2016, 241

⁵⁰⁸ Clarke, Michael, Frédéric Dufeu, y Peter Manning. *Inside Computer Music*. Oxford: Oxford University Press, 2020, 349

⁵⁰⁹ Lopez-Poveda, Enrique. "Development of Fundamental Aspects of Human Auditory Perception" En *Development of Auditory and Vestibular Systems. Editado por Raymond Romand e Isabel Varela-Nieto. Academic Press*, (2014): 287-314, <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-408088-1.00010-5> Consultado el 29 de enero del 2025. 288

Gracias al desarrollo tecnológico del siglo pasado, las posibilidades de uso de la espacialización han ido más allá de la composición musical y han abierto nuevas posibilidades de inmersión a otras artes como el cine. Desde esta perspectiva, la espacialización sonora es usada como herramienta para diseñar una narrativa sonora capaz de crear, reconstruir o imitar entornos sonoros, estimulando en el oyente una experiencia sonora multidireccional y potenciando el lenguaje audiovisual al que acompaña⁵¹⁰.

Según Emmerson⁵¹¹ cuando logramos construir una representación auditiva coherente de un espacio acústico real, podemos comenzar a ubicar objetos sonoros en dicho espacio. Emmerson usa como, la recreación del ambiente acústico de un bosque, donde podemos posicionar sonidos de pájaros y animales utilizando la amplitud estéreo para la anchura, la disminución de frecuencias altas y amplitud para la profundidad, y el aumento de la reverberación para realzar el espacio. Para Emmerson⁵¹², estas fuentes sonoras podrían permanecer estáticas, desplazarse lateralmente, moverse dentro o fuera de la profundidad o incluso cambiar de lugar como un grupo dentro del espacio acústico.

La espacialización sonora es posible gracias a una serie de fenómenos acústicos y psicoacústicos, que incluyen a la diferencia del tiempo interaural, la diferencia de intensidad interaural, el efecto doppler y la reverberación. La descripción e implicaciones de estos fenómenos se discutirá más adelante en el texto.

De manera análoga, desde el punto de vista técnico existe una colección de métodos de espacialización de audio, cada uno con sus ventajas y limitaciones. Entre los métodos más comunes se encuentran el paneo por intensidad, *Ambisonics*, función de transferencia a partir del cráneo del oyente, síntesis de campos de onda, entre otros. Los pormenores de estos métodos se expondrán en una de las secciones posteriores.

⁵¹⁰Roads, Curtis. *Composing Electronic Music: A New Aesthetic*. Oxford: Oxford University Press, 2015, 240

⁵¹¹ Emmerson, Simon. *The Language of Electroacoustic Music*. Londres: Palgrave Macmillan UK, 1986, 47

⁵¹² Ibid., 47

3.2.3. La percepción espacial humana

Roads⁵¹³ afirma que el razonamiento sobre las relaciones espaciales es esencial para la inteligencia humana, ya que la percepción espacial está profundamente vinculada al pensamiento y a la acción. También afirma que nuestro cuerpo interactúa constantemente con el espacio, manteniendo una conciencia continua de su posición en relación con el entorno. Manipulamos objetos físicos en el espacio y dependemos de la memoria espacial para recordar la ubicación de innumerables elementos, tanto en el mundo físico como en entornos virtuales.

No solo memorizamos y razonamos espacialmente, sino que lo sentimos. Las experiencias espaciales pueden ser emocionalmente conmovedoras, incluidas las "vistas impresionantes", pero también mirar por encima de un acantilado o saltar en paracaídas de un avión. Entrar en el Panteón romano o en cualquier espacio sagrado puede ser una experiencia emocional⁵¹⁴.

En relación con la creación sonora, Landy y Emmerson⁵¹⁵, hacen referencia a la importancia de la percepción *insitu* en la música espacializada. Estas creaciones, diseñadas específicamente para un lugar o condicionadas por el entorno, requieren ser vividas directamente en el sitio, ya que no pueden ser plenamente representadas a través de grabaciones. Las obras de espacio sonoro proporcionan experiencias que estimulan múltiples sentidos, involucrando no solo los oídos, sino también la vista, el cuerpo y otras percepciones sensoriales.

En este sentido, para Landy y Emmerson⁵¹⁶ en estas composiciones de ligadas al espacio, el sonido establece una relación sinérgica con los demás elementos, donde ninguno predomina y todos cuentan con espacio suficiente para influirse mutuamente. Por lo tanto, la dimensión sonora en una obra de arte sonoro inclusiva sigue principios diferentes a los musicales. Los elementos musicales que enfatizan su propia progresión interna, mostrando coherencia dentro de sí mismos y apelando exclusivamente a la percepción auditiva, tienden a ser excepciones en el arte sonoro, ya que, por su naturaleza, resultan más excluyentes.

⁵¹³Ibid., 240

⁵¹⁴Ibid., 240

⁵¹⁵Landy, Leigh, y Simon Emmerson. *Expanding the Horizon of Electroacoustic Music Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, 270

⁵¹⁶ Ibid., 270

En los diferentes ejemplos analizados sobre el uso del espacio y la espacialización, la disposición de las distintas fuentes sonoras ha estado al servicio de las intenciones conceptuales de los compositores. Sin embargo, también se considera de forma constante cómo el oyente recibirá el estímulo sonoro y cómo percibirá las diferentes trayectorias o timbres según su ubicación en el espacio. Esto evidencia que una de las cuestiones más importantes en la espacialización sonora es la percepción auditiva del espectador en el espacio.

El sonido es una de las fuentes de información que usamos para explicar el espacio. Dando por sentado que nuestro aparato auditivo funciona de manera convencional, siempre estamos encerrados en un espacio sonoro. La conciencia espacial es la habilidad que nos permite a los seres humanos interactuar con nuestro mundo físico a través de la información recibida a través de los sentidos, los cuales funcionan de manera simultánea y complementaria⁵¹⁷.

El control de nuestras actividades físicas depende de nuestra conciencia espacial y, por tanto, de la coordinación entre los diferentes sentidos. Aunque en la actualidad no sea tan evidente, la conciencia espacial es una habilidad indispensable para nuestra supervivencia. Por ejemplo, el cálculo de la velocidad para nuestros movimientos sería impreciso sin información auditiva. Del mismo modo que la escucha nos permite acceder a información que se encuentra fuera de nuestro campo de visión⁵¹⁸.

Un ejemplo propuesto por Natasha Barrett, es imaginar que se está en un parque tranquilo con los ojos cerrados, en esta situación los sonidos de la naturaleza alrededor constituyen toda la información que tenemos acerca de las características físicas del parque y brindan poca información acerca de los límites físicos del mismo. Sin embargo, si hubiese una avenida con tráfico a unos quinientos metros del parque, el sonido de los automóviles, aunque no los podamos ver, establece un perímetro espacial claro, por lo menos en el plano horizontal. Ahora, si de repente un helicóptero pasara por encima, el sonido nos permitiría terminar de completar en el plano vertical el espacio sonoro en el que se encuentra el parque⁵¹⁹.

⁵¹⁷Barrett, Natasha. "Spatio-Musical Composition Strategies." *Organised Sound* 7, no. 3 (2002): 313–323. <https://doi.org/10.1017/S1355771802003114> Consultado el 29 de enero de 2025, 313

⁵¹⁸ Ibid., 313

⁵¹⁹ Ibid., 314

La habilidad de percibir información espacial auditiva tridimensional no está muy entrenada en todos los oyentes, ya que no solemos usar nuestra percepción aural a diario tanto como lo hacían nuestros antepasados, para quienes era un asunto de supervivencia. Sin embargo, esta habilidad puede ser entrenada y una vez es adquirida, es difícil de perder⁵²⁰.

Las escenas auditivas están compuestas por un conjunto de sonidos superpuestos en tiempo y frecuencia que se propagan a través del espacio, formando arreglos complejos de información acústica que llega a los oídos del oyente. Pese a esta complejidad, los humanos tienen la capacidad de identificar eventos sonoros dentro de estas escenas, sin que un esfuerzo consciente sea necesario⁵²¹.

En el día a día estas escenas auditivas suelen estar cargadas con sonidos de distintas características e intensidades. Un ejemplo práctico es una tarde en un café relativamente lleno, en este caso la escena estaría compuesta por las conversaciones alrededor, el sonido de las tazas y los platos, música o radio en el fondo, el ruido del grifo y la cafetera, etc. A este tipo de escenas se les conoce como el *efecto cóctel*⁵²². Lo importante a entender, es que pese a la multitud de estímulos sonoros en una situación como la descrita, los seres humanos son capaces de llevar conversaciones congruentes y brindar la suficiente atención al resto de estímulos alrededor, como para escuchar el llamado de que su orden está lista, por ejemplo.

Para comprender cómo esto es posible, es necesario conocer la manera en que el sistema auditivo funciona en los humanos, así como una lista de modelos cognitivos y fenómenos psicoacústicos que permiten procesar, filtrar y dar sentido a los eventos sonoros que conforman las escenas auditivas.

Las señales acústicas que llegan a los oídos de los oyentes son procesadas en primer lugar por el sistema auditivo periférico, compuesto por pabellón auricular, tímpano, huesecillos, cóclea y nervio auditivo. Para el análisis de la escena auditiva se requiere además de la capacidad para segregar y agrupar regularidades de la señal acústica en objetos auditivos e identificar los eventos sonoros a los que corresponden, es decir, darles sentido a estos objetos. Un objeto auditivo es un

⁵²⁰ Ibid., 314

⁵²¹ Lemaitre, Guillaume, Grimault, Nicolas y Suied, Clara. “Acoustics and Psychoacoustics of Sound Scenes and Events.” En *Computational Analysis of Sound Scenes and Events*, (2018): 41-67. DOI:10.1007/978-3-319-63450-0_3 Consultado el 29 de enero del 2025, 41

⁵²² Ibid., 42

percepto, una entidad mental resultante de la percepción de un fenómeno, correspondiente a un sonido o grupo de sonidos, percibido como un todo coherente⁵²³.

El sonido físico es una onda de presión que transporta tanto eventos sonoros como los atributos de un espacio acústico al oyente, conectando de esta manera el mundo externo a los oídos del oyente y por tanto a su conciencia interior⁵²⁴. El sonido se produce cuando la vibración mecánica de un objeto entra en contacto con el aire, estas oscilaciones se propagan a través del aire en forma de ondas sonoras, las cuales, se convierten de nuevo en movimiento en el oído o en el diagrama de un micrófono. La representación de las ondas sonoras se da generalmente en términos de tiempo en el *eje x* y amplitud de la presión en el *eje y*. Algunos sonidos como los de la música o el lenguaje hablado se componen de ondas que se repiten con una periodicidad en el tiempo, mientras que otros se componen de variaciones aleatorias en la presión del aire, a estos últimos se les conoce como ruido⁵²⁵.

Dada la complejidad de la física del sonido, la transmisión incluye procesos como la reflexión, dispersión, refracción, absorción, entre otros, todos los cuales dependen de las propiedades acústicas del espacio y de las características psicoacústicas del sistema auditivo humano. Una vez el sonido llega al oído interno, las ondas sonoras son convertidas en señales neuronales que luego son procesadas por el cerebro⁵²⁶. En un extremo de la consciencia auditiva, se encuentra la sensación pura, la detección de un estímulo auditivo. En la siguiente etapa de la percepción, se activan procesos cognitivos, que se relacionan con la cultura y la historia personal del oyente y transforman la pura sensación en una consciencia con significado.

Al final del espectro encontramos la escucha con un alto grado de emotividad. En este caso el sonido produce una respuesta visceral y un estado elevado de alerta a nivel físico y mental. Este tipo de sonidos tienen significados personales y asociaciones para el oyente. De aquí que, en algunas culturas, se usen ciertos tipos de música para generar efectos de trance, o estados alterados de consciencia.

⁵²³ Ibid., 44

⁵²⁴ Blesser, Barry y Salter, Linda-Ruth. *Spaces Speak, Are You Listening?* Cambridge: The MIT Press, 2009, 13

⁵²⁵ Ibid., 13

⁵²⁶ Ibid., 15

El sonido es un indicador de eventos que están ocurriendo: el llanto de un bebé, los pájaros cantando, la gente hablando. Todos los sonidos son el resultado de una acción dinámica, vibraciones periódicas, impactos súbitos o una resonancia oscilatoria. Un paisaje sonoro no es sólo una colección de eventos sonoros, sino la conjunción de estos con la arquitectura aural del ambiente; es así como la experiencia de escuchar un sermón en una catedral es una combinación de la voz del predicador, su articulación, sus dinámicas y la reverberación del espacio. Un paisaje sonoro es la combinación del espacio con las fuentes sonoras⁵²⁷.

Psicoacústica

La psicoacústica es el área de investigación que busca establecer relaciones cuantitativas entre las percepciones y las propiedades acústicas de las señales. La altura y la intensidad (volumen) son las dos percepciones más conocidas, a las otras características que se pueden percibir se les agrupa bajo el término "timbre"⁵²⁸.

Algunos de los fenómenos acústicos y psicoacústicos útiles para entender la percepción de la espacialidad en escenas auditivas son las diferencias interaurales en tiempo e intensidad, el efecto Doppler y la reverberación. La definición de las diferencias interaurales, comenzó a construirse en el siglo diecinueve, cuando algunos científicos comenzaron a observar que la ubicación de la fuente de un sonido podía ser determinada basándose solamente en el sonido. Lord Rayleigh, ganador del premio nobel de física en 1904, describió a la diferencia interaural, como el fenómeno que se presenta cuando un sonido es percibido desde un solo lado de la cabeza, pues al sonido no sólo le tomaría más tiempo en llegar al oído opuesto, sino que llegaría con menos intensidad, pues se vería parcialmente bloqueado por la cabeza misma, lo cual hace que en el plano horizontal podamos percibir diferencias de intensidad y de tiempo si un objeto sonoro se acerca o se aleja de uno u otro oído⁵²⁹. Las diferencias interaurales en tiempo e intensidad, son claves para la localización, pues dan información en cuanto a la dirección y el ángulo con el que se mueve un objeto sonoro en relación a la posición de la cabeza del oyente.

⁵²⁷ Ibid., 19

⁵²⁸ Ibid., 46

⁵²⁹ Yost, William Albert. "Psychoacoustics: A Brief Historical Overview." *Acoustics Today*, n° 3 vol 11 (2015): 46 – 53, <https://acousticstoday.org/wp-content/uploads/2015/08/Psychoacoustics-A-Brief-Historical-Overview.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.

El efecto Doppler se refiere a la variación notable en el tono percibido de un sonido cuando su fuente es un objeto en movimiento, mientras el oyente permanece en una posición fija. Este fenómeno, junto con las diferencias interaurales, desempeña un papel fundamental en la capacidad de nuestro sistema auditivo para identificar la velocidad de un objeto que emite sonido ⁵³⁰.

El espacio en la música es un área que permite una multitud de miradas, el compositor ve un aspecto del fenómeno, mientras que los arquitectos, los arqueólogos y antropólogos, así como los ingenieros de audio o las personas invidentes, ven otros aspectos distintos. El acceso a esta multiplicidad de puntos de vista, cada uno con sus tendencias y limitaciones, permite entender el fenómeno de una manera más profunda. La unión de los diferentes puntos de vista, funciona como una colección de sombras de un objeto que no se puede ver y permite formar una *imagen* del fenómeno, que, por definición, permanece inaccesible⁵³¹.

3.2.4. La espacialización en la tecnología de audio

Las primeras grabaciones de audio se dieron a partir de la segunda mitad del siglo XIX. En ese entonces tanto el almacenamiento como la reproducción usaban un sólo canal. La tecnología para usar dos canales de audio conocida como estéreo nacería casi un siglo después, trayendo consigo una revolución en cuanto a la capacidad de capturar y representar direcciones y espacio. Se necesitarían por lo menos 50 años más para que naciera y se desarrollara el audio multicanal, motivado más por la industria cinematográfica que por la de la música popular⁵³².

Si bien la reproducción monofónica permite percibir dimensiones musicales esenciales, como la melodía, el timbre, el tempo y parcialmente la reverberación, le es imposible brindar una sensación de profundidad o de espacialidad, de “estar ahí” en dónde se produce el sonido. La patente que registra los fundamentos técnicos del estéreo fue concebida por el británico Alan Dower Blumlein entre 1931 y 1933, quien sin embargo no alcanzó a ver implementada esta

⁵³⁰ Di Laccio, José Luis, Pablo Núñez, Rodrigo Alonso-Suárez, y Salvador Gil. “Estudio Experimental del Efecto Doppler Incluyendo Imágenes Sonoras.” *Latin-American Journal of Physics Education* 16, no. 2 (2022). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8602821>. Consultado el 29 de enero del 2025.

⁵³¹ Blesser, Barry y Salter, Linda-Ruth. *Spaces Speak, Are You Listening?* Cambridge: The MIT Press, 2009, 17

⁵³² Floyd. Toole. *Sound Reproduction: The Acoustics and Psychoacoustics of Loudspeakers and Rooms*, tercera edición. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2018, 397

tecnología, pues murió en 1942 y las técnicas que desarrolló no se popularizaron sino hasta la década de 1950⁵³³.

Sonido multicanal

La premisa del audio multicanal⁵³⁴ consiste en la utilización de múltiples pistas de audio para reconstruir una escena sonora a través de una configuración de múltiples altavoces. Sin embargo, el término *multicanal* es ambiguo, pues aplica tanto para el estéreo de dos canales, como para cualquier sistema con un número mayor de canales y altavoces⁵³⁵. Si bien, la forma más básica de audio multicanal es el estéreo a dos canales, el desarrollo tecnológico motivado por la intención de buscar la representación más fiel de las escenas sonoras del mundo real en los medios de reproducción tecnológicos ha llevado a través de los años a que se aumente el número de canales utilizados, y con esto el número de altavoces.

En las formas más sofisticadas de audio multicanal, cada uno de los altavoces se convierte en una fuente sonora independiente y localizable, y las interacciones entre múltiples altavoces permiten generar impresiones de movimiento y espacio cada vez más detalladas. Usualmente, el espectro de frecuencias de los sonidos reproducidos suele repartirse entre los diferentes altavoces, para crear una sensación de sonido envolvente. Las frecuencias graves, normalmente hasta los 100 Hz, se asignan de manera exclusiva al subwoofer. Los sonidos de rango medio, como la voz humana, suelen ubicarse en el canal frontal central, mientras que los canales frontales izquierdo y derecho emiten sonidos de todo tipo. Por último, los canales laterales y traseros se utilizan para sonidos de menor importancia en el discurso, como los efectos de ambientación⁵³⁶.

En la actualidad el número más grande de canales que se usa en los productos masivos es el de cinco, más uno dedicado de frecuencia limitada, reservado para las señales de baja frecuencia, que típicamente se usan para efectos especiales en películas. El nombre comercial del sistema es *5.1*, aunque su nueva versión, la *7.1* está creciendo en popularidad desde el 2010.

⁵³³ Ibid., 399

⁵³⁴ Ibid., 399

⁵³⁵ Moore, Adrian. *Sonic Art: An Introduction to Electroacoustic Music Composition*. Londres: Taylor & Francis Group, 2016, 118

⁵³⁶ Floyd. Toole. *Sound Reproduction: The Acoustics and Psychoacoustics of Loudspeakers and Rooms*, tercera edición. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2018, 408

Para la notación de las configuraciones de altavoces en los sistemas de audio multicanal se usan dos dígitos separados por un punto decimal, según la cantidad de pistas de audio que se utilicen. El primer dígito muestra el número de canales discretos, cada uno de los cuales se reproduce en un altavoz individual. Por su parte, el segundo dígito se usa para notar la presencia de un canal para efectos de baja frecuencia. En el caso del sonido 5.1, el número cinco representa la presencia de cinco altavoces individuales, mientras que el número uno después del punto, denota el altavoz dedicado a los graves, mencionado anteriormente.

Desde el comienzo, la industria cinematográfica ha estado en el centro del desarrollo del audio multicanal y posteriormente del audio inmersivo, mientras que sorprendentemente, la industria de la música popular ha mostrado más resistencia a la inclusión de canales adicionales. Por esto, mucho antes de que la música comercial se distribuyera en más de dos canales, ya se habían lanzado grandes éxitos del cine con sonido multicanal o envolvente.

Sonido estereofónico

Para la década de 1950, la compañía estadounidense *Bell Labs*, era uno de los centros de investigación líderes en Norteamérica. Uno de sus investigadores fue el ingeniero de sonido William B. Snow, quien ya para la época definía a un sistema estereofónico como cualquiera con dos o más canales y altavoces correspondientes. Así mismo, Snow afirmaba que el número de canales debe depender del tamaño del escenario y los cuartos de escucha, así como de la precisión que se necesite en cuanto a la localización de las fuentes sonoras. Para Snow, el estéreo a dos canales era suficientemente bueno para aplicaciones comerciales caseras y el sistema más práctico que podía implementarse con la tecnología disponible en esa época⁵³⁷.

Un par de años después, Roelof Vermeulen describiría el alcance de la tecnología estéreo a dos canales con gran precisión, al afirmar que, si bien la reproducción estereofónica puede dar una representación lo suficientemente precisa del sonido de una orquesta en el escenario, sigue haciendo falta imitar las reflexiones de las paredes de la sala de conciertos para que la reproducción sea musicalmente satisfactoria. Una técnica propuesta por Vermeulen para alcanzar este objetivo consistía en distribuir varios altavoces a lo largo de toda la sala de escucha y enviar a estos la señal

⁵³⁷Snow, William. "Basic Principles of Stereophonic Sound". *Journal of the SMPTE Vol. 61* (1953):567-578, doi: 10.1109/TAU.1955.1165407

de audio con pequeños retrasos en el tiempo diferentes para cada altavoz, creando así una especie de reverberación artificial rudimentaria, cuyo carácter difuso parece ser más importante que el tiempo de reverberación⁵³⁸.

El tiempo le dio la razón a Vermeulen, pues en las décadas siguientes se desarrollaron varios métodos para mejorar grabaciones estereofónicas a dos canales, a partir de la adición artificial de canales adicionales con el objetivo de mejorar ciertas características espaciales del audio, hasta llegar a desarrollar algoritmos para este propósito que permiten que este proceso sea de manera automática en la actualidad⁵³⁹.

Los comienzos del estéreo están íntimamente relacionados con las técnicas de grabación y reproducción agrupadas bajo el término *binaural*, con las que se comenzó a experimentar durante la segunda mitad del siglo XX⁵⁴⁰. En este tipo de grabaciones se usaron maniquíes de la cabeza humana para posicionar dos micrófonos que capturan señales separadas en dos canales, uno para cada oído, mientras que para la reproducción se usaron audífonos siguiendo el mismo principio. La intención de estos experimentos iniciales se centraba en intentar crear en el oyente la sensación de sonido espacial similar a la de estar físicamente en el lugar en donde ocurre el evento sonoro.

Si bien en sus inicios esta técnica tuvo problemas debido a las limitaciones de la tecnología disponible en la época, y la extrema cercanía del sonido resultante durante la reproducción, los desarrollos tecnológicos posteriores han resuelto estos problemas y permiten que los principios del audio binaural sean usados en aplicaciones de realidad virtual como videojuegos y simuladores de vuelo, por citar algunos ejemplos⁵⁴¹.

Sonico cuadrafónico

El paso siguiente en la evolución del audio multicanal llegó en los años 70, con la tecnología de cuatro canales de audio llamada sonido cuadrafónico, la cual, aunque tuvo buenas intenciones,

⁵³⁸ Vermeulen, Roelof. "Stereo Reverberation." *Philips Technical Review* vol. 17, n° 9 (1958): 258 - 268. URL: <https://secure.aes.org/forum/pubs/journal/?elib=234> Consultado el 29 de enero de 2025.

⁵³⁹ Floyd. Toole. *Sound Reproduction: The Acoustics and Psychoacoustics of Loudspeakers and Rooms*, tercera edición. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2018, 427

⁵⁴⁰ Yost, William Albert. "Psychoacoustics: A Brief Historical Overview." *Acoustics Today*, n° 3 vol 11 (2015): 46 - 53. <https://acousticstoday.org/wp-content/uploads/2015/08/Psychoacoustics-A-Brief-Historical-Overview.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁵⁴¹ Floyd. Toole. *Sound Reproduction: The Acoustics and Psychoacoustics of Loudspeakers and Rooms*, tercera edición. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2018, 401

nunca alcanzó el éxito comercial debido a problemas de compatibilidad entre estándares y a que el sistema en sí, carecía de bases psicoacústicas⁵⁴².

Existieron dos tipos de sistemas cuadrafónicos, los basados en matrices y los discretos. Los sistemas del primer tipo centraron su funcionamiento en mezclar las cuatro señales en el ancho de banda de los dos canales disponibles, lo que llevaba a que la separación de canales fuera difícil y la información que debería aparecer en un solo canal resultara en pequeñas cantidades en los demás canales⁵⁴³. El diseño de los sistemas cuadrafónicos con matrices era capaz de crear la ilusión de tener cuatro canales discretos cuando se movía un sonido alrededor de la sala, pero dejaba de funcionar correctamente cuando se requería de una simultaneidad de imágenes discretas.

El desarrollo de sistemas cuadrafónicos con cuatro canales discretos fue posterior y llegó con la tecnología *CD-4* de la compañía japonesa *JVC*, quienes lograron extender en casi 50 kHz el ancho de banda existente en los LPs de vinilo de entonces⁵⁴⁴. Aunque este adelanto tuvo una vida corta, la tecnología en la que se basaba tendría una influencia positiva en los sistemas que se desarrollarían en el futuro.

En cuanto a la música popular, existieron algunos experimentos de grabación cuadrafónica con cierto éxito comercial, como lo fue la grabación del *Concierto para Orquesta* del compositor húngaro Béla Bartók, dirigido por Pierre Boulez, y producida por Columbia Masterworks en 1973, en la que se intenta que el oyente tenga la percepción de estar sentado en medio de la orquesta e incluso se ofrecen indicaciones escritas en cuanto a las direcciones de las cuales se deben esperar los sonidos de ciertas familias de instrumentos. Otro ejemplo memorable es el sistema cuadrafónico de parlantes diseñado por el grupo británico Pink Floyd para su concierto *Games for May*, el cual tuvo lugar el 12 de mayo de 1967 en el *Queen Elizabeth Hall* de Londres. Para este concierto, los ingleses diseñaron un aparato conocido como *Coordinador Azimuth*, cuya función era permitir a su operario direccionar sonidos a cualquiera de los cuatro altavoces distribuidos en las esquinas del escenario, así como mover los sonidos a través del área de escucha mediante palancas de mando⁵⁴⁵.

⁵⁴² Ibid., 405

⁵⁴³ Perone, James E. *Music and Technology: A Historical Encyclopedia*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2022, 197

⁵⁴⁴ Floyd. Toole. *Sound Reproduction: The Acoustics and Psychoacoustics of Loudspeakers and Rooms*, tercera edición. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2018, 406

⁵⁴⁵ Calore, Michael. "May 12, 1967: Pink Floyd Astounds With 'Sound in the Round'." *Wired*, May 12, 2009. <https://www.wired.com/2009/05/dayintech-0512/> Consultado el 29 de enero de 2025.

Podría decirse que la dificultad más grande de las tecnologías cuadrafónicas estuvo en la falta de entendimiento de los fenómenos psicoacústicos detrás de los objetivos que se buscaban. Este desconocimiento se ve reflejado en la creencia de que era posible panear imágenes del fondo hacia adelante del escenario usando técnicas convencionales de paneo de amplitud. Del mismo modo, la ubicación de los altavoces en las cuatro esquinas de un cuarto y por tanto, la no presencia de un canal central hace que el problema del *sweet spot* no sea eliminado y por tanto, la tecnología siga estando limitada a ofrecer resultados de calidad sólo para un oyente que esté ubicado justo en la posición ideal⁵⁴⁶. Finalmente, la multitud de estándares existentes y la falta de compatibilidad entre estos produjo problemas comerciales que resultaron en pérdidas para quienes invirtieron en hardware que pronto pasaría a ser inútil y una pérdida de interés en este tipo de tecnologías en el público en general.

Sonido Surround

Comenzando la década de 1980, la compañía estadounidense *Dolby Laboratories Inc.* desarrolló lo que hasta el día de hoy es el sistema de audio multicanal más popular en las salas de cine a nivel global: *Dolby Surround*⁵⁴⁷.

Basándose en las dos ideas principales de la cuadrafonía, siendo la primera la de almacenar en dos canales la información de cuatro canales de audio y la segunda, la de reconstruir estos canales logrando una buena separación a través de medios electrónicos, la idea detrás de *Dolby Surround* consiste en reorganizar la configuración de los canales y los altavoces, poniendo los canales izquierdo, central y derecho distribuidos frente a la audiencia y un canal adicional con altavoces detrás y alrededor del público.

*Dolby Surround*⁵⁴⁸ terminó estableciendo algunas reglas de ubicación para el audio cinematográfico, que se convertirían en el estándar para todos los demás sistemas posteriores. Estas reglas consisten en poner los diálogos justo en el centro, mientras que la música y los efectos sonoros se distribuyen a lo largo de los altavoces frente a la audiencia. El canal surround se ocupa de la reverberación y otros sonidos ambientales. Si bien sigue habiendo algunos asientos dentro de

⁵⁴⁶ Dimpker, Christian. *Extended Notation: The Depiction of the Unconventional*. Londres: LIT Verlag, 2013, 264

⁵⁴⁷ Rumsey, Francis, y Tim McCormick. *Sound and Recording: An Introduction*. Londres: Taylor & Francis Group, 2012, 530.

⁵⁴⁸ Fisher, Jeffrey. *Instant Surround Sound*. Londres: Taylor & Francis Group, 2012, XII

la sala donde la experiencia es mejor que en otros, con *Dolby Surround* se consigue que una buena cantidad de asientos alrededor del centro de la sala tengan una experiencia de audio inmersivo de calidad⁵⁴⁹.

Con la aparición de tecnologías que hicieron que ver películas en casa fuera cada vez más popular, fue solo cuestión de tiempo para que *Dolby Surround* se convirtiera en el estándar de audio para la videocasete, el Laserdisc (predecesor de los CD y DVD) y la televisión. Los desarrollos de hardware que prosiguieron, son los antecedentes directos de las tecnologías de teatro en casa populares hoy en día.

En la actualidad el estándar más conocido de sonido Surround es el *5.1*, publicado por la Unión Internacional de Comunicaciones (ITU) en 2006, el cual requiere de seis altavoces: uno central (C), directamente en frente del público, uno izquierdo (L) y uno derecho (R), ubicados en un ángulo de 60°, así como un canal Surround izquierdo (LS) y uno derecho (RS) ubicados a ángulos de 100 y 120° respectivamente y un *subwoofer*, un altavoz diseñado específicamente para reproducir sonidos de frecuencias bajas y cuya ubicación no es crítica. Algunas implementaciones comerciales de este sistema son *Dolby Pro Logic I y II*, *DTS*, *SDSS* y *THX*⁵⁵⁰.

El siguiente paso en la evolución del audio Surround se dio con *Dolby Atmos*, el cual fue estrenado en junio de 2012 en Los Ángeles, con la película *Brave* de Pixar⁵⁵¹. A diferencia de las tecnologías predecesoras, en lugar de asignar sonidos a canales estáticos, obteniendo una distribución fija entre altavoces y canales, *Dolby Atmos* utiliza una tecnología de *altavoces virtuales*, lo que le permite situar los sonidos de manera precisa en el espacio tridimensional.

Mientras que los sistemas 5.1 y 7.1 funcionan distribuyendo el sonido a través de altavoces ubicados alrededor del espectador, *Dolby Atmos* incorpora el eje vertical, permitiendo que los sonidos se muevan no solo alrededor del oyente, sino también por encima de él, esto lo logra incluyendo altavoces en el techo de la sala, así como otros ubicados en el suelo y apuntando hacia

⁵⁴⁹ Floyd. Toole. *Sound Reproduction: The Acoustics and Psychoacoustics of Loudspeakers and Rooms*, tercera edición. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2018, 409

⁵⁵⁰ International Telecommunication Union, “Multichannel Stereophonic Sound System with and without accompanying picture”. Recommendation ITU-R BS.775-3, 2012. https://www.itu.int/dms_pubrec/itu-r/rec/bs/R-REC-BS.775-3-201208-S!!PDF-E.pdf Consultado el 29 de enero del 2025.

⁵⁵¹ BBC News. “Pixar's Brave to debut new Dolby Atmos sound system”. *BBC News*, 25 de abril de 2012. URL: <https://www.bbc.com/news/technology-17840821> Consultado el 29 de enero de 2025.

arriba. Esta disposición de altavoces crea una atmósfera más inmersiva, en la que los sonidos parecen provenir de cualquier dirección, mejorando la percepción espacial en la experiencia auditiva⁵⁵².

Dolby Atmos no depende de un número fijo de altavoces. En lugar de eso, el sistema utiliza una configuración más flexible, que puede incluir hasta 64 altavoces en instalaciones profesionales, dependiendo del espacio y la tecnología disponible. Además, su capacidad de gestionar más de 128 objetos sonoros, permite una distribución más precisa y detallada de los efectos, adaptándose mejor a diferentes configuraciones de sala y ofreciendo una experiencia auditiva de mayor fidelidad y adaptabilidad⁵⁵³.

Sonido Octofónico

El número de canales usados en la mayoría de aplicaciones comerciales se estableció en los cinco del sonido surround, sin embargo, otro enfoque que vale la pena comentar es el de la Octofonía⁵⁵⁴, una forma de reproducción en la que se usan ocho canales discretos a través de ocho altavoces, los cuales pueden estar configurados de diferentes maneras en el espacio, formando un círculo o un cubo, por ejemplo.

En el caso de esta última disposición, la distribución en cubo de los altavoces da como resultado algo que podría pensarse como una cuadrafonía doble, y es precisamente esta configuración geométrica, la que diferencia a la Octofonía de los sistemas anteriores, pues abre las posibilidades a una espacialización tanto en el plano horizontal como en el vertical⁵⁵⁵, lo que permite darles a los oyentes una percepción de la altura, hasta entonces no explorada. Karlheinz Stockhausen, Jonathan Harvey, Gérard Pape y Larry Austin son algunos de los compositores notables que concibieron obras usando la perspectiva octofónica, si bien es cierto que John Cage alrededor de 1950 ya había hecho adelantos en esta dirección⁵⁵⁶.

⁵⁵² Pfanzagl-Cardone, Edwin. "The DOLBY® Atmos™ System" en *The Art and Science of 3D Audio Recording*. 2023. https://doi.org/10.1007/978-3-031-23046-2_4 Consultado el 29 enero del 2025.

⁵⁵³ Ibid., 154

⁵⁵⁴ Ouzounian, Gascia. *Stereophonica: Sound and Space in Science, Technology, and the Arts*. Cambridge: MIT Press, 2020, 107

⁵⁵⁵ Roads, Curtis. *The Computer Music Tutorial, Second Edition*. Cambridge: MIT Press, 2023, 252

⁵⁵⁶ Austin, Larry. "John Cage's Williams Mix (1951-3): the restoration and new realizations of and variations on the first octophonic, surround-sound tape composition" En *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, editado por Patricia Hall y Friedemann Sallis. Cambridge University Press, 2005, 190

El Acousmonium

El Acousmonium, concebido como un innovador instrumento para la difusión de la "música en cinta", se basa en las ideas de Pierre Schaeffer presentadas en su obra *Traité des objets musicaux*, donde detalla las técnicas de "música concreta" desarrolladas desde 1948. Fue introducido en 1974 en París por François Bayle en el espacio L'Espace Cardin como una nueva experiencia acústica⁵⁵⁷.

El Acousmonium, conocido como una de las herramientas más empleadas en la difusión de música acusmática, se presenta como una "orquesta de altavoces". Este sistema consiste en distribuir estratégicamente numerosos altavoces en un espacio, cada uno ajustado con una respuesta de frecuencia específica⁵⁵⁸.

Este sistema ofrece dos enfoques para la interpretación de una pieza musical: por un lado, presentación fiel a la grabación original: La obra se reproduce tal cual fue concebida, sin manipulación del sonido. El compositor o técnico de sonido únicamente asigna cada pista a un altavoz específico. Y también presentación en tiempo real con modificaciones: Permite adaptar la obra dentro de un espacio particular, alterando parámetros como la ubicación de las fuentes sonoras, la ecualización o añadiendo efectos. Incluso puede incorporar un intérprete o grupo en vivo como fuente de sonido⁵⁵⁹.

Esta flexibilidad introduce un grado de libertad en un medio originalmente fijo, como una grabación musical, y convierte el concierto acusmático en una etapa final del proceso creativo. Esto otorga al compositor o técnico la posibilidad de diversificar y enriquecer los puntos de escucha.

Teatros sonoros

La creación sonora inmersiva y la música electroacústica en todas sus vertientes contemporáneas, no serían posibles sin tener espacios adecuados para su producción y escucha.

⁵⁵⁷ Del Cerro, Emiliano, y Ortiz Silvia. "Acousmonium and Sound Spatialization: Study and Musical Implications in Nouvel's Auditorio 400 at Museum Reina Sofia in Madrid." En *VIII Congreso Iberoamericano de Acústica*. <https://documentacion.sea-acustica.es/publicaciones/Evora12/19.pdf> Consultado el 10 de diciembre de 2024.

⁵⁵⁸ Catena, Stefano, y Bolzoni. Andrea. "Virtual Acousmonium: A Study on Expressiveness of Musical Gestures." En *Proceedings of the 18th Sound and Music Computing Conference*, (2021): 338. https://www.academia.edu/80213004/Virtual_Acousmonium_A_Study_on_Expressiveness_of_Musical_Gestures Consultado el 3 de diciembre del 2024.

⁵⁵⁹ Ibid.

Estos espacios tienen requerimientos que van más allá de las prestaciones que ofrece la tecnología diseñada para la industria del cine o para el consumo de contenidos multimedia en el hogar.

En este contexto, los teatros de sonido han nacido como respuesta a la necesidad de contar con un terreno fértil para la experimentación y la innovación en términos de audio. Estos espacios están diseñados para explorar las posibilidades del sonido tridimensional y han revolucionado la manera en que los artistas y compositores interactúan con la tecnología y el espacio acústico. A continuación, se describen dos ejemplos de este tipo de espacios.

El sistema PANaroma según De Almeida y De Oliveira Thomasi⁵⁶⁰ y Meneses⁵⁶¹ fue fundado por el compositor brasileiro Flo Menezes en 1994. En 1991, el compositor Sílvio Ferraz comenzó a trabajar en el estudio privado de Flo Menezes, Studio PANaroma de Música Electroacústica, ubicado inicialmente en el apartamento de Menezes en São Paulo. En 1994, el estudio se trasladó al ámbito universitario, inspirado por el Studio für elektronische Musik de Colonia. Aunque intentó establecerse en varias instituciones, como la USP y la Facultad Santa Marcelina, solo encontró estabilidad en la Universidade Estadual Paulista (UNESP), donde la construcción del estudio se completó en 2011 con apoyo financiero de la Fundación de Apoyo a la Investigación del Estado de São Paulo. El PANaroma organizó eventos destacados como el Concurso Internacional de Música Electroacústica (1995) y la Bienal Internacional de Música Electroacústica (1996). Su equipamiento incluye tecnologías avanzadas como una estación de trabajo KYMA y sistemas de sonido envolvente con monitores Genelec, Meyer y Mackie.

El sistema *BLAST* (Bogotá Los Andes Sound Theater), es una plataforma de difusión sonora multicanal desarrollado en la Universidad de los Andes. Diseñado como un instrumento musical de alta tecnología, *BLAST* permite la creación y experimentación sonora en un entorno envolvente e inmersivo, lo cual le permite tener aplicaciones tanto en la composición musical como

⁵⁶⁰ Ribeiro, Felipe de Almeida, y Ricardo de Oliveira Thomasi. "Mapping Out the Origins of Electroacoustic Music Studios in Brazil." *Computer Music Journal* 46, no. 1–2 (2022): 94-107. https://doi.org/10.1162/comj_a_00639 Consultado el 29 enero del 2025.

⁵⁶¹ Menezes, Flo. "Duas décadas de Studio PANaroma." *Revista Vórtex* 2, no. 2 (2014): 1-18. <https://doi.org/10.33871/23179937.2014.2.2.457> Consultado el 29 de enero del 2025.

en la investigación, ofreciendo un espacio único para la innovación en música experimental a través de medios electroacústicos y mixtos⁵⁶².

BLAST es un sistema de sonido inmersivo compuesto por 30 altavoces Genelec dispuestos en 360 grados y controlados mediante un software especializado⁵⁶³. Aunque similar a Dolby Atmos en su capacidad de situar sonidos en un espacio tridimensional, BLAST se centra en la experimentación sonora y la creación artística en un entorno académico. Lanzado en 2014, también funciona como un laboratorio interdisciplinario que impulsa proyectos en música y tecnología, consolidándose como un referente en la experimentación sonora en América Latina.

Otro espacio referente en el ámbito de los teatros de sonido, es el *BEAST* (Birmingham ElectroAcoustic Sound Theatre), con sede en Birmingham, Reino Unido. Siendo una especie de hermano mayor de *BLAST*, *BEAST* fue fundado en 1982 por Jonty Harrison y es el sistema de sonido de concierto de los estudios de música electroacústica de la Universidad de Birmingham.

A través de las décadas, *BEAST* ha sonado a través de toda Europa, consolidándose como un catalizador de la creación en música electrónica, en forma de conciertos en vivo con diferentes combinaciones de instrumentos y sonidos electrónicos, paisajes sonoros e instalaciones sonoras. Tanto así que gran parte del desarrollo de la *música acusmática* estuvo relacionado con *BEAST*, así como el nacimiento de las prácticas de *difusión en vivo*.

BEAST es uno de los sistemas más grandes de su tipo en todo el mundo y puede tener configuraciones de hasta 100 altavoces distribuidos en el espacio de escucha, lo que brinda posibilidades que van mucho más allá de los sistemas de surround convencionales. Desde el 2014, *BEAST* está dirigido por Jonty Harrison, uno de sus fundadores y profesor emérito de composición y música electroacústica en la Universidad de Birmingham⁵⁶⁴.

⁵⁶² Universidad de los Andes. "BLAST: Una experiencia de inmersión a través del sonido." Noticias Uniandes. <https://www.uniandes.edu.co/es/noticias/teatro-cine-y-musica/blast-una-experiencia-de-inmersion-a-traves-del-sonido> Consultado el 23 de diciembre de 2024.

⁵⁶³ Ibid.

⁵⁶⁴ Birmingham Electroacoustic Sound Theatre. "About". URL: <https://beast.cal.bham.ac.uk/about/> Consultado el 29 de enero de 2025.

3.2.5. Técnicas de espacialización

La revolución digital de las tecnologías multimedia desde comienzos de la década de 1990 ha estimulado un crecimiento importante en el campo de las tecnologías de espacialización de audio. Las herramientas computacionales actuales permiten renderizar escenas sonoras espaciales para varios canales de audio y un número significativo de fuentes de sonido.

Hoy en día, cuando el procesamiento digital de señales y la acústica musical son disciplinas maduras y áreas de investigación bien establecidas, es posible generar escenas sonoras especializadas usando una multitud de técnicas de renderizado, herramientas de software y configuraciones de hardware.

Entre las técnicas de renderizado de audio espacializado más conocidas, se encuentran aquellas basadas en paneo de intensidad basado en la percepción, tales como *VBAP* o *DBAP*⁵⁶⁵, técnicas holofónicas cuyo objetivo es intentar reconstruir un campo sonoro físico, como *WFS*⁵⁶⁶ o *Ambisonics*⁵⁶⁷ de alto nivel, técnicas binaurales o transaurales y más recientemente técnicas híbridas como *SUG* o *ViMiC*⁵⁶⁸.

No obstante, cada uno de estos enfoques se basa en asunciones específicas en cuanto a la naturaleza de las fuentes sonoras, los oyentes y el ambiente, y como consecuencia de esto, pueden no ser la mejor opción para diferentes escenarios. Adicionalmente, si se considera el hecho de que las obras electroacústicas normalmente se interpretan en diferentes espacios, con diferentes propiedades acústicas y sistemas de altavoces, la escalabilidad y la adaptabilidad de estos sistemas de espacialización adquieren una importancia significativa.

Se ha documentado ya que existen una gran variedad de enfoques compositivos para la espacialización sonora y es poco probable que una sola técnica de renderizado vaya a satisfacer las necesidades de todos los artistas. Por eso, una solución más sensata es la de proveer una capa de abstracción que separe la descripción de la escena sonora espacial de su renderizado y le permita

⁵⁶⁵ Roads, Curtis. *The Computer Music Tutorial, Second Edition*. Cambridge: MIT Press, 2023, 589

⁵⁶⁶ Xie, Bosun. *Spatial Sound: Principles and Applications*. Boca Raton: CRC Press, 2022, 493

⁵⁶⁷ Pfanzagl-Cardone, Edwin. *The Art and Science of 3D Audio Recording*. Nueva York: Springer International Publishing, 2023, 190

⁵⁶⁸ Schumacher, Marlon, y Bresson, Jean. "Spatial Sound Synthesis in Computer-Aided Composition". *Organised Sound volume 15*, issue 03 (2010): 271 - 289. DOI: 10.1017/S1355771810000300

al usuario elegir la técnica de renderizado más apropiada para cada propósito, teniendo también en cuenta el objetivo de adaptarse a la variedad de escenarios mencionada⁵⁶⁹. La realidad es que es muy frecuente que la espacialización sonora sea tratada como una técnica de postproducción totalmente desconectada del proceso de composición asistida por computadora y por tanto, aislada frente a los modelos composicionales correspondientes.

Para Woodhall⁵⁷⁰, Gold, Harry, Ryan Rey, Frank D. Cook, y Eric Kuehnl⁵⁷¹. Las estaciones de trabajo de audio digital, comúnmente conocidas como DAWs, son probablemente las herramientas de software más conocidas para la grabación y edición de audio y por tanto, también las más populares en cuanto a el control composicional de escenas espaciales. El diseño de los DAWs se basa en una metáfora de las grabadoras de cintas multicanal y permite añadir automatizaciones y editar parámetros de manera no lineal en un número separado de pistas. El mercado actual ofrece una variedad de DAWs que incluye software libre y productos de compañías privadas. Algunas de las herramientas más usadas en este campo son Ableton Live, Pro Tools, Logic Pro, Cubase, Reaper y Audacity⁵⁷².

En otro extremo, se encuentran los ambientes para el procesamiento de audio en tiempo real, tales como *Max/MSP*, *PureData* o *SuperCollider*, los cuales permiten desarrollar e integrar interfaces de control con algoritmos de renderización para la espacialización sonora con otros procesos de síntesis de sonido más generales e interactivos. Este tipo de herramientas de software permiten aplicaciones relacionadas con el concepto de la *difusión en vivo*, en el que se agrupan fuentes de sonido de diferentes maneras, para que luego los grupos conformados puedan ser manipulados individualmente y en conjunto⁵⁷³.

A su vez, otras herramientas se enfocan en un control de alto nivel, abstrayendo el control espacial de la escena sonora de las técnicas de renderizado. Un ejemplo de esto es la interfaz *Holo-*

⁵⁶⁹ Ibid., 271

⁵⁷⁰ Woodhall, Woody. *Audio Production and Postproduction*. Burlington: Jones & Bartlett Learning, 2010, 34

⁵⁷¹ Gold, Harry, Ryan Rey, Frank D. Cook, y Eric Kuehnl. *Audio Production Basics with Logic Pro X*. Londres: Rowman & Littlefield Publishers, 2020, 32

Schumacher, Marlon, y Bresson, Jean. "Spatial Sound Synthesis in Computer-Aided Composition". *Organised Sound* volume 15, issue 03 (2010): 271 - 289. DOI: 10.1017/S1355771810000300, 275

⁵⁷³ Ibid., 272

Edit, del proyecto *Holophon*, la cual se especializa en permitir el control de alto nivel de parámetros espaciales como las trayectorias.

Los sistemas de reproducción de audio espacializado tienen un problema: las propiedades espaciales del sonido reproducido sólo pueden percibirse correctamente dentro de una pequeña área conocida como *sweet spot*. Por esta misma razón, estos sistemas normalmente no son capaces de ofrecer audio envolvente a un grupo numeroso de oyentes. Esto se debe a que para reproducir audio espacial los sistemas se aprovechan de los fenómenos psicoacústicos descritos en secciones anteriores, principalmente usando técnicas de paneo de intensidad, las cuales tienen limitaciones.

En la actualidad, *Ambisonics* y *WFS* se han consolidado como dos de las tecnologías más difundidas para la espacialización de audio. Ambas tecnologías permiten crear y manipular un campo sonoro tridimensional virtual, o bien un campo sonoro que imita las propiedades de un campo sonoro real. Sin embargo, antes de pensar en manipular campos sonoros, es necesario grabar un campo sonoro real, usando diferentes arreglos de micrófonos o bien, sintetizar la información espacial del mismo usando matemáticas⁵⁷⁴.

El enfoque *WFS* busca reproducir la acústica de una sala de grabación en salas de escucha de tamaño reducido. El objetivo es que las propiedades espaciales de la escena acústica puedan ser percibidas de forma correcta por un grupo arbitrario de oyentes que pueden moverse dentro del área de escucha, sin que haga falta hacer un seguimiento de sus posiciones⁵⁷⁵.

La técnica *WFS* normalmente usa más altavoces que canales de audio y contrario a las técnicas de reproducción de audio espacial tradicionales, con dos canales (estéreo) o cinco (surround), no existe un mapeo fijo entre el número de canales de audio y los altavoces de reproducción. Al contrario, se usa una representación de la escena acústica en tres dimensiones, que puede ser reproducida por sistemas *WFS* con diferente número y disposición de altavoces⁵⁷⁶.

⁵⁷⁴ Zotter, Franz y Matthias Frank. "Ambisonics: A Practical 3D Audio Theory for Recording, Studio Production, Sound Reinforcement, and Virtual Reality" En: *Springer Topics in Signal Processing Volume 19*. Montreal: Series Editors, 2019.

⁵⁷⁵ Spors, Sascha, Heinz Teutsch, Achim Kuntz, y Rudolf Rabenstein. "Sound Field Synthesis." En *Academic Press Library in Signal Processing*, vol. 4 (2004):323-344. https://doi.org/10.1007/1-4020-7769-6_12 Consultado el 29 enero del 2025, 324

⁵⁷⁶ Ibid., 324

Durante una entrevista realizada en Barcelona en 2005, Natasha Barrett expresa su punto de vista respecto a la importancia de considerar el espacio de escucha durante el proceso de composición y la manera en que ella encuentra una comunión entre los límites y prestaciones de las tecnologías disponibles para ese propósito:

Tan pronto como sales de tu espacio de escucha privado, todo el espacio compuesto puede colapsar porque no tienes control del ambiente. Cuando esto sucede, la información espacial referente a características acústicas simples suele mantenerse, pero la información más sofisticada, como aquella que busca crear perspectiva o sensación de ocupación, suele ser frágil (...) Así que tienes que decidir, primero si tu objetivo es que la música se escuche en casa o en una sala de concierto y enfrentar estas dos situaciones de diferentes maneras (...) Aun así, creo que el *Surround* y la espacialización con *Ambisonics* ofrecen un buen punto medio⁵⁷⁷.

Para Natashs Barrett es poco probable que el sistema *Surround 5.1* vaya a dejar de usarse en los hogares, porque de algún modo es una configuración práctica. Además, se debe entender que la mayoría de la gente que compra un *5.1* no lo hacen porque son expertos en audio, sino por el deseo de tener un teatro en casa. Por otro lado, Barrett también afirma que el *Surround 5.1* tiene algunos problemas para la sala de conciertos. El primero es que, en un auditorio grande, los cinco altavoces quedan muy lejos de la audiencia, por lo que se pierde la sensación de intimidad, lo que hace que la reverberación distorsione el sonido desde la fuente y no hay nada que pueda hacerse al respecto; el otro problema es que el número de altavoces simplemente no es suficiente para un espacio tan grande y si no se está sentado en el centro, se va a tener una imagen sonora sesgada⁵⁷⁸.

Otro aspecto a tener en cuenta es que las posibilidades para mejorar la localización de audio en aplicaciones caseras están limitadas por el número práctico de canales (y altavoces) que la industria siente que el público en general está dispuesto a comprar e instalar en sus casas en un momento dado. Para muchas personas incluso el *5.1* ya es una molestia, sin embargo, hay entusiastas que tienen el espacio y el dinero para acomodar sistemas inmersivos de hasta 32 canales en sus salas.

⁵⁷⁷ Otondo, Felipe, y Barrett, Natasha. "Creating Sonic Spaces: An Interview with Natasha Barrett." *Computer Music Journal* 31, no. 2 (2007): 10-19. <http://www.jstor.org/stable/40072573> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, 10

4. REFLEXIONES RESPECTO AL ESPACIO Y ESPACIALIZACIÓN EN LA VOZ DE COMPOSITORES Y COMpositorAS DE MMT EN AMÉRICA DEL SUR

4.1. IMAGINARIOS SOBRE EL ESPACIO EN LAS REFLEXIONES DE LOS COMPOSITORES DE MÚSICA PARA MEDIOS TECNOLÓGICOS SURAMERICANOS

En su totalidad los compositores y compositoras de América del Sur entrevistados⁵⁷⁹ comparten la consideración del espacio como un componente determinante en el resultado sonoro; esto es, como un elemento del mismo valor que la altura, el timbre, o la dinámica. A pesar de esto, algunos de estos – como se verá en el desarrollo del presente apartado – admiten la incidencia del espacio, como un elemento afecta al resultado sonoro, o afectivo, otros que parece que efectivamente sí tienen en cuenta el espacio como una coordenada fundamental para la creación, ya sea atendiendo al impacto que éste tiene en la percepción del sonido o directamente configurando las características acústicas deseadas en virtud de la obra musical.

La compositora uruguaya Lucía Chamorro⁵⁸⁰ (véase Anexo 12) considera el espacio como el contexto en el que se desarrolla la ejecución, el lugar donde se experimenta una composición musical y, en consecuencia, valora al espacio como un aspecto fundamental del proceso creativo. En particular, Chamorro concibe la disposición de los sonidos pensando en su circulación por un recinto. Esta misma línea de pensamiento es evidente en el caso del compositor ecuatoriano Rafael Subia⁵⁸¹ (véase Anexo 12), quien considera el espacio en la MMT —y en la composición en general— como un componente extremadamente importante; como un ente, una variable, o una propiedad más que el compositor va tener que controlar en sus creaciones sonoras.

Subia⁵⁸² afirma que es inevitable asociar el espacio con la MMT, ya que la conciencia del uso del espacio en la propia creación sonora procede de la práctica electroacústica, ya que esta lleva el espacio como un aspecto estructural. Este compositor llega al punto de afirmar que cuando se habla

⁵⁷⁹ En particular nos centraremos en las opiniones de: Lucía Chamorro, Rafael Subia, Claudia Sofía Álvarez, Felipe de Almeida, Rajmil Fishman, Oscar Pablo Di Liscia, Gabriela Yáñez y Juan Manuel Sánchez.

⁵⁸⁰ Chamorro, Lucía. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez, Uruguay, 17 de octubre de 2023, Teams (Anexo10).

⁵⁸¹ Subia, Rafael. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez, Ecuador, 10 de noviembre de 2023, Teams (Anexo 10).

⁵⁸² Ibid.

de hacer música contemporánea, el que no considera el espacio como un componente más de la música “se ha cortado los pies”⁵⁸³. Al igual que Subia, la compositora peruana Claudia Sofia Alvarez (véase Anexo 12)⁵⁸⁴ valora las posibilidades del espacio en la MMT, en particular se interesa por el modo de aprovechar el movimiento del sonido en el espacio.

Pese al apunte de Subia acerca de la trascendencia de la música electroacústica en la toma de conciencia del espacio en la creación musical, otros compositores, como el peruano Rajmil Fischman⁵⁸⁵ (véase Anexo 12), destacan el legado de la música tradicional (vocal, instrumental o acústica) en ello. Así expone que, en su relación con el espacio, en la música electrónica existe solo una diferencia de grado:

Es imposible alojar una orquesta en un espacio reducido; todos los aspectos son importantes, y los músicos en general han estado preocupados por el espacio. Ejemplos como los hermanos Gabrieli, Bach, con su Pasión según San Mateo, que cuenta con dos coros, y Vivaldi con Beatus Vir, que también incluye dos coros y orquestas, demuestran esta preocupación. En el caso de la música electrónica, la relevancia del espacio se destaca aún más⁵⁸⁶.

Al igual que Fischman, el compositor brasileiro Felipe De Almeida⁵⁸⁷ (véase Anexo 12) sostiene que la música interpretada en iglesias poseía un sonido distintivo, mientras que la compuesta para la corte tenía características sonoras propias. Para este compositor brasileño, existe una relación evidente entre el entorno y la música, y ejemplifica esta relación referenciando el caso de Richard Wagner, que ya vimos en el tercer capítulo. De Almeida considera, por tanto, fundamental la experimentación con diferentes espacios sonoros:

Siempre visualizo el espacio donde será interpretada mi música. Establezco una conexión con ese entorno. Sin embargo, considero crucial para nosotros explorar nuevos lugares. Permíteme darte un ejemplo: si un compositor solo escucha música en la Capela Santa María en Curitiba, estará limitado a componer música específicamente para ese entorno, lo cual inevitablemente influirá en su trabajo. Por eso, creo que es esencial que los compositores experimenten diferentes lugares y contextos⁵⁸⁸.

⁵⁸³ Ibid.

⁵⁸⁴ Alvarez, Claudia Sofia. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Perú, 6 de noviembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁵⁸⁵ Fischman, Rajmil. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Perú, 8 de septiembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁵⁸⁶ Ibid.

⁵⁸⁷ De Almeida Ribeiro, Felipe. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Brasil, 23 de septiembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁵⁸⁸ Ibid.

Por su parte, el venezolano Juan Manuel Sánchez⁵⁸⁹ (véase Anexo 12) reflexiona acerca de otro tipo de implicaciones presentes en la elección del espacio; así, considera que interpretar o difundir una obra en una catedral del siglo XIII genera una apreciación muy diferente de la que se produce al hacerlo en la última sala de conciertos construida en la ciudad. Existen, en su opinión, muchos aspectos que intervienen en la percepción, desde la sensación de estar dentro de una iglesia con una acústica y una iluminación específicas hasta otros elementos ambientales que pueden influir en la experiencia auditiva y visual. Asimismo, una catedral puede ofrecer una experiencia más espiritual, mientras que una sala de conciertos moderna puede brindar una atmósfera más íntima y concentrada en la música. Con ello Sánchez no privilegia una u otra experiencias, y defiende que las preferencias y referentes individuales de cada persona desempeñan un papel clave en cómo se percibe y disfruta la obra⁵⁹⁰.

Si bien Sánchez, Fishman y De Almeida, como se ha visto, resaltan la tradición histórica en el uso del espacio y la determinante influencia del espacio en la recepción de una obra musical, atribuyen a la música electroacústica la responsabilidad de haber revelado las virtudes poéticas y conceptuales del espacio, algo que se alinea con las reflexiones de Chamorro⁵⁹¹, quien se plantea cuestiones tan relevantes para la interpretación de una obra electroacústica como las siguientes: ¿Cómo afecta el entorno a la percepción auditiva? y ¿Qué influye en la disposición o en la receptividad del oyente?

Según la artista uruguaya, hay muchas decisiones que tomar al pensar en el espacio dentro de la performance en la MMT, como la colocación de los altavoces o la relación de los actores del *performance*, compositor, intérprete, u oyente, en el espacio para llevar a cabo acciones sonoras determinadas o indeterminadas. Chamorro manifiesta, además, una preocupación por la interacción social:

Hablando del espacio, me interesa explorar diferentes formas de compartir la música, no simplemente el escenario, teatro, espacio cerrado, sino la posibilidad de ocupar espacios públicos, distribuir acciones más itinerantes, más performáticas, que no sean solo el acto musical, sino que implican una interacción también con otras personas.⁵⁹²

⁵⁸⁹ Sánchez, Juan Manuel. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez, Venezuela, 17 de noviembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁵⁹⁰ Ibid.

⁵⁹¹ Ibid.

⁵⁹² Ibid.

Sin embargo, al considerar diferentes espacios físicos para ejecutar una obra musical, surgen otras implicaciones. El compositor argentino Oscar Pablo Di Liscia⁵⁹³ (véase Anexo 12) plantea un problema con el espacio, ya que la estructura física que comprende lo que él llama “espacio acústico” se define una vez se ha liberado de cualquier contenido simbólico:

Mi trabajo académico en producción tecnológica y artística se centra en el espacio, específicamente en lo que yo denomino o lo que comúnmente se conoce como espacio acústico. Es decir, el espacio despojado de otras cualidades, como las resonancias históricas y sociales que pueda tener un espacio determinado⁵⁹⁴.

Di Liscia⁵⁹⁵ toma como ejemplo la Plaza de Mayo en su país de origen, Argentina. Para este artista, dicha plaza posee una carga de significado considerable, dado que ha sido el escenario de eventos importantes. A firma que, este lugar al ser testigo de eventos como discursos presidenciales desde la Casa Rosada o la manifestación de las Madres con hijos desaparecidos durante la dictadura de Videla, entre otros sucesos históricos, puede cargar la obra musical de un significado que el compositor posiblemente no esté buscando.

Por lo expuesto, Di Liscia⁵⁹⁶ centra su atención en el estudio del ambiente sonoro, es decir, de las características auditivas de los entornos; eso es, en lo que denomina el “espacio acústico” en el que el artista se encuentra ubicado y, dentro de él, en la disposición de una o varias fuentes sonoras en dicho espacio.

Por último, la postura de la compositora ecuatoriana Gabriela Yáñez⁵⁹⁷ (véase Anexo 12) supone una conciliación entre las de Chamorro y Di Liscia. Por un lado, ella contempla la correlación entre la música y el espacio como un ejercicio de percepción y, de este modo, reflexiona acerca del modo en que ésta se ve afectada por las cualidades del lugar físico —o “espacio acústico” al que alude Di Liscia—. Sin embargo, por otro lado, en la línea de Chamorro, también se interesa por la forma en la que la percepción es determinada por factores como la acústica del espacio, la distribución de los emisores de sonido y los procesos que se le imprimen al material sonoro.

⁵⁹³Di Liscia, Oscar Pablo. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Argentina, 20 de octubre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁵⁹⁴ Ibid.

⁵⁹⁵ Ibid.

⁵⁹⁶ Ibid.

⁵⁹⁷ Yáñez, Gabriela. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Ecuador, 8 de noviembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

4.2. EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO EN LAS REFLEXIONES DE LOS COMPOSITORES DE MÚSICA PARA MEDIOS TECNOLÓGICOS DE AMÉRICA DEL SUR

En el apartado anterior, se pudo observar cómo diversos compositores definen y relacionan el espacio con la práctica compositiva, lo que evidencia una conciencia sobre la necesidad y las posibilidades que genera trabajar con este recurso. Como ya se ha mencionado, existen formas heterogéneas en las que los creadores y creadoras utilizan el espacio en la MMT, desde la idea de generar ambientes dedicados a la interpretación musical como lo hizo Wagner al planear el *Bayreuth* con carteristas estructurales y acústicas que permitieran construir un ritual alrededor del acto musical⁵⁹⁸, hasta el pensamiento stockhauseniano, de considerar el espacio como una variable a controlar en la creación.⁵⁹⁹

Felipe De Almeida⁶⁰⁰ atribuye la aparición de la conciencia sobre la necesidad de considerar el espacio en la composición a las primeras interacciones artísticas entre los músicos y los creadores en el ámbito de las artes plásticas. Teniendo en cuenta que ya había una tradición de pensamiento respecto al espacio en la antigüedad⁶⁰¹ y, que habían comenzado reflexiones sobre la acústica en la edad moderna⁶⁰², es válido el atribuirle un mayor desarrollo al pensamiento espacial a los vínculos entre las diversas dimensiones artísticas, puesto que la idea de Wagner quien “pretendía fundir todas las artes en una sumando todas las bellas artes (poesía en el texto, música, danza en los ballets, arquitectura, pintura en los decorados), y artes y oficios (carpintería para armazones, sastrería para vestuario) etc”⁶⁰³. La *Gesamtkunstwerk*, lleva a este compositor a reflexionar sobre la importancia de los espacios adecuados para el performance.

⁵⁹⁸Salmerón, Miguel. “El tiempo se hace espacio: La evolución de la escenografía wagneriana.” En *Espacios sonoros y audiovisuales 2014: Experimentación sensorial y escucha activa*, 8-18. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2016.

⁵⁹⁹Stockhausen, Karlheinz. “Four Criteria of Electronic Music - with Examples from 'Kontakte'.” En *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*, 88-110. London; New York: M. Boyars; Distributed in the U.S. by Kampmann. 1989.

⁶⁰⁰De Almeida Ribeiro, Felipe, entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Brasil, 23 de septiembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶⁰¹Long, Marshall. *Architectural Acoustics. 1st ed.* Burlington, Nueva York: Elsevier Academic Press, 2005.

⁶⁰²Ibid.

⁶⁰³Salmerón, Miguel. “El tiempo se hace espacio: La evolución de la escenografía wagneriana.” En *Espacios sonoros y audiovisuales 2014: Experimentación sensorial y escucha activa*, 8-18. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2016, 10

Continuando con De Almeida, estos encuentros llevaron consigo la experiencia del vínculo con galerías de arte y museos, espacios en los que la relación entre el público y el arte se produce de una forma completamente diferente al modo en que históricamente lo había hecho la música. A diferencia de la configuración del teatro de ópera italiano -el mencionado Teatro de prosenio⁶⁰⁴- donde el público se situaba alejado de la escena, en las exposiciones artísticas siempre se produjo una relación más íntima entre el espectador, el espacio expositivo y la obra artística.

Las necesidades espaciales parten en gran medida del formato de la obra musical a presentar, de ahí la necesidad de pensar en estructuras con cualidades para la difusión sonora con intenciones estéticas⁶⁰⁵. De Almeida⁶⁰⁶ afirma que en el caso de organizar un concierto la selección del repertorio se va a ver influenciada por la arquitectura del lugar. Por ejemplo, una obra para guitarra solista implica una experiencia más íntima y privada. Lo ideal sería tener un público reducido para apreciarla plenamente. En un entorno así, la guitarra, aunque no esté diseñada acústicamente para grandes auditorios, se convierte en un instrumento poderoso.

Por otro lado, una obra orquestal requiere un espacio más amplio debido a la complejidad sonora y el volumen generado, no sería adecuado estar demasiado cerca de la orquesta; se necesita cierta distancia para apreciar la obra completamente⁶⁰⁷. Sánchez⁶⁰⁸ piensa de una manera semejante al afirmar que, con respecto al espacio, siempre se debe usar un teatro que tenga las dimensiones necesarias para poder difundir la obra con la cantidad de altoparlantes con los que cuenta.

Contrario a esto, hay otros compositores que adoptan un enfoque diferente respecto al espacio. En el caso de Di Liscia⁶⁰⁹, su intención creativa se aleja de explotar las características acústicas del entorno, como por ejemplo su reverberación. En cambio, busca un espacio lo más neutro posible, ya que pretende determinar tales cualidades él mismo. Esta acción no es común en

⁶⁰⁴ Carrión Isbert, Antoni. *Diseño acústico de espacios arquitectónicos*. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, 1998,174

⁶⁰⁵ Long, Marshall. *Architectural Acoustics. 1st ed.* Burlington, Nueva York: Elsevier Academic Press, 2005. 725

⁶⁰⁶ De Almeida Ribeiro, Felipe. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Brasil, 23 de septiembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶⁰⁷ Ibid.

⁶⁰⁸ Sánchez, Juan Manuel. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Venezuela, 17 de noviembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶⁰⁹ Ibid.

la obra de todos los compositores, ya que muchos de ellos confían en que el entorno donde se interpreta la obra agregará sus particulares condiciones acústicas.

Para Di Liscia⁶¹⁰ resulta desafiante escuchar sin ninguna reverberación, por lo que suele realizar ajustes en la ecualización y en la intensidad del sonido. Efectúa modificaciones en el sonido sobre la marcha, durante el mismo concierto, al igual que muchos compositores, como afirma Di Liscia, que se encuentran en la consola de sonido, realizando cambios en el volumen y otros parámetros. Su búsqueda radica en reducir al mínimo la cantidad de reverberación, manteniendo el control sobre el ambiente y los efectos.

Para ejemplificar lo anterior, Di Liscia⁶¹¹ expone su experiencia en la creación e interpretación de *¿Estoy Interpretando una Habitación?* (2020) obra para violonchelo y electroacústica que surgió de una residencia subvencionada por la Fundación Hibernúsica en el CEMAS de Morelia en el año 2019. Esta obra se estrenó en el Festival Visiones Sonoras, en una sala de la institución. El compositor no tenía información previa sobre las características específicas de esta sala, especialmente en términos de su estructura física. Aunque sí conocía las características generales, desconocía las medidas exactas y la disposición de los altavoces, lo que representaba un desafío, ya que la sala era irregular y con inclinaciones. Esto suponía que algunos altavoces quedarían en una posición más baja que otros, lo que también modificaría la percepción auditiva:

Durante más de diez años, he estado componiendo obras para AmbiSonics, un sistema que me permite guardar las características del campo espacial y ajustar la decodificación para adaptarse al sistema de altavoces específico. Sin embargo, en este caso no tenía esa información disponible en el momento. Basándome en los datos que me proporcionaron, tuve que encontrar una solución. Dado que esta obra implicaba un juego estético entre el chelo y los efectos del entorno, decidí colocar el chelista al frente, con su sonido saliendo solo por dos altavoces frontales, mientras que la parte electroacústica estaría rodeando al público en un cuadrado de altavoces ubicado más atrás. Esta disposición me aseguraba una experiencia auditiva más homogénea para el público, aunque hasta que lo probamos, era un misterio cómo funcionaría. Hubo una mínima parte de la electroacústica mezclada adelante, pero la mayoría estaba dispuesta en la parte trasera del sistema de altavoces, detrás del público⁶¹².

⁶¹⁰ Di Liscia, Oscar Pablo. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Argentina, 20 de octubre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶¹¹ Ibid.

⁶¹² Ibid.

Si bien en unos casos se persigue neutralizar las cualidades sonoras del espacio, y en otros se buscan cualidades específicas del mismo, en casos como el del compositor chileno Rodrigo Cádiz⁶¹³ (véase Anexo 12) el espacio arquitectónico no representa una preocupación primordial: “yo jamás pienso la música para un espacio arquitectónico en particular, salvo que conozca de antemano algo, pero por lo general no lo conozco”⁶¹⁴.

Al igual que Rodrigo Cádiz, el compositor paraguayo Daniel Luzko⁶¹⁵ (véase Anexo 12) sostiene que el entorno donde se presenta la música no es relevante, ya sea una iglesia, un teatro o cualquier otro lugar, siempre y cuando la acústica sea adecuada. Para Luzko, la música es esencialmente sonido y no requiere elementos adicionales. Aunque en el caso de la música electrónica se pueda considerar el apoyo de efectos visuales, el aspecto auditivo sigue siendo primordial; es decir, para Luzko, nada supera la importancia de escuchar la música:

La acústica es lo más importante, donde sea que se ubique, siempre y cuando sea buena. En el caso de la música electrónica, se habla de las posibilidades de la espacialización, de hacer que el sonido sea estéreo o de permitir una circulación de sonidos en el espacio; estas características determinarán una mejor apreciación de la música electrónica⁶¹⁶.

La experiencia presentada por Di Liscia permite entender la postura de Cádiz y Luzko; al ser indeterminadas las condiciones en las que se va a encontrar un espacio arquitectónico para la presentación de una pieza musical; debido a que, como lo afirman Balbontín y Klenner, los diferentes espacios tienen características acústicas únicas que influyen en la resonancia, la reverberación y la calidad del sonido, creando diversas interacciones entre la composición musical y su entorno físico.⁶¹⁷ Sería adecuado el pensar la creación en la variedad de espacios posibles de encontrar. Pensando en esto, frecuentemente los compositores se ven obligados a realizar piezas con características estandarizadas, puesto que difícilmente van a poder escoger el escenario donde se interpreta la obra.

⁶¹³ Cádiz, Rodrigo. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez, Chile, 11 de septiembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶¹⁴ Ibid.

⁶¹⁵ Luzko, Daniel. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez, Paraguay, 3 de noviembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶¹⁶ Ibid.

⁶¹⁷ Balbontín, Sofia, y Mathias Klenner. “El sonido emitido por el espacio físico y el espacio invisible construido por el sonido.” *Revista 180*, no. 49 (2022): 29–42. <https://doi.org/10.32995/rev180.num-49> (2022).art-854. Consultado el 28 de enero de 2025.

La búsqueda de una estandarización de características acústicas, tal como lo menciona Isbert⁶¹⁸ en el apartado sobre el uso previsto del espacio, es imposible por falta de consenso en el diseño de estos espacios, respecto a esto, también se añaden las posibilidades logísticas de un escenario. Por lo anterior, tal como lo afirma la compositora Claudia Sofía Álvarez⁶¹⁹, en gran parte de las ocasiones, las posibilidades espaciales de una obra están limitadas por estas razones.

Algo de lo que también da fe la compositora uruguaya Lucia Chamorro⁶²⁰; esta artista evidencia que las posibilidades de controlar el parámetro espacial son limitadas, por lo que frecuentemente trabaja un sistema de espacialización estéreo, y a través de este, controla el sonido en función de las condiciones físicas que brinda la locación, lo cual es lógico, teniendo en cuenta que como afirma Snow⁶²¹ el sistema estéreo representa la solución más práctica que puede implementarse, al usar la estereofonía -lo que es una práctica muy común en los compositores de MMT América del Sur- se solucionan muchos problemas de control de la dimensión espacial, puesto que limita la espacialización a la horizontalidad, y aspectos como la profundidad van a solucionarse en la postproducción de la obra, y no en el performance.

Continuando, Álvarez⁶²² refuerza la reflexión de Chamorro, ya que encuentra que rara vez un compositor tiene la posibilidad de controlar el espacio en el que se va a interpretar la obra. Más que una determinación de lo que se busca estéticamente con un entorno dispuesto para la interpretación musical, la compositora debe adecuarse a las condiciones físicas del espacio para conseguir el resultado artístico deseado:

Justamente ahora que estoy trabajando un poco en el laboratorio de electroacústica de la Universidad en la que estudié, la Universidad Nacional de música, felizmente han montado un sistema cuadrafónico en el auditorio, entonces puedo pensar en que una

⁶¹⁸ Carrión Isbert, Antoni. *Diseño acústico de espacios arquitectónicos*. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, 1998, 223

⁶¹⁹ Alvarez, Claudia Sofia. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Perú, 6 de noviembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶²⁰ Chamorro, Lucia. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Uruguay, 17 de octubre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶²¹ Snow, William Bartlett. "Basic Principles of Stereophonic Sound". *Journal of the SMPTE Vol. 61* (1953): 567 - 589. DOI: 10.1109/TAU.1955.1165407

⁶²² Alvarez, Claudia Sofia. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Perú, 6 de noviembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

obra se va a tocar ahí, en el espacio en el que va a ser presentado, y de esa manera, aprovechar mucho más ese parámetro⁶²³.

Fishman⁶²⁴ afirma que el espacio del *performance*, donde se hace la música, es sumamente importante. En su experiencia, en Inglaterra se presta mucha atención al mismo, especialmente en el ámbito de la música grabada, algo que él denomina “el arte de la difusión”⁶²⁵, un parámetro ligado a la espacialización:

Tuve mucha suerte de tener conciertos en donde uso lo que se conoce como *Beast*⁶²⁶; es un sistema gigante de altavoces. Es escalofriante contar con tantos altavoces. Me preguntaba ¿qué hacer? Pero cuando comencé a aprender el sistema de altavoces y a entender cuál es el problema en cada concierto, el principio era muy simple: cada cuarto suena distinto. Entonces, cuando iba a un performance, tenía que hacer ensayos. Lo primero que tenía que pensar era qué es lo que ese cuarto necesita: ¿necesita muchos altavoces porque es muy grande o muy alto, o necesita menos?⁶²⁷.

Lo anterior explica las razones por las cuales Fishman hace énfasis en su experiencia en escenarios ligados a las escuelas de MMT norteamericanas; a diferencia de lo observado por él en Inglaterra, afirma que ⁶²⁸ no parecían mostrar un tener interés profundo por el espacio:

No es que los técnicos no supieran cómo manejar el espacio (...) Durante mucho tiempo en Estados Unidos, no se prestaba atención al espacio en la música, simplemente se reproducía música grabada y listo. Recuerdo especialmente una conferencia, en el marco de una de las Computer Music Conference, donde el espacio era muy amplio en términos de ancho, pero no tanto en longitud, era como un cuarto invertido. En esa ocasión, colocaron un círculo de altavoces que se perdía en el espacio, por lo que, en la mayoría de los conciertos, las personas escuchaban sonidos provenientes de la periferia y raramente el sonido llegaba al centro⁶²⁹.

⁶²³ Ibid.

⁶²⁴ Fischman, Rajmil. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Perú, 8 de septiembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶²⁵ Fishman conoció el contexto británico gracias a los estudios de posgrados realizados en la Universidad de York y su labor como docente de composición en la Universidad de Keele (véase Anexo 12)

⁶²⁶ Birmingham ElectroAcoustic Sound Theatre. Es un teatro sonoro dotado con un sistema multicanal, se encuentra ubicado en Conservatorio de Birmingham, en Inglaterra. University of Birmingham. BEAST: Birmingham ElectroAcoustic Sound Theatre. Accedido el [31 de diciembre de 2024]. <https://beast.cal.bham.ac.uk/>

⁶²⁷ Fischman, Rajmil. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Perú, 8 de septiembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶²⁸ El compositor hace referencia a los años 1995 cuando participó en The International Computer Music Conference, ICMC 1995, Banff, AB, Canada, September 3-7, 1995.

⁶²⁹ Fischman, Rajmil. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Perú, 8 de septiembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

El compositor peruano ha tenido la oportunidad de experimentar con las condiciones físicas de las locaciones para sus obras, aunque no ha encontrado una situación ideal en cuanto al espacio se refiere. En la experiencia que vivió en la Computer Music Conference, en estados unidos, una de las soluciones que encontró fue modificar el estéreo original de la obra, ubicando dos altavoces: uno en el frente y otro detrás. Esta modificación le permitió adaptarse mejor al entorno y lograr una experiencia sonora más inmersiva para el público⁶³⁰. Como explica Fishman: “conforme creaban patrones de interferencia y comenzaban a llenar el espacio de sonido, de pronto me di cuenta de que estaban llenando el ambiente con sonido. Es el tipo de técnicas que debes empezar a considerar para adaptar el lugar al espacio”⁶³¹.

4.2.1. El espacio y el público

Desde el siglo XIX se pensó en el público al momento en construir un ritual de apreciación de las artes escénicas. El ya nombrado *Bayreuth* es un teatro con intención democrática⁶³², diseñado con una gran concha acústica y si palcos o galerías, lo cual resultó innovador para ese momento, la sala permanecía completamente a oscuras durante las representaciones. Esto era porque el teatro no debía ser un lugar para murmullos o distracciones superficiales. Para Wagner, el teatro era un espacio sagrado para el ritual. Por eso, las butacas eran de madera, sin comodidades, para reforzar esta atmósfera solemne⁶³³. A pesar de que había una preocupación de Wagner por el público, este había enfocado en la construcción del espacio en función de determinar el comportamiento de los asistentes, la presentación artística era pensada como un ritual.

Esto se modifica en el siglo XX en las reflexiones y las obras de los compositores de esta época, John Cage⁶³⁴ resalta cómo Charles Ives revolucionó la música al considerar la espacialización del sonido, distribuyendo fuentes sonoras en diferentes puntos, lo que enriqueció

⁶³⁰ Ibid.

⁶³¹ Ibid.

⁶³² Salmerón, Miguel. “El tiempo se hace espacio: La evolución de la escenografía wagneriana.” En *Espacios sonoros y audiovisuales 2014: Experimentación sensorial y escucha activa*, 8-18. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2016, 10

⁶³³ Ibid., 10

⁶³⁴ Fessel, Pablo. “La estratificación textural en la música de Charles Ives. Un análisis de *The Unanswered Question* (1906-1930/35).” *Revista Argentina de Musicología*, núm. 9 (2008): 101–125. <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/148/145> Consultado el 29 de enero del 2025.

la experiencia auditiva del público. Este enfoque rompió con la tradición de agrupar intérpretes y permitió que cada espectador viviera una experiencia única según su ubicación⁶³⁵.

Lo anterior, está presente dentro de las diferentes búsquedas de los compositores latinoamericanos entrevistados con respecto al espacio, es común encontrar una disposición del artista de alejarse de las convencionalidades del espacio de presentación de la obra musical en donde el intérprete se ubica frente al público. La idea de esto, en algunas ocasiones, parte de la intención de generar diferentes puntos de escucha; es decir, que en este caso se pretende que el espectador se movilice por el espacio y experimente el estímulo sonoro desde todas las posibles orientaciones cartográficas del lugar.

Sin embargo, en otras ocasiones, el objetivo es permitir una relación más íntima y libre entre oyentes e intérpretes. En la obra *Sternklang* (1971) Stockhausen invita al público moverse libremente, aunque muchos eligen quedarse quietos y escuchar un grupo a la vez⁶³⁶, se plantea una relación horizontal entre el público que toma decisiones respecto a la experiencia, y la interpretación de las piezas. La ya mentada compositora uruguaya Lucia Chamorro afirma a este respecto:

Hace unos días interpretamos algunas obras con un colega y lo hicimos en un parque. Nos organizamos en la hierba, nos sentamos ahí y la gente estaba alrededor. Me interesa buscar esa experiencia más cercana al público. También, tocamos en otro espacio donde hay un pequeño escenario, pero decidimos no usarlo. Nos ubicamos en el centro del lugar para que la gente pudiera estar alrededor⁶³⁷.

En la experiencia relatada por Chamorro⁶³⁸, el movimiento del pueblo era constante en el espacio y el sonido se desplazaba junto con ellos. En la percepción de la compositora, se percibía como una búsqueda de mayor cercanía; además, el sonido se desplazaba con libertad, explorando diferentes áreas del espacio y ocupando lugares poco convencionales. La horizontalidad se

⁶³⁵ Cage, John. *Del lunes en un año*. Middletown: Ediciones Era, S.A. 2018,46

⁶³⁶ Macoine. Robin. *Stockhausen. Lectures and Interviews*. London: Marion Boyars Publishers LTD, 2000, 159

⁶³⁷ Chamorro, Lucia. entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Uruguay, 17 de octubre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶³⁸ La compositora no presento datos sobre el evento referenciado.

convertía en un objetivo, buscando romper con las jerarquías sonoras. Esta idea se extendía a todos los aspectos, cuestionando la necesidad de escenarios o divisiones entre el público y los artistas⁶³⁹.

El compositor uruguayo Francisco Lapetina (véase Anexo 12) también valora la proximidad que un espacio no convencional permite entre el público y la obra musical. En la ejecución de la obra *ATP* (2008) comenta que, la retroalimentación del público respecto a su apreciación sobre esta posibilidad, se centraba en valorar los momentos donde tenían la posibilidad de ser parte de la *performance*. Dentro de sus obras las personas se sienten invitadas a participar, porque hay una búsqueda de que el público esté habilitado para la propuesta artística, que no solo tiene que ver con el sonido, el sonido va junto con la idea de generar una atmósfera, una situación en la cual se diluye la frontera⁶⁴⁰.

Cristina Collazos (véase Anexo 12), compositora boliviana, explica que hay obras en las que es fundamental que la audiencia participe de su trabajo, que se acerquen y se congreguen, ya que el concepto mismo de su obra reside en la experiencia sensorial de escuchar algo completamente híbrido, es decir que la experiencia del espectador vaya más allá de lo auditivo, y se complemente con otros sentidos. Consideraba esencial que la gente pueda ver el origen de esos sonidos.

Además, destaca la importancia de adaptarse a los distintos espacios en los que actúa, reconociendo que cada lugar ofrece una dinámica y una relación única con la audiencia. Hablando de una de sus experiencias⁶⁴¹, comenta lo siguiente:

... Todo era pavimento excepto por un círculo de tierra y un árbol de caranday casi al frente del escenario. Yo decidí hacerlo allí, ir cerca del árbol y realizar todo mi espectáculo. Me interesa mucho más que sea en lugares pequeños, no importa la cantidad de gente que aparezca, pero que se genere algo entre el público y los sonidos. Quiero lograr llegar a ese momento donde todo se mezcle, porque he visto que hay lugares donde la gente queda maravillada⁶⁴².

⁶³⁹ Chamorro, Lucia. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Uruguay, 17 de octubre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶⁴⁰ Lapetina, Francisco, Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Uruguay, 4 de septiembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶⁴¹ La compositora no aporta más información respecto a esta presentación.

⁶⁴² Collazos, Cristina. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Bolivia, 12 de octubre de 2023, Teams (ANEXO 10).

Por otro lado, De Almeida⁶⁴³ asegura que este es un factor en el que el compositor no tiene control, pero le genera mucho interés. Busca elegir un lugar pensando en permitir una relación íntima que el compositor y el público tendrá con la obra. Por esto, piensa que hay espacios que no son adecuados para esto:

En auditorios muy grandes, como el de la Gúaíra, por ejemplo, se pierde la relación cercana con el músico. Si asistes a un espectáculo en la Gúaíra, todo se amplifica, no importa si es un espectáculo orquestal o no, todo está amplificado. Incluso con orquestas y amplificación, es casi una relación un poco fría con el escenario, lo cual creo que es malo (...) Creo que la música que hago siempre es para lugares más pequeños⁶⁴⁴.

La arquitectura tiene la potencia de brindar un ambiente de conexión cercana, pero no es el caso de un teatro de las dimensiones del Teatro Guaíra. Este, a diferencia de espacios más reducidos, te da una percepción impersonal; el compositor y el público están lejos de la acción musical, como lo afirma De Almeida, es casi como verlo en una pantalla de televisión, y esto le resta potencia a la dimensión afectiva de la obra⁶⁴⁵. Este pensamiento está ligado a la crítica a la rigidez espacial en la tradición musical occidental que hace Stockhausen, donde la disposición fija de los músicos y la perspectiva del público, determinada por su asiento y poder adquisitivo, limita la experiencia auditiva, a pesar de ligeros cambios en la ubicación de los instrumentos⁶⁴⁶.

Los compositores mencionados muestran una posición común frente a la relación entre el espacio y el público; en general, critican las condiciones en las que se desarrollan tradicionalmente los conciertos, esto es, con un escenario que genera cierto nivel de jerarquía entre el oyente y el intérprete, y con un pretendido silencio, casi religioso, que impone la escucha en el ámbito de concierto⁶⁴⁷.

⁶⁴³De Almeida Ribeiro, Felipe, entrevista realizada por Juan Diego Martínez, Brasil, 23 de septiembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶⁴⁴ Ibid.

⁶⁴⁵ Ibid.

⁶⁴⁶ Stockhausen, Karlheinz. "Four Criteria of Electronic Music - with Examples from 'Kontakte'." En *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*, 88-110. London; New York: M. Boyars; Distributed in the U.S. by Kampmann. 1989, 97.

⁶⁴⁷ Salmerón, Miguel. "El tiempo se hace espacio: La evolución de la escenografía wagneriana." En *Espacios sonoros y audiovisuales 2014: Experimentación sensorial y escucha activa*, 8-18. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2016.

Para el compositor brasileiro Rodolfo Caesar⁶⁴⁸ (véase Anexo 12), hay algo pasivo en querer mantener la relación vertical entre el público y el escenario, por lo que valora la ruptura de las relaciones tradicionales con el público; este autor señala con sarcasmo: “para mí, es menos irrespetuoso hacer ruido en un concierto que golpear a la persona delante de la cabeza si está hablando; esto es algo que me gustaría ver superado”⁶⁴⁹. Son situaciones que alejan al compositor de la sala tradicional de conciertos, puesto que, dentro de sus búsquedas creativas, se encuentra el trabajo con ruidos, sonidos del exterior y, en este sentido, las salas de conciertos parecen tener la intención contraria a la de sus intereses. Continúa Caesar, al mencionar que, dentro de las esferas de la creación musical, frecuentemente encuentra comentarios -de compositores cercanos a él- donde se critica la ruptura del *ritual* del teatro.

Bromeo diciendo que el espacio ideal para tocar sus piezas [compositores cercanos a él] sería una cámara anecoica, donde solo estaría su música, nada más. Pero esto es algo imponente, algo que tenemos que aceptar. No existe un espacio ideal. Jugar al aire libre también es problemático. Siempre hay desafíos que enfrentar⁶⁵⁰.

Como lo expresan los compositores referenciados anteriormente, hay una intención de estos de crear ambientes más íntimos, donde la audiencia pueda acercarse y participar sin los límites impuestos por el tradicional escenario que separa al público de los artistas, a pesar de tener una conciencia de que es imposible determinar la circulación o la afectación de los espectadores por el espacio, estos creadores consideran que esta cercanía permite una experiencia más auténtica y conectada.

4.2.2. El espacio acústico

Como ya mencionó Di Liscia, el espacio acústico puede definirse como “el espacio despojado de otras cualidades que tiene, por ejemplo, todas las resonancias históricas, sociales, simbólicas,

⁶⁴⁸ Caesar, Rodolfo. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Brasil, 16 de noviembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶⁴⁹ Ibid.

⁶⁵⁰ Ibid.

culturales, etc.”⁶⁵¹. Este compositor argentino afirma tener intereses muy enfocados en esta categoría:

Siempre me he vinculado con un aspecto del espacio que es un espacio acústico en donde uno está situado; en todo caso, la localización de una o varias fuentes sonoras dentro de ese espacio es un concepto bastante restringido de mi trabajo. Aun así, con todo lo limitado que es, tiene grandes complejidades. Desde hace mucho tiempo, he realizado investigaciones y tengo la mayoría de mis obras electroacústicas y/o mixtas con alguna idea de trabajar el espacio, en ese sentido en que lo aludimos ahora: el espacio acústico y la percepción del mismo, cosa que siempre ha estado presente en las investigaciones que he realizado sobre el tema, como por ejemplo cómo escuchamos el espacio⁶⁵².

De Almeida⁶⁵³ resalta la importancia de las condiciones acústicas de una locación y entre los aspectos más importantes en la circulación del sonido destaca la reverberación. En particular afirma que, en la búsqueda de condiciones acústicas convenientes para la interpretación de la música, no es adecuado el uso de una sala seca, es decir con poca reverberación; pero, a su vez, tampoco recomienda una sala con una reverberación exagerada. Explica al respecto de un concierto celebrado en el Festival da Escuta organizado por la Faculdade de Música do Espírito Santo En Vitória en el 2023:

...no tiene sentido componer con un tipo de ambiente en mente. Y este fue un problema que tuve recientemente, en Vitória (Espírito Santo, Brasil.) encontré la sala un poco seca, entonces los sonidos acústicos no conectaban, es casi como una relación acústica con un contrapunto, sucede que conecta una frase musical con otra. Yo creo que dependiendo de la acústica es mejor o no esa conexión, la acústica del espacio es determinante⁶⁵⁴.

En el caso de otros artistas, como Juan Manuel Sánchez, existe una intención específica de aprovechar la reverberación del espacio. Sánchez⁶⁵⁵ ejemplifica esto con *Desde adentro* (2019), obra en la que busca evocar el interior del cuerpo humano a través del sonido. En la interpretación

⁶⁵¹ Di Liscia, Oscar Pablo. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Argentina, 20 de octubre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶⁵² Ibid.

⁶⁵³ De Almeida Ribeiro, Felipe. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Brasil, 23 de septiembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶⁵⁴ Ibid.

⁶⁵⁵ Sánchez, Juan Manuel. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Venezuela, 17 de noviembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

de esta pieza plantea la posibilidad de intervenir en un espacio reverberante con la idea de observar cómo los elementos sonoros pueden rebotar de un lado a otro, logrando un resultado diferente al hacerlo en una sala de conciertos donde todo el sonido está controlado y nítido. Todo esto puede generar en el espectador un efecto completamente distinto. Para Sánchez, en esto radica lo maravilloso del arte, en el hecho de que en cada individuo despierta una emoción diferente:

...con mi hija y mi esposa, les digo que escuchen una obra y les pregunto: ¿qué es lo que les hizo pensar? A veces, puede ser algo específico de la obra, y a veces puede ser algo muy alejado como “en la cena”. Son tantas cosas que pueden pasar por la mente de un auditor (espectador) y que te puede evocar esa música. Yo creo que el espacio determina muchos aspectos y que puede amplificar la sensación de lo que estás escuchando y sintiendo, o sencillamente puede aplacar la emoción o la sensación para la música electroacústica⁶⁵⁶.

A diferencia de Sánchez, la compositora Cristina Collazos acepta que dentro del uso del espacio acústico frecuentemente está más atravesada por objetivos técnicos que estéticos. Collazos⁶⁵⁷ busca conseguir una buena calidad auditiva, un buen retorno. Por lo tanto, afirma no haber tenido una exploración estética y, en lo posible, pretende la practicidad.

Lo primero que hago cuando estoy en un espacio donde voy a tocar⁶⁵⁸ es gritar, para escuchar si hay mucho rebote. Creo que no he tenido muchas opciones para poder decir 'este espacio no es para mí'. Hay muchas variables en juego, un poco de suerte y adaptarme a lo que hay (...) mis experiencias se basan en conocer y ver qué puede suceder⁶⁵⁹.

Rodolfo Caesar cuenta que ha trabajado mucho en exposiciones de bellas artes, donde la infiltración acústica es excelente, es decir que el espacio dispone de diversas vías para la correcta circulación del sonido. El compositor brasileño aprovecha las cualidades del entorno; Caesar no tiene problemas en aprovechar la interferencia de sonidos ajenos al performance, por lo que afirma:

⁶⁵⁶ Ibid.

⁶⁵⁷ Collazos, Cristina. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Bolivia, 12 de octubre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶⁵⁸ La compositora no compone para un espacio específico; por lo que, al no tener la posibilidad de controlar las condiciones acústicas de un espacio determinado, se ve obligada a adaptarse al espacio en el que se va a realizar la interpretación.

⁶⁵⁹ Ibid.

“No me gusta usar la palabra 'contaminación' porque implica que la obra original está 'contaminada', pero al presentarla en espacios de bellas artes nos enfrentamos a esta infiltración”⁶⁶⁰

Por otro lado, compositores como Fishman y Cádiz acuden al espacio acústico con intenciones de manipular el timbre del sonido a partir de las condiciones del espacio y los altoparlantes. Fishman lo llama “espacio del timbre” y explica al respecto: “debo admitir que yo pienso mucho en el espacio temporal que se refleja en el espacio físico, inclusive se refleja en el espacio de los altoparlantes, porque todo eso va combinado”⁶⁶¹.

4.2.3. El espacio simbólico

Dentro de su artículo *Estudio de la relación entre el espacio simbólico urbano y los procesos de identidad social*, Varela⁶⁶² define el espacio simbólico urbano como un elemento dentro de una estructura urbana que actúa como una categoría social, representando a un grupo asociado al entorno. Este espacio simboliza dimensiones significativas de esa categoría, permitiendo a los individuos del grupo reconocerse como iguales por su identificación con el lugar⁶⁶³. Por otro lado, Aguilar reconoce que la identificación abarca procesos simbólicos, cognitivos, afectivos e interactivos, tanto dinámicos como estructurales, mediante los cuales un espacio se transforma en un lugar y se genera el vínculo entre un individuo o grupo social y su entorno⁶⁶⁴.

Por lo anterior, podemos concluir que el espacio simbólico es aquel que cuenta con una carga afectiva o cultural que puede llevar a un individuo o a una población a sentirse identificada con este, transformándolo en una categoría diferente, tornando el concepto de espacio en lugar o en territorio.

⁶⁶⁰ Caesar, Rodolfo. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez, Brasil, 16 de noviembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶⁶¹ Fischman, Rajmil. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez, Perú, 8 de septiembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶⁶² Valera, Sergi. “Estudio de la relación entre el espacio simbólico urbano y los procesos de identidad social.” *Revista de Psicología Social* 12 (1997): 17–30, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=111837> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁶⁶³ Ibid.

⁶⁶⁴ Aguilar Hernández, Yuri. *Construcción Simbólica Colectiva del Espacio Público: Antología de Lecturas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes y Diseño, 2013.

Ahora bien, teniendo en cuenta la siguiente reflexión del compositor chileno Paul Wegman (véase Anexo 12):

El arte siempre tendrá una dimensión simbólica, y creo que esa es su gran potencia. El arte sin esta dimensión simbólica sería vacío, ya que, si algo no puede interpretarse o no tiene ningún significado, ¿cuál sería su propósito? Por ejemplo, en este momento estoy mirando una pared blanca. Esta pared no es una obra de arte por sí sola, pero podemos reflexionar sobre ella. Podemos pensar en el color blanco y su significado: todos los colores juntos forman el blanco. Podemos también reflexionar sobre la pared en sí misma: ¿qué es una pared? No solo es un límite físico, sino que también puede representar el espacio que circunda un territorio. El arte nos invita a explorar estas ideas y a profundizar en nuestra comprensión del mundo que nos rodea⁶⁶⁵.

Podemos ver que siempre, dentro de las manifestaciones artísticas, en este caso las vinculadas a la MMT, van a tener una carga simbólica, en algunos casos esta se va a manifestar por medio de algún componente frecuentemente figurativo. Por ejemplo, en el trabajo de la compositora Lucia Chamorro⁶⁶⁶, el cual realiza en conjunto con la compositora Lucía Campugiani en el 2013 llamado *Paisaje sonoro de la laguna de Rocha*, la compositora hace énfasis en que esta laguna cuenta con un significado cultural para la población del departamento de Rocha (Uruguay), por lo que esta composición le pueda dar una connotación simbólica que implica -como lo afirma la misma compositora- la puesta en valor de un territorio con significado para una población.

Algo semejante se puede notar en la obra de Juan Manuel Sánchez *La captura del último inca: confesiones de un conquistador anónimo* (2021)⁶⁶⁷, donde hace referencia a la captura de Atahualpa⁶⁶⁸ por parte de Carlos Pizarro⁶⁶⁹, obra que inevitablemente, gracias a su componente figurativo busca remitir a un espectador a una identificación con un territorio. O también en la Obra

⁶⁶⁵ Wegman, Paul. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez, Chile, 20 de septiembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶⁶⁶ Chamorro, Lucia. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez, Uruguay, 17 de octubre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶⁶⁷ Juan Manuel Sánchez, entrevista realizada por Juan Diego Martínez, Venezuela, 17 de noviembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶⁶⁸ Atahualpa fue el último soberano inca, aunque nunca llegó a ser coronado oficialmente. Tras derrotar a su hermano Huáscar en una guerra civil, fue capturado en Cajamarca por la expedición de Francisco Pizarro y ejecutado meses después en el mismo lugar.

⁶⁶⁹ Francisco Pizarro fue un conquistador español que, en la primera mitad del siglo XVI, lideró la expedición que provocó la caída del inca Atahualpa, estableciendo un nuevo orden político y religioso en la región.

de Paul Wegman⁶⁷⁰ *Aquim é minha casa* (2023) donde los sonidos buscan evocar las condiciones sísmicas de Chile, puesto que para él los sonidos graves y retumbantes forman parte de su territorio, puesto que en Chile tiembla constantemente, afirma pude reconocer el sonido que produce la tierra antes del temblor, incluso antes de que los vidrios comiencen a emitir sus ruidos característicos⁶⁷¹.

Para Paul Wegman⁶⁷², el arte posee una profundidad que trasciende la obra en sí misma y también engloba a los artistas. A menudo extrayendo significados distintos a los que el artista le atribuye. Aunque algunas obras puedan tener contenidos más específicos, el contexto puede restringir sus posibilidades de significado.

Los ejemplos anteriores hacen referencia a las herramientas que usan los compositores para evocar un espacio, que para ellos tienen una carga simbólica, pero también hay una posibilidad de marcar una obra se significa por el espacio en el que se está presentando.

De Almeida⁶⁷³ reflexiona acerca del valor simbólico de un espacio en la obra musical. Así, afirma respecto al aura que infunde un espacio religioso: “Hacer una pieza en la capilla de la gloria, cerca del Colegio Estatal, es una pequeña capilla de estilo barroco, hay un aura alrededor de eso, creo que funcionará para algunas obras y tal vez no para otras”⁶⁷⁴. Es por ello que cuando trata de buscar un espacio neutral en el plano simbólico selecciona con atención sus condiciones, intentando ofrecer un ejemplo de espacio libre de carga simbólica, acude a la programación de los conciertos del *Simpósio Internacional Música Nova*⁶⁷⁵ organizado por De Almeida en el 2023, del cual expresa:

En el caso de buscar neutralidad, tomas un salón, como vamos a hacer en el Simposio de este noviembre, un salón en Tiradentes que lo vamos a transformar en una Caja Negra, es un cuarto completamente oscuro, intentas borrar el entorno, tienes una escucha acústica independiente del espacio arquitectónico visual⁶⁷⁶.

⁶⁷⁰Wegman, Paul. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Chile, 20 de septiembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶⁷¹ Ibid.

⁶⁷² Ibid.

⁶⁷³De Almeida Ribeiro, Felipe. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Brasil, 23 de septiembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶⁷⁴ Ibid.

⁶⁷⁵ Núcleo Música Nova. Simpósio Internacional Música Nova 2023. <https://www.nucleomusicanova.com.br/simn/simn-2023> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁶⁷⁶ De Almeida Ribeiro, Felipe. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Brasil, 23 de septiembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

Otro ejemplo que se puede tener en cuenta como forma de entender el componente simbólico que puede aportar el espacio en el que se presenta la obra es el de la pieza *Diez claroscuros* (2011) del compositor Oscar Pablo Di Liscia. Esta obra fue un encargo del Ministerio de Cultura Nacional de Argentina para un ciclo de producciones multimedia. En ella Di Liscia fusiona música electroacústica con un juego de luces. En colaboración con el diseñador de iluminación local Gonzalo Córdova⁶⁷⁷, el creador argentino seleccionó poemas de diez destacados poetas nacionales — Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, J.L. Ortiz, Julio Cortázar, Manuel Castilla, Paco Urondo, Juan Wilcock, Leónidas Lamborghini y Oliverio Girondo⁶⁷⁸ — para integrarlos en esta producción que supera los 45 minutos de duración. Los poemas son recitados por varios intérpretes en diferentes puntos de la sala, mientras que la música electroacústica envuelve todo el espacio⁶⁷⁹.

Inicialmente, la obra estaba programada para estrenarse en el Centro Nacional de la Música, que anteriormente había sido la sede de la Biblioteca Nacional. Las dos salas de lectura de la antigua biblioteca, una para hombres y otra para mujeres, se convirtieron en salas de conciertos llamadas en honor a dos eminentes compositores argentinos: Carlos Alberto Williams y Carlos Guastavino. Como lo afirma Di Liscia, la obra estaba destinada a la sala principal, conocida como Sala Alberto Williams. La elección de recitar poemas argentinos en este entorno fue deliberada, buscando evocar el carácter histórico del espacio en lugar de enfocarse únicamente en aspectos acústicos⁶⁸⁰. La sala principal de lectura, ahora sala de conciertos, tiene una forma semejante a un octógono deformado. Aprovechando esta disposición, Di Liscia diseñó un arreglo de altavoces en forma de octógono, utilizando también los dos palcos de la biblioteca, añadiendo así dos niveles adicionales. Su objetivo era crear tres anillos de altavoces y, junto con el diseñador de iluminación, generar un efecto visual donde la luz se irradiará desde el centro hacia afuera, emulando las aberturas en las paredes que permitían ver hacia el exterior⁶⁸¹.

⁶⁷⁷Varchausky, Nicolás. “Los sonidos y la noche: ‘Diez Claroscuros’ de Pablo Di Liscia.” *Letra. Imagen. Sonido: Ciudad Mediatizada*, núm. 8 (2011): 158–159, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6182319> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁶⁷⁸ Ibid.

⁶⁷⁹ Di Liscia, Oscar Pablo. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Argentina, 20 de octubre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶⁸⁰ Ibid.

⁶⁸¹ Ibid.

4.3. LA ESPACIALIZACIÓN EN LA MÚSICA PARA MEDIOS TECNOLÓGICOS DE AMÉRICA DEL SUR

Como se mencionó en el apartado teórico de esta tesis, por espacialización se entiende tanto a la disposición determinada de altavoces en el espacio físico con fines de difusión musical o fines estéticos, como a las técnicas de audio que pretenden distribuir los sonidos producidos por los emisores de sonido, así como las diversas posibilidades de escucha atendiendo a la ubicación espacial del oyente. Si bien es un parámetro frecuente, por no decir obligatorio en la MMT, hay diferentes niveles de exploración del mismo. De este modo, hay compositores que se limitan al manejo de la estereofonía, mientras que otros se especializan en este parámetro, llegando a experimentar con sistemas de múltiples canales, como es el caso del sistema *BEATS* ⁶⁸².

El compositor brasileiro Felipe De Almeida⁶⁸³ se adhiere a la definición común que hay sobre la espacialización como la práctica de dirigir el sonido por medio de un altavoz a través del espacio; sin embargo, habla de una espacialización propia de la naturaleza del sonido. Para De Almeida un sonido que queda permanente en un tipo de espacialización, incluso si es un archivo mudo, también tiene una cierta espacialidad inherente, por lo que este compositor afirma que hay pensamiento espacial en el objeto sonoro mismo.

Respecto a esta segunda opción y la diversidad de posibilidades que permite contar con múltiples canales de difusión del sonido, vale la pena acudir a Di Liscia, quien define la relación del sonido en el espacio de la siguiente forma:

...consideremos una fuente conceptual como un hablante, alguien que está expresando palabras, como yo en este momento. Si alguien me graba mientras hablo, mi voz es un buen ejemplo porque tiene una identidad muy distintiva. Si otra persona me escucha hablar y luego alguien reproduce lo que dije, pero con un ligero retraso y en otro lugar físico, y esto se repite en varios lugares, se genera un resultado paradójico. Esto se debe a que yo no puedo estar físicamente en múltiples lugares al mismo tiempo⁶⁸⁴.

⁶⁸² Birmingham Electroacoustic Sound Theatre. "About". URL: <https://beast.cal.bham.ac.uk/about/> Consultado el 29 de enero de 2025.

⁶⁸³ De Almeida Ribeiro, Felipe. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Brasil, 23 de septiembre de 2023, Teams (Anexo 10).

⁶⁸⁴ Di Liscia, Oscar Pablo. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Argentina, 20 de octubre de 2023, Teams (Anexo 10).

Este fenómeno tiene aplicaciones diversas y sutiles, pudiendo ser utilizado como un recurso de organización musical. Se crea una discrepancia entre una fuente conceptual única y las múltiples expresiones físicas de esa misma fuente⁶⁸⁵. Este ejemplo ofrecido por Di Liscia, fue una de las primeras herramientas usadas para la consecución de profundidad espacial en el sonido estéreo presentadas por Roelof Vermeulen⁶⁸⁶. Continuando con el ejemplo de Di Liscia, explica este autor:

También es posible que mi voz sea capturada por un dispositivo específico, como un micrófono, y luego procesada mediante un procedimiento común: el análisis espectral. – proceso en el que pretende desglosar los espectros de frecuencias, descomponer una combinación de sonidos, que pueden ser ondas sinusoidales con distintas frecuencias y amplitudes⁶⁸⁷. En este, el sonido se divide en diferentes bandas de frecuencia, y cada banda se representa en distintas zonas del espacio. Aquí nuevamente nos encontramos con una incongruencia, ya que nuestra percepción auditiva tiende a fusionar estos componentes que están dispersos en el espacio. Esto se debe a nuestro instinto natural de identificar una fuente única de sonido⁶⁸⁸.

Este fenómeno está bien estudiado en el análisis de la escena auditiva; donde Albert Bregman⁶⁸⁹ explora minuciosamente los mecanismos detrás de este proceso perceptivo. En el caso planteado por Di Liscia⁶⁹⁰ se experimenta un conflicto, debido a la percepción de una única fuente de sonido, pero con componentes dispersos en diferentes espacios. Respecto a esto, debemos remitirnos a la conceptualización sobre la percepción auditiva humana; donde, Natasha Barrett plantea que nuestra percepción auditiva tridimensional no está muy bien entrenada⁶⁹¹; sin embargo, Guillaume Lemaitre afirma que el fenómeno llamado “efecto cóctel” permite tanto disociar las diferentes fuentes sonoras de un contexto espacial, como construir una escena auditiva unificada⁶⁹².

⁶⁸⁵ Ibid.

⁶⁸⁶ Vermeulen, Roelof. “Stereo Reverberation.” *Philips Technical Review* vol. 17, n° 9 (1958): 258 - 268. URL: <https://secure.aes.org/forum/pubs/journal/?elib=23> 4 Consultado el 29 de enero de 2025.

⁶⁸⁷ Gómez, Diana. “Análisis Espectral: Consideraciones Teóricas y Aplicabilidad.” *Economía y Sociedad* 6 (2001): 45-60.

⁶⁸⁸ Di Liscia, Oscar Pablo. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Argentina, 20 de octubre de 2023, Teams (Anexo 10).

⁶⁸⁹ Bregman, Albert. “Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound.” *Journal of The Acoustical Society of America*, Vol. 95 (1990) DOI: 10.1121/1.408434.

⁶⁹⁰ Di Liscia, Oscar Pablo. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Argentina, 20 de octubre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶⁹¹ Barrett, Natasha. “Spatio-Musical Composition Strategies.” *Organised Sound* 7, no. 3 (2002): 313–323. <https://doi.org/10.1017/S1355771802003114> Consultado el 29 de enero de 2025, 313

⁶⁹² Lemaitre, Guillaume, Grimault, Nicolas y Suied, Clara. “Acoustics and Psychoacoustics of Sound Scenes and Events.” En *Computational Analysis of Sound Scenes and Events*, (2018): 41-67. DOI:10.1007/978-3-319-63450-0_3 Consultado el 29 de enero del 2025, 41

Di Liscia afirma que así percibimos una sola fuente, pero partes de esta se presentan como imágenes, fuentes que están localizadas espacialmente de manera diferente, a esto se refiere Cádiz cuando menciona la presentación de diferentes fragmentos del espectro, por medio de diferentes fuentes sonoras, para la construcción espacial de un timbre⁶⁹³.

Cádiz⁶⁹⁴ comenta que la espacialización es un elemento constante en su música, aunque su relevancia varía según el formato o el tipo de obra. En el caso de la música mixta, su enfoque en la espacialización no es tan predominante. Esto depende de las necesidades específicas de cada pieza, ya que algunas demandan mayor atención en este aspecto que otras. No obstante, en muchas de mis composiciones, existe un interés particular por el espacio, como *La Guerra de las Corrientes* (2015), la cual cuenta con una espacialización para 8 canales, al igual que *La Torre de Hanoi* (2017) que busca un acercamiento al ámbito perceptual y acústico generado a través de un sistema de altavoces⁶⁹⁵.

Para Rodrigo Cádiz⁶⁹⁶, El empleo de los parlantes debe relacionarse con la información sonora que se propone al auditorio. Es decir, si el compositor cuenta con poca información sonora para ofrecer, la cantidad de parlantes será mínima. En cambio, si planea ofrecer al público una cantidad significativa de información, será necesario utilizar más dispositivos de difusión. Esto ocurre en el caso de Cádiz, ya que, el compositor utiliza los sistemas de bocinas para enviar fragmentos del espectro sonoro a cada difusor, en lugar de transmitir todo el espectro por un solo parlante.

Por lo anterior, la postura de Cádiz⁶⁹⁷ es, en cierta medida, distinta a las mencionadas por otros compositores. Resalta la existencia de la posibilidad de utilizar la espacialización para componer timbres, posicionando ciertos espectros o partes del espectro en un lugar y otros en otros, y trata de componer el timbre espacialmente.

⁶⁹³ Di Liscia, Oscar Pablo. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Argentina, 20 de octubre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁶⁹⁴ Ibid.

⁶⁹⁵ Ibid.

⁶⁹⁶ Ibid.

⁶⁹⁷ Cádiz, Rodrigo. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Chile, 11 de septiembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

Según Lemaitre un sonido está compuesto de diferentes ondas, El sonido se origina cuando un objeto vibra y genera ondas sonoras que se propagan por el aire. Estas ondas, representadas en un gráfico con tiempo y amplitud, pueden ser periódicas, como en la música o el habla, o aleatorias, conocidas como ruido⁶⁹⁸, cada onda hace parte de la totalidad del espectro sonoro.

Como se mencionó en el apartado sobre la espacialización, hay diversas maneras de usar los sistemas de difusión, el audio multicanal utiliza varias pistas para recrear escenas sonoras mediante múltiples altavoces. Aunque incluye desde el estéreo básico de dos canales, los avances tecnológicos han permitido aumentar la cantidad de canales y altavoces⁶⁹⁹, lo que permite emitir información diferente por cada uno de estos⁷⁰⁰, tal como lo hace Cádiz, quien difunde en cada bocina una parte del conjunto de ondas que conforman el espectro sonoro, para componer un timbre determinado, por medio de la aglutinación de la información que se emiten por cada uno de los difusores del sistema multicanal, junto con la cualidad humana de construir escenas por medio de la percepción de los estímulos sonoros de un espacio.

Este enfoque me parece mucho más interesante que la trayectoria de los sonidos que viajan de un lugar a otro y otras técnicas similares. Lo que yo hago no es eso, he decidido espacializar de acuerdo a la cantidad de complejidad de información que tenga el material sonoro con el que cuento. Cuando la información es mucha, uso más parlante, cuando la información es poca, uso menos⁷⁰¹.

Esta técnica presentada por Cádiz cabe aclarar que es aplicable a sistemas de difusión como el octofónico⁷⁰², el acusmonium⁷⁰³, o a sistemas de gran número de canales como *BEAST*, puesto

⁶⁹⁸Lemaitre, Guillaume, Grimault, Nicolas y Suied, Clara. “Acoustics and Psychoacoustics of Sound Scenes and Events.” En *Computational Analysis of Sound Scenes and Events*, (2018): 41-67. DOI:10.1007/978-3-319-63450-0_3 Consultado el 29 de enero del 2025, 45

⁶⁹⁹ Ibid., 398

⁷⁰⁰ Catena, Stefano, y Bolzoni. Andrea. “Virtual Acousmonium: A Study on Expressiveness of Musical Gestures.” En *Proceedings of the 18th Sound and Music Computing Conference*, (2021): 338. https://www.academia.edu/80213004/Virtual_Acousmonium_A_Study_on_Expressiveness_of_Musical_Gestures Consultado el 3 de diciembre del 2024.

⁷⁰¹Cádiz, Rodrigo. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Chile, 11 de septiembre de 2023, Teams (ANEXO 10)

⁷⁰² Austin, Larry. “John Cage’s Williams Mix (1951-3): the restoration and new realizations of and variations on the first octophonic, surround-sound tape composition” en *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, editado por Patricia Hall y Friedemann Sallis. Cambridge University Press, 2005,190

⁷⁰³ Catena, Stefano, y Bolzoni. Andrea. “Virtual Acousmonium: A Study on Expressiveness of Musical Gestures.” En *Proceedings of the 18th Sound and Music Computing Conference*, (2021): 338. https://www.academia.edu/80213004/Virtual_Acousmonium_A_Study_on_Expressiveness_of_Musical_Gestures Consultado el 3 de diciembre del 2024.

que la utilización de sonido estéreo y sistemas con pocos altavoces, como el sonido cuadrafónico, limitan la posibilidad de emisión de las partes de un espectro sonoro.

Para el también compositor chileno Paul Wegman⁷⁰⁴, en MMT la espacialización tiene que ver con la idea de perspectiva. Afirma que los medios facilitan la generación de espacios y/o la simulación de espacios acústicos con efectos de reverberación avanzados. Señala la existencia de la tecnología de impulso y respuesta, la cual pertenece a softwares capaces de que simular la reverberación de espacios acústicos a partir de la respuesta de frecuencia de ese espacio⁷⁰⁵. Esto permite que; por ejemplo, al leer un archivo de audio, se pueda imitar el comportamiento de las frecuencias de dicho archivo, en esa sala, lo que suena mucho más transparente y real que un efecto de reverberación diseñado con base en *delays*, ecos, etc. Para Wegman, esta tecnología para replicar espacios acústicos supone una revolución respecto a la forma más “primitiva” en que se realizaba anteriormente:

Si uno junta muchos delays, puede imitar el comportamiento acústico de una catedral o de una sala pequeña usando delays más cortos. Esa es una manera que, hoy en día, en el siglo XXI, queda como primitiva. Ahora, con la tecnología de impulso y respuesta, es mucho más transparente y real, realmente engaña al oído de manera más efectiva⁷⁰⁶.

Por lo anterior es evidente que Wegman⁷⁰⁷ no considera ángulos precisos ni tiempos calculados. Para él, la espacialidad implica la capacidad de crear un mundo o una escena, explorando lo que está presente y lo que está oculto⁷⁰⁸.

Una idea que también reconoce el compositor Brasileiro Rodolfo Caesar⁷⁰⁹, quien reflexiona acerca de una de las posibilidades de recrear espacios por medio del sonido y la audición. Al hablar sobre una composición de Luc Ferrari, *Presque Rien No. 1: Le Lever du Jour au Bord de la Mer* (1970), cuenta cómo este trabajó en una pieza que fue grabada en una playa en lo que antiguamente

⁷⁰⁴ Wegman, Paul. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Chile, 20 de septiembre de 2023, Teams (ANEXO 10)

⁷⁰⁵ Flores Noriega, Joe. “Procedimiento para obtener respuestas al impulso de un recinto, y su aplicación en sistemas multicanal.” *Ingenium: Revista de la Facultad de Ingeniería* 16, no. 31 (mayo de 2015): 71. DOI: 10.21500/01247492.1368.

⁷⁰⁶ Wegman, Paul. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Chile, 20 de septiembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁷⁰⁷ Ibid.

⁷⁰⁸ Ibid.

⁷⁰⁹ Caesar, Rodolfo. entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Brasil, 16 de noviembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

se conocía como Yugoslavia. Según las reflexiones de Caesar⁷¹⁰, el artista francés pensaba que al escuchar esta música podía incluso oír los contornos de las montañas, la reverberación, la distribución del sonido y otras cualidades que se integraban en el ambiente presente y resonaban junto con las grabaciones. Esto se debe a que Ferrari buscaba que los perfiles de las montañas fueran audibles en la obra.

La escucha puede proporcionarnos información sobre el entorno, pero la reproducción plantea más desafíos que la captura. Según Caesar⁷¹¹, esto se debe a que al reproducir se crea un nuevo espacio o un nuevo ambiente, en el cual se inserta el ambiente capturado previamente. Por ejemplo, al usar auriculares, es posible que el oyente se sienta como si estuviera en un estadio (en el caso de que la idea de reproducción del audio sea esa) o, por el contrario, como si estuviéramos escuchando a alguien cantar en un baño.

La anterior posibilidad conceptual de la espacialización, está ligada a la inmersión del oyente en la posición de diferentes estímulos sonoros, algo a lo que, sin profundizar mucho, hace alusión la compositora Lucia Chamorro⁷¹². La dificultad de la búsqueda de inmersión, se ve en la necesidad de entender, por un lado, que las señales acústicas son procesadas inicialmente por el sistema auditivo periférico⁷¹³.

Para analizar la reconstrucción de una escena auditiva, es necesario segregar, agrupar e interpretar las regularidades de la señal en objetos auditivos, vinculándolos con eventos sonoros específicos. Estos objetos auditivos son entidades mentales que representan sonidos o conjuntos de sonidos percibidos como un todo coherente⁷¹⁴, y también entender la capacidad humana para percibir la ubicación de los sonidos, tanto en distancia como en dirección, tanto la localización absoluta, que permite identificar con precisión la posición exacta de una fuente sonora en el espacio

⁷¹⁰ Ibid.

⁷¹¹ Ibid.

⁷¹² Chamorro, Lucia. entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Uruguay, 17 de octubre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁷¹³ Lemaitre, Guillaume, Grimault, Nicolas y Suied, Clara. "Acoustics and Psychoacoustics of Sound Scenes and Events." En *Computational Analysis of Sound Scenes and Events*, (2018): 41-67. DOI:10.1007/978-3-319-63450-0_3 Consultado el 29 de enero del 2025, 44

⁷¹⁴ Ibid., 44

tridimensional, como la localización relativa, que se enfoca en detectar cambios en dicha posición⁷¹⁵.

Lo anterior, también lo plantea Fischman⁷¹⁶: la posibilidad de crear espacios que no se pueden generar de otra manera. La idea de esta creación ficticia por medio del sonido busca sumergir al oyente en ese espacio virtual a través del estímulo de la imaginación por medio del sonido y la espacialización⁷¹⁷. Como explica Fischman:

... entonces te olvidas de los altoparlantes, comienzas a pensar que estás en otro espacio, inclusive se pone más interesante cuando comienzas a combinarlo con instrumentos acústicos, porque pones el espacio físico a la gente haciendo la interpretación de la obra con instrumentos acústicos, lo que se llama espacio virtual es el que sale de la sala de Conciertos o se sale de la sala donde estás y comienzas a imaginarlo. Es un aspecto que también hay que tomar desde el punto de vista de topografía, el punto de vista de espacio⁷¹⁸.

Otras de las posibilidades de la espacialización, la expone Paul Wegman⁷¹⁹, el reconocimiento de la existencia de un juego que permite seguir un sonido en movimiento o incluso teletransportarlo, algo imposible en el mundo de lo palpable, pero factible en el mundo del sonido. Anteriormente se habló de técnicas de espacialización propuestas por Vande Gorne⁷²⁰ como la *rotación*, el *rebote*, *Inserción/Ruptura*, el *Crossfading*, entre otras técnicas asociadas al dibujo espacial de trayectorias.

Esto lo aplica la compositora peruana Claudia Sofía Álvarez⁷²¹ quien muestra que, en sus primeras composiciones la espacialización era un criterio que, si bien tomaba en cuenta, no era el foco principal en la creación de MMT. Ella se limitó a realizar un ejercicio en estéreo, pero sin

⁷¹⁵ Lopez-Poveda, Enrique. "Development of Fundamental Aspects of Human Auditory Perception" En *Development of Auditory and Vestibular Systems. Editado por Raymond Romand e Isabel Varela-Nieto. Academic Press*, (2014): 287-314, <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-408088-1.00010-5> Consultado el 29 de enero del 2025, 288

⁷¹⁶ Fischman, Rajmil. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Perú, 8 de septiembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁷¹⁷ Ibid.

⁷¹⁸ Ibid.

⁷¹⁹ Wegman, Paul. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Chile, 20 de septiembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

⁷²⁰ Gorne, Annette van de. "Space, Sound, and Acousmatic Music: The Heart of the Research" En *Kompositionen für hörbaren Raum / Compositions for Audible Space: Die frühe elektroakustische Musik und ihre Kontexte* edited by Martha Brech and Ralph Paland, (2015): 205-220. Bielefeld: transcript Verlag, 2015. <https://doi.org/10.1515/9783839430767-013> Consultado el 29 de enero del 2025, 220

⁷²¹ Alvarez, Claudia Sofia. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Perú, 6 de noviembre de 2023, Teams (ANEXO 10).

profundizar mucho en la composición; fue el creador argentino Mario Marín quien le descubrió el interés de trabajar este aspecto:

Recuerdo que conocí al maestro argentino Mario Marín, quien mostró un especial interés por la espacialización. Le mostré algunos de mis trabajos y él me dijo: '¿Por qué no empiezas a pensar en la espacialización como el material más importante? Quizás puede ser un solo sonido, pero la forma en que ese solo sonido se construye depende de cómo se espacializa⁷²².

A partir de ese momento comenzó a explorar otras posibilidades. Así, en una de sus piezas llamada *Cinemática del Cuerpo* (2023), Alvarez⁷²³ busca dibujar trayectorias en el espacio a través del movimiento del sonido por los altoparlantes. Este sonido viaja a través del espacio por medio de un sistema multicanal, no solo de derecha a izquierda, sino también de maneras más profundas, explorando todos los ángulos.

Daniel Luzko presenta una idea semejante a la de Alvarez. Él, a pesar de manifestar no ser un virtuoso en el manejo de los altoparlantes ni de los sistemas multicanal, en sus obras *Dimensiones* (1991), *Estudio* (1993), *Adriana* (1997), emplea las posibilidades técnicas con las que cuenta para dar movilidad al sonido por medio de los altoparlantes⁷²⁴. Luzko explica el carácter experimental de su acercamiento como sigue:

Busco hacer que el sonido circule en los altoparlantes, un sonido giratorio, no específico precisamente ningún detalle técnico que me obligue a usar, por ejemplo, 4 parlantes o dos o los que sea, sino que sí experimento, pero de acuerdo a lo que sea posible. Es decir, es más que nada una experimentación, tratar de conocer⁷²⁵.

Por otro lado, Rodrigo Cádiz⁷²⁶, aunque no renuncia a la posibilidad de generar trayectorias con la espacialización, tal como hacen la compositora peruana Alvarez o el compositor paraguayo Luzko, explica que existe una diversidad de usos gracias al desarrollo de nuevos dispositivos: computadores más potentes, mejores tarjetas de audio, mejores altavoces. Todo esto lleva a una

⁷²² Ibid.

⁷²³ Ibid.

⁷²⁴ Luzko, Daniel. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Paraguay, 3 de noviembre de 2023, Teams (Anexo 10).

⁷²⁵ Ibid.

⁷²⁶ Cádiz, Rodrigo. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Chile, 11 de septiembre de 2023, Teams (Anexo 10).

sofisticación de los procesos de espacialización, una mayor complejidad y un nivel de virtuosismo en el manejo de la espacialización:

Aprendí cómo funciona la espacialización, qué es posible y qué no lo es, qué funciona y qué no. Mi aproximación a la espacialidad es más bien pragmática y práctica, como todo. Y me parece mucho más interesante usar parlantes para transmitir información compleja que para admitir movimiento. Por supuesto, hay trayectorias de vez en cuando, el paneo estéreo en muchos canales, todo eso existe, pero no es lo que más me importa. Lo que más me importa es ser capaz de usar ese medio para transmitir más información⁷²⁷.

Por su parte, De Almeida⁷²⁸ afirma no dejar de lado el pensamiento técnico respecto a la espacialización. Siempre tiene en cuenta el número de canales que pretende utilizar en una obra. Sin embargo, en sus últimas composiciones ha optado por el uso de la estereofonía. Según el compositor brasileño, con ello espera generar un nivel de confusión en el público, como explica al respecto de *Litania, capítulo II* (2023), una de sus obras de música mixta, escrita para piano y electrónica, en la que se pretende que la electrónica esté disfrazada de la resonancia del piano. Por lo tanto, para que esto funcione, es necesario colocar los altavoces cerca del piano para crear confusión espacial:

Parece que todo proviene del mismo objeto y funciona mejor. Si hago este tipo de pieza con 48 cajas, es muy evidente que el sonido del piano, el sonido del frente y el sonido de la electrónica son circulares. Últimamente, he disfrutado trabajando con esta confusión de sonidos: hay un sonido de piano, tiempo y sonido electrónico, y el público a veces no puede notar lo que está pasando. En ese sentido, el estéreo ha sido una mejor solución que el sonido espacializado⁷²⁹.

La compositora boliviana Cristina Collazos⁷³⁰ habla del trabajo dentro del colectivo de artistas al que pertenece, “de la puta Electronics”, en el cual comenzó a trabajar con altoparlantes de diferentes dimensiones, fabricados de manera artesanal por los miembros del colectivo con la idea de usarlos espacializados durante la *performance*. Su acercamiento estético parte de la idea de recrear una espacialización cercana a las fuentes sonoras que se pueden encontrar en un entorno

⁷²⁷ Ibid.

⁷²⁸ De Almeida Ribeiro, Felipe. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez, Brasil, 23 de septiembre de 2023, Teams (Anexo 10).

⁷²⁹ Ibid.

⁷³⁰ Collazos, Cristina. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez, Bolivia, 12 de octubre de 2023, Teams (Anexo 10).

natural⁷³¹. Sobre ello explica Collazos: “Recién ahora estamos con esa idea de la gira por naturaleza, con parlantes por todo lado, porque me parece hermoso”⁷³².

En sus trabajos creativos, Gabriela Yáñez⁷³³ se diferencia notablemente de otros autores, ya que la mayoría de sus obras están centradas en el paisaje sonoro. Como ella misma explica:

En mi caso, creo que la espacialización ha sido parte del performance, más que una herramienta neutra en la que se utilice un sistema de reproducción. El sonido cuadrafónico, que es bastante común con el propósito de establecer un punto de escucha central, no ha sido el enfoque en mis obras. Mi búsqueda está muy relacionada con la idea de espacio y paisaje sonoro⁷³⁴.

En este caso, los altavoces no buscan envolver al oyente con el sonido, creando una inmersión en un lugar específico. Por el contrario, en las obras de Yáñez, la disposición de los altavoces busca delimitar los bordes del espacio, y la posición de los sonidos no es fija. En ese sentido, la relación con los altavoces es poco convencional, ya que el público no tiene un espacio determinado e inamovible en relación con el punto de escucha⁷³⁵. Explica la creadora ecuatoriana:

Para mí no es determinante dónde se sienta alguien para escuchar algo, sino cómo juega con el espacio para encontrar algo en su experiencia auditiva que le resulte llamativo y reflexivo. Al reflexionar sobre esto, puedo ver que el concepto me limita en cierta medida, ya que necesito comunicar que escuchar, sin importar dónde ocurra, requiere atención y no debe verse limitado por ciertos patrones de comportamiento asociados a la escucha. De ahí el uso poco convencional de altavoces en mi trabajo⁷³⁶.

Lo anterior deja ver que Yáñez otorga gran peso a la movilidad del foco acústico o sonoro respecto del oyente. Pretende que éste no sienta que el espacio de escucha es fijo, o que esté limitado a un recinto musical, o que solo se dé en la posición de asistir a un concierto. Además, busca que la escucha sea una actividad cotidiana, en todas las posiciones y en todos los lugares⁷³⁷.

⁷³¹ Collazos aclara que es un concepto que aún no se ha desarrollado, por lo que no cuenta con obras más allá de la experimentación con los dispositivos fabricados por el colectivo.

⁷³² Collazos, Cristina. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Bolivia, 12 de octubre de 2023, Teams (Anexo 10).

⁷³³ Yáñez, Gabriela. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Ecuador, 8 de noviembre de 2023, Teams (Anexo 10).

⁷³⁴ Ibid.

⁷³⁵ Ibid.

⁷³⁶ Ibid.

⁷³⁷ Ibid.

4.3.1 El espacio y la espacialización en la obra musical de compositores suramericanos

Quantum (2014) y *Oblivious* (2016) de Rafael Subia

La obra *Quantum* (2014) de Rafael Subia tiene una cercanía con el espacio virtual, en la cual hay una parte del concepto de esta estructura musical, de esta idea musical que quería desarrollar, en por lo menos dos tercios de la obra, que a través de la velocidad del movimiento de la fuente cambie la resonancia del espacio virtual en el cual esa fuente se mueve, entonces cambia la afinación, el compositor busca rodear al oyente con un sonido que se desplaza en movimientos que se perciben como circulares, que van abarcando el espacio hasta conseguir ocuparlo⁷³⁸.

Subia utiliza la palabra “cometa” para ejemplificar el movimiento envolvente que se consigue con la espacialización de la obra. Plantea que el oyente puede estar en un cuarto oscuro, donde el cometa deja una estela amarilla y acelera, hasta que rodea al espectador. En otro segmento de la obra, donde aparece el sonido para representar otro tipo de ambiente. Subia resalta que este tipo de procesos, no hubiesen sido posibles sin la conciencia del espacio y la espacialización como parámetro musical⁷³⁹.

Por otro lado, la obra *Oblivious* (2016) para flauta y clarinete cuenta con un componente espacial, enfocado en el espacio físico. La interpretación de la pieza se consigue a través del recorrido por un semicírculo adecuado en el espacio arquitectónico donde se da la *performance*. La obra comienza con la flauta y el clarinete en los dos extremos del espacio y a medida que tocan se van cruzando, se rodean y se mueven por el espacio⁷⁴⁰.

El uso de la espacialización, que en este caso se da a través de instrumentos acústicos, se enfoca más en el espacio arquitectónico, puesto que el compositor, como lo afirma Subia, trabaja

⁷³⁸ Subia, Rafael. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Ecuador, 10 de noviembre de 2023, Teams (Anexo 10).

⁷³⁹ Ibid.

⁷⁴⁰ Ibid.

moviendo las fuentes de sonido reales; junto con esto, también se mueven los humanos, quienes son intérpretes durante la ejecución de la obra⁷⁴¹.

¿Estoy interpretando una habitación? (2011) de Oscar Pablo Di Liscia.

La obra *Estoy interpretando una habitación*, escrita en año por Di Liscia para violonchelo y electroacústica en el 2011, tiene como idea principal generar sonido envolvente. Esta pieza está basada en la obra de Alvin Lucie llamada *I Am Sitting in a Room* (fecha) y, como su título indica, busca recrear la escucha de un entorno (en este caso, de una habitación); como explica Di Liscia, consiste en el aprovechamiento de los efectos de entorno ⁷⁴².

Sobre la planeación de la obra Di Liscia⁷⁴³ apunta que se emplearon diversos efectos "de ambiente" con el fin de crear material sonoro, en lugar de simplemente situar los sonidos en un entorno o lograr una auralización convencional. La parte electroacústica de la composición se produjo principalmente utilizando técnicas de análisis espectral o síntesis granular – que consiste en procesar sonidos generando "granos", unidades acústicas de menos de 50 ms. Al repetirse a frecuencias mayores de 20 Hz, estos granos se combinan para formar un sonido continuo⁷⁴⁴ y espacialización. Di Liscia⁷⁴⁵ destaca la capacidad de descomponer un sonido en distintas partes tanto en el dominio del tiempo, a partir del proceso de síntesis granular, como en el de la frecuencia, por medio de técnicas de análisis espectral. El proceso de análisis espectral permite la síntesis de sonidos a través de frecuencias, y la síntesis granular, le da al compositor la posibilidad de tomar granos del material sonoro, o fragmentos del material sonoro y ubicarlos espacialmente en cada uno de los altoparlantes. De este modo, la dinámica de la obra se fundamentó en la exploración de diversas formas de agrupamiento perceptivo de fuentes sonoras y en la creación de una acústica virtual del entorno mediante la Síntesis Espacial de Sonido.

⁷⁴¹ Ibid.

⁷⁴² Di Liscia, Oscar Pablo. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Argentina, 20 de octubre de 2023, Teams (Anexo 10).

⁷⁴³ Di Liscia, Oscar Pablo. "¿Estoy interpretando una habitación?." 2020. Sitio web: Inkilino Records. <https://inkilinorecords.bandcamp.com/track/estoy-interpretando-una-habitaci-n> Consultado el 7 de mayo de 2024

⁷⁴⁴ Valle, Alessandro. *The SuperCollider Italian Manual at CIRMA* (Torino: CIRMA, 2008)., 245

⁷⁴⁵ Di Liscia, Oscar Pablo. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Argentina, 20 de octubre de 2023, Teams (Anexo 10).

***Valle de las Ánimas* (s. f.) de Miguel Llanque**

El compositor Boliviano Miguel Llanque (véase Anexo 12) presenta ¿cuándo? un proyecto musical llamado *El Valle de las Ánimas*, el cual tiene un tratamiento técnico centrado en la MMT, concebido para 6 canales. La obra se inspira en un sitio conocido como Las Ánimas, ubicado en La Paz y conocido por sus formaciones geográficas únicas y el eco notable que se produce en ellas. Según afirma Llanque⁷⁴⁶, para capturar la esencia de este lugar dispuso 6 micrófonos a intervalos superiores a 10 metros entre sí a lo largo del área. Se empleó un instrumento similar a una lengüeta con un tono agudo que recuerda al sonido de una embocadura de clarinete sin el instrumento. El intérprete recibió instrucciones para producir sonidos cortos desde diferentes distancias.

Cada micrófono capturó esta señal con ligeras discrepancias temporales debido a la reflexión del sonido en el entorno y las variaciones de distancia entre la fuente y los micrófonos. Posteriormente, este material se procesó para crear una composición de 6 canales que ofrece una experiencia auditiva inmersiva. Se enfatizó en las diferencias temporales entre las señales para explorar el concepto de espacio como modelo ⁷⁴⁷.

La metodología de captura de datos no fue estricta; simplemente se ubicaron los micrófonos en distintas posiciones, experimentando con diferentes distancias para capturar los sonidos más interesantes del entorno. La esencia de la señal generada por el músico proporciona un elemento desconocido que revela relaciones temporales específicas ⁷⁴⁸.

Posteriormente, el artista empleó el mismo material para crear otra pieza titulada *Sitios I* (2018), para música en vivo con el Ensamble Maleza⁷⁴⁹, una propuesta para instrumentación indeterminada, adaptable a espacios abiertos y cerrados. La agrupación conformada por Daniel Gonzales, Marcelo Gonzales, Andrea Vila, Guillermo Leonardini, Sebastián Zuleta, Mizky Bernal junto a Miguel Llanque.

⁷⁴⁶ Llanque, Miguel. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Bolivia, 14 de noviembre de 2023, Teams (Anexo 10).

⁷⁴⁷ Ibid.

⁷⁴⁸ Ibid.

⁷⁴⁹ Ensamble Maleza. "Sitios IA 2018." SoundCloud. Acceso el 5 de enero de 25, 2018 <https://soundcloud.com/ensamble-maleza/sitios-ia-2018> Consultado el 29 de enero del 2025.

En esta pieza todos los músicos interpretan sonidos cortos siguiendo un Click Track, utilizando los mismos ritmos producidos en la sesión de grabación en el Valle de las Ánimas. Aunque la participación en este ensamble puede no ser satisfactoria para los músicos, resulta interesante para el público, ya que permite apreciar las relaciones rítmicas que trasladan el espacio del *Valle de las Ánimas* a una sala de conciertos. En esta sala, también se dispone la colocación de los músicos para transformar el espacio de manera similar⁷⁵⁰.

ATP (2008) de Francisco Lapetina

En la obra *ATP*, realizada en el año 2008 por el compositor uruguayo Francisco Lapetina en colaboración con la coreógrafa especializada en danza contemporánea Tamara Cubas, buscaba enfocarse en la expresión escénica que implica múltiples cuerpos en movimiento. Para ello involucró a 3 intérpretes dentro de un espacio escénico. Dicho espacio se modificó para conseguir que el entorno fuese blanco, con unas dimensiones de 10 a 15 metros de largo, un rectángulo completamente blanco y estéril, constantemente iluminado para crear una atmósfera similar a la de un quirófano, tal como lo afirma Lapetina⁷⁵¹.

El enfoque creativo de Lapetina⁷⁵² consistió en escuchar el entorno sonoro sin intervenir directamente con sonidos predefinidos, sino observando, colocando micrófonos estratégicamente y procesando los sonidos capturados para explorar las posibilidades tímbricas. Durante las presentaciones, se situaba en el borde del escenario junto con micrófonos de piso; cada uno de los tres intérpretes tenía uno. Estos micrófonos no se usaban para la voz o el canto, sino que se golpeaban contra el suelo y se lanzaban al aire, emulando la dinámica de los cantantes de rock.

Luego, procesaba en tiempo real los sonidos capturados utilizando compresores y efectos de ecualización, principalmente para explorar qué frecuencias podían manipularse y cuáles debían preservarse, considerando aquellas que pudieran ser perjudiciales para el oído. Este enfoque resulta sumamente fascinante; el espacio mismo se convirtió en un instrumento sonoro, no solo los cuerpos

⁷⁵⁰ Llanque, Miguel. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Bolivia, 14 de noviembre de 2023, Teams (Anexo 10).

⁷⁵¹ Lapetina, Francisco. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez, Uruguay, 4 de septiembre de 2023, Teams (Anexo 10).

⁷⁵² Ibid.

o los micrófonos. En la interpretación de la obra, era posible percibir cómo resonaba el espacio y cómo las estructuras vibraban, creando una especie de atmósfera inmersiva para el público, una especie de cápsula formada por los sonidos de la estructura arquitectónica.

Esta sensación se amplificaba con la presencia de materiales como tornillos y chapas, transformando el espacio en un campo fértil para la experimentación⁷⁵³, lo cual se hizo estudiando la disposición de los altavoces ubicándolos debajo de las butacas, en la parte trasera, en lo alto, etc., con el propósito de difuminar los límites entre el espacio escénico y el público, buscando que todos estén inmersos en el mismo entorno creativo⁷⁵⁴.

⁷⁵³ Ibid.

⁷⁵⁴ Ibid.

5. ESPACIO Y ESPACIALIZACIÓN EN LA CREACIÓN DE MÚSICA PARA MEDIOS TECNOLÓGICOS EN COLOMBIA

Hasta ahora, hemos explorado diferentes formas en las que el espacio ha desempeñado un papel fundamental en la música contemporánea, y cómo esta relevancia se tornó más visible en la MMT durante la segunda mitad del siglo XX. También se ha podido observar la influencia de ciertas categorías espaciales y de determinadas herramientas dispuestas gracias al desarrollo de la espacialización.

Existen, como se ha visto, diferentes formas de concebir el espacio y es notoria la manera en que la espacialización aporta estéticamente a la MMT. Esto se refleja en la concepción de los compositores respecto al espacio arquitectónico, las posibilidades de la relación entre el espacio y el público, las cualidades acústicas que determinan la circulación del sonido y las alternativas de la difusión sonora en el espacio, entre otras.

Las categorías antes descritas —encontradas en las reflexiones de diversos compositores de América del Sur— se revisarán a continuación en la obra de los compositores colombianos objeto de estudio. Para esto nos valdremos de una narrativa lineal, partiendo de los creadores que, como se explicó en la metodología, fueron seleccionados para esta tesis, lo que nos permitirá ver cómo fue cambiando el pensamiento y uso de estas categorías en la MMT en Colombia.

5.1. MAURICIO BEJARANO CALVO (1955)

El compositor Mauricio Bejarano Calvo (Véase Anexo 12) aporta importantes reflexiones acerca del espacio en la MMT; lo que, hasta cierto punto, no resulta sorprendente, dada su formación como arquitecto⁷⁵⁵. En este sentido, el propio autor explica la influencia que algunos arquitectos que han tenido en su trabajo, haciendo énfasis en Le Corbusier y sus propuestas arquitectónicas modernistas y, en particular, la estética arquitectónica derivada de sus propuestas que se ha denominado brutalismo⁷⁵⁶ que, entre otras cosas, postula el trabajo con estructuras en las

⁷⁵⁵Bejarano Calvo, Mauricio. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 31 de julio de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁷⁵⁶El brutalismo, caracterizado por su impacto estético abrupto, surgió en las décadas de 1950 y 1960 con estructuras de hormigón armado. Su origen se atribuye a la Unité d'Habitation de Marsella (1947-1952) de Le Corbusier, quien acuñó el término *béton brut* para describir el hormigón visto, base semántica del estilo. Casado, Guillermo. "Reflexión

que el material desnudo se erige en el elemento más importante. A este respecto, Bejarano expone su identificación con dicho movimiento, en el que se aspira a que el material esté en su estado natural de comportamiento y contextura⁷⁵⁷: “no permitía disfrazar los materiales, de mentir con los materiales, los materiales eran ellos como son”⁷⁵⁸.

Esto tiene una relación muy directa con su trabajo con el sonido⁷⁵⁹ y la cercanía con dicha estética se puede asociar con el carácter de la música concreta, lo cual también se puede notar en al tratamiento del sonido que le da Bejarano a su obra musical. Del siguiente modo explica el compositor la pericia por él desarrollada gracias a su formación y su particular acercamiento cuando existe una economía de medios:

Mi formación de arquitecto y de músico, me ha permitido ser un poco eficaz, aprovechar de una manera interesante y creativa esas posibilidades, porque a veces hay una tendencia sobre todo en Europa en Alemania e incluso en cierto sector francés, a estandarizar las formas de concierto. Por ejemplo, los conciertos octofónicos de ocho parlantes se han estandarizado, las piezas de ocho canales es un dispositivo muy preciso, también muy sencillo y muy eficaz, porque con ocho parlantes se pueden hacer maravillas, tal vez no se necesitan más, pero con cuatro se pueden hacer también maravillas, con dos es más difícil, pero se puede, uno va aprendiendo a jugarle a esas posibilidades espaciales, entre el espacio arquitectónico y el dispositivo electroacústico propiamente⁷⁶⁰.

Bejarano resalta la relación tan estrecha que existe entre el espacio físico que enmarca su obra y el carácter sonoro de la misma, lo anterior será evidente al momento de revisar las obras de compositor, *Ráfagas* (2017), *Murmur(i)os* (2011) y el montaje realizado por él en el 2020 basado en la obra de György Ligeti *Poema sinfónico para cien metrónomos* (1962), las cuales además de ser creadas para sistemas multicanal, implicaron diferentes dimensiones espaciales, como veremos con detalle más adelante.

crítica sobre el brutalismo.” *Revista Arquitectura* 40 (17 de julio de 2019): 5–20. https://www.researchgate.net/publication/334746234_Reflexion_critica_sobre_el_brutalismo Consultado el 29 de enero de 2025.

⁷⁵⁷Bejarano Calvo, Mauricio. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 31 de julio de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁷⁵⁸ Ibid.

⁷⁵⁹ Ibid.

⁷⁶⁰ Ibid.

Bejarano señala que hay una relación muy estrecha entre la música y los espacios donde se presenta ⁷⁶¹. Explica que la relación entre el espacio y el sonido se da dentro de un encuentro entre una posibilidad electroacústica (la posibilidad del altoparlante y la disposición de todo este conjunto de parlantes) y una negociación con las características del espacio arquitectónico, esto es, con las cualidades de reverberación, de resonancia, el tamaño, la forma, y los materiales⁷⁶². Esta es una posición que ya vimos en el pensamiento de los compositores suramericanos, es casi una generalidad el tener que negociar las posibilidades de difusión – pensando en cantidad de altoparlantes-, las condiciones acústicas -las cuales siempre van a diferir al no existir un consenso en el diseño acústico de los espacios de difusión musical-, y el concepto del artista.

Los montajes de espacialización sonora representan para Bejarano la búsqueda de un dispositivo que se torne interesante dentro del espacio para el oyente, puesto que el oyente es para él el principal factor al momento de organizar los parlantes⁷⁶³. Y muestra como la forma de organización de los parlantes se convierte en un “juego” que incluye los recursos para la obra, los recursos que se quieren, los que se pueden y los que se tienen, manifiesta que, si tiene solo ocho parlantes, se debe trabajar alrededor de estos materiales, lo cual ocurre de la misma forma si cuenta con cien parlantes, u otra cantidad diferente, cada situación plantea un problema diferente.

Algunas de las diferentes características conceptuales que Bejarano les imprime a sus obras, están presentes en su obra *Murmur(i)os* (2011), que consiste en “una galería acusmática que proyecta imágenes sonoras de Bogotá, mediante un cinematófono de dieciséis canales distribuidos en ochenta y ocho proyectores de sonido (parlantes)”⁷⁶⁴.

⁷⁶¹ Ibid.

⁷⁶² Ibid.

⁷⁶³ Ibid.

⁷⁶⁴ Mauricio Bejarano (2021), documento facilitado exclusivo para esta investigación, (*Murmur(i)os*. VI Premio Luis Caballero. Instalación-escultura sonora para 16 canales y 88 altoparlantes. Galería Santa Fe. Planetario Distrital. Bogotá DC, 29 de abril al 25 de mayo de 2011 (Evento individual).



Figura 67. Instalación *Murmur(i)os* (2011), Mauricio Bejarano (2011)⁷⁶⁵.

Dentro de esta obra, se pueden identificar diversas posibilidades conceptuales relacionadas con el espacio y la espacialización. En primer lugar, destaca la idea de evocar un espacio a través del sonido. Esto se logra mediante el uso de material sonoro basado en los paisajes sonoros de diferentes puntos geográficos de Bogotá, que, en conjunto con un soporte visual, busca sumergir al oyente en una experiencia inmersiva que represente la identidad sonora de la ciudad.

El autor explica el origen de esta propuesta, destacando cómo la relación entre el espacio sonoro y el entorno visual contribuye a crear una narrativa que trasciende lo acústico, transformándose en una experiencia multidimensional. Esta conexión entre lo auditivo y lo visual no solo enriquece la percepción del oyente, sino que también subraya la importancia del espacio como un parámetro compositivo esencial en esta obra. Respecto a la concepción de este montaje Bejarano explica:

Se dispone en el espacio, como un flujo electroacústico de imágenes sonoras, yendo de la ciudad originaria y arcaica, pasando por la urbe fundada sobre la voz, lo sacro y lo festivo, para disolverse en la Bogotá tecnológica y mediática, como si fuese un oleaje sonoro. Pa(i)sajes sonoros de una ciudad ficción e imaginada de fragmentos y texturas; de masas y densidades; de movimientos, velocidades y trazos. Los murmurios de Bogotá emergen como un aire o viento envolvente. Murmurio es el ruido de fondo que forma la corriente de las aguas o el que hacen las hojas de los árboles movidas por el viento (viene del latín Murmur). El verbo murmurar es una onomatopeya del sonido que forma el ruido de la corriente de las aguas por entre la arena y piedras (viene del latín Murmurare). “Los líquidos cristales de los arroyos, murmurando por entre blancas y pardas quijas, iban a dar tributo a los ríos”. Miguel de Cervantes, Don Quijote⁷⁶⁶.

⁷⁶⁵ Imagen proporcionada por el compositor Mauricio Bejarano.

⁷⁶⁶ Bejarano Calvo, Mauricio. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 31 de julio de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11).

Otra de las posibilidades conceptuales, que se han expuesto en esta tesis, y que hacen parte de las practicas comunes de los compositores revisados, es la idea de generar trayectorias con el sonido, Bejarano explica⁷⁶⁷ que piensa en la distribución sonora a lo largo de dos líneas curvas y tres puntos de referencia. Dispone una serie de representaciones auditivas de mapas, mostrando trayectos sonoros que se extienden de sur a norte dentro de la galería. Estos caminos evolucionan ascendiendo desde la base, creando distintos entornos de escucha y generando una variedad de rutas y movimientos sonoros que se entrelazan y superponen, formando una polifonía en constante cambio. Incluso el silencio se incluye como parte integral⁷⁶⁸.

Los tres puntos de referencia representan áreas especializadas: el punto de origen al sur es el núcleo donde la instalación se concibe, destacando aspectos tangibles de la ciudad como su estructura geológica y geográfica, así como fenómenos naturales como el agua, los vientos y los sonidos orgánicos. El punto intermedio, que rompe brevemente las líneas principales, actúa como una brújula sonora que señala los puntos cardinales de la ciudad, con altavoces en espiral sobre los oyentes emitiendo sonidos que abarcan desde lo mecánico hasta lo psicológico, incluyendo el lenguaje y los eventos urbanos. Por último, el punto al norte representa la transición hacia una ciudad electrónica y virtual, con sonidos de medios de comunicación y tecnología emergente⁷⁶⁹.



Figura 68. Esquema espacialización de Murmur(i)os. en la Galería Santa Fe en el Planetario Distrital⁷⁷⁰.

⁷⁶⁷ Mauricio Bejarano (2021), documento facilitado exclusivo para esta investigación, (Murmur(i)os. VI Premio Luis Caballero. Instalación-escultura sonora para 16 canales y 88 altoparlantes. Galería Santa Fe. Planetario Distrital. Bogotá DC, 29 de abril al 25 de mayo de 2011 (Evento individual).

⁷⁶⁸ Ibid.

⁷⁶⁹ Ibid.

⁷⁷⁰ Ibid.

La disposición variada de los altavoces, en términos de posición, altura, orientación y densidad, permite generar múltiples perspectivas sonoras. Esta configuración fomenta que el oyente se desplace libremente por el espacio, elija su propia ruta y se detenga en los puntos donde encuentre sonidos de interés. Los cojines negros dispuestos en el suelo facilitan diferentes posturas de escucha, mientras que la iluminación tenue crea una atmósfera que invita a una escucha más concentrada y refinada⁷⁷¹.

Esta disposición refuerza la preocupación ya manifestada por Bejarano sobre los diferentes puntos de percepción del público, una idea que está estrechamente ligada a su intención de permitir una circulación libre y fomentar una relación democrática entre el oyente y la obra. Este enfoque refleja un compromiso con la participación activa del público y su interacción personal con la experiencia sonora, una dinámica creativa permanente en los compositores suramericanos.

Además de las posibilidades técnicas propuestas por el autor para esta obra, como la distribución de los 88 parlantes, la creación de trayectorias sonoras mediante la espacialización y la integración de material visual para potenciar la experiencia inmersiva, se suma un elemento conceptual clave: el carácter simbólico de exponer la ciudad y sus diversos contextos dentro de una obra de estas características.

Bejarano utiliza cada uno de los componentes técnicos de la obra para explorar y destacar la conexión entre el espectador y el entorno urbano representado. Su intención es identificar al oyente con un espacio que puede tener una importancia cultural o afectiva, revelando las particularidades y el carácter único de cada uno de los puntos geográficos de la ciudad. De esta manera, la obra no solo es una experiencia técnica y estética, sino también una invitación a reflexionar sobre la relación entre el espacio, la identidad y la memoria colectiva.

Este mismo carácter simbólico aparece en *Ráfagas*, una instalación presentada en la OpenART Biennale (2017) en la ciudad de Örebro, Suecia. Esta obra tenía como objetivo sumergir al oyente en las cualidades sonoras de diferentes entornos naturales de Colombia. Sin embargo, antes de abordar su componente simbólico, es pertinente analizar las particularidades del montaje de este proyecto.

⁷⁷¹ Ibid.

Para la bienal, Bejarano había diseñado un túnel de doce metros de largo, con seis canales de sonido intercalados⁷⁷². De este modo describe el autor el objetivo perseguido con esta instalación sonora; a saber, plantear el recorrido por un particular paisaje sonoro:

Obra en el espacio público. Túnel instalado en Oliagatan, Örebro, Suecia. Instalación de imágenes sonoras fijadas o memorizadas en soporte y proyectadas vía altavoces. Túnel de doce metros de largo con seis proyectores sonoros generando un recorrido para una escucha acusmática a lo largo de este espacio totalmente oscuro. Pedazos del paisaje sonoro colombiano... densidades y texturas sonoras, de truenos y aguaceros sobre la cordillera de los Andes en la sabana de Bogotá; de aguas, aves y faunas amazónicas; de mares y vientos del Cabo de la Vela en la península desértica de la Guajira al norte del país⁷⁷³.

Bejarano tomo un contenedor, sobre la estructura del mismo construyó este túnel, lo anterior, debido a las dificultades de emplear el espacio específico para el que la obra fue creada: el castillo de Örebro. El proyecto inicial presentado a Lars Johnson, curador de la bienal, se basaba en algunas características de la ciudad y en el color negro, puesto que es una las preferencias de Bejarano⁷⁷⁴. Como señala el autor⁷⁷⁵, esto fue una gran coincidencia, ya que el río que pasa por la ciudad se llama río negro; Bejarano expone que dicho río rodea un castillo medieval con características estéticas bastante llamativas, y sumado a lo anterior, Örebro significa construido sobre la grava. Todo ello inspiró a Bejarano su propuesta para la bienal:

Quería colocar en cada torre del castillo unas ráfagas de sonidos amazónicos y andinos, (...) sonaban dos veces al día. la propuesta era un espacio interior del castillo donde yo llenaba el piso de pizarra negra y hacia una instalación con los mismos sonidos de las ráfagas, pero también pensaba poner unos hidrófonos en el río para que hubiera una mezcla entre los sonidos de acá y los sonidos de allá en vivo⁷⁷⁶.

En la Figura 69 se puede ver la relación entre el espacio y la ubicación de los parlantes, uno en cada torre del castillo; las flechas dejan ver cómo la intención del compositor era proyectar el

⁷⁷² Bejarano Calvo, Mauricio. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 31 de julio de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁷⁷³ Bejarano, Mauricio. *Ráfagas*. 2017 http://www.mauriciobejarano.com/plasticasonora_https/plasticasonora_openart2017.html Consultado el 29 de enero del 2025.

⁷⁷⁴ El color negro en el sonido, negro en sus instalaciones, esculturas etc.

⁷⁷⁵ Bejarano Calvo, Mauricio. entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 31 de julio de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁷⁷⁶ Ibid.

sonido fuera de la estructura, lo que permitiría el acceso a la apreciación de la obra incluso fuera del castillo. Sin embargo, como se ha mencionado, entre las dificultades que frustraron este proyecto inicial se encontraba la administración del castillo y la normativa que prohíbe los sonidos que puedan afectar la tranquilidad de la comunidad⁷⁷⁷.

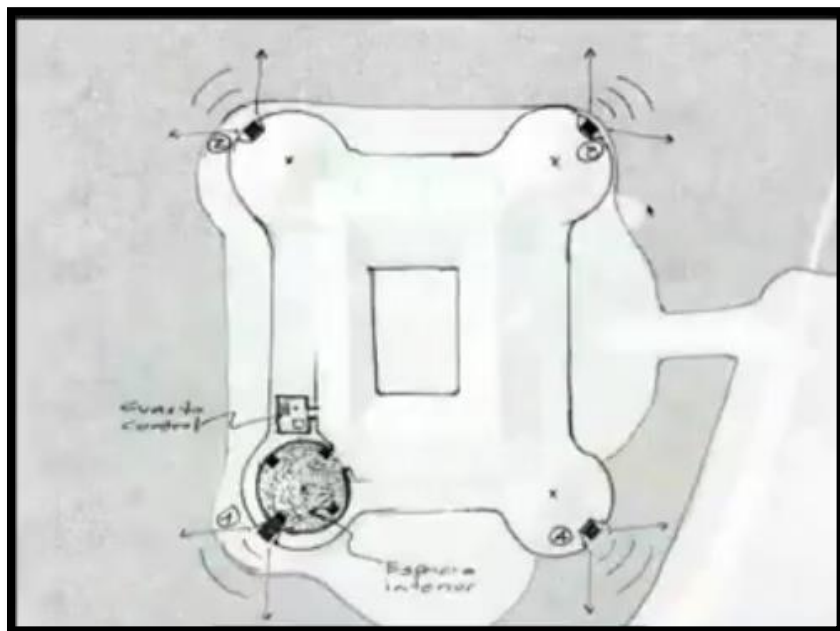


Figura 69. Esquema de espacialización de la obra Ráfagas sobre el Castillo de Örebro, Suecia. Mauricio, Bejarano (2016-2017)⁷⁷⁸.

Por lo tanto, partiendo de dicho proyecto, comienza a replantearse la construcción del montaje y propuso la adaptación de un contenedor para evitar el ruido: “una caja negra que se instale sobre un puente sobre el río negro, para que la gente pueda entrar y salir y que el sonido no interfiera con las normas. Esta caja tenía que ser aislada acústicamente para no afectar el entorno urbano”⁷⁷⁹.

⁷⁷⁷ Information, reklam, propaganda eller andra budskap som riktar sig till personer på offentliga platser, får inte ske genom högtalare eller liknande utan Polismyndighetens tillstånd. (No se podrá difundir a través de altavoces o similares informaciones, publicidad, propaganda u otros mensajes dirigidos a las personas en lugares públicos sin autorización de la Autoridad Policial) Örebro kommun. Allmänna lokala ordningsföreskrifter för Örebro kommun. Örebro kommun, 2022. <https://www.orebro.se/download/18.1d8f9a39155628f738416831/1725432645217/Allmänna%20lokala%20ordningsföreskrifter%20för%20Örebro%20kommun.pdf> , 5.

⁷⁷⁸ Imagen proporcionada por el compositor Mauricio Bejarano.

⁷⁷⁹ Bejarano Calvo, Mauricio. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 31 de julio de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11).

Del mismo modo, aunque la intención era ubicar, el túnel, el cual en su interior tenía las características de una caja negra, sobre un puente antiguo ubicado sobre el río, Bejarano afirma que tuvo que enfrentarse a la prohibición del ayuntamiento local de ubicar el contenedor en dicho espacio, ya que el peso podría afectar las estructuras, los muros y el puente. Asimismo, tampoco consiguió usar la pizarra sobre el piso, debido a las normas de inclusión en Suecia, las cuales obligan a que puedan acceder todas las personas sin importar sus condiciones físicas. Por último, también hubo de renunciar a su propuesta de color, ya que, durante cada bienal, la calle principal es pintada de un color y en 2017 azul fue el color elegido así que la propuesta del curador fue ubicar la caja en la calle principal con la condición de que ésta fuera azul⁷⁸⁰.



Figura 70. Obra *Ráfagas*. Örebro, Suecia. Mauricio Bejarano (2016-2017)⁷⁸¹.

A través de la idea de transportar al oyente a un espacio compuesto por una serie de estímulos sonoros, se evidencia el uso del espacio simbólico en esta obra. En primer lugar, se destaca la intención inicial del artista de sumergir al oyente en una construcción sonora que permita tanto al autor como al espectador identificarse con los paisajes sonoros colombianos. Estos paisajes

⁷⁸⁰ Ibid.

⁷⁸¹ Imagen proporcionada por el compositor Mauricio Bejarano.

pueden representar, desde la perspectiva del autor, una visión personal de su entorno, mientras que para el espectador evocan la relación individual con el entorno natural.

Por otro lado, Bejarano incorpora una dimensión simbólica adicional al atravesar su obra con el contexto histórico del castillo de Örebro, integrando el espacio físico como un componente significativo de la narrativa. A esto se suma el significado personal que el artista atribuye al color negro, que aporta una capa adicional de interpretación subjetiva y refuerza el carácter poético de la obra.

Ahora bien, en cuanto a las relaciones técnicas de la creación del espacio, el creador todo ello fue una lección de adaptabilidad, puesto que se debe aprender a jugar con las posibilidades: “a veces los artistas queremos hacer nuestra obra, y si nos la mueven un poquito, somos muy sensibles, muy delicados, entonces creo que vale la pena también adaptarse”⁷⁸². A este respecto comenta Bejarano:

Es muy difícil armar el espacio que uno quiere para la obra que uno quiere, uno tiene la fantasía de poder crear esos espacios, más con la formación de arquitecto y músico. Yo diría que estoy en una búsqueda más precisa y más simple que es construir el sonido con el espacio. Estando en un contexto arquitectónico, porque creo que siempre vamos a estar en algún contexto arquitectónico. Crear un espacio con la pura materia sonora, que los límites del espacio estén dados por el sonido y no por el hecho arquitectónico. Estoy en ese proceso de trabajo, ya llegará el momento en que pueda montar algo de ese tipo⁷⁸³.

Hasta el momento, las posibilidades técnicas relacionadas con el espacio exploradas por los compositores del contexto suramericano se habían limitado a la intención de replicar entornos sonoros mediante la espacialización o de evocar espacios con contenido simbólico. Sin embargo, la experiencia de Bejarano introduce una nueva dimensión: la posibilidad de crear espacios específicos, una aproximación que no había sido explorada previamente por otros compositores en este ámbito.

Si bien no se trata de la construcción de una estructura monumental como el *Bayreuther Festspielhaus*, el montaje de la obra de Bejarano, a pesar de las modificaciones realizadas respecto

⁷⁸²Bejarano Calvo, Mauricio. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 31 de julio de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁷⁸³ Ibid.

a su concepto original, le permite controlar ciertas características de la experiencia sonora. Esto le otorga la capacidad de influir directamente en cómo el público interactúa con la obra y en cómo percibe su dimensión estética y simbólica, ampliando las fronteras de lo que se entiende por espacio en la composición de MMT suramericana.

El compositor, en cuanto a los dispositivos a usar, siempre va a tener unas preferencias condicionadas por el espacio en cuanto a tamaño, calidad y cantidad, etc. Sin embargo, está sujeto a las limitaciones espaciales y de otra índole como la económica, por lo que hay que conseguir una flexibilidad de adaptación con los límites del dispositivo y el potencial del espacio del que se dispone⁷⁸⁴. Para exponer cómo son los conflictos y resoluciones espaciales dentro de sus obras ofrece un ejemplo del montaje realizado por él en el 2020 de la famosa obra de György Ligeti *Poema sinfónico para cien metrónomos* (1962), en la que se dispone el escenario en forma de arco y diez intérpretes van activando los metrónomos en tiempos distintos; la obra acaba cuando el último metrónomo deja de sonar. Más que este montaje basado en Ligeti, realiza una interpretación de la obra de este compositor, y logra un homenaje para el mismo, pero volviéndolo un problema escultórico, un problema de plástica sonora, como lo manifiesta Bejarano⁷⁸⁵.



Figura 71. Homenaje al Poema sinfónico para cien metrónomos de György Ligeti, Mauricio Bejarano (2020)⁷⁸⁶.

⁷⁸⁴ Ibid.

⁷⁸⁵ Ibid.

⁷⁸⁶ Imagen proporcionada por el compositor Mauricio Bejarano.

Las dificultades para el montaje de esta obra dentro del espacio galerístico donde se exhibió en el año 2020, comenzaron con la idea de presentar cien de los metrónomos que el artista podría disponer, “Ahí también había que negociar con otros artistas, porque estábamos tres artistas, y en la galería había un curador, entonces también había una relación espacial entre las obras, y una negociación entre curador y artistas, pero creo que se logró una muy buena espacialización”⁷⁸⁷. Lo anterior evidencia las posibilidades de variación de la relación entre el espacio y el sonido, si bien es posible modificar la obra por las dificultades espaciales, es posible que las mismas generen una mudanza en la intención estética de la obra⁷⁸⁸.

5.2. FEDERICO DEMMER COLMENARES (1956)

El compositor Federico Demmer (1956) (véase Anexo 12) desde su experiencia tanto en la música electroacústica como en el arte sonoro, resalta el hecho de que la música bajo estas herramientas ha incorporado elementos de otras disciplinas⁷⁸⁹.

Con la afirmación anterior, Demmer⁷⁹⁰ pretende difundir la a través de su ejercicio profesional como docente de la Universidad Nacional en el conservatorio de música, donde su influencia se expande más allá del ámbito musical, manteniendo estrecha colaboración otras disciplinas por medio de la maestría de teatro y artes vivas, la maestría de artes plásticas y la maestría de educación artística, donde se ha encargado de la dirección de talleres de creación sonora, en los que se dedica a introducir a artistas no musicales al ámbito de la creación sonora:

Estos talleres se centran en un proceso de creación sonora que abarca diferentes formas de improvisación, incluyendo la libre, generativa, dirigida, normativa y procesos de creación colectiva. Esta metodología facilita que individuos con diversos trasfondos artísticos puedan explorar el mundo del sonido, incluso si carecen de conocimientos técnicos en instrumentos musicales⁷⁹¹.

Al experimentar con diversos materiales sonoros, ya sean acústicos o electroacústicos, los participantes pueden generar propuestas plástico-sonoras, lo cual ha resultado especialmente

⁷⁸⁷Bejarano Calvo, Mauricio. entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 31 de julio de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁷⁸⁸ Ibid.

⁷⁸⁹Demmer, Federico. entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 10 de octubre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁷⁹⁰ Ibid.

⁷⁹¹ Ibid.

enriquecedor para artistas plásticos y escénicos. Esta aproximación ha propiciado colaboraciones con artistas de diversas disciplinas⁷⁹², como la Intervención sonora en vivo durante la realización del Mural UMBRAL de Miguel Huertas (2016), su participación con la creación de la obra *La metamorfosis de Dafne* (2017), para la producción audiovisual *La Plaza* (2017) de María Esther Galvis, la participación en la producción el documental *Expedición Marimba* (2018) de la Universidad Nacional de Colombia, entre otros⁷⁹³.

En su práctica, el profesor utiliza una variedad de equipos y herramientas, como procesadores digitales, pedales de guitarra, teclados de percusión MIDI, instrumentos de presión electrónica, entre otras. Estos instrumentos y dispositivos le permiten crear una amplia gama de sonidos instrumentales procesados que enriquecen sus proyectos artísticos⁷⁹⁴.

Lo anterior deja ver que, así como se ha producido una relación entre las artes del sonido y otras disciplinas artísticas, también se ha establecido a lo largo de muchos años una estrecha relación con el espacio de creación y difusión, y estas relaciones se han tejido, y se han vuelto visibles a través del proceso creativo⁷⁹⁵.

En el empleo de Demmer⁷⁹⁶ de la MMT, al igual que artistas suramericanas como Chamorro, Yáñez y Collazos, destaca la posibilidad de evocar espacios, pero no en la forma de recreación de entornos sonoros, sino en la intención de traer fragmentos sonoros de otros lugares a través de la captación sonora. Una de las realidades sorprendentes de las propuestas electroacústicas es su capacidad para crear mundos imaginarios que no existen en la realidad mediante la composición. Es decir, que, por medio de estas herramientas, el compositor puede transportar la selva del Amazonas a un auditorio en Bogotá y proporcionar una experiencia sensorial completa a quienes escuchan.

⁷⁹² Ibid.

⁷⁹³ Demmer, Federico. *Perfil en Academia.edu*. <https://unal.academia.edu/FedericoDemmerColmenares> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁷⁹⁴ Demmer, Federico. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 10 de octubre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁷⁹⁵ Ibid.

⁷⁹⁶ Ibid.

Sin embargo, para la consecución de estos resultados conceptuales, es preciso valerse de herramientas adecuadas. Demmer⁷⁹⁷ afirma que Colombia cuenta con pocas posibilidades de encontrar un espacio propicio para las ambiciones conceptuales de la MMT. De hecho, según el compositor, solo Bogotá cuenta con el espacio de la Universidad de los Andes llamado "BLAST", un teatro sonoro multicanal, semejante al teatro sonoro de Brasil en la Universidad del estado de Sao Paulo, que tiene un laboratorio llamado el "Laboratorio Pan Aroma", fundado por el compositor Flo Menezes.

El director de este teatro – BLAST- es el compositor bogotano Jorge García Moncada, quien también participa de este estudio aportando sus reflexiones con una entrevista. Y como afirma Demmer⁷⁹⁸, ha hecho una serie de obras titulada *La historia de nosotros*⁷⁹⁹ (2015) cuatro piezas ortofónicas, realizadas a través de un proceso de investigación muy profundo. Demmer conoció las posibilidades que permiten estos procesos de espacialización, de tal manera que, sumando a las reflexiones de Subia y Alvarez, sus búsquedas se enfocan en conseguir que la experiencia del auditorio sea una experiencia inmersiva; lo cual, el compositor considera que es el concepto clave en cuanto a la espacialización, ya que esta permite que la persona esté sumida en el entorno sonoro, que según él es la forma como nosotros escuchamos: “Nosotros no escuchamos derecha a izquierda, sino estamos en el centro del espacio sonoro”⁸⁰⁰ algo que ha estudiado Guillaume Lemaitre⁸⁰¹ al hablar de la percepción de la escucha humana y la posibilidad de esta de ordenar los estímulos sonoros del entorno.

Si bien Demmer afirma no contar con los conocimientos o habilidades técnicas para la espacialización, hay conciencia por parte del compositor de la importancia y de las posibilidades que este parámetro permite en la obra de MMT.

Yo no manejo a cabalidad estos procesos, no soy capaz de producir una pista de 8 canales, para eso necesito la ayuda de alguna otra persona que sepa realizar estos procesos de espacialización, yo más o menos puedo tener una idea de cómo quiero

⁷⁹⁷ Ibid.

⁷⁹⁸ Ibid.

⁷⁹⁹ García Moncada, Jorge Gregorio. *La historia de nosotros: Ciclo en cuatro partes para percusión y medio fijo sonoro en formato octofónico*. Interpretación de Federico Demmer Colmenares. Grabación del Sello Disquero Uniandes. <https://www.academia.edu/92963538> Consultado el 31 de diciembre del 2024

⁸⁰⁰ Ibid.

⁸⁰¹ Lemaitre, Guillaume, Grimault, Nicolas y Suied, Clara. “Acoustics and Psychoacoustics of Sound Scenes and Events.” En *Computational Analysis of Sound Scenes and Events*, (2018): 41-67. DOI:10.1007/978-3-319-63450-0_3 Consultado el 29 de enero del 2025, 42

espacializar y cómo quiero que los sonidos pasen de un lado para otro, que transiten, o que no se queden estáticos⁸⁰².

Para Demmer⁸⁰³ las búsquedas de la espacialización se relacionan con la teatralidad, ya que, si se está siendo espectador activo en una obra de teatro donde parte del público se encuentra ubicada a la izquierda y otra parte a la derecha; se entabla un diálogo, pero no hay movilidad de los actores, se va a notar la ausencia del dinamismo en la circulación del sonido. Entonces, para este compositor, el movimiento del sonido en el escenario forma parte de la esencia de la obra, por lo que se pretende lograr que los sonidos actúen. Si estos sonidos están actuando, están en un escenario, circulando por diferentes planos: primero, segundo y tercer plano, o invadiendo el espacio del público con diferentes puntos de proyección o movimientos, se genera un dinamismo en la obra⁸⁰⁴.

Hablando del espacio arquitectónico y la interpretación de la obra dentro de este, Demmer otorga gran relevancia al espacio sonoro en el que se va a realizar la *performance* y a la mejor forma de escenificarla dentro de él: "La ventaja de la música electroacústica es que, al llegar directamente a la sensibilidad, es muy poderosa; por lo tanto, una obra poderosa puede diluirse completamente si no se coloca correctamente en el escenario"⁸⁰⁵. Según las afirmaciones de Demmer, una obra con una planificación errónea en el escenario puede convertirse en algo que no dice nada. Por lo tanto, es necesario conocer los puntos climáticos de la obra, ya que busca que esos puntos tengan el mayor efecto posible. Su experiencia no solo en el ámbito teatral sino en el de la música rock ha repercutido en su visión de la importancia de la espacialización:

Soy rockero, soy metalero, y en un concierto de metal, el impacto que se recibe de esa música es muy fuerte, y tiene mucho que ver con la realización en el escenario, que es muy poderosa. Pienso en esos términos: si quiero que este fragmento impacte al auditorio y los haga retroceder en sus sillas, entonces obviamente debo pensar en cómo colocarlo en escena, en el espacio⁸⁰⁶.

⁸⁰² Ibid., 42

⁸⁰³ Ibid.

⁸⁰⁴ Demmer, Federico. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 10 de octubre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁸⁰⁵ Ibid.

⁸⁰⁶ Ibid.

Hablando de la acústica del espacio, Demmer⁸⁰⁷ prefiere trabajar en espacios altamente reverberantes, para aprovechar al máximo la reverberación natural del entorno. Además, coloca los altavoces para resaltar los tonos graves y permitir que los sonidos se desplacen, dando al público la oportunidad de experimentar la distribución espacial del sonido. Es crucial asegurar que la fuerza de la obra se experimente correctamente en el escenario, considerando la intensidad del sonido. Por lo general, sus obras están diseñadas para ser escuchadas a un volumen elevado, donde se pueda percibir cierto grado de estridencia, ruido y texturas fuertes. En esto es probable que su interés por el rock juegue un papel importante.

Asimismo, uno de los aspectos fundamentales que pretende explorar son los sonidos familiares, buscando que el oyente no establezca una relación directa entre el sonido y su fuente original. Su interés está en que la experiencia auditiva trascienda la asociación causal y se enfoque en las texturas.

5.3. LUIS RICARDO ARIAS (1965)

El tratamiento del espacio en la obra electroacústica de Ricardo Arias⁸⁰⁸ (1965) (véase Anexo 12) generalmente está pensado para ser estéreo, es decir, que la percepción espacial que se busca es horizontal y no tridimensional, como frecuentemente se utiliza en los sistemas multicanal. Esto se debe a que este compositor prefiere la improvisación electroacústica.

Arias⁸⁰⁹ diferencia dos modalidades relacionadas con la espacialización del sonido: una es el enfoque multicanal, mientras que la otra es la plurifocalidad. El enfoque multicanal se refiere a la tradición electroacústica de utilizar orquestas de parlantes, donde la simulación del movimiento es fundamental para la estética⁸¹⁰. Por otro lado, presenta la plurifocalidad. El término "plurifocalidad", según Llorenç Barber, se refiere a la multiplicidad de fuentes sonoras que intervienen en cada concierto, como campanarios o grupos instrumentales presentes en una ciudad. Además, engloba diversas variables, todas ellas plurales, que influyen de manera activa y

⁸⁰⁷ Ibid.

⁸⁰⁸ Arias, Ricardo. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de octubre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁸⁰⁹ Ibid.

⁸¹⁰ Toole, Floyd Elmer. *Sound Reproduction: The Acoustics and Psychoacoustics of Loudspeakers and Rooms*, tercera edición. Camden: Routledge, 2018, 398

determinante en el proceso musical de cada concierto urbano. Estas variables participativas son características distintivas de la música plurifocal de Barber⁸¹¹.

Básicamente, se trata de puntos estáticos que emiten sonido. El interés de Arias se decanta claramente por la segunda modalidad. Así, explica respecto al sistema multicanal: “Nunca me ha interesado mucho, me parece una pirotecnia un poco superficial”⁸¹².

En efecto, Arias considera que si se distribuyen en el espacio varias fuentes sonoras se genera una dimensión diferente con el espacio arquitectónico. Por lo tanto, no hay necesidad de reforzarla con el empleo de sistemas multicanal que tracen diversas trayectorias sonoras por el espacio. Además, mediante la recurrencia a diversos focos sonoros móviles se puede obtener un efecto similar; explica como sigue una de sus experiencias en este sentido:

Participé alguna vez en el festival de música electrónica y electroacústica de Nueva York con una pieza octofónica. Creo que había solo dos niveles de parlantes, lo que permitía jugar un poco con un plano horizontal y uno vertical. Realmente eran 8 fuentes monofónicas que se movían; había un paneo muy lento a lo largo de toda la pieza. Sin embargo, existía esa característica gestual de la música electroacústica multicanal, que implicaba hacer cambios muy vistosos de movimientos espaciales⁸¹³.

Lo anterior refleja la preferencia de Arias por la idea de la "plurifocalidad". Por su parte, las compositoras boliviana Collazos y ecuatoriana Yáñez reflexionan sobre la conservación de las fuentes sonoras naturales, proponiendo que su trabajo busca transmitir al oyente una percepción auténtica de los estímulos sonoros que se producen de manera orgánica en un entorno.

Arias sostiene que la idea de la plurifocalidad permite una relación más cercana con la experiencia cotidiana del sonido en el espacio. Si bien existen fuentes móviles, como vehículos, insectos, aves y otros estímulos, la mayoría de las fuentes sonoras en un entorno natural tienden a ser estáticas. Por lo tanto, según Arias, la experiencia de espacialidad en estos casos proviene principalmente de fuentes fijas.⁸¹⁴ En la anterior disyuntiva, el autor alude a la “multicolinealidad”, explicada de este modo:

⁸¹¹ López Cano, Ruben. *Música Plurifocal: Conciertos de Ciudades de Llorenç Barber*, Mexico: JCH Editores, 1997.

⁸¹² Arias, Ricardo, Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de octubre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁸¹³ Ibid.

⁸¹⁴ Ibid.

Personalmente, me inclino más hacia la multicolinealidad, entendiendo la espacialidad de esa manera, como múltiples puntos fijos que se relacionan entre sí, mezclándose o interrelacionándose en el espacio a medida que se dispersan. En mi pieza realizada en Nueva York, *Eight Bells* (2014) aunque era muy sencilla, era hermosa porque los sonidos se entrelazaban en el espacio acústico⁸¹⁵.

En cuanto al espacio, Arias⁸¹⁶ expone la pieza *Rumor II* (2013), al amplificar los globos, trabaja con los micrófonos muy separados, buscando así coaptar el sonido del espacio íntimo de los globos y traducirlo al espacio de la telefonía⁸¹⁷. Según Arias, en esta obra la espacialización ya estaba implícita en la manera de colocar un micrófono; siempre había una conciencia del espacio.

Lo que acabé haciendo con los globos tiene que ver con eso. Digamos que lo que voy a hacer es materializar mi visión estética, por decirlo de alguna forma, con lo que tenga a mano, que generalmente es precario, no sé, simplemente tiene que ver con la recursividad, más bien con: “Pues no tengo la herramienta, me la invento”⁸¹⁸.

Ya habíamos mencionado la necesidad de que los compositores se adapten a las condiciones físicas y técnicas disponibles para sus obras. Un ejemplo de esto es la compositora Collazos, quien manifestó su disposición para fabricar altoparlantes artesanales con el fin de acceder a un sistema multicanal. Por otro lado, Bejarano compartió su experiencia en la creación de una estructura diseñada para resolver las modificaciones realizadas a la planificación original de su obra *Ráfagas*.

En este contexto, también se encuentra una reflexión de Arias sobre la precariedad de los recursos con los que usualmente cuentan los compositores. Aunque su comentario parte de su experiencia personal, es pertinente señalar que esta es una condición común para muchos compositores suramericanos. Arias enfatiza que, ante estas limitaciones, él mismo se ha encargado de encontrar soluciones creativas, demostrando cómo los desafíos económicos y técnicos impulsan la innovación y la autogestión en el ámbito de la música para medios tecnológicos en la región.

⁸¹⁵ Ibid.

⁸¹⁶ Ibid.

⁸¹⁷ Ibid.

⁸¹⁸ Ibid.

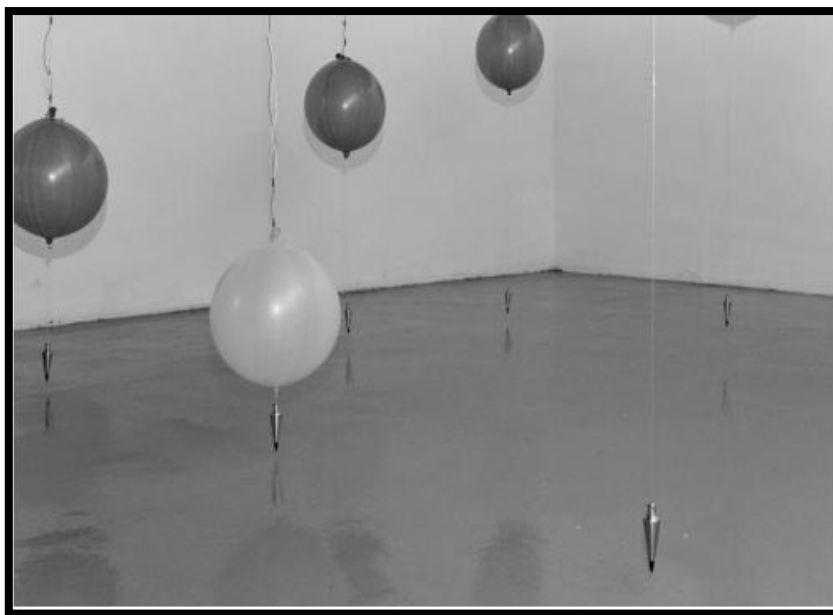


Figura 72. *Rumor II* (2013) Luis Ricardo Arias⁸¹⁹.

Lo anterior, es visto de nuevo en una de las herramientas de espacialización utilizadas por Arias, es un dispositivo creado por él mismo⁸²⁰, el cual consta de un sistema de difusión basado en parlantes pequeños, reproductores que funcionan con baterías, lo que permite añadir varias horas de audio en una tarjeta de memoria. Es una suerte de casco con 6 parlantes alrededor que tiene la función de proporcionar un sistema multicanal, pero personal⁸²¹. Posteriormente, Arias diseñó un dispositivo similar basado en aros: 33 aros concéntricos en los que ubicó cerca de 30 parlantes, donde pretendía que cada parlante emitiera una pista de audio con materiales sonoros similares, lo que le permitiría tener en un solo modulo, la experiencia de creación del entorno sonoro, de la misma manera en que Cádiz, Di Liscia y Fishman utilizan sistemas de difusión de lata fidelidad y sofisticación para la composición de timbres por medio de la información emitida por cada parlante.

⁸¹⁹Arias, Ricardo. "Hearing Things (Objects)." *Resonancias* 19, no. 36 (enero-junio 2015): 115-119, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9682831>. Consultado el 29 de enero del 2025.

⁸²⁰ El compositor comenta la fabricación de dicho dispositivo, mas no le da un nombre, es una suerte de sistema multicanal para uso individual, no está diseñado para obras específicas.

⁸²¹ Arias, Ricardo. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de octubre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

Sin embargo, siguiendo sus preferencias conceptuales, no permitía trayectorias de sonido, al igual que el compositor chileno Rodrigo Cádiz, él prefiere utilizar los parlantes para emitir mayor información ⁸²². “No uso paneos; generalmente, utilizo materiales similares, lo que produce automáticamente una ilusión de movimiento. Esta relación genera una experiencia espacial interesante de manera muy simple”⁸²³.

La idea de construir este tipo de sistemas, por un lado, está atravesada por las posibilidades de acceso a los sistemas de difusión, que en muchos casos son restringidas, por lo sigue siendo una posibilidad remota de trabajo con espacialización: “Aunque es interesante contar con un equipo de alta fidelidad, es una posibilidad de la alta tecnología”⁸²⁴, a pesar de lo anterior, Arias también destaca las posibilidades estéticas de la tecnología de baja calidad.

Arias⁸²⁵ afirma que comúnmente la música que recurre a medios tecnológicos se despliega en escalas monumentales; se dirige hacia lo grande: numerosos altavoces, los mejores disponibles. Arias, al igual que Demmer, resaltan el trabajo de Jorge Gregorio García, quien fundó el Teatro sonoro de la Universidad de los Andes. “Es un parlante carísimo, obviamente. Se mandó construir una consola que le permite asignar las salidas a los parlantes en tiempo real. Es un instrumento muy versátil y es muy bueno”. Sin embargo, su atención hacia una tecnología más rudimentaria, no solo se debe a la limitación de recursos, sino a su fascinación por la economía de medios en conexión con la experiencia cotidiana, ya que muchos de los sonidos que experimentamos tienen una escala reducida. Estos no necesariamente abarcan todo el espectro; son muy específicos en sus características y podrían reproducirse con equipos más básicos:

Estos altavoces diminutos cuestan 500 pesos, prácticamente nada. hay una abundancia de recursos disponibles, económicos, para desarrollar algo. Otra posibilidad es hacerlo con sistemas de “menor calidad”, que son como estos sistemas chiquitos que te digo. Me llama la atención el sonido tecnológico ideal; la verosimilitud es la meta del sonido tecnológico, incluso superando la sensación natural (...) me llamaba la atención, de otro lado, la precariedad del sonido, que puede ser de bastante menor calidad, pero tiene otras características y otras cualidades expresivas⁸²⁶.

⁸²² Ibid.

⁸²³ Ibid.

⁸²⁴ Ibid.

⁸²⁵ Ibid.

⁸²⁶ Arias, Ricardo. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de octubre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

Dejando de lado las cuestiones respecto a la espacialización, y centrándose en las posibilidades del espacio arquitectónico, Ricardo Arias habla acerca del proyecto que desarrolla actualmente junto con Daniel Leguizamón⁸²⁷ y David Fermont⁸²⁸, denominado *Las Monjas*, con el cual han tenido eventos en varios lugares, incluyendo Matik Matik, diferentes festivales y en el Teatro Mayor.

Como se mencionó en el apartado sobre el espacio simbólico, las dinámicas sociales determinan tanto la función como el significado de un lugar. En este sentido, al realizar una performance, las expectativas del público varían considerablemente según el contexto del lugar donde se lleva a cabo la interpretación.

Por ejemplo, las cualidades contextuales de un bar como Matik Matik favorecen una relación más informal e íntima con el público, promoviendo una dinámica que resulta más democrática y relajada. En contraste, un evento similar realizado en un espacio como el Teatro Mayor implica una relación más ritualizada, marcada por un alto grado de formalidad, en los dos casos, hay una influencia tanto en la percepción de la obra como en el desarrollo de la experiencia artística⁸²⁹.

Por otro lado, estas diferencias contextuales han sido señaladas por compositores suramericanos como Caesar, De Almeida, Lapetina y Collazos, quienes buscan fomentar la cercanía del público e incluso su participación activa en el performance. En este contexto, es relevante recordar la crítica de Caesar al ritualismo de los escenarios tradicionales, así como el reclamo de De Almeida sobre la falta de intimidad que caracteriza espacios como La Guaira o, en este caso, el Teatro Mayor.

En todo caso, vuelve a ser evidente el pensamiento del compositor suramericano que reconoce al espacio simbólico como un factor determinante en el resultado del performance. Además, contribuye a esta dinámica el hecho de que el público, con frecuencia, no tiene un

⁸²⁷ Compositor colombiano de música eletroacústica instrumental y guitarrista.

⁸²⁸ Pionero de la música electrónica en Colombia. Estudió guitarra clásica y composición en Londres en 1969, donde se familiarizó con la escena de la música electroacústica académica de la época. Al regresar a Colombia, montó un estudio en su casa con un sintetizador que trajo consigo. Aunque inicialmente compuso música para películas, eventualmente abandonó la música electrónica debido a la falta de espacio y apoyo en Colombia en ese momento.

⁸²⁹ Arias, Ricardo. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de octubre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

conocimiento previo de lo que encontrará en una ejecución de MMT. Como señala Arias, el cambio en el contexto social influye significativamente en las expectativas del público y en su actitud general hacia el evento, subrayando cómo el entorno social y físico afecta tanto la recepción como la interacción con la obra ⁸³⁰.

Arias también reflexiona acerca de la práctica reciente de ejecutar MMT en galerías de arte. Opina que la experiencia en estos espacios es diferente, ya que el público no está necesariamente preparado para dedicar mucho tiempo a escuchar una pieza musical. En este sentido, es más parecido a observar una pintura: se mira por un momento y luego sigue adelante⁸³¹. Comenta que, aunque se habla mucho del sonido en este contexto, a menudo no se presta suficiente atención a la calidad del sonido. Aún no se ha logrado una transición completa hacia el espacio de las galerías; la disposición del espacio afecta la percepción de la obra, como ha sido siempre en la historia de la música⁸³².

5.4. RODOLFO ACOSTA (1970)

El compositor Rodolfo Acosta (1970) (véase Anexo 12) La mayor parte del catálogo compositivo de Acosta es para medios acústicos, no electroacústicos. Sin embargo, como él explica, toda su creación está de una u otra manera permeada por la experiencia electroacústica, y uno de los aspectos fundamentales es el factor espacial. Propone para sus obras adscritas a la categoría de MMT tres parámetros o categorías de espacios: 1) el “parámetro metafórico” o ese espacio que se quiere evocar a través de la obra; 2) el “parámetro virtual” que sería al espacio aparente, que se busca, pero dentro de la práctica es posible que no se consiga; y 3) el “parámetro real”, que alude al espacio en el que se interpreta la composición⁸³³.

Estos tres parámetros son constantes en sus obras y, en su definición, pueden ser análogos a las categorías planteadas en este texto, las cuales, a su vez, también están presentes en las obras de otros compositores analizados aquí. El parámetro metafórico puede asociarse con el espacio

⁸³⁰ Ibid.

⁸³¹ Ibid.

⁸³² Ibid.

⁸³³ Acosta, Rodolfo. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de agosto de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11).

simbólico, manifestado tanto en las cualidades contextuales del entorno como en los conceptos poéticos de las obras. El parámetro virtual se vincula con la evocación de espacios específicos o la imitación de las cualidades acústicas de un entorno, con la intención de replicar las condiciones acústicas de una estructura. El parámetro real corresponde al espacio físico o la estructura donde se lleva a cabo el performance. Esta relación entre los parámetros propuestos y las categorías exploradas refuerza la importancia del espacio como un elemento multifacético y esencial en las composiciones revisadas.

En la obra *Monocuco chapineruno* (2013), evoca espacios a través de la superposición de obras por medio de cinco alto parlantes, se construye a través de la unión de músicas preexistentes que se juntan para la creación de una obra que permite transmitir lo que el compositor reconoce como identidad colombiana, con la ayuda de diferentes estéticas musicales del país. Cuenta con dos versiones, una grabada en audio, que por la calidad del registro en digital se escucha como un estruendo y logra una experiencia diferente a la de la segunda versión, la cual se da cuando la pieza es presentada como instalación⁸³⁴.

Para este trabajo tomaremos la instalación de esta obra, presentada con la ayuda de cinco altoparlantes puestos mirando hacia arriba, con un volumen leve, para que el público se asome, como si fuese una “ventana musical”, a cada uno de ellos⁸³⁵. Dichas “ventanas” (A-E) muestran diferentes tipos de música, circunscritas asimismo a distintos periodos:

A: Música académica contemporánea.

- 1) Luis Fernando Sánchez (*Otra vez domingo...*).
- 2) Damián Ponce de León (*En surcos de dolores*).
- 3) Jesús Pinzón (*Inmerso*).
- 4) Daniel Leguizamón (*Trío para voz femenina, guitarra y piano*).
- 5) RAR (*‘Entrada de los amantes’, de ‘El silencio de la ausencia’*).

B: Música académica antigua.

- 1) Gutierre Fernández Hidalgo (*Magnificat*).
- 2) Juan de Herrera (*Los grados*).
- 3) José Cascante (*Oiga Niño mío de mi corazón*).
- 4) Guillermo Uribe Holguín (*1er ballet criollo*).
- 5) Antonio María Valencia (*Emociones caucanas I*)

⁸³⁴ Ibid.

⁸³⁵ Ibid.

C: Música popular urbana contemporánea.

- 1) El pelagatos (*Urbambú*).
- 2) Juanchito (*Primero mi tía*).
- 3) La 33 (*La 33*).
- 4) Superlitio (*Perro come perro*)
- 5) Meridian Brothers *Canción de invierno*

D: Música popular urbana antigua.

- 1) Escalona (*La peste*).
- 2) Alejo Durán (*Ese negro sí toca*).
- 3) Lucho Bermúdez (*Matildita*).
- 4) Fruko y sus tesos (*El ausente*).
- 5) Emilio Sierra (*Benitín*).

E: Música tradicional popular.

- 1) Gaita (*Mariposa negra*).
- 2) Chirimía (*Se murió Caruso*).
- 3) Canto de zafra (Los gaiteros de San Jacinto).
- 4) Fandango (*La 24 en acción*).
- 5) *Pajarillo desconocido*.

Según el recorrido que va haciendo el público por los parlantes, el compositor va reproduciendo la obra, puesto que la intención es resaltar la idea poética; por lo tanto, el público logra armar en su mente y en su alma la totalidad de la obra⁸³⁶ creando su propio itinerario:

Claro en la estructura de la misma, y en cierto sentido, puede que la forma también sea la misma, pero eso no es cierto, porque si bien, la estructura está fija, la forma es creada por cada miembro del público en la medida, en la cual va recorriendo los cinco parlantes⁸³⁷.

A través de la obra *Wash* (2010) se puede comprender mejor su consideración de tales parámetros. Esta obra fue un encargo solicitado por la galería *Engine Twenty Seven* de Nueva York a través del curador Ricardo Arias; se trató de un proyecto para ocho canales que se realizó en un cuarto aislado donde se montaron ocho monitores Behringer pequeños, por esto, no se puede reconocer como un montaje bien librado, puesto que las condiciones del espacio real (la galería

⁸³⁶ Ibid.

⁸³⁷ Ibid.

neoyorquina), no correspondían con el virtual (es decir, el espacio que se pretendía evocar)⁸³⁸. Asimismo, la propuesta espacial real de Acosta, claramente dependía de la disposición y la calidad de los parlantes en el espacio real, pero también buscaba un dialogo de espacios metafóricos como era al que remitía Matik Matik:

En Bogotá hay un bar muy importante que se llama Matik Matik, es un espacio que tenemos para música no comercial, y en gran medida para músicas experimentales. Al principio de la historia de Matik Matik, hace doce o años trece años, hicimos un ciclo que se llamó *Lavomatik* que era los martes. Llegaba quien quisiera a improvisar libremente, unas improvisaciones una locura absoluta y con gente que uno no volvía a ver, (...) llegaba el que quería y se metía ahí era un delirio, era una orgía, improvisación maravillosa⁸³⁹.

Para *Wash* se usaron grabaciones de algunos de los conciertos realizados en este espacio experimental. De este modo, la obra evoca por un lado la escena de música experimental en la capital colombiana retratada en el citado ciclo (*Lavomatik*) y por otro, en estrecha conexión con ella, el particular espacio de Matik Matik:

Yo dije: quiero utilizar ese material como punto de partida, utilicé varias grabaciones, recortando pedacitos y haciendo como un recorrido; por una parte. por el ciclo de *lavomatik*. Por otra parte, por el espacio de Matik Matik. También el espacio de música experimental en Bogotá, por la gente que estaba quedando retratada ahí, Aunque sea anónimo, porque ni siquiera recuerdo quienes eran por lo que no era programado. No hay dato alguno acerca de quien estuvo (...) improvisaban y se iban y ni siquiera eran músicos, una maravilla⁸⁴⁰.

Según Acosta, había un diálogo entre lo que había sido el espacio físico real de Matik Matik, el espacio ritual de la improvisación libre y, por otra parte, el espacio real de la galería de Nueva York. La obra fue un cruce de muchas concepciones de espacio, que pasaba por el espacio real físico, dispuesto en los ocho altoparlantes, con la estructura, o la formalidad de la obra, que se refleja en el discurso en cada uno de los ocho canales, entonces ahí múltiples formas de encontrar ese espacio, donde solamente uno es el espacio real físico creado por los parlantes en la galería.

⁸³⁸ Ibid.

⁸³⁹ Ibid.

⁸⁴⁰ Ibid.

Por lo tanto, el resultado final se refleja como un espacio, dentro de un espacio, espacios que son traducidos al sonido⁸⁴¹.

Las dos obras de Acosta destacan por su complejidad en el uso del componente espacial, ya que ambas están vinculadas a una idea poética relacionada con conceptos geográficos, que si recordamos las apreciaciones de Varela⁸⁴² y Aguilar⁸⁴³ el espacio deviene lugar o territorio al reconocerle ligaciones con grupo sociales y sus identidades. Por lo tanto, en *Monocuco Chapineruno*, se aborda el territorio y su llamado a reconocer la identidad del país. Por otro, en *Wash*, se busca transmitir una experiencia íntima de un lugar de gran importancia para la historia de la MMT colombiana y para sus compositores: el bar Matik Matik, lo que revela la intención simbólica en las obras de Acosta.

En términos técnicos, el uso de sistemas multicanal, ya sea de cinco u ocho canales, refleja una intención de espacializar las obras. Sin embargo, en *Wash*, es evidente el objetivo de replicar el entorno acústico del bar Matik Matik, es decir, de lograr su evocación virtual. Este aspecto pone de manifiesto las limitaciones técnicas que a veces enfrentan los compositores, como se evidenció en las críticas de Acosta a la calidad de los sistemas de difusión ofrecidos por la galería, los cuales no cumplían con las garantías necesarias para realizar el concepto de la pieza. Esto refuerza la relevancia del espacio físico de difusión como un factor clave en el resultado final.

Además, en las dos versiones de *Monocuco Chapineruno*, se observa cómo el formato de presentación afecta profundamente la experiencia estética. Según Acosta, la versión estéreo ofrece una experiencia muy diferente a la instalación multicanal, no solo por las posibilidades de difusión sonora, sino también por la manera en que el público interactúa y circula dentro del espacio. Este contraste subraya la relación intrínseca entre el diseño sonoro, el espacio físico y la interacción del público en las obras de MMT.

⁸⁴¹ Ibid.

⁸⁴² Valera, Sergi. “Estudio de la relación entre el espacio simbólico urbano y los procesos de identidad social.” *Revista de Psicología Social* 12 (1997): 17–30, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=111837> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁸⁴³ Aguilar Hernández, Yuri. *Construcción Simbólica Colectiva del Espacio Público: Antología de Lecturas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes y Diseño, 2013.

5.5. ANA MARÍA ROMANO (1971)

La primera aclaración que hace Ana María Romano (1971) (véase Anexo 12) respecto a su obra, es de carácter técnico, resalta que siempre está atenta a cómo debe sonar su obra dentro de un espacio; por ello se preocupa especialmente por la configuración o distribución de los (cuatro u ocho) parlantes. Romano categoriza dos tipos de espacio que hacen parte de su concepto creativo: el “espacio interno” y el “espacio externo”, dos conceptos que conviven con el proceso de creación⁸⁴⁴. Las reflexiones respecto al espacio y la espacialización, en torno a la obra de esta compositora se entenderán mejor al revisar dos de sus obras recientes: *Todo a mil* y *Una gota un silencio, la hoja*.

Todo a Mil (2019) es fruto de un trabajo de creación colectiva; Romano convocó cinco personas más para crear sobre paisajes sonoros⁸⁴⁵. La idea principal de dicho ejercicio consistió en lograr que se escucharan seis ciudades simultáneamente, según ella era como “hacerles un zoom a esos pedacitos del mundo”⁸⁴⁶. Se trabajó con muestras tomadas en Buenos Aires, La Plata, Ciudad de México, Birmingham, Bogotá y Arequipa en Perú⁸⁴⁷. Ella realizó las grabaciones correspondientes a Arequipa; de este modo explica la autora cómo procedió con la selección y grabación de los materiales sonoros:

En el recorrido por los mercados de la ciudad, me encontré con un timbre de voz, yo no veía a la persona, solamente escuchaba su voz, era un *paisa*⁸⁴⁸ vendiendo baba de caracol en Arequipa, yo lo busqué con el micrófono hasta que le pude ver la cara. Obviamente, como estaba en este contexto del mercado, todo el mundo estaba vendiendo sus productos y los estaba ofreciendo con ofertas. A mí me recordó esa situación tan nuestra, de la décima con caracas en Bogotá, donde se encontraban los famosos *agáchese*⁸⁴⁹, donde todo valía a mil pesos, por eso la obra se llama así, porque es esta

⁸⁴⁴ Romano, Ana María. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 9 de agosto de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁸⁴⁵ Camilo Mahecha, Bogotá, Colombia; Diego Makedonsky, La Plata, Argentina; Jorge García, Birmingham, Inglaterra; Michele Abondano, CDMX, México, Patricia Martínez, Buenos Aires, Argentina.

⁸⁴⁶ Romano, Ana María. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 9 de agosto de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁸⁴⁷ Ibid.

⁸⁴⁸ *Paisa* es una denominación de uso popular para referirse a personas de la región centro occidental de Colombia, como Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío.

⁸⁴⁹ *Agáchese* es un término que se utiliza para referirse a algunos lugares de comercio informal en Colombia.

situación de los mercados populares de estar ofreciendo sus productos, todo el mundo los ofrece durísimo para llamar la atención porque son lugares muy concurridos⁸⁵⁰.

En su proceso de composición, Ana María Romano buscaba resaltar el espacio del mercado público: las músicas que se escuchan, las estrategias de promoción de los vendedores, la forma en que intentan seducir a los compradores, las ofertas y las rebajas. Este enfoque pone de manifiesto, una vez más, la representación de un espacio a través de la creación sonora. En este montaje colaborativo, la compositora pretendía reflexionar sobre los acontecimientos sonoros que ocurren simultáneamente en el mundo. Cada una de las piezas aludía a esta simultaneidad, representando la coexistencia de innumerables eventos sonoros.

Este enfoque se fundamenta en la idea de reconocer el uso de los elementos de captación del sonido como herramientas para construir una obra figurativa, capaz de evocar aspectos sonoros específicos de un lugar determinado. Esto se alinea con la reflexión de Demmer, quien señala la posibilidad de "traer un pedazo" de un entorno como el Amazonas a un espacio completamente distinto, como una ciudad. Una idea similar es destacada por Rodolfo Caesar, quien cita la obra de *Luc Ferrari, Presque Rien No. 1: Le Lever du Jour au Bord de la Mer*, como ejemplo de cómo capturar y transportar la experiencia sonora de un entorno marítimo.

Siguiendo esta línea, Romano adopta un enfoque comparable: llevar al oído de los espectadores piezas que permitan vivir la experiencia sonora de diferentes partes del mundo, cada una con su identidad y características únicas. Un ejemplo relevante es la inclusión del sonido del "Paísa", que, a pesar de estar fuera de su contexto espacial (Perú) logra remitir a la compositora al contexto de origen (Colombia), logró evocar en la compositora la sensación de otro contexto espacial gracias a sus características sonoras distintivas.

Esta capacidad de trasladar identidades sonoras a través del espacio y el tiempo es precisamente lo que busca Romano en este montaje colaborativo. A través de su obra, intenta evocar y compartir experiencias sonoras características, demostrando cómo el sonido puede trascender barreras físicas y culturales para conectar contextos, memorias e identidades.

⁸⁵⁰ Romano, Ana María. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 9 de agosto de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11).

Otra forma de ver la concepción del espacio desde la perspectiva de Romano se aprecia en la obra *Una gota un silencio, la hoja* (2018). La compositora aclara que siempre, al poner una obra en espacio, hay un diálogo y una negociación para que se del resultado que se espera dentro del espacio arquitectónico, partiendo de la forma de dicho espacio, sus materiales, las condiciones técnicas, las cuales pueden variar si es una galería, un museo, una bodega desocupada, siempre se tienen en cuenta los recursos técnicos⁸⁵¹. Esta obra, la cual también fue un trabajo colaborativo que la compositora describe:

Sale de una residencia artística de la plataforma “El criollo producciones”. Entonces, Ricardo⁸⁵² me invitó para crear una obra, pero también para ser tutora de otro grupo de artistas que estaban ahí trabajando simultáneamente. Ese proceso a mí me pareció muy interesante, porque al final terminamos proponiéndolo como un laboratorio⁸⁵³.

La compositora había realizado unas grabaciones en un santuario de abejas y quería trabajar con ese material, dándole la importancia a este ser vivo, el cual, está desapareciendo y en gran medida garantiza que tengamos alimento: “Esta obra es mi forma de manifestarme frente a esas situaciones desde lo creativo”⁸⁵⁴. De este modo explica Romano las diferentes decisiones creativas respecto al espacio que se planteó:

Yo decidí aprovechar todo el espacio, al principio una de las preguntas era ¿Pongo los ocho parlantes en un espacio chiquito? y genero una situación inmersiva? A mí me gustaba mucho esa idea, imagínate entrar a un espacio en donde tú sientes que las abejas están por arriba por abajo por detrás en los pies en los brazos, a mí esa idea me gusta, pero en este espacio, digamos que terminó ganando la otra opción, y era como habitar todo el espacio, En la situación inmersiva, la idea era las colmenas, están ahí metidas y vuelan y suenan todas al mismo tiempo, y la otra situación, apropiarme del espacio, habitar todo el espacio era más cercano a sentir las abejas volando⁸⁵⁵.

El montaje se realizó en El parqueadero, un espacio creado y facilitado por el Banco de la República de Colombia, que en tiempo pasado fue un aparcamiento y posteriormente lo convirtieron en una galería según cuenta Romano. Entre las características de dicho lugar

⁸⁵¹ Ibid.

⁸⁵² Ricardo Moreno, artista contemporáneo colombiano (1984 - 2023) socio fundador de la plataforma “El criollo producciones”. Moreno, Ricardo. “Curriculum Vitae,” sitio web personal. <https://morenoricardo.com/cv.html> Consultado el 4 de enero de 2025,

⁸⁵³ Romano, Ana María. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 9 de agosto de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁸⁵⁴ Ibid.

⁸⁵⁵ Ibid.

destacaban su profundidad, paredes gruesas y una sonoridad muy reverberante. La compositora ubicó cuatro puntos en el espacio, uno era la entrada, otro en una esquina, algunas sillas y el fondo del lugar, cada uno de estos puntos fue intervenido con parlantes, una situación dispersa, que no permitía sentir las abejas invadiendo el espacio⁸⁵⁶.

Al no lograr la situación inmersiva, Romano buscó la evocación de abejas volando, por ello, de los ocho parlantes, había dos que eran aéreos, colgaban del techo. Otros buscaban que el espectador se acercara e introdujera la cabeza en ellos, la idea era estar en un lugar y de repente sentir una abeja, no sentir el ataque de las abejas, ni sentirse rodeado por abejas, era mucho más sutil⁸⁵⁷. Para reforzar lo anterior, se usó un video de abejas, un fotograma en bucle que se repetía a lo largo de la exposición.

Después de analizar las características y las intenciones estéticas de estas dos obras de Ana María Romano, podemos observar que el espacio en su trabajo puede categorizarse en dos enfoques principales. El primero se centra en la evocación de lugares a través del sonido, donde la compositora utiliza elementos sonoros para transportar al oyente a contextos específicos cargados de significado. Este enfoque busca conectar al público con los aspectos identitarios y simbólicos de los entornos que representa.

El segundo enfoque está enmarcado en la relación entre el espacio arquitectónico y la circulación del sonido. Aquí se analiza cómo las características físicas del lugar donde se expone la obra influyen en la experiencia sonora y estética. La interacción entre la obra, el espacio y el público se convierte en un factor determinante para el resultado final.

En esta ocasión, Romano pretendía generar una experiencia inmersiva mediante un sistema octofónico en un recinto pequeño. Sin embargo, al no disponer de una estructura con estas características, fue necesario buscar una nueva distribución de los canales. Para potenciar la inmersión, se incorporaron imágenes como parte de la propuesta.

Este ajuste es otro claro ejemplo de la adaptabilidad del compositor frente a las limitaciones técnicas y espaciales. En este caso, dicha adaptabilidad transformó la estética original de la obra, mostrando cómo las condiciones prácticas pueden influir en la evolución de una propuesta artística.

⁸⁵⁶ Ibid.

⁸⁵⁷ Ibid.

5.6. JORGE GREGORIO GARCÍA (1975)

Para Jorge Gregorio García,⁸⁵⁸ (1975) (véase Anexo 12) la conciencia de la importancia del espacio y la espacialización, tanto en la presentación como en la construcción de una obra utilizando herramientas de la MMT, transformó por completo su paradigma compositivo. Comprender las implicaciones técnicas y estéticas de estas dos categorías llevó a García a replantear su enfoque creativo, orientando su composición hacia un híbrido entre la composición lineal y la construcción de un objeto sonoro tridimensional.

Este enfoque tridimensional se manifiesta en la construcción de tímbricas y texturas que se despliegan en un espacio tridimensional, expandiendo la experiencia auditiva. Para entender esta idea, es necesario retomar las reflexiones de Di Liscia y Cádiz, quienes explican cómo los sistemas multicanal, como el teatro sonoro empleado por García, permiten emitir información distinta desde cada altavoz. Esta información, en algunos casos, consiste en fragmentos del espectro sonoro que, en conjunto, forman un timbre tridimensional en el espacio.

De esta manera, García utiliza la espacialización no solo como una herramienta técnica, sino como un medio para redefinir los límites estéticos de la composición, creando obras que trascienden la linealidad tradicional y generan experiencias inmersivas e innovadoras para el público.

Según lo que asevera García, el espacio y la espacialización en la MMT no se pueden separar del proceso creativo, por lo que es indispensable el contar con las herramientas propicias para la interpretación de la MMT, y es una de las principales búsquedas de este compositor, lo que se ve reflejado en la fundación del BLAST, proyecto del cual García es pionero, y esta iniciativa nace de la siguiente situación:

Cuando llegué a Colombia en 2013, después de vivir en Birmingham, me di cuenta de que necesitaba una orquesta (hace referencia a una orquesta de altoparlantes) como la que tenía disponible en Birmingham (The Beast) para poder interpretar mis obras aquí. Ese fue mi primer gran proyecto, un proyecto de composición y desarrollo maduro de investigación-creación en Colombia⁸⁵⁹.

⁸⁵⁸ García, Jorge Gregorio. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 27 de agosto de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁸⁵⁹ Ibid.

Diferentes compositores, como Demmer o Arias, hacen referencia al proyecto (BLAST) desarrollado por García, el cual muestra la importancia que, dentro de la MMT, tiene la espacialización y la disposición de un espacio adecuado para la interpretación de obras bajo estas herramientas. García propuso en 2014 la idea de fundar un proyecto de investigación que resultó en un sistema de difusión en la Universidad de Los Andes⁸⁶⁰, que finalmente se gestionó mediante una primera ayuda financiera a través de un fondo para profesores asistentes, por medio de la Vicerrectoría y la Facultad de Artes y Humanidades. Como explica García, también concurrió a otras ayudas —como la obtenida del Ministerio de Cultura en 2015⁸⁶¹— que condujeron a la creación del Bogotá Los Andes Sound Theater (BLAST):

Un sistema de difusión cuesta muchísimo dinero, y estamos hablando de mucho dinero para algo que no son conciertos de reguetón. El público de la electroacústica es diferente... he tenido audiencias desde quince personas hasta trescientas, pero no hablamos de miles. Gané esas convocatorias, lo que marcó el comienzo de lo que llamé BLAST: Bogotá Los Andes Sound Theater, o el Teatro de Sonido Bogotá en la Universidad de Los Andes. Decidí darle ese nombre como un tributo al BEAST, el Birmingham Electro Acoustic Sound Theater, para conservar esa herencia conceptual⁸⁶².



Figura 73. Jorge Gregorio García en el BLAST⁸⁶³.

⁸⁶⁰ Universidad de los Andes. “BLAST: Una experiencia de inmersión a través del sonido.” Noticias Uniandes. <https://www.uniandes.edu.co/es/noticias/teatro-cine-y-musica/blast-una-experiencia-de-inmersion-a-traves-del-sonido> Consultado el 23 de diciembre de 2024.

⁸⁶¹ Ibid.

⁸⁶² García, Jorge Gregorio. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 27 de agosto de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁸⁶³ Universidad de los Andes. “BLAST: Una experiencia de inmersión a través del sonido.” Noticias Uniandes. <https://www.uniandes.edu.co/es/noticias/teatro-cine-y-musica/blast-una-experiencia-de-inmersion-a-traves-del-sonido> Consultado el 23 de diciembre de 2024.

Si bien García no aporta muchas reflexiones respecto a espacio y la espacialización en sus composiciones, su iniciativa de construcción de lo que es el primer acusmonium de Colombia y el primer sistema de difusión de dieciséis canales (“pequeño, pero enorme en términos de lo que se había hecho aquí hasta entonces”⁸⁶⁴) es un reflejo de la importancia que representan la espacialización y el espacio en el pensamiento creativo del artista de la MMT. Explica García que hasta el 2014, fecha de la fundación del BLAST: “Colombia ha tenido como máximo doce canales, lo que es monstruoso, pero se solía hacer con equipos improvisados”⁸⁶⁵. Esto limitaba la posibilidad de establecer una cultura de hacer música electroacústica de mayor factura. Continúa García su razonamiento para la fundación del BLAST:

Mi pregunta siempre fue: en esa instancia, ¿cuánto cuesta una orquesta? ¿Cuánto cuesta financiar una orquesta? Pues sí, hay compositores que escriben para orquesta, ¿por qué nosotros tenemos que contentarnos con un par de parlantes de mediana calidad y en esas condiciones tan paupérrimas? como compositores electroacústicos, porque sí, es que una orquesta también es cara, un piano es caro, una guitarra eléctrica es cara, todo es caro. Entonces, ese fue mi interés y fundé, con estas ayudas, el BLAST.

A diferencia de autores como Felipe de Almeida, que afirma preferir el sonido estéreo, o Ricardo Arias y Cristina Collazos, quienes valoran el *Lowtech* como herramientas tan validas como los dispositivos de alta tecnología y fidelidad, García considera que cuanto más parlantes tenga un sistema de difusión y que cuanto mejor sea la definición del sonido emitido por los mismos existen más posibilidades de ser aprovechados para la creación musical; incluso si el compositor busca ofrecer una experiencia relativamente natural, es necesario contar con herramientas lo suficientemente desarrolladas para “convencer” al oyente de una realidad interesante⁸⁶⁶. Por esta razón, es que la aparición de sistemas multicanal de alta calidad como el BLAST, las orquestas de altoparlantes (acusmonium) o cualquier tipo de monitor de calidad, van a determinar los resultados estéticos. Esto explica la importancia que García atribuye a las necesidades presupuestales del artista en la MMT:

Un par de monitores que se utilicen para masterización, valen fácilmente cincuenta millones de pesos, y uno necesita más de dos parlantes. Evidentemente, no todos son de cincuenta millones, pero ahí está el arte de tomar una bolsa de dinero. Por ejemplo, de la misma manera cómo tienes una orquesta, tienes instrumentos designados a ciertas

⁸⁶⁴ García, Jorge Gregorio. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 27 de agosto de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁸⁶⁵ Ibid.

⁸⁶⁶ Ibid.

regiones espectrales, a cierto color, ciertas características sonoras y así sucesivamente, entonces de esa manera, también tú puedes escoger ciertos altavoces, con ciertas respuestas al espectro, los dispones entonces de manera especial en el espacio y de esa manera puedes llegar a hacer cosas bastante interesantes. Y eso es el BLAST básicamente⁸⁶⁷.

Este sistema de difusión (BLAST) está actualmente por el orden de treinta canales⁸⁶⁸, siendo el segundo sistema de difusión multicanal de Latinoamérica; el primero está en Brasil, el PANaroma en manos de Flo Meneses, como se mencionó anteriormente referenciando a De Almeida y De Oliveira Thomasi⁸⁶⁹ y Meneses⁸⁷⁰, quienes afirman que es uno de los primeros compositores electroacústicos que piensan en este tipo de tecnología en la región, por la herencia de la música electroacústica alemana.

5.7. JAIME DANIEL ROJAS (1977)

Al igual que muchos de los compositores entrevistados, Jaime Daniel Rojas (1977) (véase Anexo 12) ve al espacio como un componente crítico en la creación e interpretación de la MMT, puesto que cada lugar va a tener un comportamiento específico. Las condiciones que dicho espacio va a presentar están mediadas por diversos factores (la hora, el día, la luz, el clima, e inclusive si la parte humana puede ser determinante en la ejecución de la pieza⁸⁷¹). Como ya se ha visto, Matik Matik es un lugar emblemático en la experimentación sonora en la capital colombiana, por eso no sorprende que Rojas, al igual que Acosta y Arias, también aluda a él para ejemplificar de qué forma el espacio influye, en diferentes sentidos, en el resultado estético final:

Tomando como ejemplo a Matik Matik, que es un bar en Bogotá, tiene un público propio, un ruido y sonidos característicos, y la limitación del espacio, ya que el techo es

⁸⁶⁷ Ibid.

⁸⁶⁸ Universidad de los Andes. “BLAST: Una experiencia de inmersión a través del sonido.” Noticias Uniandes. <https://www.uniandes.edu.co/es/noticias/teatro-cine-y-musica/blast-una-experiencia-de-inmersion-a-traves-del-sonido> Consultado el 23 de diciembre de 2024.

⁸⁶⁹ Ribeiro, Felipe de Almeida, y Ricardo de Oliveira Thomasi. “Mapping Out the Origins of Electroacoustic Music Studios in Brazil.” *Computer Music Journal* 46, no. 1–2 (2022): 94-107. https://doi.org/10.1162/comj_a_00639 Consultado el 29 enero del 2025.

⁸⁷⁰ Menezes, Flo. “Duas décadas de Studio PANaroma.” *Revista Vórtex* 2, no. 2 (2014): 1-18. <https://doi.org/10.33871/23179937.2014.2.2.457> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁸⁷¹ Rojas Vargas, Jaime Daniel. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de noviembre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

bajo. Cada lugar va a marcar una estrategia distinta. A veces eso se puede potencializar, pero otras veces puede jugar en contra⁸⁷².

Inclusive, una de las situaciones más comunes en la interpretación de la MMT, que es clave y también la presenta Bejarano al hablar del montaje sobre el *Poema sinfónico para cien metrónomos* (1962) de György Ligeti, que es el constante compartir del espacio con otros artistas asociados a estas herramientas. Al realizar un *performance* en una universidad, una galería, una sala de exposiciones, museos, etc., se suelen reunir diferentes artistas de MMT con varias obras de arte, y va a ser inevitable encontrarse con las condiciones ambientales que van a generar interferencia de los diferentes resultados estéticos, algo que no ocurre cuando la exhibición es individual. En ese último caso, hay más posibilidades de interactuar con el espacio de manera autónoma y determinada⁸⁷³.

Otro de los condicionamientos espaciales que se han nombrado ya son las características contextuales, históricas, sociales y culturales del espacio. Rojas afirma que el lugar donde más ha valorado sus condiciones al realizar una presentación es el Teatro León de Greiff⁸⁷⁴, ya que sin duda tiene un componente histórico de gran peso en la cultura y en la academia no solo de Bogotá, sino también de Colombia, lo cual como ya se mencionó en el caso de artistas como De Almeida, Caesar, Arias, también va a determinar la percepción auditiva y afectiva del público.

En el extremo opuesto, Rojas también resalta las posibilidades del espacio público, puesto que este también implica desafíos para la producción de MMT. Explica este autor el impacto que supuso su experiencia en el Carnaval brasileiro, que conecta con el interés de Rojas de sacar la

⁸⁷² Ibid.

⁸⁷³ Rojas Vargas, Jaime Daniel. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de noviembre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁸⁷⁴ El Auditorio León de Greiff UNAL, con capacidad para 1,604 espectadores, es un referente cultural y acústico de Latinoamérica. Diseñado por Eugenia Mantilla, recibió el Premio Nacional de Arquitectura en 1974 y fue declarado Monumento Nacional en 1996. Ha sido la sede de la Orquesta Filarmónica de Bogotá y la Asociación Sinfónica Nacional, además de acoger artistas y agrupaciones nacionales e internacionales de renombre.

Impulsado por la visión del rector José Félix Patiño, el auditorio integra cultura y academia en la Universidad Nacional. Actualmente, promueve programas educativos y de formación musical para jóvenes, impactando a más de 26,000 niños y adolescentes. Reabierto en 2023 tras una restauración integral, en 2024 inicia una nueva temporada de conciertos, consolidándose como un centro cultural de excelencia en Colombia. Universidad Nacional de Colombia. Auditorio León de Greiff. Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de Colombia. <https://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/auditorio-leon-de-greiff/> Consultado el 31 de diciembre del 2024.

MMT de lo que llama “templos” o instituciones con códigos y símbolos que suelen ser poco democráticos:

Después de estar en Brasil, no pude vivenciarlo, pero me llamaron mucho la atención los bloques del Carnaval de São Paulo, que eran justamente comparsas, grupos de personas que hacían ruido de Carnaval. Entonces eso también permite percibir que no solo son estos lugares, también pueden ser muchos más espacios donde se llega al público de forma más abierta⁸⁷⁵.

En la primera presentación que hace Rojas de la obra *Aqua Sonora* (2007) para el Festival Transrevelation en Nueva York en el año 2007, contaba con una planeación que requería sonido cuadrafónico: buscaba utilizar dos altavoces en la parte frontal y dos en la parte posterior. La instalación pretendía jugar con el paneo, la distribución y proyección del sonido; por otro lado, la intención conceptual era generar en el público una sensación de sumersión en el agua por medio de sonidos que pretendían evocar la profundidad y la superficie⁸⁷⁶. Incidiendo en la apuntada necesidad de recursos invocada por García, Rojas explica las condiciones en las que tuvo que ejecutar su obra:

Fue un reto, puesto que solo contaba con dos altavoces, por lo que tuve que llevar unos de mi propiedad, los cuales estaban en mi casa en Nueva York, yo me ubiqué en la parte posterior de la instalación. La idea era tener dos parlantes adelante y yo atrás, haciendo una camada⁸⁷⁷ con efectos de sonido, lo cual fue muy efectivo, la audiencia quedó sorprendida, todos se volteaban y me veían ahí atrás. Debía convencer al público de la existencia de la inmersión, que todos se metieran, casi que sentir que estuvieran en el agua, que se sintiera mojados con frío, la frescura, por medio de la espacialización y el material sonoro⁸⁷⁸.

En la anterior anécdota, que perduraría en la memoria del autor⁸⁷⁹, se perciben claramente dos formas de condicionamiento del espacio para la consecución de un resultado estético; por un

⁸⁷⁵Rojas Vargas, Jaime Daniel, Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de noviembre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁸⁷⁶ Ibid.

⁸⁷⁷ Con la expresión “camadas” el compositor hace referencia a emisiones de sonido que hacen parte de la obra, y que a su vez se complementan con otras “camadas” que componen el conjunto de estímulos sonoros de la composición.

⁸⁷⁸ Rojas Vargas, Jaime Daniel. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de noviembre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁸⁷⁹ “Siempre tuve en cuenta y no se me va a olvidar esta anécdota, conseguir por lo menos 4 parlantes y buscar la forma de distribuir esas señales de una manera que sea agradable, desafiadora, que se llenara de sorpresa, con sus momentos, su hilo conductor” Rojas Vargas, Jaime Daniel. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de noviembre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

lado, los recursos tecnológicos, la necesidad de una cantidad específica de altoparlantes para conseguir una espacialización adecuada y, por otra, la sensibilidad del artista para conseguir la evocación de una sensación en el público por medio de los recursos de que dispone. Esto, evidentemente, sin atender a los aspectos de recepción por parte de cada oyente.

En el desarrollo de una exposición de arte sonoro, en año, en la galería Issue Project Room en Nueva York, tuvo la oportunidad de escuchar La obra llamada *Mini Sound Series* (2006) de la compositora Maryanne Amacher (1938-2009), que le marcó profundamente. Esta obra de alrededor de 30 minutos se ejecutaba con un sistema multicanal de cerca de 16 parlantes instalados en un segundo piso circular, el cual es posible asociar con la idea de espacialización plurifocal propuesta por Llorenç Barber⁸⁸⁰.

Como explica Rojas, este espacio tenía la potencia de invitar a la gente a caminar, sentarse y a mover el cuerpo; en él, los sonidos y timbres se distribuían a lo largo de estos sistemas de parlantes fijos en el piso y las paredes, eran ocho estaciones diferentes con forma semejante a la de faros de luz⁸⁸¹. Sobre esta experiencia narra Rojas:

Uno sale transformado en otra persona después de ese tipo de experiencia, es revelador sobre las posibilidades y el poder que tiene la espacialización. No estamos hablando de sonidos definidos, era puro procesamiento, pero tenía mucho poder. Al escucharlo en este ambiente, para mí fue muy iluminador sobre posibilidades estéticas, poéticas del espacio⁸⁸².

Uno de los proyectos de MMT más importantes de Rojas consistió en la creación del *Mapa sonoro del Río Iguazú* (2022) en el estado de Paraná Brasil. En el caso de este proyecto, la espacialización era un tema clave y crítico, aunque siempre, desde la presentación de su primera obra electroacústica *Aqua Sonora* (2007) ésta determinó los procesos para conseguir un juego creativo y establecer una hoja de ruta o unas bases creativas⁸⁸³.

La planeación técnica de la obra incluye dos versiones. Por un lado, se cuenta con una interfaz visual (Figura 74) que permite al espectador escoger los puntos del río Iguazú que desea

⁸⁸⁰ López Cano, Ruben. *Música Plurifocal: Conciertos de Ciudades de Llorenç Barber*, Mexico: JCH Editores, 1997.

⁸⁸¹ Rojas Vargas, Jaime Daniel. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de noviembre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁸⁸² Ibid.

⁸⁸³ Ibid.

escuchar o, alternatively, seguir una planeación de escucha predefinida por el compositor. Esta herramienta interactiva ofrece una experiencia personalizada que conecta al oyente con los paisajes sonoros de manera activa⁸⁸⁴.

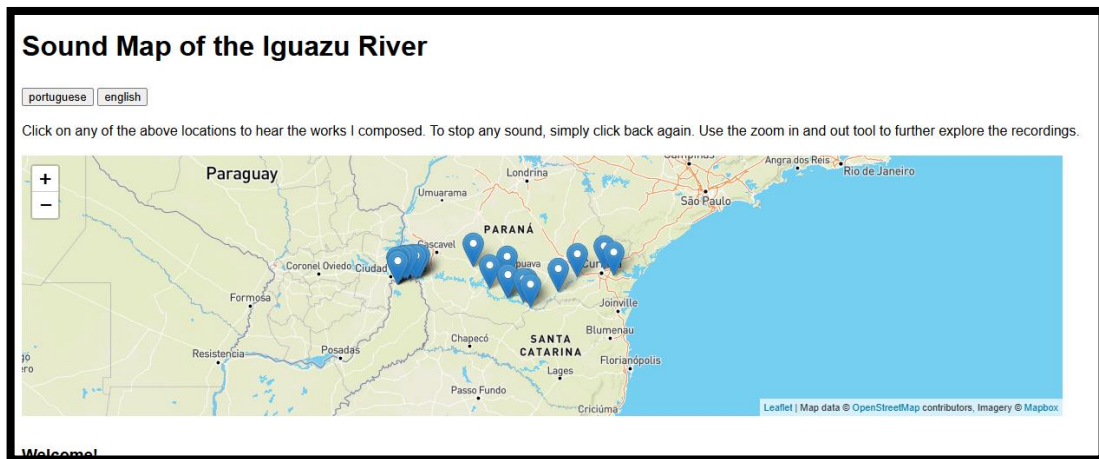


Figura 74. Interfaz visual del Mapa Sonoro del Río Iguazú. Jaime Daniel Rojas⁸⁸⁵

En esta interfaz, al estar implementada en un circuito virtual como la web, la espacialización se realiza en formato estéreo. Aunque esta elección técnica modifica la experiencia estética original, permite un acceso más democrático a la obra, superando las limitaciones que pueden surgir con la instalación cuadrafónica original. Este enfoque busca ampliar el alcance de la creación del compositor, ofreciendo una alternativa accesible a audiencias más amplias.

Un caso similar se observa en la obra *Monocuco Chapineruno* de Acosta, donde las adaptaciones técnicas han permitido presentar la obra en formatos que facilitan su difusión -estéreo y pentafónico-. De manera relacionada, los dispositivos multicanal personales diseñados por Arias representan otra solución innovadora para acceder a experiencias cuadrafónicas. Estos dispositivos posibilitan una mayor flexibilidad en la presentación y recepción de las obras, haciendo que las experiencias inmersivas sean más alcanzables para diferentes contextos y audiencias ⁸⁸⁶.

En cuanto a la búsqueda estética de la segunda versión, la instalación tenía como objetivo proporcionar al oyente la posibilidad de realizar un viaje sonoro por el río Iguazú. Esto se logró a

⁸⁸⁴ Rojas, Jaime. Sound Map of the Iguazu River. Sons do Rio Iguaçu, sitio web oficial. 2022. <https://www.sonsdorioiguazu.art.br/> Consultado el 29 enero del 2025.

⁸⁸⁵ Ibid.

⁸⁸⁶ En la actualidad aún se pueden encontrar audífonos cuadrafónicos, sin embargo, son costosos y de difícil acceso.

través de grabaciones que abarcan desde su origen, cerca de la ciudad de Curitiba en el estado de Paraná, Brasil, hasta su punto final, donde se encuentran las icónicas Cataratas del Iguazú. De este modo, la obra no solo presenta un recorrido geográfico, sino que también busca capturar y transmitir la esencia acústica de los paisajes sonoros de esta región.

Puedo elegir entre un país o el lugar donde esté listo para exponer las instalaciones. Se realizará una explicación visual en forma de infografía con la ayuda de un diseñador gráfico donde se mostrará un mapa del río indicando los lugares donde las grabaciones se realizaron como una explicación del proceso de espacialización⁸⁸⁷.

En las notas al programa de esta *performance*, Rojas aclara que se pretende espacializar capturas al azar del río Iguazú, estas grabaciones fueron tomadas en los lugares siguientes:

Uno de los catorce manantiales donde nace el río, en el Parque Estatal Serra da Baitaca, alrededor de la ciudad de Curitiba, las Montañas Serra o Mar en el Estado de Paraná, Brasil y en los parques nacionales de las Cataratas del Iguazú en el lado brasileño y argentino de la frontera. Luego de unos kilómetros desemboca en el río Paraná en la triple frontera entre Brasil, Argentina y Paraguay⁸⁸⁸.



Figura 75. Jaime Rojas captando los sonidos del río Iguazú⁸⁸⁹.

⁸⁸⁷ Rojas Vargas, Jaime Daniel. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de noviembre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁸⁸⁸ Ibid.

⁸⁸⁹ Rojas, Jaime. *Demorioiguazu*, <https://vimeo.com/320338717> Consultado el 22 de mayo de 2024,

En cuanto a la espacialización de la obra, esta cuenta con un sonido cuadrafónico (Figura 76), con una ubicación de carácter envolvente, la idea de generar inmersión en la escucha del asistente, se puede ligar con las posibilidades de una escucha más realista, al ser una obra de paisaje sonoro, es una opción comprensible el buscar que las fuentes sonoras sean semejantes a las que provee la naturaleza⁸⁹⁰.

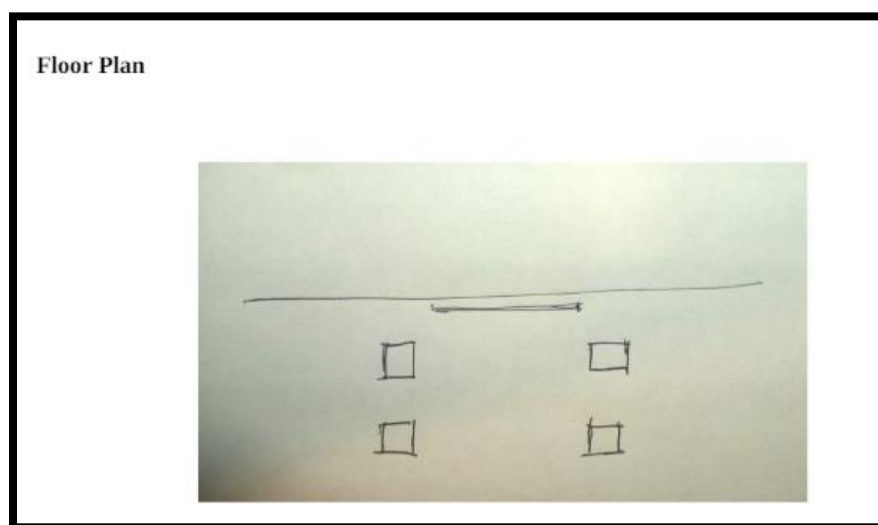


Figura 76. Espacialización del montaje: Visión superior⁸⁹¹.

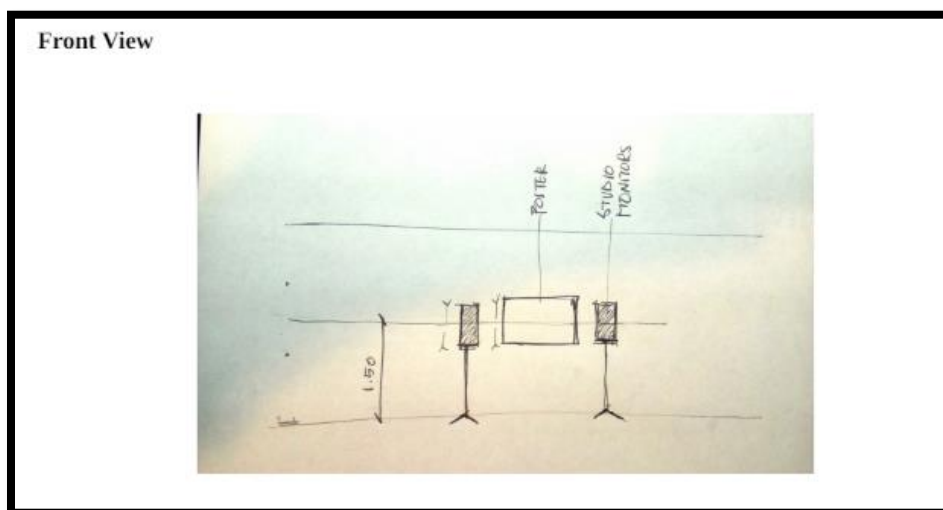


Figura 77. Espacialización del montaje: Visión frontal⁸⁹².

⁸⁹⁰Rojas Vargas, Jaime Daniel. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de noviembre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁸⁹¹ Imagen proporcionada por el compositor Jaime Rojas.

⁸⁹² Imagen proporcionada por el compositor Jaime Rojas.

Este esquema (Figura 76 y Figura 77) fue implementado en Curitiba, en la Fundación Cultural, como parte de una instalación del mapa sonoro. El objetivo principal era representar los paisajes sonoros del río Iguazú a través de una combinación de elementos visuales y sonoros.

La instalación incorporaba fotografías tomadas de los espacios donde se recolectaron los sonidos, las cuales se superpusieron en el diseño del mapa. Esta sobreposición permitía contextualizar visualmente los puntos geográficos que se escuchaban, proporcionando al público una referencia tanto estética como informativa sobre los lugares representados.

Además, el esquema incluía la ubicación de los parlantes, distribuidos estratégicamente para optimizar la experiencia de escucha. Este diseño buscaba reforzar la inmersión del espectador, integrando de manera armónica las dimensiones visual y sonora en el espacio expositivo ⁸⁹³.

5.8. DANIEL PRIETO (1978)

Los aportes que presenta Daniel Prieto (1978) (véase Anexo 12) al espacio dentro de la composición en la MMT se sitúan en la línea de lo expuesto respecto a otros autores: la evocación y/o construcción de espacios por medio de materiales sonoros (paisaje sonoro) y la espacialización. Pero, además, Prieto propone una categoría aplicable a la configuración de los parlantes en el espacio de presentación de las obras, la que denomina la “espacialización no preferente”⁸⁹⁴. Categorización que Prieto le da a un recurso usado por algunos creadores participantes de esta tesis, como: Lucia Chamorro, Gabriela Yáñez, o Luis Fernando Sánchez, que pretende permitir que el oyente o público tenga la posibilidad de elegir diferentes puntos de escucha según su preferencia.

Volviendo a los ejemplos de obras del siglo XX, Stockhausen presenta *Sternklang* (1971), donde planifica la espacialización de orquestas para la libre circulación del público, con la intención de que ellos escojan los puntos de escucha⁸⁹⁵. Esta espacialización fue adaptable a

⁸⁹³ Rojas Vargas, Jaime Daniel. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de noviembre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁸⁹⁴ Prieto, Daniel. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 3 de septiembre de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁸⁹⁵ Kurtz, Michael. *Stockhausen: A Biography*. Londres y Boston: Faber and Faber, 1992, 185

diferentes parques ya que su primera presentación – como se mencionó- fue en el Englischer Garten del Tiergarten de Berlín (1971), pero posteriormente se realizó en el Englischer Garten de Munich durante los Juegos Olímpicos de Verano (1972)⁸⁹⁶; en el Parque Delgosha, en el Festival de las Artes de Shiraz, en Irán (1972)⁸⁹⁷; en el parque Franck-Delmas durante el Festival de La Rochelle (1974)⁸⁹⁸ o en el parque de Saint-Cloud en París-Saint-Cloud (1975)⁸⁹⁹.

El concepto propuesto por Prieto, nace a partir de experiencias que relacionan al espacio, al espectador con el compositor, con múltiples compositores y con la obra. Prieto toma esta categoría partiendo de la idea de que las personas no se orientan sólo por el sonido, por lo tanto, la configuración de los parlantes en un espacio no va a definir el recorrido del espectador, y tampoco van a definir el resultado final de la obra⁹⁰⁰.

Por otro lado, este concepto se vuelve práctico al tener en cuenta que, así como ya lo afirmaron Rojas y Bejarano, y además es resaltado de nuevo por Prieto, es muy común encontrar un espacio dispuesto para la exposición de obras de diferentes artistas, lo cual obliga a una cierta flexibilidad en la configuración de los parlantes. En este tema Prieto se muestra bastante democrático: “Si yo voy a compartir un espacio con otros compositores, con una configuración de parlantes parecida, en un auditorio, ¿Por qué la mía va a tener que ser diferente?, eso no es justo con los participantes”⁹⁰¹, por lo que esta propuesta se presenta como una solución asociada a la adaptabilidad con la que convive el compositor suramericano en este ámbito.

En la obra de Prieto *Música antigua* (2014), la cual nació de una anécdota ocurrida en la Universidad de los Andes, donde a la sala de música Ernesto Martin, un espacio relativamente moderno, llegó un clavicémbalo nuevo, y al tener la oportunidad de manipularlo, interpretó una

⁸⁹⁶ Stockhausen, Karlheinz. “Sternklang, Parkmusik für 5 Gruppen (1971).” En *Texte zur Musik* 4, 170–180. Colonia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1978, 176

⁸⁹⁷ Stockhausen, Karlheinz. “Sternklang, Parkmusik für 5 Gruppen (1971): Aufführungen in einem Saal.” En *Texte zur Musik* 5, 60–70. Colonia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1989, 60

⁸⁹⁸ Stockhausen, Karlheinz. “Sternklang —Korrekturen der USA-Premiere beim 'Olympic Arts Festival' 1984.” En *Texte zur Musik* 7, 185–193. Kürten: Stockhausen-Verlag, 1998, 185

⁸⁹⁹ Gilbert, Janet. “Nueva música y mito: Festival Olímpico de Música Contemporánea: Los Ángeles, 18-24 de junio de 1984.” *Perspectivas de la nueva música* 22, núms. 1 y 2 (1983–84): 478–482.

⁹⁰⁰ Prieto, Daniel. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 3 de septiembre de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁹⁰¹ Ibid.

pieza de Bach, al confrontar esa interpretación con el contexto espacial, llegó a concluir que la obra parece pertenecer a otro tiempo y espacio, evocando un mundo y una sociedad distintos⁹⁰².

Entonces mucho tiempo después, apareció música antigua. Tenía unas muestras de violonchelo, y al manipularlas, las transponía o las alargaba, terminaban pareciendo una viola da gamba, de ahí, empecé a armar esa obra. La cual también tiene ese carácter de espacialidad no preferente. Y estoy con un instrumento antiguo, haciendo música antigua, pensando, tratando de evocar un momento que ya no es, intentando meter a la persona en un lugar extraño, utilizar el extrañamiento, meter a esa persona en la perplejidad⁹⁰³.

Al contextualizar sobre *Música Antigua*, el compositor define el concepto de “espacialización no preferente”, donde muestra que, en el momento en el que suena la obra, el espectador pueda tener una experiencia que no sea ideal. Planteando que el público logre una experiencia buena y/o una experiencia propia y válida de esa obra, y que el compositor la pueda presentar en ese espacio indeterminado. “Si usted está más cerca de este parlante, o de este otro parlante, usted va a oír un poco más duro lo que está acá, pero de pronto, si es la versión multicanal, más adelante, usted va a tener algo que le estimula el oído por aquí atrás, algo que les suena aquí adelante”⁹⁰⁴. Como se dijo anterior mente, la experiencia estética va a depender de las decisiones que tome el espectador dentro del espacio, independientemente de la distribución de los parlantes⁹⁰⁵.

Por otro lado, ante la imposibilidad de desenvolverse dentro de la arquitectura, Prieto cuenta cómo consiguió relacionar la creación arquitectónica con la creación sonora; él explica su interés de la generación en el espacio “no de átomos pegados, sino de átomos en movimiento”⁹⁰⁶, es decir, de crear espacios, recorridos y arquitectura con el sonido. Prieto compara la creación sonora con una pintura que busca evocar un lugar o un espacio; según él, eso es lo que pasa con ese fragmento de material sonoro, “crea un espacio al momento de plasmar el sonido en la obra”⁹⁰⁷.

⁹⁰² Ibid.

⁹⁰³ Ibid.

⁹⁰⁴ Ibid.

⁹⁰⁵ Ibid.

⁹⁰⁶ Ibid.

⁹⁰⁷ Ibid.

Los materiales para la obra *Paisajes portátiles I* (2006) y *II* (2006) se recogieron con una grabadora de cuatro canales. Prieto partió de registros tomados en la carrera séptima en Bogotá, posteriormente se seleccionaban fragmentos que iban configurando el resultado final. Por su parte, en *Paisajes portátiles III: Exo-radio* (2008), empleó grabaciones de radio con contenido de conocimiento popular para el espectador colombiano, comerciales que podrían ser de personas ofreciendo servicios o de productos como el chocolate, aunque también incorpora sonidos que son “exóticos” para ese contexto radiofónico y que se podrían interpretar como fallas de transmisión. Explica a este respecto: “...Voy jugando con estos sonidos a los que se les podría asignar una relación causal con una cosa que uno conoce, y con la que uno podría dar una relación causal directa, o no podría dar una relación causal directa, ese es el principio del juego con todos los paisajes sonoros...”⁹⁰⁸.

Estas construcciones sonoras se convertirían en un paisaje urbano portátil, para reproducción en dispositivos personales con el uso de audífonos; esto permite utilizar un dispositivo y comenzar a recorrer los espacios urbanos⁹⁰⁹. La espacialidad de estas piezas genera una experiencia multisensorial, por encima de la idea de Prieto de proponer una serie de capas sonoras, que se generaran a partir de la pista de audio y los estímulos sonoros externos, los cuales van a tener diferente espacialización y diferente amplitud, a partir de la circulación del oyente, también se convierte en una experiencia enriquecida por los estímulos visuales y táctiles del ambiente, algo que resalta Prieto al comentar que:

Los paisajes portátiles son obras móviles, hay una parte que ya está hecha, el archivo de audio que termina siendo reproducido por un dispositivo, un reproductor portátil. La intención de la persona al caminar y el entorno sonoro es una obra permeable. Hubo un comercial a finales de los noventa principios de los dos mil de Sony que me pareció muy elocuente, era un comercial de *walkman* en el que veía una cantidad de gente, corriendo o caminando con esferas alrededor de sí, pero en esferas transparentes, así que eran permeables, no eran cascos cerrados, la idea de esto era jugar con la permeabilidad de estas esferas.

Yo hablo del espacio sinestesico, las sinestesias son algo muy importante para mí, la sinestesia y la permeabilidad de los espacios, ese espacio que se construye la persona andando con un *walkman* no es sólo un espacio en el que uno solo se tapa los oídos y se pierde completamente, también hay una cantidad de estímulos visuales, que le pegan a uno y uno termina imantando, esa imagen con el sonido, por otro lado, uno termina

⁹⁰⁸ Ibid.

⁹⁰⁹ Ibid.

buscando una señal que está afuera, una señal de algo que está fuera, que yo quiero oír⁹¹⁰.

Por la descripción que presenta Prieto, es fácil encontrar que el espacio hace parte fundamental de la construcción de dichas piezas, en primer lugar, la espacialización del soporte fijo⁹¹¹; que, en este caso, al ser para un dispositivo móvil, es estéreo y está determinado por las preferencias conceptuales del autor de la obra. En segundo porque le da la calidad de aleatoriedad, puesto que la posibilidad de depender de sonidos cambiantes del espacio urbano hace que cada una de las reproducciones del material sonoro sean diferentes, esto se puede relacionar con la espacialización propia de cada sonido, la cual referencia De Almeida, a lo que se le puede añadir el hecho de que el movimiento del oyente por la ciudad también va a determinar la espacialización de estos sonidos aleatorios, y esto hace que la intención estética dependa de la relación entre el material sonoro predeterminado y la posibilidad de llevarlo al espacio cambiante⁹¹².

Prieto explica que la obra fue llevada a cabo en un auditorio, lo que representó un gran desafío, ya que al trasladarla a un espacio cerrado se pierde el concepto principal de la composición: la relación entre las decisiones de circulación del oyente, el soporte fijo y los estímulos proporcionados por el entorno urbano.

Para recrear una intención estética similar a la original, se instalaron parlantes tanto en el exterior del auditorio como en las sillas del espacio. Estos dispositivos se utilizaron para transmitir sonidos de las calles, simulando el entorno urbano, junto con la pista de audio creada por Prieto. Este diseño buscaba mantener la relación entre el soporte fijo y los sonidos urbanos, característica central de la obra⁹¹³.

Sin embargo, esta versión presenta una limitación importante: se pierde un componente clave del concepto original de la obra, la aleatoriedad y la unicidad que caracterizan su ejecución en vivo. Esto ocurre porque, al controlar los dos factores principales —la pista de audio y el entorno

⁹¹⁰ Ibid.

⁹¹¹ Con el termino *soporte fijo* el compositor hace referencia a la grabación que se reproduce en un dispositivo de audio.

⁹¹² Prieto, Daniel. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 3 de septiembre de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁹¹³ Vargas Franco, Melissa. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 4 de septiembre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

urbano simulado—, los espectadores se enfrentan a una pieza fija, en la que su experiencia no depende de sus decisiones ni de los encuentros con estímulos ambientales aleatorios.

Este caso es un ejemplo claro de cómo el espacio de ejecución de una obra de MMT influye significativamente en el resultado estético de la creación sonora. Las limitaciones o adaptaciones necesarias en un espacio pueden alterar de manera sustancial la experiencia inmersiva y conceptual que originalmente buscaba el compositor.

5.9. MELISSA VARGAS FRANCO (1980)

La compositora Melissa Vargas Franco (1980) (véase Anexo 12) afirma que la mayoría de sus piezas electroacústicas han sido estéreo y destaca la ausencia de instalaciones sonoras dentro de su catálogo⁹¹⁴. Esto indica que no ha explorado ampliamente el uso de sistemas multicanal como la cuadrafonía, octofonía, teatros sonoros o el acousmonium.

En cambio, sus inquietudes respecto al espacio se han orientado hacia la búsqueda de experiencias de circulación, tanto de los intérpretes como de los espectadores. Este enfoque refleja un interés en cómo el movimiento y la interacción dentro del espacio pueden influir en la percepción y la experiencia estética de la obra, a pesar de las limitaciones técnicas impuestas por el uso de sistemas estéreo.

Sus obras son más determinadas; por lo que, como ella afirma utiliza “indicaciones poéticas respecto a lo que se va a escuchar, yo no tengo piezas que tengan *patch*, que tengan que construir una programación para que eso suene de esta o de otra manera”⁹¹⁵. A diferencia de otros autores, como el recién mencionado Prieto, que ofrece en las obras mencionadas un margen de aleatoriedad, las obras que crea Vargas están listas para la ejecución en el escenario, solamente hay que proyectarlas, difundirlas a través de los altoparlantes en estéreo⁹¹⁶.

Sin embargo, Vargas sí manifiesta un interés respecto al espacio en sus obras; y este interés por lo que denomina el “espacio comunal sonoro” se debe a su reflexión tras el acercamiento a las teorías decoloniales, como explica la misma autora:

⁹¹⁴ Ibid.

⁹¹⁵ Ibid.

⁹¹⁶ Ibid.

Después de estudiar un montón sobre teorías decoloniales, de hacerme preguntas al respecto de ¿quién soy? ¿dónde estoy? ¿por qué soy? ¿Porque pienso? ¿por qué deseo esto y no deseo lo otro? ¿cuáles son mis pretensiones con la música que hago? Entonces ese espacio comunal sonoro, es un espacio que se crea tocando sin mirarse, Asumiendo que hay otras partes del cuerpo que están recibiendo esos estímulos y todas las relaciones en las obras que se crean a partir de esa construcción mutua. Es un ejercicio completamente relacional, por ejemplo, se trata del espacio que describiste como espacio, tiene que ver con la acústica, pero se vincula con el espacio que estás habitando, no solitariamente sino con otra persona, con otros seres que son quienes están tocando contigo y están escuchando lo que estás haciendo⁹¹⁷.

Manifiesta que la construcción de dicho concepto se gestó entre intérpretes y que busca afectar a la audiencia: “permite romper esa construcción de que el público está lejos de las personas que están tocando”⁹¹⁸.

En sintonía con las teorías decoloniales, la compositora aspira a que la relación entre intérprete y audiencia no se perciba como un ejercicio de poder. Si recordamos reflexiones como las de Rodolfo Caesar, o las de Cristina Collazos sobre la correspondencia entre el público, la obra y el ritual que se teje tradicionalmente en los auditorios, podemos entender el pensamiento de Vargas, puesto que con la afirmación sobre el ejercicio de poder que se gesta entre lo que ella llama: “angustiosas reflexiones sobre las maneras rituales”⁹¹⁹ - haciendo referencia a la relación vertical entre el público y la ejecución musical - ella propone “otra manera de habitar el espacio, es otra manera de invitar a las personas a que se muevan en un espacio”⁹²⁰.

Si bien Vargas no presenta obras en las que se maneja la espacialización como distribución de altoparlantes, ve el espacio arquitectónico como un lugar de encuentro, que permite una relación más íntima entre el intérprete, la música y el espectador. En su obra *Unrelentingly Restless* (2022), para corno inglés y varios objetos hace una combinación de diversos elementos, ya que cuenta con electrónica, espacios de desplazamiento con improvisación (Figuras 78), y presenta tres estaciones o espacios para el movimiento, es decir el desplazamiento de los intérpretes por el espacio en el

⁹¹⁷ Vargas Franco, Melissa. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 4 de septiembre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁹¹⁸ Ibid.

⁹¹⁹ Ibid.

⁹²⁰ Ibid.

transcurso de la obra, en esas estaciones tiene unos materiales: roca sobre papel, roca sobre metal. Entonces la cornista está tocando, mientras interpreta ciertos símbolos con los pies (véase Figura 89).

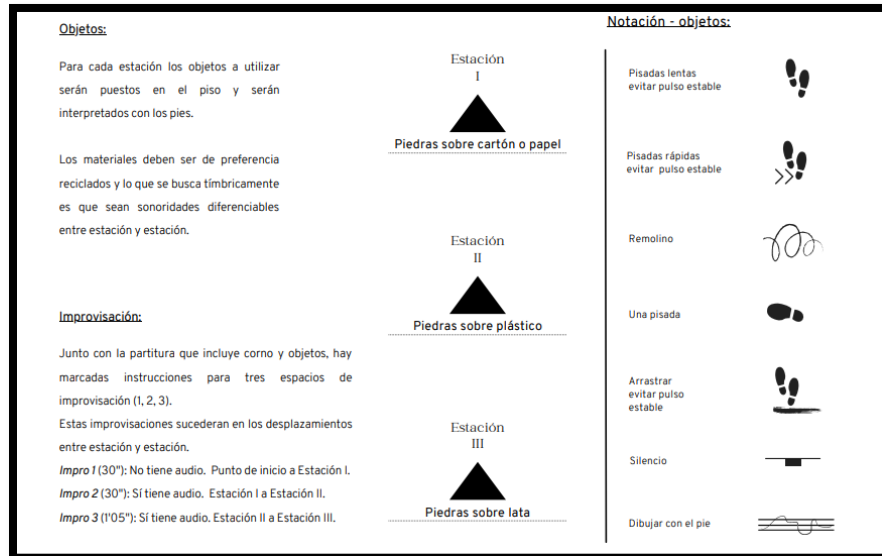


Figura 78 *Unrelentingly Restless* (2022). Indicaciones de interpretación⁹²¹.

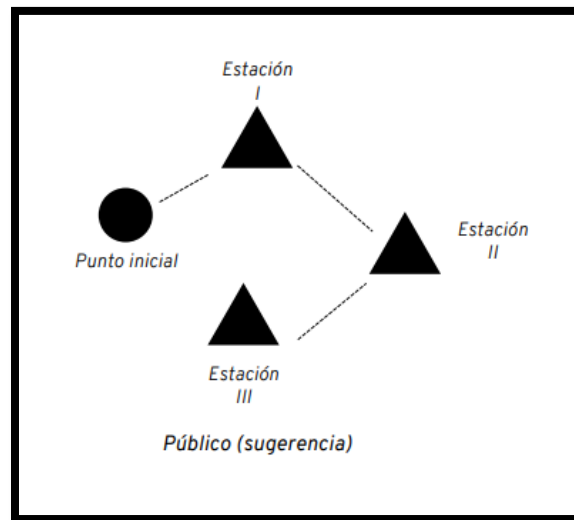


Figura 79. Fragmento de la partitura de *Unrelentingly Restless* (2022) para corno inglés y objetos. Melissa Vargas Franco⁹²².

⁹²¹ Vargas, Melissa. *Unrelentingly Restless*, para corno inglés y objetos. Comisionada por Juliana Gaona, 2022. <https://melissavargasmusica.com/catalogo/> Consultado el 7 de enero de 2025.

⁹²² Vargas, Melissa. *Unrelentingly Restless*, para corno inglés y objetos. Comisionada por Juliana Gaona, 2022. <https://melissavargasmusica.com/catalogo/> Consultado el 7 de enero de 2025.

En esta obra, Melissa Vargas utiliza el componente partiturográfico para representar y guiar la circulación de los intérpretes por el espacio. Esto permite comprender cómo el movimiento de los ejecutantes se convierte en un elemento fundamental de la experiencia estética.

En primer lugar, como se puede observar en la Figura 78, la partitura incluye señales que indican el movimiento de los intérpretes y las estaciones donde estos interactuarán con los objetos que deben manipular. Estos objetos y su disposición específica en el espacio están detallados en la Figura 79, proporcionando una visión clara de los puntos de interacción y su importancia dentro de la obra.

Este enfoque destaca la atención de Vargas hacia la dinámica espacial en sus composiciones, donde el movimiento y la interacción con el entorno son elementos esenciales para construir la narrativa sonora.

5.10. LUIS FERNANDO SÁNCHEZ (1982)

Luis Fernando Sánchez (1982) (véase Anexo 12) es un compositor que explora diversas formas de relacionar la música con el espacio, como el uso del sonido para evocar entornos, la intención de conectar la música en soporte fijo con diferentes ambientes vivos. Asimismo, presenta obras de su catálogo que lo llevan a reflexionar sobre el concepto de "espacialización no preferente", propuesto por Daniel Prieto, y que, como ya se mencionó, se aproxima a las ideas de Lucía Chamorro y Gabriela Yáñez. Todo esto será expuesto con mayor detalle a continuación.

En la instalación *Giro de las voces* (2021), que contó con música de Luis Fernando Sánchez, este invitó además a dos artistas, José Miguel Luna y Juan Camilo Vásquez, a crear piezas cortas de un máximo de dos minutos para ser emitidas en la instalación ⁹²³. El trabajo de Sánchez se enfocó principalmente en el diseño de la espacialización. Para ello, construyó postes sonoros, similares a faroles, pero que, en lugar de focos, utilizaban parlantes. Con este enfoque, buscaba generar una sensación simultáneamente real y simulada.

Dependiendo de cómo estén planteadas y/o orientadas las parejas de parlantes, siempre va a existir un foco, o un punto virtual donde se concentra acústicamente, y que permite sentir

⁹²³ Sánchez, Luis Fernando. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 16 de octubre de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11).

físicamente que de ahí nace la fuente sonora, aun cuando pueden ser dos fuentes sonoras, realmente genera la sensación de que está saliendo en un punto particular. Dentro de la ejecución del montaje, si el oyente se retira un poco empieza a sentir la particularidad de cada uno de los parlantes, los cuales pretendían funcionar de la siguiente manera:

Hay un incesante giro, parece un circuito hecho con una tarjeta de sonido y un computador, hay un discman conectado a un circuito que yo había hecho para que estuviera cambiando de pareja de parlantes, el cual, cada tanto tiempo está girando ⁹²⁴.

En cuanto al material sonoro, se puede notar que este se difunde en el espacio, generando una trayectoria virtual, lo que Sánchez relaciona con una especie de rectángulo inclinado, si el oyente está en la mitad de la instalación, al recibir el estímulo sonoro dentro de este rectángulo no se nota, en cambio, al seguir el recorrido de los parlantes, puede generar una reacción, la cual se manifiesta en el recorrido del espectador, quien decide cómo posicionarse dentro del espacio⁹²⁵.

El papel del espectador en la obra presentada por Sánchez, le da una connotación aleatoria a la pieza, por encima de la planeación de una espacialización, para el público está la posibilidad de decidir los puntos de escucha, y la forma en que circula y recibe la obra, eso es posible notarlo en algunas experiencias de los asistentes, las cuales nos presenta Sánchez:

Una cosa que me encontré fue a alguien haciendo danza alrededor de los postes, escuchando y bailando, nunca lo había pensado, era una cosa completamente espontánea. Ni siquiera está escuchando los puntos virtuales, me quedaba intentando encontrar la relación entre lo que él está escuchando y como se estaba moviendo de poste a poste, porque siente que está cambiando el sonido. El resto son cosas probabilísticas, el que está en la mitad de la sala tiene una percepción diferente al que va a estar pegado a uno de los parlantes, entonces intento que la pieza no dependa de que la figura sea lo que determina las estructuras de la pieza, las experiencias de escucha que pueden ser muy variables⁹²⁶.

Los cuerpos de los asistentes empiezan a absorber y a modificar, el papel del intérprete es el de mantener, lo más fiel posible, la estética original de la obra: “Entonces siempre hay ese papel

⁹²⁴ Ibid.

⁹²⁵ Ibid.

⁹²⁶ Ibid.

activo, hay alguien que está proyectando, que está haciendo la interpretación, no es solo darle *play*, es estar muy pendiente de todas estas sutilezas”⁹²⁷.

La obra *Sí, no* (2019) de Sánchez, creada en colaboración con Natalia Merlano, está pensada para sonido cuadrafónico, y presenta diferentes características relacionadas con el espacio; por ejemplo, el hecho de que el público puede estar inmerso en el espacio, mientras que los parlantes se ubican afuera, o los intérpretes dentro de la cuadrafonía y los oyentes afuera.

Respecto a la ejecución de *Sí, no*, el compositor manifiesta que utilizó pocos materiales sonoros, los cuales están ligados con el *glottal fry*⁹²⁸ de la voz y fueron modulados a través de la gestualidad. Un intérprete se ocupó de la electrónica y se desempeñó también como director. Dentro de la obra fueron procesando sonidos con ayuda de los armonizadores⁹²⁹, para que lo que va entrando de la voz, se convierta en algo diferente al material electrónico⁹³⁰

Para Sánchez, con la conjugación de los factores mencionados anteriormente, se genera un interesante potencial escénico donde la voz se convierte en un instrumento y su relación con el director, actúa como un meta-instrumento integrado en un medio fijo más definido. En este contexto, la tensión muscular, visible en gestos como los de la mano, adquiere relevancia, ya que la gestualidad se integra en el imaginario sonoro, aportando direcciones que enriquecen y dan sentido a lo que se escucha ⁹³¹.

Esta idea de dirección, del gesto con la mano, muestra la necesidad de exagerar los esquemas de espacialización, puesto que, así como el actor muchas veces exagera el gesto porque el público tiene que ver todo el detalle para entender la intención de este, esto también aplica en el ámbito de tales esquemas. No obstante, el público no es una masa homogénea que actúa conforme a lo que el compositor espera o lo que el esquema de espacialización propone. Por lo tanto, este

⁹²⁷ Ibid.

⁹²⁸ El término "glottal fry", también llamado "vocal fry" o "registro de pulso", describe el registro vocal más grave de la voz humana. Surge cuando las cuerdas vocales se relajan, permitiendo el paso lento del aire y produciendo un sonido distintivo, marcado por una vibración lenta y un tono crujiente o crepitante. Dallaston, Katherine, y Gerard Docherty. "The Quantitative Prevalence of Creaky Voice (Vocal Fry) En *Varieties of English: A Systematic Review of the Literature*." *PLoS ONE* 15, no. 3 (11 de marzo de 2020) <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0229960> Consultado el 29 de enero del 2025.

⁹²⁹ Dentro de la MMT, los armonizadores son dispositivos que permiten alterar digitalmente la altura de las voces.

⁹³⁰ Sánchez, Luis Fernando. entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 16 de octubre de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁹³¹ Ibid.

esquema “nunca funciona”; según Sánchez las personas que asisten a estos conciertos no se fijan en el recorrido planeado por el esquema, puesto que tienen unos imaginarios que escapan completamente de todos los esquemas de cognición corporizada:

En la obra quisiera, recuerdo que una amiga salió y me dijo: - Oye me mareé con tu obra, - a lo que le respondí: ¿en serio? - Sí es que me imaginé que estaba como en una balsa, en medio de un lago. Entonces ¿Cómo llego a eso? Pues cada persona está performando su audición de la obra. Hay una indeterminación no solamente como posibilidad creativa, sino como posibilidad realmente de existencia, no estamos tan determinados como seres, estamos en una constante indeterminación⁹³².

Cabe mencionar también *Aquí...rodeándome...y...somos uno...ahora* (2008), una obra para soporte fijo combinada con la intervención de diversos sonidos, en muchos casos aleatorios, que se encuentran en un entorno sonoro no controlado, como el de una ciudad. Esta obra tiene un concepto similar al de los *Paisajes portátiles* de Daniel Prieto, ya que, al igual que estos, consta de dos componentes principales.

En primer lugar, una pieza sonora para soporte fijo, en la que Sánchez presenta sonidos de entornos urbanos ordenados en una pista de audio. Cuando se reproduce en un ambiente controlado (silencioso), la composición no sufre ningún tipo de variación, pues se limita a la reproducción de la pista de audio creada por el autor, sin embargo, este no es el concepto de la obra, Sánchez busca que haya una relación entre el soporte fijo y los sonidos externos.

La pista creada por Sánchez para el dispositivo móvil cuenta con tres secciones, basadas en las ideas que plantea el compositor como esferas de audición, destacando interacciones prioritarias o la predominancia de una esfera sobre las otras. Es decir que cada una de las partes va a tener un nivel de protagonismo, de la siguiente manera:

“La primera sección resalta el aislamiento posible con los audífonos (esfera interna) a través de un poblamiento paulatino de la esfera interna”⁹³³ en esta sección se le busca dar protagonismo a lo que se reproduce en el soporte fijo, es la sección que está totalmente determinada por el compositor.

⁹³² Ibid.

⁹³³ Ibid.

“la segunda sección contiene un material sonoro que permite una mayor entrada de sonido externo (esfera externa)”⁹³⁴ en esta sección, la disminución del material sonoro, es planificada, y pretende que haya una permeación de estímulos sonoros externos, sobre el aislamiento que generan los auriculares.

Al llegar a esta segunda sección, se produce una tercera esfera, que Sánchez llama esfera relacionable ⁹³⁵, en esta los sonidos grabados tienen comportamientos que pueden ser encontrados en la cotidianidad, los cuales se juntan con el material sonoro que permea el aislamiento de los audífonos, esta relación, se produce por medio de lo que el creador llama “proceso de paulatino poblamiento de la esfera interna”, lo que configura la tercera sección de la obra.

Lo anterior, deja que esta obra incluye un componente aleatorio que corresponde a la infiltración de sonidos externos que se perciben sobre los auriculares al recorrer un entorno — urbano, como lo exige Sánchez (Figura 80). La diferencia con la obra de Prieto radica en que Sánchez propone ciertas condiciones de circulación para influir en aspectos del resultado estético (Figura 81).

Al asociar la Figura 80 con el desarrollo de cada una de las secciones, y sus esferas correspondientes, es posible notar el funcionamiento de la pieza. El compositor habla en el texto citado, en primer lugar, una línea permite conocer la ubicación de cada una de las esferas en el tiempo, y posteriormente, tres niveles que proyectan las esferas en el momento que pueden llegar a tomar protagonismo en la reproducción y/o interpretación de la obra. Si bien pone dentro del ejemplo apenas unos minutos de la pista, permite entender el funcionamiento con solo el uso de ese gráfico.

⁹³⁴ Ibid.

⁹³⁵ Ibid.

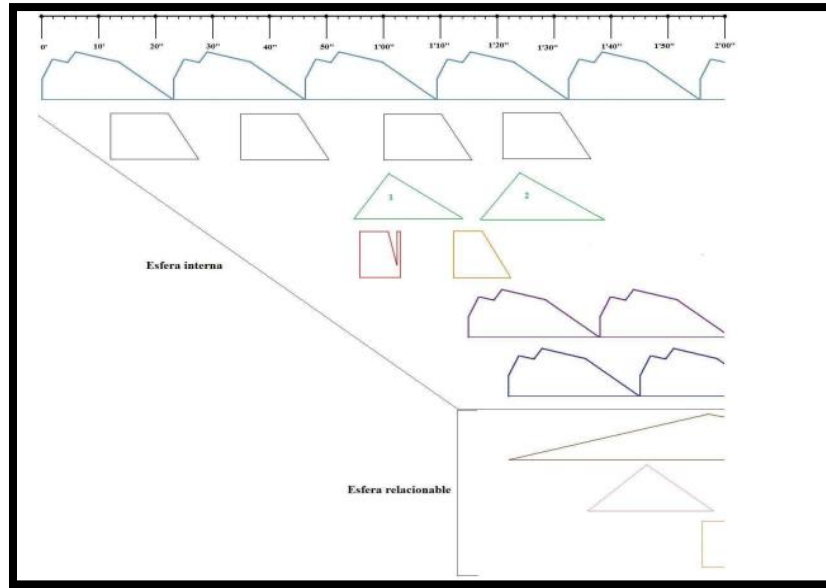


Figura 80. Gráfica sobre estructura de la obra *Aquí...rodeándome...y...somos uno...ahora*⁹³⁶ (2008) Luis Fernando Sánchez.

La “esfera externa”, como muestra la Figura 80, abarca la totalidad de la duración de la obra, y corresponde a la parte aleatoria, puesto que esta se nutre de los sonidos externos al soporte fijo - los sonidos urbanos organizados por Sánchez en el audio- los cuales no se pueden controlar. No obstante, si bien es imposible conocer el comportamiento sonoro de una ciudad, Sánchez ofrece unas pautas para generar una experiencia estética acorde a lo que espera de la obra, utilizando un texto con instrucciones para el oyente (Figura 81) que son complementarias a las restantes esferas (“esfera interna” y “esfera relacionable”).

La idea tras tales indicaciones es que las personas tomen decisiones de hacia dónde van a caminar, que trayectorias van a seguir, pero también actos simbólicos: el oyente no debe estar en el mismo estado que cuando comenzó la ejecución, pues dicha partitura señala acciones como “respire profundo y dele play” o “una vez que sienta que ya no hay más experiencia auditiva, después de que dejen de salir en sonidos puede quitarse los audífonos” o también “cuando sienta que no hay más sonido, puede exhalar duro o en silencio en caso de estar solo, si está acompañado, la idea es sonreír a alguien y empiece a conversar”⁹³⁷.

⁹³⁶ Material proporcionado por el compositor Luis Fernando Sánchez.

⁹³⁷ Sánchez, Luis Fernando. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 16 de octubre de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11).

Aquí...rodeándome...y...somos uno...ahora

Luis Fernando Sánchez Gooding

2008

Para caminante con dispositivo portátil para reproducir música.

Esta es una pieza en la cual el intérprete es cada persona que la escucha transitando en un entorno urbano. Las decisiones que tome como caminante serán determinantes para la experiencia.

La obra ocurre en la calle, la pista de audio debe ser reproducida a través de un dispositivo portátil para música, y con audífonos comunes, es decir audífonos que permitan la entrada de cierta cantidad de sonido externo. (Como los que se usan comúnmente para iPod, walkman, discman, reproductor de mp3, etc.)

Como caminante debe elegir un sitio al cual quiere llegar antes de comenzar a reproducir la pista de audio, el cual debe ser también un lugar urbano, abierto, en la calle, al que debe llegar en aproximadamente 12 o 13 minutos. Una vez que haya tomado una decisión inhale profundamente e inicie la reproducción de la pista de audio, ajuste el volumen de tal manera que sienta el sonido externo y el que sale por los audífonos, camine con un ritmo moderado, sin hablar.

Durante el recorrido busque diferentes tipos de entorno sonoro, lugares cuya actividad sonora sea diferente, no permanezca en grandes avenidas (autopistas, vías principales). Puede buscar entornos con actividad sonora moderada, como calles en las cuales transitan algunos carros y personas. Otros con poca actividad como algunos parques, calles peatonales o calles con muy poco tránsito vehicular.

Una vez llegue al lugar que ha decidido como destino y sienta que no salen más sonidos por los audífonos, retire los audífonos y dedique un tiempo a contemplar el sonido del lugar al cual ha llegado, siga caminando, deténgase, lea avisos que encuentre, cambie su orientación, gire la cabeza, si desea cerrar sus ojos hágalo por breves periodos, simplemente explore el lugar al que ha llegado dándole una gran prioridad a la contemplación de sonido.

Si ha decidido caminar solo, termine la actividad de contemplación sonora con una exhalación muy sonora. Si por el contrario ha decidido caminar en compañía de otras personas, una vez que decida terminar con su actividad de contemplación exhale muy sonoramente, busque otras personas, sonríales, y entable una conversación.

Figura 81. *Aquí...rodeándome...y...somos uno...ahora* (2008) Luis Fernando Sánchez⁹³⁸

La imposibilidad de controlar el sonido del entorno urbano obliga al compositor a generar un texto que hace las veces de partitura para ser interpretada por el cuerpo del marchante o del oyente, y que al final logra uno de los objetivos del compositor, que es activar la escuchar consciente de dicho espacio. Tal como lo afirma Sánchez, su intención es evocar la idea de la espacialidad de un modo mucho más activo, lo cual lleva todo un proceso que busca bloquear a

⁹³⁸ Imagen proporcionada por el compositor Luis Fernando Sánchez.

partir de intensidad del sonido el espacio externo, pero con la idea de que apenas termine la pista el oyente quede sensibilizado y tenga una experiencia⁹³⁹.

Además, a partir del minuto trece de escucha no hay nada más compuesto en el medio fijo, no sale nada más por los audífonos, hay un minuto de silencio⁹⁴⁰. Sin embargo, la variabilidad de las decisiones de los múltiples intérpretes de la obra va a generar únicos, múltiples y aleatorios resultados sonoros.

5.11. XIMENA DELAT (1987)

Ximena Delat (1987) (véase Anexo 12) se desenvuelve en diferentes dimensiones de la MMT como el diseño sonoro, composición y creación de sintetizadores/máquinas⁹⁴¹, ella concibe el concepto de espacio no solamente como un entorno que se habita, ya sea para la enseñanza, el diseño o la composición, sino también como los espacios sonoros que crea a partir de las máquinas que forman parte de la creación de sus piezas⁹⁴².

La compositora Delat, suele trabajar de forma conjunta con Laura Katic compositora de música electrónica colombiana, respecto a las búsquedas con el diseño de sintetizadores y su aplicación a la simulación de espacios, comenta que "En la síntesis sonora tratamos, de manera sintética de crear esos cuerpos de los instrumentos. En este caso, serían esos espacios virtuales que, según como yo los creé, se comportará el sonido"⁹⁴³.

Más allá de las prácticas propias de esta compositora, y haciendo énfasis en su interés principal —que es la síntesis modular analógica⁹⁴⁴— Delat explica que es muy común encontrar

⁹³⁹ Sánchez, Luis Fernando. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 16 de octubre de 2021 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁹⁴⁰ Ibid.

⁹⁴¹ Delat, Ximena. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 2 de octubre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁹⁴² Ibid.

⁹⁴³ Ibid.

⁹⁴⁴ La síntesis modular es un método de creación sonora basado en módulos independientes, como osciladores, filtros, envolventes y moduladores, que se interconectan libremente para generar y manipular sonidos. Utiliza voltajes de control (CV) para ajustar parámetros en tiempo real, ofreciendo gran flexibilidad y permitiendo explorar sonidos personalizados y texturas únicas. Es ampliamente utilizada en música experimental, diseño sonoro y producción electrónica. Reinoso, Daniel, Julian Di Pietro, y Ricardo Palmero. La síntesis de sonido. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2012.

compositores que trabajan la síntesis sonora netamente digital; con ello se busca crear espacios virtuales en los que, se pueden formar los equipos, los instrumentos y los cuerpos de los instrumentos por medio de software⁹⁴⁵.

En el performance, cuando la compositora pretende presentar alguna pieza sonora utilizando el sistema modular como instrumento. El sistema modular le brinda la posibilidad de tener varias voces y no solamente algunos sonidos. Entonces, comienza una búsqueda de texturas e instrumentos que puedan producir esas texturas. Basado en ese imaginario que ya se está formando, va a comenzar a buscar primero en esos cuerpos que van a reproducir las texturas, los sonidos, todo lo que está buscando para después acomodarlos en un espacio virtual⁹⁴⁶.

Imagino pintar con música, hacer una escultura con música, y todo es muy imaginativo. Creo que en el momento en que podamos ver lo que está sucediendo con la música, vamos a poder crear unos paisajes muy chéveres o unos mundos muy interesantes y unos espacios bien logrados. Por ahora, le toca a la imaginación crear ese espacio, como cuando leemos, que es muy similar. Todo está en un mundo virtual que tenemos en este computador cuántico, pero va así, más o menos⁹⁴⁷.

Delat afirma estar siempre buscando crear espacios, ya que la música sirve para crear ambientes; esto se aprecia particularmente en el proyecto de electrónica en vivo realizado con Laura Katic llamado *Caperooza* (2020), el cual se desarrolla mediante sintetizadores, diferentes secuenciadores analógicos, materiales mixtos y voces; todo construido sobre capas superpuestas⁹⁴⁸.

La búsqueda conceptual con *Caperooza* es la inmersión del oyente en las atmósferas creadas⁹⁴⁹; basado en las posibilidades de movilidad del sonido posibles con la espacialización

https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38382/Documento_completo.pdf?sequence=1&utm_source=chatgpt.com Consultado el 29 enero del 2025.

⁹⁴⁵ Delat, Ximena. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 2 de octubre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁹⁴⁶ Ibid.

⁹⁴⁷ Ibid.

⁹⁴⁸ Ibid.

⁹⁴⁹ Ibid.

acuñados por Van de Gorne⁹⁵⁰ y las cualidades perceptivas del oyente ⁹⁵¹, por lo que no se trata de un dispositivo para la inversión del oyente - como si lo serían los dispositivos que diseña Ricardo Arias, que son unipersonales. - La propuesta de Delat es una conjunción entre la propuesta sonora y la espacialización, que pretenden conseguir que el oyente experimente encontrarse en un lugar distinto a través de lo que está sucediendo en el plano sonoro; Delat hace una analogía, al decir que la construcción de un espacio a través de la electrónica, se asemeja a la manera en que lo hace la creación literaria o plástica, Delat afirma que:

La idea es poder llevar a ese mundo que creaste para esa persona. Eso es lo más efectivo que se puede hacer. Siempre me remito a otras formas de arte, como la literatura y la escultura, porque siempre te llevan a un ambiente, te crean un ambiente. Cuando alguien comienza a leer un libro, el escritor te introduce y te hace imaginar ese mundo⁹⁵².

Cuando Ximena Delat crea una pieza destinada a su distribución en plataformas virtuales, la espacialización adquiere un enfoque muy diferente. Como explica la autora: "Posiblemente yo no tenga que hacer mucho hincapié en un sonido cuadrafónico o en 3D; simplemente sé que las personas que lo van a escuchar van a utilizar audífonos o un altavoz monofónico."⁹⁵³ Por lo tanto, la espacialización va a ser estéreo, limitando el movimiento a la horizontalidad, como es normal en esta técnica⁹⁵⁴. Este planteamiento refleja una adaptación consciente a las limitaciones técnicas de los dispositivos de reproducción más comunes, priorizando la accesibilidad del público sobre las complejidades técnicas.

Al igual que otros compositores como Collazos, Caesar y Bejarano, Delat comparte la preocupación por la democratización del acceso a la música. En sus propias palabras, destaca la importancia del empleo de espacios diversos, lo que no solo facilita la llegada de su obra a un

⁹⁵⁰ Gorne, Annette van de. "Space, Sound, and Acousmatic Music: The Heart of the Research" *En Kompositionen für hörbaren Raum / Compositions for Audible Space: Die frühe elektroakustische Musik und ihre Kontexte* edited by Martha Brech and Ralph Paland, (2015): 205-220. Bielefeld: transcript Verlag, 2015. <https://doi.org/10.1515/9783839430767-013> Consultado el 29 de enero del 2025

⁹⁵¹ Lemaitre, Guillaume, Grimault, Nicolas y Suied, Clara. "Acoustics and Psychoacoustics of Sound Scenes and Events." *En Computational Analysis of Sound Scenes and Events*, (2018): 41-67. DOI:10.1007/978-3-319-63450-0_3 Consultado el 29 de enero del 2025, 42

⁹⁵² Delat, Ximena. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 2 de octubre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁹⁵³ Ibid.

⁹⁵⁴ Snow, William Bartlett. "Basic Principles of Stereophonic Sound". *Journal of the SMPTE Vol. 61* (1953): 567 - 589. DOI: 10.1109/TAU.1955.1165407

público más amplio, sino que también permite explorar diferentes maneras de interacción y percepción sonora.:

Hay lugares que se prestan más para experimentaciones que otros. Hemos buscado llevar la música y las composiciones a escenarios que antes no considerábamos. Hemos tenido presentaciones en jardines botánicos, parques naturales e incluso presentaciones sin público, transmitidas⁹⁵⁵.

La anterior cita evidencia la búsqueda constante de la compositora por establecer una conexión entre la naturaleza y las máquinas, dos conceptos que pueden parecer distintos, pero que generan una intención conceptual que ha guiado el desarrollo de proyecto en sitios específicos.

Sin embargo, en ocasiones, han sido las circunstancias las que han propiciado estos espacios alternativos. Por ejemplo, el desarrollo de la *performance Caperooza* en el año 2020, en parques naturales se dio como una necesidad vinculada a la búsqueda de solucionar las limitaciones nacientes durante la pandemia del 2020, en el momento en el que no había oportunidad de presentarse en vivo⁹⁵⁶.

Del mismo modo, la oportunidad de transmitir un concierto en vivo sin audiencia presencial, durante este montaje, surgió y decidieron aprovecharla. Los administradores del parque Consotá⁹⁵⁷ en Pereira, parque temático y natural que cuenta con un amplio terreno para representar diversas zonas del país, desde costas pacíficas hasta la Sierra Nevada de Santa Marta, les permitieron llevar a cabo esta presentación⁹⁵⁸.

⁹⁵⁵ Delat, Ximena. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 2 de octubre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

⁹⁵⁶ Ibid.

⁹⁵⁷ Parque Natural Consotá, “Sendero de la memoria indígena,” <https://consota.comfamiliar.com/sendero-de-la-memoria-indigena/> Consultado el 22 de mayo de 2024.

⁹⁵⁸ Delat, Ximena. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 2 de octubre de 2023 en la plataforma Teams (Anexo 11).

6. CONCLUSIONES

En cuanto al primer objetivo específico de esta tesis, que consistía en realizar una revisión histórica de los acontecimientos que dieron lugar al nacimiento, desarrollo y consolidación de la música contemporánea y la música para medios tecnológicos (MMT) en América del Sur, y en particular en Colombia durante el siglo XX, conviene señalar lo siguiente:

Fue en la segunda mitad del siglo XX cuando algunas personas e instituciones comenzaron a abrirse a la música contemporánea y a la MMT. Si bien se encontraron indicios de la difusión de esta música en diversas regiones de Colombia, Bogotá se consolidó como el epicentro del auge de esta corriente en el país. En este contexto, además de evidenciar la creciente recepción en el panorama musical bogotano, el análisis de archivo realizado en esta tesis, presentado en un formato narrativo similar a una línea de tiempo de la MMT, demuestra que existió una recepción notable de esta música en Colombia. Esta recepción se manifestó de diversas formas: interpretación, audición, presentación, replicación de características estéticas y fomento.

Tras la revisión de los archivos seleccionados para este estudio, se concluyó que la MMT en Colombia tiene una historia reconocible, la cual puede dividirse en tres momentos clave, cada uno de cerca de dos décadas, que marcaron hitos en su aparición y desarrollo.

En la primera etapa, comprendida entre las décadas de los años sesenta y setenta del siglo XX, se evidenció la aparición de los primeros conciertos de música contemporánea en Bogotá, presentados en escenarios alternativos. Las instituciones musicales tradicionales, como las orquestas filarmónicas y sinfónicas, mostraron poca disposición para integrar las estéticas del siglo XX, incluidas las correspondientes a la MMT, en sus repertorios.

A nivel internacional, una de las instituciones más relevantes para el estudio y difusión de la música contemporánea fue el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Este centro desempeñó un papel fundamental en la formación de compositores como Blas Emilio Atehortúa y Jacqueline Nova, quienes incorporaron recursos tecnológicos y estéticos en sus obras, contribuyendo de manera significativa al surgimiento de la MMT en Colombia.

En esta etapa, aunque son destacables los aportes de figuras como Fabio González Zuleta y Blas Emilio Atehortúa para sembrar la semilla de la MMT, sobresale el trabajo de la compositora

Jacqueline del Carmen Nova Sondag. Entre 1965 y 1973, Nova desarrolló una labor multifacética para establecer las bases de la MMT en el país. Sus actividades incluyeron no solo su prolífico ejercicio creativo, sino también la difusión radial de la MMT a través del ciclo *Asimetrías* (1969), la fundación de la Agrupación Nueva Música, así como la programación de conciertos y audiciones con repertorios nacionales, latinoamericanos y universales.

Además de los individuos mencionados, algunas instituciones desempeñaron un papel importante al apoyar estas iniciativas, principalmente mediante la organización de eventos y la provisión de espacios físicos. En este sentido, el Teatro Colón en Bogotá fue el principal escenario para la realización de estos eventos, seguido por el Museo de Arte Moderno de Bogotá, la Universidad Nacional de Colombia y el Instituto Cultural Colombo-Alemán, que se destacaron como las primeras instituciones en permitir la difusión de la MMT en Colombia.

Durante la década de 1970 surgieron eventos clave que dieron visibilidad a la MMT. Entre ellos, se destaca el Festival de Música Contemporánea en Bogotá (1973), así como el Festival Musical de Medellín (1970) y la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali (1971), que fueron probablemente las únicas actividades vinculadas a la MMT realizadas fuera de Bogotá en esta época.

Por último, es importante resaltar que el impacto de Jacqueline Nova fue tan significativo que, tras su fallecimiento en 1973, se produjo un receso en la difusión de la MMT en Colombia. Este periodo de inactividad se extendió hasta la década de los ochenta, marcando el inicio de la segunda etapa de esta narrativa histórica.

La segunda etapa, delimitada entre la década de los ochenta y el transcurso de los noventa, se caracteriza por un evidente descenso en las actividades relacionadas con la MMT durante los años ochenta, debido a la desaparición física de Jacqueline Nova. Sin embargo, a pesar de esta disminución, surge otra figura clave en la historia de la MMT en Colombia: el locutor radial y gestor cultural Carlos Barreiro. Durante más de veinte años, Barreiro se dedicó a la difusión de la música culta, incluyendo un repertorio significativo de MMT colombiana, latinoamericana y universal a través de sus programas “Acerca de la música” (1982) y *La música de final del siglo* (1997), producidos con el apoyo de la Radiodifusora Nacional de Colombia. Además, esta emisora brindó espacio para la transmisión de otros eventos relacionados con la MMT, como el Festival de Música Contemporánea de Bogotá (1989).

En esta etapa continuaron los aportes de instituciones que previamente habían apoyado la difusión de la MMT, como el Teatro Colón y los espacios asociados al Banco de la República. No obstante, también se sumaron otros lugares destacados, como el Centro Cultural del Gimnasio Moderno, el Auditorio León de Greiff, la Sala Alberto Lleras de la Universidad de los Andes y el Auditorio Olav Roots del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia. Este último, junto con la Sala Teresa Cuervo Borda del Museo Nacional de Colombia, fue un escenario recurrente para los ciclos La Tercera Oreja. Fuera de Bogotá, también merece mención la Biblioteca Pública Gabriel Turbay de Bucaramanga, que, a través de su sala de música, organizó eventos de música contemporánea.

Asimismo, instituciones como el Instituto Colombiano de Cultura, la Embajada de Francia y la Orquesta Sinfónica de Colombia desempeñaron un papel importante en la promoción de la MMT durante este periodo.

A pesar de la escasa exposición de la MMT en las esferas musicales de la capital colombiana entre 1965 y 1986, los resultados de la revisión documental evidencian que esta "siembra" comenzó a dar frutos en 1989 con el nacimiento del Primer Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá (FIMCB). Este festival, convertido en una bienal entre 1989 y 2007, fue gestionado por el ya mencionado Carlos Barreiro, y otra importante gestora y músico colombiana, Cecilia Casas, este festival se consolidó como la principal vitrina para la difusión de las estéticas, teorías y obras de una nueva generación de compositores. El FIMCB inspiró la creación de otros eventos similares, como los ciclos Primera Oreja y Tercera Oreja, gestionados por Mauricio Bejarano, quien también fundó Murciélagos, museo sonoro en 1988. Además, el Banco de la República promovió programas dedicados a la música contemporánea bajo el nombre Música del Siglo XX, que en algunas ocasiones incluyeron repertorio de MMT.

Durante este periodo, Carlos Barreiro también fundó ACME (Asociación Colombiana de Música Electroacústica), que fomentó la difusión de la música electroacústica durante más de una década. Su programa radial La música de final del siglo (1997) continuó ofreciendo un espacio para la presentación de una amplia variedad de repertorios de MMT.

El movimiento en torno a la MMT durante estas dos décadas permitió el surgimiento de una nueva generación de compositores colombianos, entre los que se destacan Mauricio Bejarano, Roberto García, Juan Reyes, Catalina Peralta, Ricardo Arias y Alba Fernanda Triana.

La tercera etapa, desarrollada entre los años 2000 y 2019, representa, por un lado, el resultado de los esfuerzos de artistas y gestores culturales que trabajaron por la música contemporánea durante las décadas de los ochenta y noventa, y, por otro, un periodo constructivo en el que emergieron nuevas generaciones de compositores, quienes actualmente continúan creando y difundiendo estas estéticas. Entre los artistas destacados de este momento se encuentran Jorge Gregorio García, Daniel Prieto, Jaime Daniel Rojas, Luis Fernando Sánchez, entre otros. Sin embargo, merece especial mención el trabajo de Ana María Romano, quien, tras realizar aportes significativos durante el siglo XX, lideró el proyecto Colón Electrónico entre 2001 y 2007. Esta experiencia la llevó a fundar el Festival en Tiempo Real (FTR) en 2008, un evento que ha trascendido en relevancia hasta el presente.

Durante esta etapa, surgieron nuevos eventos e instituciones comprometidas con el fomento de la MMT en Colombia. Aunque el FIMCB desapareció a inicios del siglo XXI y Colón Electrónico tuvo una corta duración, otros espacios como Matik Matik (2008) en Bogotá comenzaron a destacar por su importancia, al igual que el Festival Transversal Sonora (2012) y el Círculo Colombiano de Música Contemporánea (2010). En Medellín, el Museo de Arte Moderno ofreció espacios clave para la difusión de esta música.

En Manizales, la Universidad de Caldas consolidó un gran aporte a la MMT a través de su Festival Internacional de la Imagen, fundado en 1997, que desde 2008 incluyó eventos relevantes como el Panel de Sonología, dedicado a la investigación en artes relacionadas con la MMT, además de iniciativas permanentes en el festival como los espacios Paisajes Sonoros y Puestos Sonoros.

La trascendencia de estos eventos radica en haber impulsado la difusión de la música y los conocimientos de compositores que se convirtieron en referentes de estas vanguardias entre finales del siglo XX y comienzos del XXI. Asimismo, estos eventos se convirtieron en vitrinas para las nuevas generaciones de músicos, muchas de las cuales fueron consideradas dentro de esta investigación.

Por lo anterior, al ver cada uno de los momentos de la MMT en Colombia, y al reconocer los diferentes actores; instituciones, compositores, gestores, festivales, y eventos, es posible concluir que se expuso de manera efectiva la existencia de una historia de la MMT en Colombia.

Ahora bien, al abordar la revisión de la pertinencia del segundo objetivo específico, cuyo propósito era indagar en las cuestiones teóricas relacionadas con los conceptos de espacio y espacialización en la música para medios tecnológicos (MMT), se destacan los siguientes aspectos:

Las bases teóricas presentadas permitieron justificar la relevancia de escoger el espacio y la espacialización como conceptos orientadores de esta tesis, ya que evidencian cómo, en primer lugar, el espacio siempre ha sido un elemento determinante en el resultado estético de las obras musicales. Esto es cierto incluso en épocas en las que su importancia era patente aunque no tan explícitamente reconocida, como ocurrió antes del siglo XX. Sin embargo, con el surgimiento de los MMT en la música culta, el espacio adquirió una relevancia conceptual y práctica sin precedentes.

Por otra parte, el análisis permitió explorar los antecedentes históricos del concepto de espacio, demostrando que, aunque este no se había asumido como una herramienta conceptual en la música culta anterior al siglo XX, su influencia estaba presente. Esto se evidencia en las primeras deliberaciones sobre la propagación del sonido en la Antigüedad, las reflexiones iniciales sobre acústica durante la Edad Moderna y, finalmente, en la consolidación de la acústica como rama de la Física en el siglo XX. En este contexto, también se destacó la importancia del diseño de espacios dedicados a la difusión musical, como el caso emblemático del Bayreuther Festspielhaus de Wagner y los diversos escenarios creados para este propósito en el siglo XX.

Para cumplir con el segundo objetivo de esta tesis, se abordaron las posibilidades conceptuales y técnicas de la espacialización sonora, identificándola en tres finalidades principales no excluyentes entre sí: como técnica de difusión sonora, como forma de escucha y como técnica de audio. Además, se exploraron diferentes técnicas de espacialización y sistemas de difusión sonora, aportando un marco teórico sólido para comprender su aplicación en la MMT.

Es importante resaltar que la espacialización sonora como concepto musical y el espacio como herramienta compositiva han adquirido un lugar destacado, equiparándose a parámetros tradicionales como la armonía, la melodía, el timbre y el ritmo. Estos aspectos han ganado mayor relevancia y desarrollo gracias a las nuevas aproximaciones propuestas en los ámbitos de la experimentación sonora de la música contemporánea y por el uso de herramientas tecnológicas en el contexto de la música culta.

En cuanto al tercer objetivo específico, que buscaba reconocer las posibilidades conceptuales del espacio y la espacialización en la composición actual de la música para medios tecnológicos (MMT) en América del Sur, se encontraron resultados significativos a partir de las reflexiones sobre estos conceptos y las conversaciones con compositores de la región. Fue posible identificar que los compositores de MMT en América del Sur no solo son conscientes de las posibilidades del espacio como herramienta conceptual determinante en la composición de música culta, sino que también lo emplean de diversas maneras.

En primer lugar, destaca el uso del espacio arquitectónico y su relación con las cualidades acústicas. Los compositores valoran las posibilidades que ofrecen espacios adecuados para la difusión de la MMT. Por ejemplo, algunos prefieren entornos con poca reverberación para controlar la reflexión de las ondas sonoras, mientras que otros optan por espacios con mayor reverberación, permitiendo que el entorno en sí influya directamente en el resultado sonoro.

Además, el tamaño de los espacios también es aprovechado para generar experiencias estéticas particulares. Algunos compositores buscan espacios más pequeños e íntimos, lo que sugiere una intención de acercar al público a la obra de arte y romper con la tradición de los espacios convencionales marcados por el ritual formal de los conciertos. Este aspecto se relaciona con otra posibilidad del espacio en la MMT: la interacción con el público. Tal como se explora en el apartado 4.3.1., varios compositores buscan integrar al espectador en el *performance*, utilizando escenarios como espacios públicos o incorporando herramientas de planificación que invitan al público a participar activamente en la obra musical.

Por otro lado, se evidencia la existencia de un espacio simbólico, que se manifiesta en dos aspectos: por un lado, el uso de las herramientas de la MMT para la evocación de espacios que poseen un valor simbólico para los compositores; y por otro, el empleo poético de las cualidades contextuales de un espacio para dotar de significado a una obra. Este enfoque permite a los compositores incorporar el contexto del lugar como un elemento narrativo adicional, enriqueciendo la profundidad conceptual y estética de sus creaciones.

Las conversaciones con compositores de América del Sur también revelaron las múltiples maneras en las que la espacialización aporta conceptual y técnicamente a la composición de la MMT. Entre estas, destacan: la construcción de trayectorias de sonido y su movilidad dentro del espacio, la generación de sonido envolvente para crear una experiencia inmersiva para el oyente,

la evocación de espacios por medio de la reconstrucción de cualidades del entorno, la creación de timbres mediante la manipulación de la información transmitida a través de altavoces y la generación de focos de escucha, que direccionan la atención del oyente hacia puntos específicos del espacio.

Estas reflexiones no solo se evidencian en los discursos de los compositores, sino que también están presentes de manera consistente en sus obras. Esto demuestra que las posibilidades conceptuales y técnicas del espacio y la espacialización son elementos clave en la creación contemporánea de MMT en América del Sur.

Atendiendo al último objetivo específico de esta tesis, que buscaba evidenciar cómo los compositores y compositoras de música para medios tecnológicos (MMT) en Colombia se nutren de los conceptos de espacio y espacialización, y cómo estos influyen en los resultados estéticos de sus obras, se han identificado varias reflexiones y prácticas relevantes.

Las conversaciones con compositores como Demmer, Bejarano, Romano y Rojas muestran que el espacio es un elemento crucial en la creación y difusión de la MMT. En sus catálogos y reflexiones, evidencian cómo esta música tiene la capacidad de evocar entornos utilizando las herramientas propias de su lenguaje.

Además, los compositores aprovechan las cualidades del entorno para alcanzar resultados estéticos específicos. Por ejemplo, Ana María Romano, en su obra *Una gota un silencio, la hoja*, y Mauricio Bejarano, en *Ráfagas*, utilizan el espacio no solo como un medio acústico, sino también como un elemento simbólico. En el caso de *Ráfagas*, aunque no se alcanzó completamente el objetivo inicial, se intentó aprovechar el contexto del castillo de Örebro para integrarlo conceptualmente en la obra.

Asimismo, el espacio público emerge como una herramienta poética en obras como *Paisajes portátiles* de Daniel Prieto o *Aquí... rodeándome... y... somos uno... ahora* de Luis Fernando Sánchez, que emplean entornos externos y poco controlables para generar resultados aleatorios en el proceso creativo.

La espacialización ocupa un lugar central en la práctica de los compositores de MMT colombianos, quienes muestran creatividad y adaptabilidad ante las limitaciones técnicas. Por ejemplo: Federico Demmer reconoce no dominar técnicamente la espacialización, pero colabora

con otros compositores para resolver estas inquietudes; Ricardo Arias, ante las dificultades de acceso a sistemas multicanal, fabrica sus propios dispositivos de difusión sonora; Jorge Gregorio García, consciente de las limitaciones técnicas en Colombia, lideró la fundación del BLAST, un proyecto que busca ofrecer herramientas avanzadas de espacialización.

Aunque las formas más complejas de espacialización, como el uso de sistemas multicanal, enfrentan barreras de acceso, los compositores entrevistados también valoran y emplean versiones más simples, como el estéreo (dos canales). Esto es evidente en las obras de Federico Demmer, Ximena Delat, Luis Fernando Sánchez y Daniel Prieto. Otros compositores avanzan hacia configuraciones más sofisticadas, como: cuatro canales en *el mapa sonoro del río Iguazú* de Jaime Rojas; cinco canales en *Monocucho chapineruno* de Rodolfo Acosta y ocho canales en *Wash*, también de Rodolfo Acosta.

Destacan además las obras que exploran la espacialización como una herramienta inmersiva: Mauricio Bejarano, con *Murmu(i)os*, utiliza el acusmonium para llevar al oyente por las identidades sonoras de Bogotá. Así, Ana María Romano, en *Una gota un silencio, la hoja*, transporta al oyente a un entorno habitado por abejas; Jaime Rojas, en su *Mapa sonoro del río Iguazú*, busca evocar la inmersión en ecosistemas acuáticos; y Ximena Delat, con *Caperooza*, genera entornos abstractos que envuelven al oyente en una experiencia inmersiva.

La investigación muestra que el espacio y la espacialización son elementos fundamentales en la MMT colombiana. Desde formas simples como el estéreo hasta configuraciones complejas multicanal, los compositores emplean estos parámetros para construir narrativas sonoras, evocar entornos y ofrecer experiencias inmersivas. Las limitaciones técnicas no han sido un obstáculo insuperable, sino un estímulo para la creatividad y la innovación, lo que ha dado lugar a obras que destacan tanto en su calidad estética como en su profundidad conceptual.

Todo lo anterior permite concluir que el espacio y la espacialización no solo forman parte de los aspectos técnicos de las composiciones de los creadores suramericanos y colombianos de música para medios tecnológicos (MMT), sino que también están profundamente integrados en los conceptos y la poética de sus obras.

Al revisar el objetivo general de esta tesis, que buscaba “Evidenciar las implicaciones estéticas que los conceptos de espacio y espacialización han aportado al pensamiento poético y/o

conceptual de los compositores y compositoras de música para medios tecnológicos (MMT) en Colombia”, en un marco temporal que abarca del año 2000 al 2022, se puede afirmar que dicho objetivo fue alcanzado. El análisis de cada uno de los objetivos específicos muestra claramente la presencia de características estéticas de la MMT en la visión de los compositores, especialmente en lo referente a la espacialidad y la distribución de altoparlantes (espacialización). Estas herramientas son empleadas con la intención de generar una afectación emotiva, influir en la escucha de los espectadores y, en consecuencia, condicionar su experiencia estética en el espacio.

En las reflexiones de los compositores respecto a la espacialización, se evidencia una clara intención poética y conceptual en el uso del espacio y de las técnicas de espacialización dentro de sus procesos creativos. Por lo tanto, es posible afirmar que el espacio y la espacialización son elementos centrales tanto en el pensamiento como en la práctica compositiva de los artistas de MMT en América del Sur y, en particular, en Colombia.

Por otro lado, es importante aclarar que el acceso a recursos tecnológicos avanzados, como altoparlantes de alta calidad, sistemas multicanal, escenarios adecuados y desarrollos técnicos en el uso de cables y altavoces, depende en gran medida del apoyo institucional y financiero con el que cuente el compositor. Por ejemplo, Juan Manuel Sánchez menciona no haber trabajado con sistemas de grandes dimensiones como los descritos por Fishman. Sánchez reflexiona que, al momento de interpretar o presentar una obra, a menudo no se tiene la posibilidad de modificar la configuración del espacio acústico debido a las dificultades técnicas y logísticas que esto implica, especialmente cuando se trata de sistemas complejos, como una orquesta de altavoces.

De manera similar, las reflexiones de Collazos y Luis Ricardo Arias destacan que la iniciativa de diseñar dispositivos de captación o difusión puede surgir precisamente de las limitaciones para acceder a recursos más sofisticados.

Por último, podríamos destacar algunas circunstancias que permitirían una profundización en el objeto de estudio desde otras perspectivas, ampliando el enfoque hacia otras dimensiones del espacio más allá de las arquitectónicas. Conceptos como el espacio habitado (lugar) o el espacio delimitado por fronteras políticas (territorio) presentan un gran potencial de estudio en la música para medios tecnológicos (MMT). Estos elementos están constantemente presentes en la poética de los compositores participantes en esta tesis y pueden ser considerados tanto como material técnico como afectivo en la composición de MMT. Además, su exploración podría arrojar luz sobre

cómo estas nociones influyen en la cosmovisión de los artistas y se transforman en conceptos o materiales de creación. También permitiría identificar rasgos identitarios y culturales en las obras de MMT.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Rodolfo. "Experimentation and Improvisation in Bogotá at the End of the Twentieth Century." En *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, editado por Ana R. Alonso-Minutti y Alejandro L. Madrid, 127- 150. New York: Oxford University Press, 2018.
- _____. "Música académica contemporánea en Colombia desde el final de los ochenta." En *Gran Enciclopedia de Colombia, Tomo 7 "Arte 2"*, Bogotá: Círculo de Lectores y Casa Editorial El Tiempo, 2007.
- Aguilar Hernández, Yuri. *Construcción Simbólica Colectiva del Espacio Público: Antología de Lecturas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes y Diseño, 2013.
- Aizpún Vilchez, Iosune. "La teoría de la obra de arte total como categoría formal en el primer Romanticismo alemán." *Revista de la Escuela de Estudios Generales*, Universidad de Costa Rica 8, no. 1 (enero-junio 2018) <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/humanidades>. Consultado el 28 de enero de 2025.
- Alonso-Minutti, Ana., Eduardo Herrera, y Alejandro Madrid, eds. *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*. Nueva York: Oxford University Press, 2018.
- Alvarado, Luis, y Sadiel Cuentas. *Tiempo y obra de César Bolaños*. Lima: Centro Cultural de España, 2009.
- Alveskog, George Olof de Freitas. *Escritura do espaço na música eletroacústica*. Tesis doctoral, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. 2016. <https://repositorio.unesp.br/server/api/core/bitstreams/96e46968-1782-4545-8cd8-ba5b8746438f/content> Consultado el 28 de enero de 2025.
- Antunes, Jorge, ed. *Uma Poética Musical Brasileira e Revolucionária*. Brasília: Sistrum, 2002.
- Antokoletz, Elliott. *A History of Twentieth-Century Music in a Theoretic-Analytical Context*. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2014.
- Arias, Ricardo. "Hearing Things (Objects)." *Resonancias* 19, no. 36 (enero-junio 2015): 115-119, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9682831> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Austin, Larry. "John Cage's Williams Mix (1951-3): the restoration and new realizations of and variations on the first octophonic, surround-sound tape composition" en *A Handbook to Twentieth-Century Musical Sketches*, editado por Patricia Hall y Friedemann Sallis. Cambridge University Press, 2005.
- Ávila Vanegas, Bolívar. "...elé... Fantasía sobre Tránsito Amaguaña. Mesías Maiguashca, la guitarra y la comunidad." *Estudios sobre el Arte Actual*, no. 9 (2021): 227-238. <https://doi.org/0000-0002-6331-5144>. Consultado el 28 de enero de 2025.
- Balbontín, Sofia, y Mathias Klenner. "El sonido emitido por el espacio físico y el espacio invisible construido por el sonido." *Revista 180*, no. 49 (2022): 29-42.

[https://doi.org/10.32995/rev180.num-49.\(2022\).art-854](https://doi.org/10.32995/rev180.num-49.(2022).art-854). Consultado el 28 de enero de 2025.

Banco de la República. *Ciclo de Conciertos Didácticos "La Música para la Juventud": La Historia del Teclado, Tema: El Piano (X)*. Biblioteca Luis Ángel Arango, 18 de noviembre. 1990.

_____. "Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango." Banco de la República de Colombia. 2023. <https://www.banrepcultural.org/actividad-musical/la-sala> Consultado el 29 de enero del 2025.

Banrepcultural. 2024. "Conmemorativo | Germán Samper, entre la arquitectura y la acústica" YouTube video, 8:15. <https://www.youtube.com/watch?v=NrCaJMCdyXk> Consultado el 29 de enero de 2025.

Barenboim, Daniel. "Sonido y pensamiento." En *La música despierta el tiempo*. Barcelona: Acantilado, 2023.

Barrett, Natasha. "Spatio-Musical Composition Strategies." *Organised Sound* 7, no. 3 (2002): 313–323. <https://doi.org/10.1017/S1355771802003114> Consultado el 29 de enero de 2025.

Barron, Mike. "The Royal Festival Hall Acoustics Revisited." *Applied Acoustics* 24 (1988): 255–273. [https://doi.org/10.1016/0003-682X\(88\)90084-9](https://doi.org/10.1016/0003-682X(88)90084-9) Consultado el 29 de enero de 2025.

Basso, Gabriel, Oscar Pablo Di Liscia, y Juan Pampin, eds. *Música y espacio: Ciencia, tecnología y estética. Colección Música y Ciencia*. Quilmes: Editorial UNQ, 2009.

Basso, Gustavo Jorge, Farina, María Andrea, y Jaureguiberry, Luis Federico. "Acústica de Espacios no Convencionales y Música para Sitios Específicos." En *XVI Congreso Argentino de Acústica*, Buenos Aires, noviembre de 2018.

Barthel-Calvet, Anne-Sylvie, y Christopher Brent Murray. *Revisiting the Historiography of Postwar Avant-Garde Music*. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2022.

BBC News. "Pixar's Brave to debut new Dolby Atmos sound system". BBC News, 25 de abril de 2012. URL: <https://www.bbc.com/news/technology-17840821> Consultado el 29 de enero de 2025.

Bejarano Calvo, Carlos Mauricio. "1965. Música electroacústica colombiana." En: *Arte y Localidad, modelos para armar, Cátedra Manuel Ancizar II-2006*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2007.

_____. "¿Ha Dicho Usted Arte Sonoro?" En *El Arte Sonoro en Colombia: Estado del Arte*, 45-50. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial. 2021.

_____. "Curriculum Vitae." Mauricio Bejarano. <http://www.mauricio-bejarano.com/cv.html> Consultado el 7 de enero de 2025.

_____. *Ráfagas*. 2017
http://www.mauriciobejarano.com/plasticasonora_https/plasticasonora_openart2017.html
Consultado el 29 de enero del 2025

- Benítez Escudero, Jimmy. *El Paisaje Sonoro de Algunos Ambientes de la Ciudad de Pereira como Estrategia de Educación Ambiental*. Tesis de grado, Universidad Tecnológica de Pereira, 2015.
- Bermúdez Zapata, Jefferson Steven, Castañeda García, Jennifer Enith y Ducuara Guerrero, Gersain. *Los Sonidos de un Majestuoso Paisaje Escondido*. Tesis de grado, Corporación Universitaria Minuto de Dios, 2016.
- Berner, Elias, y Matej Santi. *Music – Media – History: Re-Thinking Musicology in an Age of Digital Media*. Bielefeld: transcript Verlag, 2021.
- Binggeli, Francis. *Diseño de interiores un manual*. Barcelona: Gustavo Gil, 2011.
- Birmingham Electroacoustic Sound Theatre. "About". URL: <https://beast.cal.bham.ac.uk/about/> Consultado el 29 de enero de 2025.
- Blanco, Sara. "El arte y lo sagrado. Su encarnación en la Capilla Rothko." *ILU. Revista de Ciencias de las Religiones* 19 (2014): 47–64.
- Blessner, Barry y Salter, Linda-Ruth. *Spaces Speak, Are You Listening?* Cambridge: The MIT Press, 2009.
- Borges, Álvaro. "Elementos composicionais da espacialidade sonora: apontamentos para uma tipologia do espaço na Música Eletroacústica." *Revista Científica/FAP*, v. 10, (enero/junio de 2014): 95-114.
- Boulez, Pierre. *Escritos Selectos*. Editado por Paulo de Assis. Lisboa: Casa da Música / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012.
- Bregman, Albert. "Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound." *Journal of The Acoustical Society of America*, Vol. 95 (1990) DOI: 10.1121/1.408434.
- Brouwer, Leo. "La música en el cine cubano: Un año de experimentación," en *Cine Cubano*, no. 63-65 (septiembre-noviembre 1970): 104-106 <https://www.filosofia.org/rev/pch/1970/pdf/n42p105.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Buj, Maria. "Partituras gráficas circulares." *BRAC Barcelona Research Art Creation*, 3(2), (2014): 277-300.
- Bustos Palacio, Andrea Patricia. *Paisaje Sonoro en la Ciudad de Bogotá: Una Aproximación a las Características de Frecuencia e Intensidad del Sonido en el Espacio Urbano*. Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá D.C., 2013.
- Burgess, Richard James. *The History of Music Production*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Cáceres, Eduardo, "Los cursos latinoamericanos de música contemporánea". *Revista musical chilena* 43 (1989): 46-84. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13737> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Cádiz, Rodrigo. "Estrategias Auditivas, Perceptuales y Analíticas en la Música Electroacústica". *Resonancias: Revista de investigación musical*. 7, 13(2003): 47-65.

https://artes.uc.cl/resonancias/wp-content/uploads/sites/13/2014/09/Reflexiones_3_Estrategias_auditivas.pdf Consultado el 29 de enero de 2025.

Cage, John. *Del lunes en un año*. Middletown: Ediciones Era, S.A. 2018.

Calahorrano Peña, Vladimir. *Simulación de sonido 3D utilizando Matlab*. Tesis de grado, Escuela Politécnica Nacional, 2001 <https://bibdigital.epn.edu.ec/handle/15000/11352> Consultado el 29 de enero de 2025.

Calcagno, Esteban. *Espacialidad y estructura sonora en la música electroacústica*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Quilmes. 2013. https://ridaa.unq.edu.ar/bitstream/handle/20.500.11807/198/TD_2013_calcagno_008.pdf?sequence=1&isAllowed=y Consultado el 29 de enero de 2025.

Calore, Michael. "May 12, 1967: Pink Floyd Astounds With 'Sound in the Round'." *Wired*, May 12, 2009. <https://www.wired.com/2009/05/dayintech-0512/> Consultado el 29 de enero de 2025.

Camacho Lagos, Kristel, Melanie Ferrão, y Moreira, Gabriel. "Análisis de la obra Mística n. 9, III Movimiento, de Alberto Villalpando: Interacciones estéticas, poéticas y estructurales en música de concierto de Bolivia de Siglo XXI." En *XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Vitória, 2015.

Campos Fonseca, Susan. "Noise, sonic experimentation, and interior coloniality in Costa Rica." Traducido por Julianne Graper. En *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, editado por Ana R. Alonso-Minutti y Alejandro L. Madrid, 161- 186. New York: Oxford University Press, 2018.

Cannova, María. Chambó, Julián., Mansilla, Ramiro, y Zagrakalis, Alejandro. "Pero Si Son Máquinas, No Músicos: El Estudio Histórico De La Música Electroacústica a Partir De Las Relaciones Sociales." *Ponencia presentada en las VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, Universidad Nacional de La Plata, 2012. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40935> Consultado el 29 de enero del 2025.

Cantú Hinojosa, Irma Laura. *Elementos de expresión formal y composición arquitectónica*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 1998

Cañonero, Juan Manuel. "Arquitectura de la Música: La Influencia de la Música en los Espacios Arquitectónicos." *Área* 25, no. 1 (noviembre 2018 - abril 2019): 45-58. https://www.area.fadu.uba.ar/wp-content/uploads/AREA2501/2501_canonero.pdf Consultado el 29 de enero del 2025.

Carredano, Consuelo, y Rodríguez, Victoria Eli. "Coexistencia y entrecruzamiento con la tecnología." En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica en el siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, 8: 473- 500. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

_____. "Escenarios y escuchas" En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica en el siglo XX*, editado por Fondo de Cultura Económica, 8: 267- 301. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

- _____. "Ideas, cánones y oposiciones." En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica en el siglo XX*, editado por Fondo de Cultura Económica, 8:177-240. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- _____. "Identidad, modernidad y vanguardia: creación, posicionamiento y entornos." En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica en el siglo XX*, editado por Fondo de Cultura Económica, 8:87-121. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- _____. "Una reflexión preliminar." En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica en el siglo XX*, vol. 8, editado por Consuelo Carredano y Victoria Eli Rodríguez, 1-20. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- _____. "Las movilizaciones de la izquierda musical." En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica en el siglo XX*, editado por Fondo de Cultura Económica, 8: 241-265. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Carrión Isbert, Antoni. *Diseño acústico de espacios arquitectónicos*. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, 1998.
- Casado, Guillermo. "Reflexión crítica sobre el brutalismo." *Revista Arquitectura* 40 (17 de julio de 2019): 5–20.
https://www.researchgate.net/publication/334746234_Reflexion_critica_sobre_el_brutalismo Consultado el 29 de enero de 2025.
- Castellanos Camacho, Natalia. *Una nueva música, una nueva escucha: Tiempo, espacio y escucha en la música contemporánea*. Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2014.
- Catena, Stefano, y Bolzoni. Andrea. "Virtual Acousmonium: A Study on Expressiveness of Musical Gestures." En *Proceedings of the 18th Sound and Music Computing Conference*, (2021): 338.
https://www.academia.edu/80213004/Virtual_Acousmonium_A_Study_on_Expressiveness_of_Musical_Gestures Consultado el 3 de diciembre del 2024.
- Cetta, Pablo (coord.), Carmelo Saitta, Eduardo, Moguillansky, Eduardo, Checchi, Oscar Di Lisia, Pablo, Giuliani, Matías, Azaretto, Roberto y García Novo, Gustavo. *Altura. Timbre. Espacio*. Buenos Aires: EDUCA, 2004.
- Cetta, Pablo. *Un modelo para la simulación del Espacio en Música*. Buenos Aires: EDUCA, 2010.
- Círculo Colombiano de Música Contemporánea. *Brchure*. 2024. <https://ccmcmusica.com/acerca-de-nosotros/>. Consultado el 29 de enero de 2025.
- Chávez Herrera, Moisés Orlando. "La Cromovibrafonía I de Antonio Estévez: Música Concreta para el Pabellón de Venezuela en la Expo 67." *Revista Musicaenclave – SVM* 11, no. 2 (2017) <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6972595> Consultado el 29 de enero de 2025.
- Chion, Michel. "Les deux espaces de la musique concrete". En: *Gorne, Annette V., direction. La revue LIEN I: l'espace du son I, réédité en 1998*. Ohain: Musiques & Recherches, 1998.
<http://www.musiquesrecherches.be/en/edition/la-revue-lien> Consultado el 22 abril del 2024.

- Clarke, Michael, Frédéric Dufeu, y Peter Manning. *Inside Computer Music*. Oxford: Oxford University Press, 2020,
- CMMAS. *La composición espacial en la música electroacústica*. Morelia, México. Artículos de Trond Lossious, Joseph Anderson, Pablo Cetta, Joachim Heintz, Juan Reyes, José Halac, Andrés Cabrera y Nicolás Varchausky.
- Corredor Benítez, Félix Eduardo, y Ortegón Muñetón, María de la Cruz. *Proyecto Radiofónico Voces e Imágenes del Barrio: Río San Antonio. Memoria de un Fragmento de Ciudad*. Trabajo de grado, Universidad del Valle, Santiago de Cali, 2010.
- Cuellar Camargo, Lucio Edilberto. "The Development of Electroacoustic Music in Colombia 1965-1999. An Introduction." *Leonardo Music Journal* 10 (2000): 7-12. <https://www.jstor.org/stable/1513370> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Cureses, Marta. "Reassessing 'Poème Électronique' & 'Polytopes'." *Ponencia presentada en el II Congreso Internacional Espacios Sonoros*. <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/48997> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Roads, Curtis. *The Computer Music Tutorial, Second Edition*. Cambridge: MIT Press, 2023.
- Dal Farra, Ricardo. "Fondation Daniel Langlois." Fondation Daniel Langlois. <https://www.fondation-langlois.org/html/e/> Consultado el 29 de enero del 2025.
- _____. "Some comments about electroacoustic music (and life) in Latin America» y «CD companion's program notes". *Leonardo Music Journal*. Vol. 4: 91-98. Cambridge: The MIT Press. 1994.
- _____. "Electroacoustic and Computer Music in Latin America». En: *Proceedings of the International Computer Music Conference*: 165-168. Hong-Kong: International Computer Music Association. 1996.
- _____. "Music, New Technologies and Latin America". En *Proceedings of the IV Simpósio Brasileiro de Computação e Música*. Brasil. 1997.
- _____. "Historical Aspects of Electroacoustic Music in Latin America: From the Pioneering to the Present Days. Francia": *Digi-Arts UNESCO Knowledge Portal*, UNESCO. 2003.
- _____. "La música electroacústica en América Latina". Francia: Digi-Arts UNESCO Knowledge Portal, UNESCO. 2003
- _____. "Some recent actions to preserve, document and disseminate electroacoustic music by Latin American composers". En: *Proceedings of the International Computer Music Conference*. Miami: International Computer Music Association. 2004.
- _____. "Recent Actions to Preserve, Document and Disseminate Fifty Years of Latin American Electroacoustic Music". *Leonardo Electronic Almanac. Número especial: Research Our Origins*. Boston. 2005.
- _____. "Something lost, something hidden, something found: electroacoustic music by Latin American composers". *Organised Sound*. Vol. 11, n.º 2, (2006):131-142. Cambridge: Cambridge University Press.

-
- “La música electroacústica en América Latina.” *Comunidad Electroacústica de Chile*, (2015): 1-6. https://ia800800.us.archive.org/22/items/mat-bib_201710/schumacher_me_01.pdf Consultado el 29 de enero del 2025.
- Dallaston, Katherine, y Gerard Docherty. “The Quantitative Prevalence of Creaky Voice (Vocal Fry) En Varieties of English: A Systematic Review of the Literature.” *PLoS ONE* 15, no. 3 (11 de marzo de 2020) <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0229960> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Davies, Stephen. “John Cage's 4'33": Is It Music?” *Australasian Journal of Philosophy* 75 (1997): 448–62. <https://doi.org/10.1080/00048409712348031> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Del Cerro, Emiliano, y Ortiz Silvia. “Acousmonium and Sound Spatialization: Study and Musical Implications in Nouvel’s Auditorio 400 at Museum Reina Sofía in Madrid.” En *VIII Congreso Iberoamericano de Acústica*. <https://documentacion.sea-acustica.es/publicaciones/Evora12/19.pdf> Consultado el 10 de diciembre de 2024.
- Demmer, Federico. Perfil en Academia.edu. <https://unal.academia.edu/FedericoDemmerColmenares> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Desantos, Sandra, Curtis Roads, y Bayle François. “Acousmatic Morphology: An Interview with François Bayle.” *Computer Music Journal* 21, no. 3 (1997): 11–19. <https://doi.org/10.2307/3681010> Consultado el 29 de enero de 2025.
- Dezillio, Romina. “La Música Electroacústica de Susana Baron Supervielle: Esa Vacilación entre el Sonido y el Sentido.” Ponencia presentada en el *Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” e IAE-FFyL-UBA*, 2023. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2020/paper/viewFile/5269/3134> Consultado el 29 de enero de 2025.
- Dhomont, Francis. “Navigation a l’ouïe: la projection acousmatique.” In *La revue LIEN I: l’espace du son I, réédité en 1998*, edited by Annette V. Gorne. Ohain: Musiques & Recherches, (1998): 16-18. <http://www.musiquesrecherches.be/en/edition/la-revue-lien> Consultado el 22 de febrero de 2024.
- Dias Gallardo, Bárbara. *Arquitectura y Sonido: El Evento Sonoro como Generador del Proyecto*. Tesis de Grado, Universidad Politécnica de Madrid. 2024.
- Díaz-Bravo, Laura, Torruco-García, Uri, Martínez-Hernández, Mildred y Varela-Ruiz, Margarita. “La entrevista, recurso flexible y dinámico.” *Investigación en Educación Médica* 2, no. 7 (2013.): 162–167.
- Díaz Matajira, Jorge Mario, Cuervo Pulido, Roberto y Brianza, Alejandro *El arte sonoro en Colombia: estado del arte*. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021.
- Díaz Matajira, Jorge Mario, y Cuervo Pulido Roberto. “Definiendo el Arte Sonoro.” En *El Arte Sonoro en Colombia: Estado del Arte*, 31-44. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021.

- Díaz Matajira, Jorge Mario, Cuervo Pulido, Roberto y Brianza, Alejandro. “¿Música o Arte Sonoro?” En *El Arte Sonoro en Colombia: Estado del Arte*, 51-74. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021.
- Díaz Matajira, Jorge Mario. “Dimensión circulación.” En *El arte sonoro en Colombia: estado del arte*, 145–185. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021.
- . “Dimensión creación.” En *El arte sonoro en Colombia: estado del arte*, 187–236. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021.
- Díaz Matajira, Jorge Mario, Cuervo Pulido, Roberto, Brianza, Alejandro, Díaz Sánchez, Rodrigo Iván., Durán Céspedes, Efraín Fernando., y Mesa Ruiz, Gina Paola. “Entre el arte sonoro y la música: panorama en Colombia.” *Revista Nodo* 16, no. 31 (2023):104-117 <https://doi.org/10.54104/nodo.v16n31.717>.
- Díaz Sánchez, Rodrigo Iván. “De la Música Experimental al Arte Sonoro.” En *El Arte Sonoro en Colombia: Estado del Arte*, 75-90. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021.
- Di Liscia, Oscar Pablo, ed. *Síntesis Espacial de Sonido. Segunda edición*. Morelia: CMMAS, 2020. https://cmmas.org/store/products/product_detail/2026 Consultado el 29 de enero del 2015.
- Di Liscia, Oscar Pablo, y Farina, María Andrea, eds. *Investigaciones sobre audio espacial y estética del arte sonoro*. Bueno Aires: Wolkowicz Editores, 2021-2022.
- Di Liscia, Oscar Pablo. “Capítulo III. Teoría y Estética” y “Capítulo IV. Análisis de obras.” En *Los modos de vínculo de la concepción espacial del sonido con la poiesis de la música electroacústica*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Quilmes, 2005.
- Di Liscia, Oscar Pablo y Esteban Calcagno. “Hacia una metodología de análisis de la espacialidad del sonido en la música electroacústica.” En *1º Congreso Internacional de Artes, UNA, CABA, Argentina, 2014*. <https://congresointernacionaldeartes.una.edu.ar/files/actas/0209.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Di Liscia, Pablo. “Algunas reflexiones sobre la espacialidad del sonido en el marco de la producción discográfica comercial y la música electroacústica.” *Letra. Imagen. Sonido: Ciudad Mediatizada* 5 (2010): 158–162. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5837783> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Di Liscia, Oscar Pablo. “¿Estoy interpretando una habitación?.” 2020. Sitio web: Inkilino Records. <https://inkilinorecords.bandcamp.com/track/estoy-interpretando-una-habitacion> Consultado el 7 de mayo de 2024
- . “El espacio de la imaginación.” *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral* N°7 (2000): 48-55.
- . “La espacialidad del sonido y la música en la banda sonora cinematográfica.” *Revista Argumentos*, vol. II, Laborde-UNR, Rosario, 2006

- _____. “Los delatores como sospechosos: interrogando a los indicios de localización espacial de sonido.” *Ponencia presentada en la Segunda Reunión Anual de SACCOT*, Universidad Nacional de Quilmes, 2002.
- _____. “Sentido y espacialidad en la musicalización de las glosas de 'Figuración de Gabino Betinotti'.” En *Registros Históricos de la Semana del Sonido*, 91-104. Montevideo: Asociación Uruguaya de Acústica, 2015.
- _____. “Sound Spatialisation Using Ambisonic.” En *VII Symposium of Computer Music Proceedings*, Fortaleza, 2001.
- _____. “Spatial Listening and Its Computer Simulation in Electronic Music.” 2001. <http://musica.unq.edu.ar/personales/odiliscia/papers/spatial-listening.htm> Consultado el 3 de abril del 2023.
- _____. *Síntesis Espacial de Sonido. 2.ª ed.* Morelia, México: CMMAS y Wolkowicz Editores, 2020.
- Di Laccio, José Luis, Pablo Núñez, Rodrigo Alonso-Suárez, y Salvador Gil. “Estudio Experimental del Efecto Doppler Incluyendo Imágenes Sonoras.” *Latin-American Journal of Physics Education* 16, no. 2 (2022). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8602821> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Dimpker, Christian. *Extended Notation: The Depiction of the Unconventional*. Londres: LIT Verlag, 2013.
- Dingle, Christopher. *Messiaen's Final Works*. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2017.
- Donato François, Planel Helene, Merlier Bertrand, Bayle François, Favre Marc, y Dufour Denis. “L'interprétation des oeuvres acousmatiques”. En *Table Ronde organizada por Futura*, 1996.
- Durán Céspedes, Efraín Fernando, Mesa Ruíz, Gina Paola, y Díaz Matajira, Jorge Mario. “Dimensión formación.” En *El arte sonoro en Colombia: estado del arte*, 237–264. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021.
- _____. “Dimensión investigación.” En *El arte sonoro en Colombia: estado del arte*, 265–302. Bogotá: Universidad Antonio Nariño, Fondo Editorial, 2021.
- Egido Jimenez, Héctor. *Del Tiempo al Espacio: Diccionario Gráfico Comparado entre Música y Arquitectura*. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2007.
- Elsea, Peter. *The Art and Technique of Electroacoustic Music*. Middleton: A-R Editions, 2013.
- Emmerson, Simon. *The Language of Electroacoustic Music*. Londres: Palgrave Macmillan UK, 1986.
- Ensamble Maleza. “Sitios IA 2018.” SoundCloud. Acceso el 5 de enero de 2025, 2018 <https://soundcloud.com/ensamble-maleza/sitios-ia-2018> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Estupiñán Díaz, Juan Diego, y Roveda Villamil, Valentina. “Ensayo Electrónico y la música electroacústica en Colombia.” *Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas*

- Latinoamericanas Contemporáneas*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2021. <https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/mlc/article/view/4841/5258> Consultado el 29 de enero del 2025. c
- Erazo Charry, Carlos Eduardo. *Contextualización y análisis de la obra Musica d'Orchestra per Bela Bartok, Op. 135 de Blas Emilio Atehortúa*. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2018.
- Espinosa, Pablo. “La Música de los Sueños”. *Revista de la Universidad de México*, (2009): 108 – 110. <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6509/pdfs/65espinosa.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Espinosa, Susana, ed. *Nuevas Propuestas Sonoras: La Vanguardia Musical Vista y Pensada por los argentinos*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana, 1983.
- Eumus, *Física del sonido*. Escuela Universitaria de Música. Uruguay. 2013. http://www.eumus.edu.uy/eme/ensenanza/acustica/apuntes/material-viejo/fisica_r/ Consultado el 4 de abril del 2023.
- Féron, François-Xavier, y Guillaume Boutard. "Instrumentalists on Solo Works with Live Electronics." En *Live-Electronic Music: Composition, Performance, Study*, editado por Friedemann Sallis, Valentina Bertolani, Jan Burle y Laura Zattra, 101-130. Londres: Routledge, 2018.
- Ferrari Thomaz, Leandro. *Aplicação à Música de um Sistema de Espacialização Sonora Baseado em Ambisonics*. Tesis de maestría, Universidade de São Paulo, Sao Paulo, 2007. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/3/3142/tde-12072007-155603/publico/DissertacaoLeandroFerrariThomazRevisada.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Ferreira Restrepo, Santiago. *Suena Bogotá: Bombeando Identidad*. Tesis de grado, Universidad de los Andes, Bogotá, 2014.
- Fessel, Pablo. “La estratificación textural en la música de Charles Ives. Un análisis de The Unanswered Question (1906-1930/35).” *Revista Argentina de Musicología*, núm. 9 (2008): 101–125. <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/148/145> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Festival Internacional de la Imagen. Festival Internacional de la Imagen, Séptima Edición. 2008. <https://festivaldelaimagen.com/wp-content/uploads/2020/09/festival-7-2008.pdf> Consultado el 1 de diciembre de 2024.
- _____. Festival Internacional de la Imagen, Octava Edición. 2009. <https://festivaldelaimagen.com/wp-content/uploads/2020/09/festival-8-2009.pdf> Consultado el 1 de diciembre de 2024.
- _____. Festival Internacional de la Imagen, Novena Edición. 2010. <https://festivaldelaimagen.com/wp-content/uploads/2020/09/festival-9-2010.pdf> Consultado el 1 de diciembre de 2024.
- _____. Festival Internacional de la Imagen, Décima Edición. 2011. <https://festivaldelaimagen.com/es/festival2011/> Consultado el 1 de diciembre de 2024.

-
- Festival Internacional de la Imagen 2012, Decima primera Edición.
<https://festivaldelaimagen.com/es/festival2012/> Consultado el 1 de diciembre de 2024.
-
- Festival Internacional de la Imagen 2013. Decima segunda Edición
<https://festivaldelaimagen.com/es/festival2013/> Consultado el 1 de diciembre de 2024.
-
- Festival Internacional de la Imagen 2014. Decima tercera Edición
<https://festivaldelaimagen.com/es/festival2014/> Consultado el 1 de diciembre de 2024.
-
- Festival Internacional de la Imagen 2015. Decima cuarta Edición
<https://festivaldelaimagen.com/es/festival2015/> Consultado el 1 de diciembre de 2024.
-
- Festival Internacional de la Imagen 2016. Decima quinta Edición
<https://festivaldelaimagen.com/es/festival2016/> Consultado el 1 de diciembre de 2024.
-
- Catalogue ISEA2017: 16° Festival Internacional de la Imagen. 2017. Decima sexta Edición
[https://festivaldelaimagen.com/wp-content/uploads/2017/07/Catalogue ISEA2017 16 Festival Internacional de la Imagen -1-1.pdf](https://festivaldelaimagen.com/wp-content/uploads/2017/07/Catalogue%20ISEA2017%2016%20Festival%20Internacional%20de%20la%20Imagen-1-1.pdf) Consultado el 1 de diciembre de 2024.
-
- Festival Internacional de la Imagen 2018. Decima séptima Edición
<https://festivaldelaimagen.com/es/festival2018/> Consultado el 1 de diciembre de 2024.
-
- Festival Internacional de la Imagen 2019. Decima octava Edición
<https://festivaldelaimagen.com/es/festival2019/> Consultado el 1 de diciembre de 2024.
- Fisher, Jeffrey. *Instant Surround Sound*. Londres: Taylor & Francis Group, 2012.
- Ficher, Miguel, Furman Schleifer, Martha; Furman, Jhon. *Latin American Classical Composers. A Biographical Dictionary*. Lanham: The Scarecrow Press, 2002.
- Fiorentino, Giuseppe. “Nuevos enfoques para viejos mitos historiográficos: la música policoral en Italia, España y el nuevo mundo”. *Revista de Musicología* 38, no. 1 (2015): 249 – 256.
<https://doi.org/10.2307/24878252> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Flores Noriega, Joe. “Procedimiento para obtener respuestas al impulso de un recinto, y su aplicación en sistemas multicanal.” *Ingenium: Revista de la Facultad de Ingeniería* 16, no. 31 (mayo de 2015): 71. DOI: 10.21500/01247492.1368.
- Floyd. Toole. *Sound Reproduction: The Acoustics and Psychoacoustics of Loudspeakers and Rooms*, tercera edición. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2018
- Freire, Sérgio. *Alto-, alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical*. Tesis de Doctorado, Pontificia Universidade católica de São Paulo, Sao Paulo, 2004.
<https://docplayer.com.br/43671813-Alto-alter-auto-falantes.html> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Friedmann, Susana. "El siglo veinte y la música contemporánea. La proyección de la música colombiana: Blas Emilio Atehortúa." *Ensayos: Historia y teoría del arte* (1997): 57-70
<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/50725> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Fugellie, Daniela. “Gilberto Mendes en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea.” *MusiMid* 3, no. 3 (2022): 9-22.

<https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/132/139> Consultado el 29 de enero del 2025.

Fumarola, Martin. "Electroacoustic Music Practice in Latin America: An Interview with Juan Amenabar." *Computer Music Journal* 23 (1) (1999): 41-48. <https://direct.mit.edu/comj/article-abstract/23/1/41/93476/Electroacoustic-Music-Practice-in-Latin-America-An?redirectedFrom=fulltext> Consultado el 29 de enero del 2025.

Gabriel Vázquez, Hernán. *Conversaciones en torno al CLAEM: entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto T. Di Tella*. 1. ed. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 2014.

———. "Música de jóvenes compositores de América: La actividad del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella de 1961 a 1966 y su representación en la prensa". Tesis de magisterio, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2008.

Galiano, Carlos. "A cinco décadas de aquel grupo que dice..." *Cartelera Cine y Video*, año 15, no. 169 (2019). <https://digital.icaic.cu/wp-content/uploads/2023/06/carteleraCV169.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.

Gaona Ovalle, Andrés Mauricio. *Alternancias: Obra Electroacústica Mixta del Compositor Venezolano Alfredo Del Mónaco. Una Propuesta Analítica de Funciones y Procesos de Estructuración Hallados, Centrada en los Conceptos de Morfología, Movimiento, Crecimiento, y Densidad Espectral de Denis Smalley*. Tesis de grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, 2023. <https://andrestronomia.wixsite.com/misitio> Consultado el 29 de enero del 2025.

García Arancibia, Fernando. "Mis recuerdos de León Schidlowsky en los años 50." *Revista Musical Chilena* 69, no. 224 (julio-diciembre 2015): 73-85. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902015000200004 Consultado el 29 enero del 2025.

García Karman, Gregorio. "Closing the Gap between Sound and Score in the Performance of Electroacoustic Music." En *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation*, editado por Paulo de Assis, William Brooks y Kathleen Coessens, 143-162. Lovaina: Leuven University Press, 2013.

García Moncada, Jorge Gregorio. *La historia de nosotros: Ciclo en cuatro partes para percusión y medio fijo sonoro en formato octofónico*. Interpretación de Federico Demmer Colmenares. Grabación del Sello Disquero Uniandes. <https://www.academia.edu/92963538> Consultado el 31 de diciembre del 2024

Garfias Santiago, Carmen. "Música y Arquitectura." *Consensus* 23, no. 1 (2018): 69-82 <https://doi.org/10.33539/consensus.2018.v23n1.1477> Consultado el 29 de enero del 2025.

García Vázquez, Milagros. "Espacio, pintura y música: La Capilla de Houston, Rothko, Feldman y la obra de arte total en la estética contemporánea." *Materia: Revista Internacional d'Art* 14-15 (2019): 117-40.

- Gayou, Évelyne. *GRM Le Groupe de Recherches Musicales, Cinquante ans d'histoire*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2007.
- Geiringer, Karl. *Instruments in the History of Western Music*. Oxford: Taylor & Francis, 2024.
- Gilbert, Janet. "Nueva música y mito: Festival Olímpico de Música Contemporánea: Los Ángeles, 18-24 de junio de 1984." *Perspectivas de la nueva música* 22, núms. 1 y 2 (1983-84): 478-482.
- Gladien, Kersten. "Analysis Sound Art." En *Expanding the Horizon of Electroacoustic Music Analysis*, editado por Leigh Landy y Simon Emmerson, 265-288. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Gold, Harry, Ryan Rey, Frank D. Cook, y Eric Kuehnl. *Audio Production Basics with Logic Pro X*. Londres: Rowman & Littlefield Publishers, 2020.
- Goldman, Jonathan. "Alcides Lanza's Musical Awakening in Buenos Aires: An Interview." *Circuit: Musiques Contemporaines* 17, no. 2 (2007). <https://doi.org/10.7202/016842ar> Consultado el 29 de enero del 2025.
- _____. "Listening to Doubles in Stereo." En *Pierre Boulez Studies*, editado por Edward Campbell y Peter O'Hagan. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107477216> Consultado el 20 febrero de 2024.
- Gómez, Diana. "Análisis Espectral: Consideraciones Teóricas y Aplicabilidad." *Economía y Sociedad* 6 (2001): 45-60.
- González, Sandra. "Espacialidad y transformación del sonido." *Semana de la Música y la Musicología: Música actual y tecnologías aplicadas*, XII, (2015). Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Buenos Aires. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/espacialidad-transformacion-sonido-gonzalez.pdf> Consultado el 8 de enero del 2024.
- Gorne, Annette van de. "Space, Sound, and Acousmatic Music: The Heart of the Research" En *Kompositionen für hörbaren Raum / Compositions for Audible Space: Die frühe elektroakustische Musik und ihre Kontexte* edited by Martha Brech and Ralph Paland, (2015): 205-220. Bielefeld: transcript Verlag, 2015. <https://doi.org/10.1515/9783839430767-013> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Guarello Finlay, Alejandro. "Entrevista a Gabriel Brncic. Compositor Chileno Radicado en Barcelona, España." *Resonancias* 7, no. 13 (2003): 5-38.
- Guida, Alexandre. "Sobre el concepto de espacio". *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, v. 17 (2007): 3-21. https://www.academia.edu/72559823/Sobre_el_concepto_de_espacio Consultado el 29 de enero del 2025.
- Griffiths, Paul. *Modern Music and After*. Nueva York: Oxford University Press, Inc., 2010.

- Haedo, Alberto, Sánchez, Rafael y Basso, Gustavo. “Preservación de la calidad acústica del Teatro Colón de Buenos Aires.” *Revista de Acústica* 40, nos. 3 y 4 (2009): 34-43. https://documentacion.sea-acustica.es/storage/publicaciones/revista_VOL40-34_17.pdf Consultado el 29 de enero del 2025.
- Harley, Maria Anna. *Space and Spatialization in Contemporary Music*. Sunland: Moonrise Press, 2016.
- Hartopp, Guy. *Paris, a Concise Musical History*. Delawer: Vernon Art and Science Incorporated, 2019.
- Hernández Martínez, César Ricardo. *Cartografías imaginarias del espacio y tiempo*. Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, 2016. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/20728> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Herrera, Eduardo. “That’s not something to show in a concert: Experimentation and Legitimacy at the Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales.” En *Experimentalisms in Practice: Music Perspectives from Latin America*, editado por Ana R. Alonso-Minutti y Alejandro L. Madrid, 19-48. New York: Oxford University Press, 2018.
- Herrera, Silvia. “Gabriel Brncic: Un Primer Acercamiento Hacia el Compositor y Maestro Chileno en el Exilio. 2 *Revista Musical Chilena* 59, no. 204 (2005): 26-59. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902005020400003> Consultado el 29 de enero del 2025.
- International Telecommunication Union, “Multichannel Stereophonic Sound System with and without accompanying picture”. *Recommendation ITU-R BS.775-3*, 2012. https://www.itu.int/dms_pubrec/itu-r/rec/bs/R-REC-BS.775-3-201208-S!!PDF-E.pdf Consultado el 29 de enero del 2025.
- Isbert Carrion, Antoni. *Diseño acústico de espacios arquitectónicos*. Barcelona: UPC, 1998.
- Isoza, Ricardo, y David Lozano. *Cimientos de un Festival Sin Memoria. Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá*. Trabajo de grado, Universidad el Bosque, Bogotá, 2012.
- Izquierdo Lehmann, Pedro. Cádiz, Rodrigo F.; Largo, Carlos A. “Hacia maximizar un punto óptimo de percepción para el sonido espacial con altavoces.” *Transacciones IEEE/ACM sobre procesamiento de audio, voz y lenguaje*. 2023.
- . “Hacia maximizar un punto óptimo de percepción en una sala reverberante.” En: *Conferencia de la Sociedad de Ingeniería de Audio: Conferencia Internacional de Audio para Realidad Virtual y Aumentada AES 2022*. Sociedad de Ingeniería de Audio, 2022.
- Kahle, Eckhard, Thomas Wulfrank, Yann Jurkiewicz, y N. Faillet. “Philharmonie de Paris: The Acoustic Brief.” *Proceedings of the Institute of Acoustics* 2023, <https://www.researchgate.net/publication/379613290> Consultado el 29 de enero del 2025
- Kostelanetz, Richard. *Conversing with Cage*. 2nd ed. New York: Routledge, 2003.
- Kuttruff, Heinrich. *Room Acoustics*. 4th ed. London: Spon Press, 2000.
- Kurtz, Michael. *Stockhausen: A Biography*. Londres y Boston: Faber and Faber, 1992.

- Landy, Leigh. *Making Music with Sounds*. Oxfordshire: Taylor & Francis, 2014.
- Landy, Leigh, y Simon Emmerson. *Expanding the Horizon of Electroacoustic Music Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016
- Lawson, Colin James, y Colin Lawson. *The Cambridge Companion to the Orchestra*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Lemaitre, Guillaume, Grimault, Nicolas y Suied, Clara. “Acoustics and Psychoacoustics of Sound Scenes and Events.” En *Computational Analysis of Sound Scenes and Events*, (2018): 41-67. DOI:[10.1007/978-3-319-63450-0_3](https://doi.org/10.1007/978-3-319-63450-0_3) Consultado el 29 de enero del 2025.
- Lenhoff, Alan y David Robertson. *Classic Keys: Keyboard Sounds That Launched Rock Music*. Denton: University of North Texas Press, 2019.
- Lintz Maués, Igor. *Música Eletroacústica no Brasil*. Tesis doctoral, Universidade de São Paulo, 1989
<https://web.archive.org/web/20131216022243/http://luiz.host.sk/musica/textos/igor/tecnicas1.html> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Long, Marshall. *Architectural Acoustics. 1st ed.* Burlington, Nueva York: Elsevier Academic Press, 2005.
- Llinares, Jaime, y Llopis, Ana. *Acústica arquitectónica y urbanística*. Valencia: Limusa S.A, 2008.
- López Cano, Ruben. *Música Plurifocal: Conciertos de Ciudades de Llorenç Barber*, Mexico: JCH Editores, 1997.
- Lopez-Poveda, Enrique. “Development of Fundamental Aspects of Human Auditory Perception” En *Development of Auditory and Vestibular Systems*. Editado por Raymond Romand e Isabel Varela-Nieto. Academic Press, (2014): 287-314, <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-408088-1.00010-5> Consultado el 29 de enero del 2025.
- López Recuero, Manuel. *Acústica arquitectónica aplicada*. Madrid: Paraninfo, 1999.
- Lysaker, John. “Turning Listening Inside Out: Brian Eno's Ambient 1: Music for Airports.” *The Journal of Speculative Philosophy* 31, no. 1 (2017):155-176.
<https://doi.org/10.5325/jspecphil.31.1.0155> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Lyżwa, Jean-Marc. “Prise de son et restitution multicanal en 5.1: Problématique d’une œuvre spatialisée: Répons de Pierre Boulez.” Conferencia presentada en el Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, Salle des concerts - Cité de la Musique, París, 15 y 16 de marzo de 2003.
- Macoine. Robin. *Stockhausen. Lectures and Interviews*. London: Marion Boyars Publishers LTD, 2000.
- Mañana Borrazás, Patricia; Blanco Rotea, Rebeca; Ayán Vila, Xurxo M. *Arquitectura 1: bases teórico metodológicas para una arqueología de la arquitectura*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002.
<https://digital.csic.es/bitstream/10261/6027/1/TAPA25.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.

- Maraš, Svetlana. "Post-excavation activities." Electronic Studio - Radio Belgrade. 2020. <https://svetlanamaras.bandcamp.com/album/post-excavation-activities> Consultado el 9 de Febrero del 2024.
- Mariano Arnáez, Nicolás Alejandro. *El Tratamiento de la Espacialidad en Música desde 1950 en Adelante*. Tesis de grado, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, Licenciatura en Composición Musical, 2009. https://nicolas-arnaez.com/uploads/3/4/9/4/34942569/arnaez_nicolas_-_1_the_use_of_space_in_music_from_1950_onwards._a_contribution_of_electroacoustics_to_music_theories_undergraduate_thesis_-_spanish.pdf Consultado el 28 de enero de 2025.
- Mary, Mario. "De la Idea a la Obra: Los Caminos de la Creatividad. Orquestación Electroacústica y Polifonía del Espacio." En *Sonic Ideas*, editado por D. Keller y D. Quaranta, 55-61. Morelia: CMMAS, 2013.
- Martínez, Juan Diego. "Más allá de la tierra: el espacio en la obra de Karlheinz Stockhausen" *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Vol. XXIII, No. 37 (2019): 71-91. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8151661> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Martínez-Mesa, Jeovany, Rodrigo Pereira Duquia, David Alejandro González-Chica, Renan Rangel Bonamigo, y João Luiz Bastos. "Sampling: How to Select Participants in My Research Study?" *Anais Brasileiros de Dermatologia* 91, no. 3 (2016): 326-330. <http://dx.doi.org/10.1590/abd1806-4841.20165254> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Matossian, Nouritza. *Iannis Xenakis*. París: Fayard/Foundation Sacem, 1981.
- Mejía Sánchez, Alejandro. 2015. "El impacto del CLAEM en la música de Jacqueline Nova." Presentado en las *X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina*, La Plata, 2015. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/59726> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Menezes, Flo. "Duas décadas de Studio PANaroma." *Revista Vórtex* 2, no. 2 (2014): 1-18. <https://doi.org/10.33871/23179937.2014.2.2.457> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Metzer, David Joel. "Los caminos desde y hacia la abstracción en el Gesang der Junglinge de Stockhausen". *Modernismo/modernidad* 11, núm. 4 (2004): 695-721. doi:10.1353/mod.2005.0012
- Miralles Bono, José Luis. *El espacio como recurso musical*. Tesis de maestría, Universidad Politécnica de Valencia, 2007.
- Miranda, Ricardo y Tello Aurelio. *La música en Latinoamérica vol.4 de. La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. México: secretaria de Relaciones Exteriores, Dirección General de Acervo Histórico, 2011. <https://municarmendelalegua.gob.pe/sistema-de-biblioteca/musica/La%20m%C3%BAsica%20en%20Latinoam%C3%A9rica.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.

- Miyara, Federico. *Acústica y sistemas de sonido*. Rosario: UNR Editora (Universidad Nacional de Rosario), 2006
- Moles, Abraham, y Rohmer, Élisabeth. *Psychosociologie de L'Espace*, Paris: Editios L'Harmattan, 1998.
- Montañez, Luis. "Espacio - espacialidad y transdisciplinariedad en geografía." *Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía*, v. 8, n. 1 (1999): 59-73. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/rcg/article/view/71607> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Morales Alanís, Javier. *Acústica en espacios y en los volúmenes Arquitectónicos*. México: Trillas, S. A. de C.V., 2012.
- Moreno Soriano, Susana. *Arquitectura y música en el siglo XX*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008.
- Morgan, Robert. *Antología de la Música del Siglo XX*. Madrid: Akal Música, 1998.
- Moore, Adrian. *Sonic Art: An Introduction to Electroacoustic Music Composition*. Londres: Taylor & Francis Group, 2016.
- Moore, Justin Patrick. *The Radio Phonics Laboratory: Telecommunications, Speech Synthesis, and the Birth of Electronic Music*. Londres: Velocity Press, 2024.
- Nabarro Salerno, Mariaceli. *El Uso de la Flauta Transversa en Obras Electroacústicas de Compositores Venezolanos*. Tesis de maestría, Universidad Simón Bolívar, 2010. <http://www.musica.coord.usb.ve/sites/default/files/TGs/2010%20Navarro%20Salerno%20-%20Uso%20de%20la%20flauta%20transversa%20en%20Obras%20electroacústica%20de%20Compositores%20Venezolanos.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Newton, Isaac. *Principios matemáticos de la filosofía natural*. Madrid: Editora Nacional, 1982.
- Norberg-Schulz, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume, 1980.
- Noya, Miguel. *Venezuela AC/DC: Análisis del Desarrollo de la Música Electrónica en el País*. Tesis de Grado, Universidad Simón Bolívar, 2007.
- Núcleo Música Nova. Simpósio Internacional Música Nova 2023. <https://www.nucleomusicanova.com.br/simn/simn-2023> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Oguchi, Kazuo, Quiquerez, Mélanie, y Toyota Yasuo. "Acoustical Design of Elbphilharmonie." *Proceedings of the Institute of Acoustics* 40, pt. 3 (2018). <https://www.akutek.info/Mitt%20Bibliotek/IOA%20Auditorium%20Acoustics%20Hamburg%202018/Additional/papers/p11.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Olivárez, Rodrigo, y Castro Gil, Susana. "Sonata Antigua para contrabajo y piano de Fabio González Zuleta: Un análisis de su escritura idiomática para el contrabajo." *Ponencia presentada en el XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Manaus, 2018.

https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2018/5118/public/5118-18223-1-PB.pdf Consultado el 29 de enero del 2025.

Oomen, Peter., Holleman, Peter, y de Klerk, Liset. *4DSOUND: A New Approach to Spatial Sound Reproduction & Synthesis*. Spatial Sound Institute, 2016. https://spatialsoundinstitute.com/P_A-New-Approach-to-Spatial-Sound-ReproductionSynthesis Consultado el 29 de enero del 2025.

Örebro kommun. Allmänna lokala ordningsföreskrifter för Örebro kommun. Örebro kommun, 2022. <https://www.orebro.se/download/18.1d8f9a39155628f738416831/1725432645217/Allmänna%20lokala%20ordningsföreskrifter%20för%20Örebro%20kommun.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.

Orobitg, Ignacio, Subieta, Adolfo, Uslenghi, Federico y Wiman, Federico. “El Desarrollo de la Música Electroacústica en Buenos Aires.” *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XVIII, no. 18 (2003): 81-126. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1265> Consultado el 29 de enero del 2025.

Ortiz Cerón, Carolina. “El espacio en la instalación sonora.” *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 14, no. 1 (2019): 22-44. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/22040> Consultado el 29 de enero del 2025.

Otondo, Felipe, y Barrett, Natasha. “Creating Sonic Spaces: An Interview with Natasha Barrett.” *Computer Music Journal* 31, no. 2 (2007): 10-19. <http://www.jstor.org/stable/40072573> Consultado el 29 de enero del 2025.

Ouzounian, Gascia. *Stereophonica: Sound and Space in Science, Technology, and the Arts*. Cambridge: MIT Press, 2020.

Padilla, Alonso. *Dialéctica y Música: Espacio sonoro y tiempo en la obra musical de Pierre Boulez*. Helsinki: Sociedad Musicológica de Finlandia, 1995.

Palermo Filho, Silas da Luz. *Gilberto Mendes: Homem Novo, Música Nova*. Tesis de maestría, Universidad Presbiteriana Mackenzie, 2016. <http://dspace.mackenzie.br/handle/10899/25001> Consultado el 29 de enero del 2025.

Paraskevaidis, Graciela. “El dodecafonismo y el serialismo en América Latina”. *Pauta IV*, 14 (1985).

_____. “Aproximación analítica a los Doce móviles para conjunto de cámara de Jacqueline Nova.” *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, no. 12 (2002): 58-63. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7642218> Consultado el 29 de enero del 2025.

Perone, James E. *Music and Technology: A Historical Encyclopedia*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2022.

Paz Ibarra, José Manuel. *El saxofón en tres obras de Blas Emilio Atehortúa*. Tesis de grado, Universidad EAFIT, Medellín, 2020.

<https://repository.eafit.edu.co/server/api/core/bitstreams/64a4b051-7136-44a1-bd98-5662213e3e32/content> Consultado el 29 enero del 2025.

Perilla Cáceres, Leonardo. *La música de Fabio González Zuleta*. Sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá), 2003. Consultado en línea en la Biblioteca Digital de Bogotá. <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2082156/> Consultado el 29 enero del 2025.

Pfanzagl-Cardone, Edwin. "The DOLBY® Atmos™ System" en *The Art and Science of 3D Audio Recording*. 2023. https://doi.org/10.1007/978-3-031-23046-2_4 Consultado el 29 enero del 2025.

_____. *The Art and Science of 3D Audio Recording*. Nueva York: Springer International Publishing, 2023.

Proaño, Edgar Darío, e Infante Salamanca, Jonathan. *Diseño y construcción de un panel absorbente con materiales de residuo sólido*. Trabajo de grado, Universidad de San Buenaventura, Bogotá, 2012.

Ramírez, Blanca; López, Liliana. *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*. México: UNAM, Instituto de Geografía: UAM, Xochimilco, 2015.

Reinoso, Daniel, Julian Di Pietro, y Ricardo Palmero. *La síntesis de sonido*. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2012. https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38382/Documento_completo.pdf?sequence=1&utm_source=chatgpt.com Consultado el 29 enero del 2025.

Restrepo Gaviria, Mauricio, 2011. *El espacio de la música*. Medellín, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Revault D'Allones, Olivier, *Les Polytopes*, Paris: Balland, 1975.

Revista Semana, "Colón Electrónico," Semana, última modificación desconocida, <https://www.semana.com/colon-electronico/65618-3/> Consultado el 29 enero del 2025.

Ribeiro, Felipe de Almeida, y Ricardo de Oliveira Thomasi. "Mapping Out the Origins of Electroacoustic Music Studios in Brazil." *Computer Music Journal* 46, no. 1–2 (2022): 94-107. https://doi.org/10.1162/comj_a_00639 Consultado el 29 enero del 2025.

Riis, Morten. *Machine Music: A Media Archaeological Excavation*. Aarhus: Aarhus University Press, 2016.

Roads, Curtis. *Composing Electronic Music: A New Aesthetic*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

Rodríguez, Fausto. *Espacio, sonido y arquitectura: Una reflexión teórica acerca del carácter acústico del espacio arquitectónico*. México: Limusa, 2013.

Rojas, Jaime. Sound Map of the Iguazu River. Sons do Rio Iguaçu, sitio web oficial. 2022. <https://www.sonsdorioiguazu.art.br/> Consultado el 29 enero del 2025.

_____. *Demorioiguazu*, <https://vimeo.com/320338717> Consultado el 22 de mayo de 2024,

- Rojas Ramírez, Yoly del Valle. *Mestizaje cultural y nacionalismo en la música electroacústica iberoamericana de la primera década del S. XXI: El caso concreto de Venezuela*. Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València, 2015. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=103722> Consultado el 29 de enero de 2025.
- Rojas Ruiz, Miguel Ángel. *Alfredo Diez Nieto (Cuba) y Atehortúa, Blas Emilio (Colombia): Obras solistas para violín y guitarra*. Tesis de grado, Universidad de Cundinamarca, 2020.
- Roldán, Waldemar Axel. *Diccionario de Música y Músicos*. Argentina: Editorial El Ateneo, 1996.
- Romano, Ana María. "Jacqueline Nova: De la Exploración a la Experimentación de la Libertad." En *Mujeres en la música en Colombia: el género de los géneros*, Bogotá: Serie Culturas Musicales en Colombia. 1ª ed. Pontificia Universidad Javeriana, 2012. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt15hvx56> Consultado el 29 enero del 2025.
- Romano, Ana María. "El legado sonoro de Jacqueline Nova." *Publicado en el folleto del álbum Creación de la tierra - Ecos palpitantes de Jacqueline Nova: Música electroacústica e instrumental (1964-1974)*. Buh Records, 2022.
- Ross, Alex. *El Ruido Eterno: Escuchar al siglo XX a través de la música*. Barcelona: Seix Barral, 2009.
- Ruales Moreno, Justine, Paula y Chiguachí García, Miguel Ángel. *Paisaje Musical Urbano del Municipio de Pereira: Mapa Sonoro de las Organizaciones Cristianas de Pereira*. Tesis de grado, Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira, 2009.
- Rumsey, Francis, y Tim McCormick. *Sound and Recording: An Introduction*. Londres: Taylor & Francis Group, 2012
- "Sala Simón Bolívar." El Sistema. Centro Nacional de Acción Social por la Música. <https://elsistema.org.ve/centro-nacional-de-accion-social-por-la-musica/sala-simon-bolivar/> Consultado el 29 enero del 2025.
- Salmerón, Miguel. "El tiempo se hace espacio: La evolución de la escenografía wagneriana." En *Espacios sonoros y audiovisuales 2014: Experimentación sensorial y escucha activa*, 8-18. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2016.
- Señal Memoria. "Carlos Barreiro (1944-2013): Una visión panorámica de su trabajo." Última modificación marzo 6, 2023. <https://www.senalmemoria.co/articulos/carlos-barreiro-1944-2013-una-vision-panoramica-de-su-trabajo> Consultado el 29 enero del 2025.
- Shepard, Brian K. *Refining Sound: A Practical Guide to Synthesis and Synthesizers*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Parque Natural Consotá, "Sendero de la memoria indígena," <https://consota.comfamiliar.com/sendero-de-la-memoria-indigena/> Consultado el 22 de mayo de 2024.
- Schaeffer, Pierre. *¿Qué es la música concreta?* Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1959.
- _____. *In Search of a Concrete Music*. Berkeley: University of California Press, 2012.

- Schärer Kalkandjiev, Zora. *The Influence of Room Acoustics on Solo Music Performances*. Berlin: Logos Verlag Berlin, 2015.
- Schumacher, Marlon, y Bresson, Jean. "Spatial Sound Synthesis in Computer-Aided Composition". *Organised Sound* volume 15, issue 03 (2010): 271 - 289. DOI: 10.1017/S1355771810000300
- Schumacher, Federico, Espinoza, Vicente, Mardones, Francisca, Vergara, Rodrigo, Aránguiz, Alberto y Aguilera, Valentina. "Perceptual Recognition of Sound Trajectories in Space." *Computer Music Journal* 45, no. 1 (2021): 39-54.
- Schumacher, Federico, y Fuentes Bravo, Claudio. "Space–Emotion in Acousmatic Music." *Organised Sound* 22, no. 3 (2017): 394-405. <https://doi.org/10.1017/S1355771817000449> Consultado el 29 enero del 2025.
- Schumacher, Federico. "50 años de música electroacústica en Chile." *Revista musical chilena*, 61(208), (2007): 66-81. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902007000200003> Consultado el 29 enero del 2025.
- _____. "El Rol del Espacio en la Clarificación de los Materiales Sonoros en Música Acusmática." *Resonancias* 19, no. 36 (enero-junio 2015): 37-53.
- Schumacher Federico y Fuentes, Claudio. "José Vicente Asuar y el COMDASUAR: Un caso de composición musical cognitivamente extendida." *Epistemos. Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura* 9, no. 2 (2021): 42-68. <https://revistas.unlp.edu.ar/Epistemos/article/view/12368/11906> Consultado el 29 enero del 2025.
- _____. "José Vicente Asuar: El compositor virtuoso." *Revista Musical Chilena* 71, no. 227 (2017): 265-272.
- _____. "José Miguel Candela. 4 piezas acusmáticas por los Derechos Humanos." *Revista Musical Chilena* 70, no. 226 (2016): 113-115.
- _____. "Rodrigo Cádiz y Alejandro Reyes. De Natura Organica. Santiago: Dirección de Artes y Cultura de la Pontificia Universidad Católica de Chile." *Resonancias: Revista de investigación musical* 21, no. 41 (2016): 197-200.
- _____. "Catálogo de las obras electroacústicas de Gustavo Becerra-Schmidt." *Revista Musical Chilena* 61, no. 207 (2007): 81-84.
- _____. "Gustavo Becerra: His Electronic Compositions." *Revista Musical Chilena* 61, no. 207 (2007): 71-84.
- Segnini Sequera, Rodrigo. *Comprender la música electroacústica y su expresión en Venezuela*. Tesis de Grado, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1994.
- Snow, William Bartlett. "Basic Principles of Stereophonic Sound". *Journal of the SMPTE* Vol. 61 (1953): 567 - 589. DOI: 10.1109/TAU.1955.1165407
- Solbes Francisco, María Teresa. *La acústica de la Filarmonica de Berlín: ¿Mito o realidad?*. Tesis de maestría, Universitat Politècnica de València, València, 2017. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/110566/Solbes%20-%20FIS->

[F0041%20La%20acústica%20de%20la%20filarmónica%20de%20Berlín%20c%20mito%20o%20realidad%3f.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www.researchgate.net/publication/265187053_Head_Tracking_For_3d_Audio_Using_The_Nintendo_Wii_Remote/links/54c12fa30cf2d03405c4f366/Head-Tracking-For-3d-Audio-Using-The-Nintendo-Wii-Remote.pdf) Consultado el 29 enero del 2025.

- Souza, Luciana, y Monteiro da Silva, Eliana. "The Compositional Aesthetic of Rodolfo Coelho de Souza in Paradise Station: An Analysis." *Musica Hodie* 12 (2012): 9-24.
- Spors, Sascha, Heinz Teutsch, Achim Kuntz, y Rudolf Rabenstein. "Sound Field Synthesis." En *Academic Press Library in Signal Processing*, vol. 4 (2004):323-344. https://doi.org/10.1007/1-4020-7769-6_12 Consultado el 29 enero del 2025.
- Stascheit, Andreas Georg. "Artistic Practice, Methodology, and Subjectivity: The 'I Can' as Practical Possibility and Original Consciousness." En *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation*, editado por Paulo de Assis, William Brooks y Kathleen Coessens, 39-46. Lovaina: Leuven University Press, 2013.
- Šterbáková, Daniela. "Gesture, Conceptual Art, John Cage, Music and Gesture, John Cage 4'33"." *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 10 (2018): 620–642.
- Stockhausen, Karlheinz. "Four Criteria of Electronic Music - with Examples from 'Kontakte'." En *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*, 88-110. London; New York: M. Boyars; Distributed in the U.S. by Kampmann. 1989.
- . "Sternklang, Parkmusik für 5 Gruppen (1971)." En *Texte zur Musik* 4, 170–180. Colonia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1978.
- . "Sternklang, Parkmusik für 5 Gruppen (1971): Aufführungen in einem Saal." En *Texte zur Musik* 5, 60–70. Colonia: Verlag M. DuMont Schauberg, 1989.
- . "Sternklang —Korrekturen der USA-Premiere beim 'Olympic Arts Festival' 1984." En *Texte zur Musik* 7, 185–193. Kürten: Stockhausen-Verlag, 1998.
- Taylor, Lisa, y Claringbold, David. "Acoustics of the Sydney Opera House Concert Hall: Part One: The Client's Perspective." En *Proceedings of 20th International Congress on Acoustics, ICA 2010*, (2010): 23–27.
- Tejera, Guillermo Edmundo. "Movimientos Sinfónicos de un Arquitecto." *Nómadas (Col)*, núm. 4, (1996): (en línea). <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105118896013> Consultado el 29 enero del 2025.
- Tejero González, Jesús Manuel, ed. *Técnicas de investigación cualitativa en los ámbitos sanitario y sociosanitario*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021.
- Toole, Floyd Elmer. *Sound Reproduction: The Acoustics and Psychoacoustics of Loudspeakers and Rooms, tercera edición*. Camden: Routledge, 2018.
- Ubilla, Mauricio, Domingo, Mery, Cádiz, Rodrigo. "Seguimiento de cabeza para audio 3D con el control remoto de Nintendo Wii." Artículo de procedimiento. En: *CCIM*, (2010): 1-8. https://www.researchgate.net/profile/Rodrigo-Cadiz/publication/265187053_Head_Tracking_For_3d_Audio_Using_The_Nintendo_Wii_Remote/links/54c12fa30cf2d03405c4f366/Head-Tracking-For-3d-Audio-Using-The-Nintendo-Wii-Remote.pdf Consultado el 29 de enero del 2025.

Universidad Antonio Nariño. Maestría en arte sonoro. <https://www.uan.edu.co/component/k2/itemlist/category/352-> Consultado el 23 de diciembre de 2024.

Universidad de los Andes. “BLAST: Una experiencia de inmersión a través del sonido.” *Noticias Uniandes*. <https://www.uniandes.edu.co/es/noticias/teatro-cine-y-musica/blast-una-experiencia-de-inmersion-a-traves-del-sonido> Consultado el 23 de diciembre de 2024.

Universidad Nacional de Colombia. Auditorio León de Greiff. Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de Colombia. <https://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/auditorio-leon-de-greiff/> Consultado el 31 de diciembre del 2024.

Valera, Sergi. “Estudio de la relación entre el espacio simbólico urbano y los procesos de identidad social.” *Revista de Psicología Social* 12 (1997): 17–30, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=111837> Consultado el 29 de enero del 2025.

Valle, Alessandro. *The SuperCollider Italian Manual at CIRMA*. Torino: CIRMA, 2008.

Vallejo Ortega, Gonzalo, y José Ignacio Sánchez Rivera. "Estudio acústico del Auditorio Nacional de Música de Madrid: Comparativa entre simulación y mediciones." *Tecniacústica 2011: Publicación oficial del congreso: 42 Congreso Español de Acústica; Encuentro Ibérico de Acústica; EAA European Symposium on Environmental Acoustics and on Buildings Acoustically Sustainable: Cáceres, 26-28 Octubre, 2011*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7773215> Consultado el 7 de enero de 2025.

Varchausky, Nicolás. “Los sonidos y la noche: ‘Diez Claroscuros’ de Pablo Di Liscia.” *Letra. Imagen. Sonido: Ciudad Mediatizada*, núm. 8 (2011): 158–159, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6182319> Consultado el 29 de enero del 2025.

Vargas, Melissa. *Unrelentingly Restless*, para corno inglés y objetos. Comisionada por Juliana Gaona, 2022. <https://melissavargasmusica.com/catalogo/> Consultado el 7 de enero de 2025.

Vázquez, Hernán Gabriel. “Asociaciones, disputas y redes internacionales: La gestión de los festivales de música de Caracas, Montevideo y Washington entre 1954 y 1966.” *Resonancias* 26, no. 50 (enero-junio 2022): 15-43. https://resonancias.uc.cl/wp-content/uploads/sites/13/2022/11/Resonancias-50_web.pdf Consultado el 29 de enero de 2025.

Música de jóvenes compositores de América: La actividad del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella de 1961 a 1966 y su representación en la prensa. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Cuyo. 2008

Conversaciones en torno al CLAEM: entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto T. Di Tella. 1. ed. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 2014.

- Vermeulen, Roelof. "Stereo Reverberation." *Philips Technical Review* vol. 17, n° 9 (1958): 258 - 268. URL: <https://secure.aes.org/forum/pubs/journal/?elib=234> Consultado el 29 de enero de 2025.
- Voicu, Mariana, y Babonea, Ana. "Using the Snowball Method in Marketing Research in Hidden Population." En *International Conference: CKS - Challenges of the Knowledge Society*, (2011): 1341-1351, <http://connection.ebscohost.com/c/articles/61066475/using-snowball-method-marketing-research-hidden-populations> Consultado el 29 de enero de 2025.
- Volpe, Maria Alice. "Jorge Antunes, 70 Anos de Música e Política." *Revista Brasileira de Música*, 25, no. 2 (2012): 381-394.
- Wayar de la Quintana, Juan Gabriel. "Elementos indígenas en la música de Alberto Villalpando. Análisis del Concierto Triple para Saxofón Alto, Violín, Piano y Orquesta." *Revista del Instituto Superior de Música*, núm. 22, 2023, e0027. <https://doi.org/10.14409/rism.2023.22.e0027> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Williams, Alastair.. "'Répons,' de Pierre Boulez: ¿Fantasmagoría o articulación de espacio?" *Quodlibet: revista de especialización musical* 26 (2003):51-68. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=651298> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Woodhall, Woody. *Audio Production and Postproduction*. Burlington: Jones & Bartlett Learning, 2010.
- Xenakis, Iannis. *Música de la arquitectura*. Madrid: Akal, 2009.
- _____. *Musiques Formelles*. Paris: Éditions richard-masses, 1963.
- Xie, Bosun. *Spatial Sound: Principles and Applications*. Boca Raton: CRC Press, 2022.
- Ye, Xi. "The Pragmatic Role of Iconic Buildings in Promoting Social Engagement: A Case Study of Sage Gateshead Music Centre, Newcastle upon Tyne, UK." *Athens Journal of Architecture* 5, no. 1 (2019): 33-60. <https://www.athensjournals.gr/architecture/2019-5-1-2-Ye.pdf>. Consultado el 29 de enero del 2025.
- Yost, William Albert. "Psychoacoustics: A Brief Historical Overview." *Acoustics Today*, n° 3 vol 11 (2015): 46 - 53. <https://acousticstoday.org/wp-content/uploads/2015/08/Psychoacoustics-A-Brief-Historical-Overview.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Zelli, Bijan. "Constructive Interrelationship Between Structural Components in Early Music and Language Learning." En *Language, Music, and Computing: First International Workshop, LMAC*, editado por Natalia Konstantinova, Polina Eismont, Leigh Landy y Simon Emmerson, 45-65. St. Petersburg: Springer International Publishing, 2015.
- Zotter, Franz y Matthias Frank. "Ambisonics: A Practical 3D Audio Theory for Recording, Studio Production, Sound Reinforcement, and Virtual Reality" En: *Springer Topics in Signal Processing Volume 19*. Montreal: Series Editors, 2019.

"4x10: Exploraciones Sonoras Sobre el Tiempo." ArteInformado.
<https://www.arteinformatado.com/agenda/f/4x10-exploraciones-sonoras-sobre-el-tiempo-153885> Consultado el 29 de enero del 2025.

FOTOGRAFÍAS.

CIRCULOCCMC (2024) Concierto CCMC | música para voz y música electroacústica. 9 de octubre 2015 (Post) Facebook. <https://www.facebook.com/events/1632720963643881/> Consultado el 29 de enero del 2025.

Estadio Olímpico de Vicenza," autor desconocido, Fotografía, Visit Italy, <https://es.visititaly.com/info/969423-teatro-olimpico-vicenza.aspx> Consultado el 29 de enero del 2025.

Hagens, Wouter. "El Pabellón Phillips (1958)." Fotografía. Wikipedia, Wikimedia Commons. https://es.wikipedia.org/wiki/Pabell%C3%B3n_Philips#/media/Archivo:Expo58_building_Philips.jpg. Consultado el 29 de enero del 2025.

Rrburke, "Teatro de Dionisio", Atenas, Grecia, Fotografía. cargada por Rrburke, Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_de_Dioniso#/media/Archivo:Theatre_of_Dionysus_1.jpg Consultado el 29 de enero del 2025.

Santana, Helena. "Terretektorh: Space and Timbre. Timbre and Space." *DeCA - Artigos* (1998). URL: <https://ria.ua.pt/handle/10773/5674> Consultado el 29 de enero del 2025.

Santillán Varela, Luis Antonio. Fabrizio Ammetto, y Alejandra Béjar Bartolo. "Agon, Composición Electroacústica de Horacio Vaggione: Una Propuesta Metodológica de Análisis." *Revista Iberoamericana de Ciencias Sociales y Humanísticas* 10, no. 19 (2021):. <https://doi.org/10.23913/ricsh.v10i19.239> Consultado el 29 de enero del 2025.

Tiberio Fraça, Forty Part Motet, 2001, <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/forty-part-motet-janet-cardiff/> Consultado el 29 de enero del 2025.

Willebrand, Jens. "Festspielhaus de Bayreuth." Fotografía. <https://www.willebrand.com/es/proyectos/richard-wagner-festspielhaus-bayreuth.225> Consultado el 29 de enero del 2025.

@ccmc_musica_co(2020) Concierto Archeion Daniel Teruggi 18 de septiembre 2015 (post). Instagram <https://www.instagram.com/p/7x1EpBI7eK/> Consultado el 29 de enero del 2025.

@ccmc_musica_co(2020) Libélula sonora. Música nueva, Ricardo Cuadros. 1 de marzo de 2016 (post). <https://www.instagram.com/p/BB-4S5gI7QS/> Consultado el 29 de enero del 2025.

@ccmc_musica_co(2020) Música mixta para guitarra, flauta y video. 7 de junio de 2016. Teatro Libélula Dorada (post). <https://www.instagram.com/p/BGc55avI7Rz/> Consultado el 29 de enero del 2025.

- @ccmc_musica_co(2020) Concierto con la participación del Ensamble CG y de Time To Play – Música Electrónica Experimental. 2 de agosto de 2016. Teatro Libélula Dorada (post). <https://www.instagram.com/p/BIkaiqKjbXQ/> Consultado el 29 de enero del 2025.
- @ccmc_musica_co(2020) Concierto: “Aquí tampoco hay tiempo” “ul” Música mixta. 10 de diciembre de 2016. Teatro Acto Latino (post). <https://www.instagram.com/p/BNyK4YJBIRr/> Consultado el 29 de enero del 2025.
- @ccmc_musica_co(2020) Jornadas de Música Contemporánea. Atemporada UL (música mixta). 17 - 30 de abril de 2017 (post). <https://www.instagram.com/p/BShJ-zflsq2/> Consultado el 29 de enero del 2025.
- @ccmc_musica_co(2020) Programa Festival de Música Contemporánea “Acto de Sonar”. 2 – 30 de marzo de 2019. Teatro Acto Latino (post). <https://www.instagram.com/p/BueWbVVggv-/> Consultado el 29 de enero del 2025.
- @ccmc_musica_co(2020) Concierto: Improvisación grupal con instrumentos electrónicos dirigida por Rodolfo Acosta R. 16 de marzo de 2019. Teatro Acto Latino. (post). <https://www.instagram.com/p/Bu979foBZ9p/> Consultado el 29 de enero del 2025.
- @ccmc_musica_co(2020) Concierto: Luis Fernando Sánchez Gooding (electroacústica). 30 de marzo de 2019. Teatro Acto Latino (post). <https://www.instagram.com/p/BvhsJf5hj9q/>

PARTITURAS

- Stockhausen, K. *Gruppen*. 1955 – 1957 https://bibliolmc.uniroma3.it/sites/default/files/2018/Stockhausen-Gruppen-Score_0.pdf Consultado el 29 de enero del 2025.
- Stockhausen, K (1968) *Fresco* <https://stockhausenspace.blogspot.com/2015/05/fresco.html?m=0> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Stockhausen, K. *Dienstag aus Licht, Piccolo*. 1977-1991.
- Stockhausen, K. *Refrain* 1959. <http://en.scorser.com/Out/300540276.html> Consultado el 29 de enero del 2025.
- Stockhausen, Karlheinz. *Gruppen*. 1955-1957.
- Stockhausen, Karlheinz. *Licht - Klavierstück XII*. 1977-2003.
- Stockhausen, Karlheinz. *Mantra*. 1970.
- Stockhausen, Karlheinz. *Zyklus*. 1959.
- Tallis, Thomas. 1570. "Spem in alium nunquam habui: A motet for 40 voices." Editado por Philip Legge, for the Choral Public Domain Library. <http://www.cpdll.org/> Consultado el 29 de enero del 2025.

PROGRAMAS DE CONCIERTO

Texto del programa para el estreno en el concierto WDR Musik der Zeit el 30 de mayo de 1956.
<https://www.festivaldemayo.org/fcmj2008/maz20.pdf> Consultado el 29 de enero del 2025.

Lyzwa, Jean-Marc. Conexión de Sonido y Reproducción Multicanal en 5.1 Problemática de una Obra Espacializada: “Répons” de Pierre Boulez Servicio Audiovisual Conservatorio Nacional Superior de Música Y Danza De París. 2005.

ENTREVISTAS A COMPOSITORES DE AMERICA DEL SUR

Almeida, Felipe de. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez. Brasil, 23 de septiembre de 2023, Teams.

Alvarez, Claudia Sofía. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez. Perú, 6 de noviembre de 2023, Teams.

Cádiz, Rodrigo F. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez. Chile, 11 de septiembre de 2023, Teams.

Caesar, Rodolfo. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez. Brasil, 16 de noviembre de 2023, Teams.

Chamorro, Lucia. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez. Uruguay, 17 de octubre de 2023, Teams.

Collazos, Cristina. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez. Bolivia, 12 de octubre de 2023, Teams.

Di Liscia, Oscar Pablo. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez. Argentina, 20 de octubre de 2023, Teams.

Fischman, Rajmil. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez. Perú, 8 de septiembre de 2023, Teams.

Lapetina, Francisco. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez. Uruguay, 4 de septiembre de 2023, Teams.

Llanque, Miguel. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez. Bolivia, 14 de noviembre de 2023, Teams.

Luzko, Daniel. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez. Paraguay, 3 de noviembre de 2023, Teams.

Sánchez, Juan Manuel. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez. Venezuela, 17 de noviembre de 2023, Teams.

Subia, Rafael. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez. Ecuador, 10 de noviembre de 2023, Teams.

Wegman, Paul. Entrevista realizada por Juan Diego Martinez. Chile, 20 de septiembre de 2023, Teams.

Yáñez, Gabriela. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez. Ecuador, 8 de noviembre de 2023, Teams.

ENTREVISTAS A COMPOSITORES COLOMBIANOS

Vargas Franco, Melissa. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 4 de septiembre de 2023 en la plataforma Teams.

Arias, Ricardo. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de octubre de 2023 en la plataforma Teams.

Delat, Ximena. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 2 de octubre de 2023 en la plataforma Teams.

Demmer, Federico. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 10 de octubre de 2023 en la plataforma Teams.

Bejarano Calvo, Mauricio. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 31 de julio de 2021 en la plataforma Teams.

Acosta, Rodolfo. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de agosto de 2021 en la plataforma Teams.

Prieto, Daniel. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 3 de septiembre de 2021 en la plataforma Teams.

Romano, Ana María. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 9 de agosto de 2021 en la plataforma Teams.

García, Jorge Gregorio. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 27 de agosto de 2021 en la plataforma Teams.

Sánchez, Luis Fernando. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 16 de octubre de 2021 en la plataforma Teams.

Rojas Vargas, Jaime Daniel. Entrevista realizada por Juan Diego Martínez el 17 de noviembre de 2023 en la plataforma Teams.

GRABACIONES

Ospina Calderón, Clara Inés. Punto de encuentro. Décimo aniversario de la Asociación Colombiana de Música Electroacústica. Bogotá: HJCK, 2003. <https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=144654> Consultado el 29 de enero del 2025.

Radio Nacional de Colombia. A la deriva. "Los discos ACME de Carlos Barreiro Ortiz." Podcast audio, junio 4, 2020. <https://www.radionacional.co/podcast/la-deriva/los-discos-acme-de-carlos-barreiro-ortiz> Consultado el 29 de enero del 2025.

**ANEXO 1. PROGRAMAS DE MANO DE LA
BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA Y DE LA BIBLIOTECA DIGITAL DE BOGOTÁ**

N	FECHA	NOMBRE DEL EVENTO	INSTITUCIÓN	UBICACIÓN	NOMBRE DE LA SALA	OBRAS	COMPOSITORES	CATEGORÍA
1	18/02/1970	Música electrónica	Institución Cultural Colombo Alemán	Bogotá Colombia –	Salón del Instituto	<i>Epitaphs fur aiquichi kuboyana</i> . <i>Diálogos 2</i> <i>Resonancias 1</i> <i>Fabrica illuminata</i> . <i>Studie 2</i>	Herbert Eimertn. Francisco Kroepfl Jacqueline Nova Luigi Nono Karlheinz Stockhausen.	Electrónica
2	06/08/1995	La música en familia Primer festival de los tiempos del ruido.	Banco de la República	Bogotá Colombia –	Biblioteca Luis Ángel Arango	<i>Venezia 1600</i> <i>Blind stamps</i> <i>Sounds for pictures</i> <i>Lighting</i> <i>Stilllives</i>	Nicolas Collins	Electrónica
3	02/10/2005	La música de nuestra época	Banco de la República	Bogotá Colombia –	Biblioteca Luis Angel Arango	<i>Artikulation</i> (1958) <i>Pieza electrónica</i> <i>Vojm</i> (1988) <i>¡salvad los niños!</i> (1976) <i>Time past iv</i> (1984) <i>4adentro / afuera</i> (2002) <i>Loas luciano berio in memoriam</i> (2003-2004)	György Ligeti Adina Izarra Coriún Aharonián Simon Emmerson Daniel Prieto Rodolfo Acosta	Electroacústico /electrónico
4	19/09/2018	La música de Mario Lavista	Banco de la República	Bogotá Colombia –	Biblioteca Luis Angel Arango	<i>Reflejos de la noche</i> <i>Tres danzas seculares</i> <i>Salmo</i> <i>Marsias</i> (1982) <i>Danza isorítmica</i>	Mario Lavista	Electrónica

						(1997)		
5	08,10,12/ 08/2018	Biliana Voutchkova, violín (Bulgaria/Alemania)	Banco de la República	Armenia. Tunja Bogotá	Centro Cultural Metropolitano de Convenciones de Armenia Parainfo de la Universidad de Boyacá Sala de Conciertos de da Biblioteca Luis Ángel Arango	<i>Augmented studies</i> (2012) <i>Del cuarto elemento</i> (1988) <i>Inmediatez</i>	Peter Ablinger James Dillon Biliana Voutchkova, Roy Carroll	Electrónica
6	19/04/19 89	Grupo Lontano ensamble vocal en instrumental (reino unido)	Banco de la República	Bogotá – Colombia	Biblioteca Luis Angel Arango	<i>Ut herem ita solus</i> (1969) <i>Cuatro canciones sobre textos de federico garcía lorca para soprano y percusión</i> (1983) <i>Diaphone para flauta y vibráfono</i> <i>Laconismo de ala para flauta y amplificador</i> (1982) <i>Recordando a esenin, para chelo y piano</i> (1974) <i>Libra</i> (1968)	Johannes Ockeghem Harrison Birtwistle Odaline De La Martínez David Bedford Kaija Saariaho Nigel Osborne Roberto Gerhard	Contemporane o
7	17/03/20 19	Ensamble linea, música contemporánea (Francia)	Banco de la República	Bogotá – Colombia	Biblioteca Luis Angel Arango	<i>Dérive 1</i> (1984) <i>Táctil</i> (2010) <i>... À mesure</i> (1996) <i>Rokh 1</i> (2011- 2016) <i>Ta l e a</i> (1985- 1986)	Pierre Boulez Violeta Cruz Philippe Hurel Raphaël Cendo Gérard Grisey	Contemporanea
8	25/05/20 08	Dúo aprodu- miroglío (Francia)	Banco de la República	Bogotá – Colombia	Biblioteca Luis Angel Arango	<i>Dos preludios para piano</i> (1913)	Claude Debussy Enrjco Correggia Maurice Ohana	Electrónica

						<i>La sombra de urizen, op. 92 (1999)</i> <i>Estudio de interpretación no. 12:</i> <i>La mirada de los ángeles, para piano (1944)</i> <i>Rebonds, para percusión (1988)</i> <i>Phonic streams, para piano, percusión y música electrónica (1999)</i>	Olivier Messjaen Iannis Xenakis Daniel Teruggi	
9	18/11/1998	La música del siglo XX Premios nacionales de composición, ministerio de cultura, 1997	Banco de la República	Bogotá – Colombia	Biblioteca Luis Angel Arango	<i>Pequeño requiem rondo arco final</i> <i>Sol del trópico</i> <i>Una guitarra naranja</i> V3v3v3v	Leonardo Idrobo Germán Ricardo Osorio. Rodolfo Acosta R	Electroacústica
10	11/04/1999	La música del siglo XX Música electroacústica	Banco de la República	Bogotá – Colombia	Biblioteca Luis Angel Arango	<i>Alambr de cobre</i> <i>Daffodil</i> <i>Sin título no. 2</i> <i>Jaulas del cuarto color</i> <i>Soliloquio del retorno ii</i> <i>San sounds</i>	Ricardo Callón Ricardo Aria Mauricio Bejarano Roberto G. Piedrahita Catalina Peralta Juan Reyes	Electroacústica
11	2010-09-15	Guillermo Bocanegra, guitarra (Colombia)	Banco de la República	Bogotá – Colombia	Biblioteca Luis Angel Arango	<i>Kanuvv (2003)</i> <i>De cinco danzas breves natarayah (1997)</i> <i>.. Círculo de tierra roja .. (2003)</i> <i>Epicedia (1998)</i>	Martín Virgili Mario Lavista Rodolfo Acosta Sergio Prudencio Guillermo Rendón Alfredo Del Mónaco	Contemporánea

						<i>Tránsito y estremecimiento, op. 56 no 1</i> (1987) <i>Tientos del véspero</i> (1991) <i>Violín hechizo</i> (1998)	Carlos Mastropiero	
12	26/04/1998	La música del siglo XX Música electroacústica	Banco de la República	Bogotá – Colombia	Biblioteca Luis Angel Arango	<i>Ensayo electrónico</i> (1965) <i>Syrgma 1</i> (1966) <i>Estudio electrónico en tres movimientos</i> (1971) <i>Cantos de la creación de la tierra</i> (1972) <i>Σyγπhri oo-alphae</i> (1998) <i>Phonocamptica prima</i> (1994-1998) <i>Mismas y otra</i> (1998)	Fabio González Zuleta Emilio Atehortúa Jaqueline Nova Juan Reyes Mauricio Bejarano Roberto García	Electroacústica
13	30/05/2013	Serie de los jóvenes intérpretes Linós Trío (Colombia)	Banco de la República	Bogotá	Biblioteca Luis Angel Arango	<i>And then i knew t' was wind</i> (s. F.) – <i>Chirimías imaginarias</i> (s. F.) – <i>Dos interludios</i> (s. F.) – <i>Sonata para flauta , viola y arpa</i> (s. F.) -	Takemitsu, Toru Gallo, Ricardo Ibert, Jacques Debussy, Claude	Electrónica

14	12/03/2013	La música de nuestra época Matthew Fairclough, dispositivos electrónicos (Reino Unido), Kathy Hinde, dispositivos electrónicos y Joanna, Mac Gregor, piano (Reino Unido)	Banco de la República	Bogotá	Biblioteca Luis Angel Arango	42 st. Stomp (s. F.) – Autumn in warsaw (1985) – Cinco haikús (s. F.) – Estudio para piano no. 11 (s. F.) – Estudio para piano no. 3 (s. F.) – – Fanfarrias, de estudios para piano. Libro no. 1 (s. F.) – Hototogisu (s. F.) – – Incarnation ii (1977) – La tumba de messiaen (1992) – Libertango (s. F.) – – Milonga del ángel (s. F.) – Pequeña suite para navidad (1979) – Petites esquisses d'oiseaux (1985) – Rain tree (1981) – Velico crno more, a u njemu. Brod (s. F.) – Water music (1952) -	Nicolson, Alasdair Ligeti, György Hinde, Kathy Nancarrow, Conlon, Satoh, Somei, Harvey, Jonathan Piazzolla, Astor Crumb, George Messiaen, Olivier, Takemitsu, Toru Ognjanovic, Ivana Cage, John	Electrónica
15	06/04/2005	Un instrumento, un interprete Wolfgang	Banco de la República	Bogotá	Biblioteca Luis Angel Arango	Improvisaciones sobre: preludio fuga en estilo de	Wolfgang Seifen	Electrónica

		Seifen Organista (Alemania)				<i>Johann Sebastian Bach dos arreglos corales en estilo barroco alemán fantasía y fuga, en estilo romántico alemán Sinfonía sobre temas colombianos en estilo sinfónico francés</i>		
16	21/11/2004	La música de nuestra época Chiribiquete (Colombia / Estados Unidos)	Banco de la República	Bogotá	Biblioteca Luis Angel Arango	<i>Chiribiquete (2003)</i>	Ricardo Arias Sean Meehan Barry Weisblat Mauricio Alvarez	Electrónica
17	03/12/2003	La música de nuestra época (artistas multimediales)	Banco de la República	Bogotá – Colombia	Biblioteca Luis Angel Arango	<i>Hototogisu Incarnation ii (encarnación ii) Autumn in warsaw Cinco haikús “veliko crno more, a u njemu brod Player piano studies 3a & 11 Water music Milonga del angel libertango 42"d st stomp Rain tree sketch 1 Pequeña suite para naviddtd, a. D. 1979 Fanfarrias</i>		Electrónica (artistas multimediales)

						<i>Tombeau de messiaen</i>		
18	21/09/1998	Paisajes-gestos Ciclo de conciertos de música electroacústica La tercera oreja	Universidad Nacional de Colombia	Bogotá Colombia	– Auditorio Olav Roots	<i>Xxixcvii</i> (1998). <i>Primer palimpsesto</i> (1998). <i>Martes 13</i> (1995). <i>Fáunica</i> (1998). <i>Cuatro postales de Bogotá</i> (1998). <i>Massiver!</i> (1998) <i>Phonocamptica prima</i> (1998) <i>Pa(i)s-ajes</i> (1998)	Mauricio Bejarano. Roberto García.	Electroacústica
19	15/12/1998	Concierto 1ª, "pajaros" Ciclo de conciertos de música electroacústica "La 3ercera oreja"	Universidad Nacional de Colombia	Bogotá Colombia	– Museo Nacional. Sala Teresa Cuervo Borda.	<i>L'oiaeau rai</i> (1950) <i>Symphonie pour un homme seul</i> (1950) <i>Trola reves d'oiaeau</i> (1963/1971) <i>De natura sonorum. 1ere série</i> (1975)	Pierre Schaeffer Pierre Henry Francois Sayle Bernard Parmegiani	Electroacústica
20	15/12/1998	Concierto no 4: "re)invención" Ciclo de conciertos de música electroacústica "la 3ercera oreja"	Universidad Nacional de Colombia Groupe de Recherches Musicales. Paris, Francia. Mlnisterio de Cultura de Colombia	Bogotá Colombia	– Museo Nacional. Sala Teresa Cuervo Borda.	<i>Étude aux tourniqueta. Cinq études de bruits</i> (1948) <i>Konkrete étude</i> (1952) <i>Voile d'orphée"</i> (1953) <i>Heterozygote</i> (1963) <i>Instants d'hiver</i> (1993)	Pierre Schaeffer Karlheinz Stockhausen Pierre Henry Luc ferrari Daniel Teruggi Erik Michael Kansson Christian Zanési	Electroacústica

						<i>Interiors and interplays</i> (1994) <i>Le mot de pierre</i> sch. et flr. <i>Arkheion</i> (1996) <i>Bilude</i> (1979)		
21	17/12/1998	Concierto número 5 "eco" Ciclo de conciertos de música electroacústica "la tercera oreja"	Universidad Nacional de Colombia Groupe de Recherches Musicales. Paris, Francia. Ministerio de Cultura de Colombia	Bogotá – Colombia	Museo Nacional. Sala Teresa Cuervo Borda.	<i>Nº n°</i> , (1998) <i>Ensayo electrónico</i> (1965) <i>Josellto</i> (1995) <i>La distancia más recta entre dos puntos es una línea corta</i> (1995) <i>Sin título nº</i> (1998) <i>-e xtensión</i> (1998) <i>Estudio para piano nº 1</i> (1998) <i>Tres opúsculos</i> (1998),	Olga Godoy Fabio González Zuleta Juan Reyes Roberto García Mauricio Bejarano Andrés Burbano Germán Osorio Alejandro Olarte	Electroacústica
22	13/09/2005	El solista, el espacio, la ilusión	Colón Electrónico Ministerio de Cultura	Bogotá – Colombia	Teatro Delia Zapata	<i>Loas, Luciano</i> <i>berio in memoriam</i> (2003-2004) <i>Mascarada</i> (1999) <i>King harald's saga</i> (1979)	Rodolfo Acosta R. Carlos Alberto Vázquez Judith Weir	Electroacústica
23	01-31/03/1969	Luz, sonido, movimiento	Dirección de Divulgación Cultural Universidad Nacional de Colombia	Bogotá, Colombia	Museo de Arte Moderno	<i>Ensayo para cuerdas</i> (1963) <i>Scherzo bitonal en estilo primitivo</i> (1963) <i>Fantasia</i> (1964) <i>Le méfaits de la lune</i> (1964) <i>Pequeña suite</i> (1965) <i>Transiciones</i> (1965)	Jacqueline Nova	Electroacústica

						<i>A veces un no, niega</i> (1966) <i>Cuanto tiempo fuiste dos</i> (1966) <i>Metamorfosis iii</i> (1966) <i>"Música" para la tragedia de Macbeth</i> (1967) <i>Asimetrías</i> (1967) <i>"Música" para las piedras de Machu Picchu</i> (1968) <i>Oposición – fusión</i> (1968) <i>Luz - sonido – movimiento</i> (1969)		
24	04/10/1973	Festival de música contemporánea Concierto de la agrupación nueva música	Instituto Cultural Colombo Alemán –	Bogotá, Colombia	Museo Colonial	<i>Estudio electrónico</i> <i>6 kleine klavierstuecke op. 19</i> <i>Intervall</i> <i>La reunion de los saurios</i> <i>Sette fogli -nó 1 – couple</i> <i>Canto a la creación de la tierra</i>	Alfredo Del Monaco Arnold Schoenberg Karlheinz Stockhausen Manuel Enriquez Sylvano Bussotti Jacqueline Nova	Electroacústica
25	15/10/1973	Festival de música contemporánea Concierto del duo Schumacher - Maiguashca	Instituto Cultural Colombo Alemán –	Bogotá, Colombia	Auditorio de la Universidad Nacional	<i>Bunraku</i> <i>Ejercicios</i> <i>Bicinium vi</i> <i>Ayayayayay</i> <i>Generalbass</i>	Toshiro Mayuzumi Mesias Maiguashca Blas Emilio Atehortua Mesias Maiguashca Mauricio Kagel	Electroacústica

26	11/03/1965	Orquesta sinfónica de Colombia Tercer concierto	Ministerio de Educación Nacional Orquesta Sinfónica de Colombia	Bogotá, Colombia	Teatro Colón	<i>Ensayo electrónico</i> <i>Sinfonia "el terruño"</i> <i>Concierto en re mayor</i>	Fabio Gonzalez Zuleta Guillermo Uribe Holguín Ludwig Van Beethoven	Electronica
27	25/10/2005	El escudo de atenea: la leyenda de Medusa	Teatro de Cristobal Colon. Colón Electrónico	Bogotá, Colombia	Teatro Colón, Sala Mallarino	<i>Medusa dentada i</i> <i>Medusa ligera</i> <i>La maldita sangre</i> <i>Medusa dentada 11</i>	Mauricio Bejarano Darío Castro.	Electrónica
28	21/11/2005	Homenaje al compositor Fabio González Zuleta	Colón Elctrónico Ministerio de Cultura	Bogotá, Colombia	Teatro Colón	<i>Tr3s</i> (2003) <i>Ying yang, big bang</i> (2002/2003) <i>Tripartita</i> (2003) <i>Evolución de la tristeza</i> (2005) <i>El buen retiro</i> (2005) <i>Ensayo electrónico</i> (1965)	Mauricio Bejarano Rodrigo Restrepo Luis Alejandro Olarte Éblis Álvarez Fabio Gonzalez Zuleta	Electrónica
29	06/12/2005	Cotidianity	Colón Elctrónico Ministerio de Cultura	Bogotá, Colombia	Teatro Zapata Delia	<i>Obertura</i> <i>Thermo plástico</i> <i>Accidente</i> <i>Taxímetro</i> <i>Bálsamo de vida</i> <i>Sentido paisaje tropical</i> <i>Buseta driver</i> <i>Vitamina c naranja</i>	Roger Rappich Andrés Lombana	Electrónica Audiovisual
30	19/07/2005	Ricardo gallo Música electroacústica mixta y acústica	Colón Elctrónico Ministerio de Cultura	Bogotá, Colombia	Teatro Zapata Delia	<i>Para bojayá</i> (2002) <i>Registros perdidos</i> (2004) <i>Nudos encumbrados</i> (2004) <i>piano solo</i>	Ricardo Gallo	Electroacústica

						<i>El hotel de los músicos</i> (2005) <i>Lagunas</i> (2004) <i>Corro atrapao</i> (2005) <i>El trasnochado</i> (2004) <i>Los cerros testigos</i> (2001)		
31	02/08/2005	Piezas electroacústicas realizadas por compositores vinculados al Instituto de Sonología del Conservatorio Real de la Haya, Holanda	Colón Electrónico Ministerio de Cultura	Bogotá, Colombia	Teatro Zapata Delia	<i>Serenata a bruno</i> (2002-2003) <i>Trog</i> (2004) <i>Tellura</i> (2003) <i>El pur si muove</i> (2002) <i>Lonquimay 89</i> (2005)	Juan Parra Cancino Bas Kalle Juan Parra Cancino Kees Tazelar	Electrónica

N	FECHA	NOMBRE DEL EVENTO	INSTITUCIÓN	UBICACIÓN	NOMBRE DE LA SALA	OBRAS	COMPOSITORES	CATEGORÍA
32	11/03/1965	Orquesta Sinfónica de Colombia Temporada Oficial 1965	Ministerio de Educación Nacional	Bogotá	Teatro Colón	<i>Ensayo electrónico</i> <i>Sinfonía "el terruño"</i> <i>1924 en camino hacia el pueblo de la virgen milagrosa.</i> <i>El amanecer.</i> <i>Las romerías el pueblo en fiesta la tarde en los alrededores</i> <i>Concierto en re mayor, opus 61.</i> <i>Orquesta allegro ma non troppo</i> <i>Larghetto</i> <i>Rondó-allegro</i>	Fabio Gonzalez Zuleta Guillermo Uribe Holguin Ludwig Van Beethoven	Electrónica
33	18/02/1970	Conferencia Concierto 'Música Electrónica'	Instituto Cultural Colombo-Alemán	Bogotá	Salón-Instituto Cultural Colombo-Alemán	<i>Studie 1</i> <i>Für Elektronische Musik</i>	J. Nova H. Eimert F. Kroepfl J. C. Risset M. Davidowski L. Nonll H. Pousseur E. Varese L. Berio K. Stockhausen	Electrónica
34	14/10/1969	Orquesta Sinfónica de Colombia Temporada Oficial 1969	Ministerio de Educación Nacional. Instituto Colombiano de Cultura	Bogotá		<i>El idilio de sigfrido.</i> <i>Oposición-fusión,</i> <i>Sinfonía n°5 en do menor, op. 67.</i>	Richard Wagner Jacqueljne Nova Ludwig Van Beethoven	Electrónica
35	-- /10/1969	Un sueño de Liliana Rondel Escénico-Musical	Universidad Nacional de Colombia Facultad de Artes Teatro Estudio Departamento de Música	Bogotá	--	<i>Un sueño de liliana</i> <i>Rondel escénico-musical</i>	Bias Emilio Atehortúa Fernando Soto Aparicio	Electrónica

36		Musica contemporanea Gabriele Schumacher y Mesias Maiguashca				<i>Bunraku Estudios Para Chelo y Sintetizador Bicinium VI Para Chelo y Piano Ayayayayay Música Generalbass</i>	Toshiro Mayuzumi (1929. -) Mesias Maiguashca (1938-) Blas Emilio Atehortua (1933-) Mesias Maiguashca (1929-) Mauricio Kagel (1931 -)	Electrónica /Concreta
37	24/07/19	Compositores Antioqueños Contemporaneos Concierto N° 4 Orquesta Filarmonica de Medellin	Orquesta Filarmonica Medellin de	Medellín	Teatro Universidad de Medellín	<i>Homenaje a girolamo frescobaldi opus. 128 Fantasía y fuga Eventos móviles Cinco trazos para orquesta Dos movimientos sinfónicos</i>	Blas Emilio Atehortua Jairo Enrique Restrepo Andres Posada Sergio Mesa Luis Fernando Franco	Contemporá
38	--	Luz, Sonido y Movimiento	Universidad Nacional de Colombia Museo de Arte Moderno	Bogotá	Museo de Arte Moderno	<i>Luz, sonido, movimiento</i>	Julia Acuña Jacqueline Nova	Electrónica
39	26/04/20	Colón Electrónico, Ciclo de Eventos Sonoros y Visuales Contemporáneo. La Música, su Escucha y sus Imágenes	Ministerio de Cultura	Bogotá	-Teatro Cristóbal Colón -Sala de Música Ernesto	<i>La música, su escucha y sus imágenes.</i>	Rodolfo Caesar Alexandre Fenerich	Electroacústica

					Martin, Departamento de Música, Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de los Andes			
40	--/--/----	Sonia Sanojia con Música de Alfredo Del Mónaco	Instituto Nacional de Bellas Artes	Bogotá	Teatro Cristóbal Colón	<i>Tengo tiempo Estudio electrónico i Trompismo ii Andares diversos Tregar hacia la tierra en fuego manzo</i>	Alfredo Del Mónaco	Electrónica
41	23,24/10/ 1992	Orquesta Sinfónica de Colombia	Instituto Colombiano de Cultura	Bogotá	Teatro Colón Auditorio Leon de Greiff	<i>Eventos móviles concierto en fa sostenido menor opus 20 para piano y orquesta sinfonia no. 6, en fa mayor opus 68. Pastoral</i>	Andres Posada Alexander Scriabin L. V. Beethoven	Electrónica
42	04/10/19 91	Temporada de Conciertos Orquesta Sinfónica de Colombia	Instituto Colombiano de Cultura	Bogotá	Auditorio Leon de Greiff	<i>Obertura para un concierto Concierto para dos trompetas y cuerdas, en do mayor Sinfonía no. 104, en re mayor, "londres":</i>	Andres Posada Antonio Vivaldi Franz Joseph Haydn	Electrónica
43	12/06/19 87	Orquesta Sinfónica de Colombia	Instituto Colombiano de Cultura	Bogotá	Teatro Colón	<i>Metamorfosis III Concierto para piano y orquesta en la menor, opus 16 Sinfonía no. 2 en re mayor, opus 43</i>	Jacqueline Nova Edvard Grieg Jean Sibelius	Electrónica
44	11/09/19 70	Orquesta Sinfónica de Colombia	Instituto Colombiano de Cultura	Bogotá	Teatro Colón	<i>Sinfonía n° 31, ('11 re mayor. K. 297 Relieves para orquesta de cuerdas con piano.</i>	Wolfgang Amadeus Mozart Blas Emilio Atehortua Johannes Brahms	Electrónica

						<i>Concierto en re mayor, Op. 77, para violín y orquesta</i>		
45	19/04/1991	Festival Internacional de Música Contemporánea	Universidad Jorge Tadeo Lozano	Bogotá	Auditorio León de Greiff	<i>"Sol Sonoro". España. Música Electrónica en Vivo</i>	Roberto García, Luis Boyra, Ricardo Arias, Carlos Gómez.	Electrónica
46	06/03/1970	Orquesta Sinfónica de Colombia	Instituto Colombiano De Cultura	Bogotá	Teatro Colón	<i>Serenata n° 7 en re mayor, k. 250 haffner" Suite de "little boy", para computador. Oposición - fusión. Sinfonía n° 1 en si bemol mayor, Op. 38</i>	W. A. Mozart Jean Claude Risset Jacquellne Nova Robert Schumann	Electrónica
47	26-27/11/1968	Seminario de Composición 1968	Instituto T. Di Tella Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales	---	---	<i>Tenebrae factae sunt Oposición-fusión Espectros cromáticos Invenzioni Homenaje a Martin Luther King Metéora* Música concertante Serie c. M. Gradientes II</i>	Luis María Serra Jacqueline Nova Marlene Fernandes Mario Perusso Osear Cubillas Joaquín Orellana Regina Benavente Florenia Pozadas Luis Arias Iris De Ichasso	Electrónica/ Electromagnética
48	--/--/----	Danza concierto es América con un lenguaje exuberante y poético	Benkos	Medellín	Calle 5gn°32 163 Caracolí	<i>Electroacústica. Sonido Procesado En El Laboratorio Colombiano De Música Electrónica Jacqueline Nova</i>	Andrés Posada.	Electrónica
49	10,15/10/2015	Jorge Dominguez, Siete Serpientes	Comisión Centenario Colcultura	Cali Bogotá	----	<i>Collage de música electrónica tradicional</i>	---	Electrónica

						<i>e indígena y mestiza mexicana</i>		
50	04/10/1973	Festival de Musica Contemporanea	Instituto Cultural Colombo-Alemán	Bogotá	Auditorio de la Universidad Naciona	<i>Bunraku para chelo solo ejercicios para chelo y sintetizador (estreno) bicinium vi para chelo y piano (estreno) Ayayayayay , Generalbass</i>	T, Mayuzumi M. Maiguashca B, E, Atehortua Mesías Maiguashca Mauricio Kagel	Electrónica/ Concreta
51	03-28/04/1989	Festival Internacional de Música Contemporánea	Alcaldía Mayor de Bogotá Instituto Distrital de Cultura y Turismo	Bogotá	Planetario Distrital	<i>Audición de música electrónica Música realizada con computador y cinta magnético-fónica</i>	Chownin& Saariahao, Barriere, Risset. Jean-Baptiste Barriere Y Kaija Saariaho J.B. Barriere, J. Harvey, T. Wisharty, K. Saariaho	Electrónica
	01-30/10/1998	Sala de Música	Biblioteca Pública Gabriel Turbay	Bucaramanga	Biblioteca Pública Gabriel Turbay	<i>Ciclo música electrónica. Karlheinz Stockhausen "moderne lieder" 40 minutos. Ciclo underground, teclados electrónicos Rick Wakeman y el grupo yes "going for the one" 40 minutos.</i> <i>Ciclo música electrónica. Karl Birgen Blomdaiil. Gogio Liggeti.</i>	Karl Heinz Stockhausen Rick Wakeman Karl Birgen Blomdaiil. Liggeti, Morton	Electrónica
52	20/11/1967	Seminario de Composición 1967	Instituto T. Di Leila Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales	Bogotá	---	<i>Fonosíntesis 111 Galaxias Memento, Mortus Est Cuarteto Asimetrías</i>	Luis Arias Regina Benavente Gabriel Brneie Becario De La Oea	Electrónica/ Electromagnética

						<i>Himno De Tierra, Amor Y Vida (César Vallejo)</i>	Oscar Cubillas Jaequeline Nova Blas Atehortúa	
53	28/09/1962	Orquesta Sinfónica de Colombia	Teatro Colón	Bogotá	Teatro Colón	<i>Sinfonia no. 3 Concierto no. 2. En si bemol mayor. Op. 19 para piano y orquesta Fantasia para piano y orquesta</i>	Henk Baoi Ngs Ludwig Van Bethoven Claude Debussy	Electrónica
	06/12/2005	Colón Electrónico Ciclo de Eventos Sonoros y Visuales Contemporáneos Homenaje al Compositor Fabio González Zuleta	Ministerio de Cultura	Bogotá	Teatro Cristóbal Colón	<i>Obra acusmática. Del cuaderno -apuntes de viaje, paisajes amazónicos colombianos Yin yang. Big bang (2002/2003) Tripartita (2003) Evolución de la tristeza El buen retiro (2005)''' obra acusmática. Del cuaderno "apuntes de viaje". Estación del metro del parque el retiro de Madrid, 2003 Ensayo electrónico (1965)'</i>	Mauricio Bejarano Rodrigo Restrepo Luis Alejandro Olarte Eblis Álvarez Fabio González Zuleta	Electrónica/ Acusmática
53	25/10/2005	Colón Electrónico Ciclo de Eventos Sonoros y Visuales Contemporáneos Leyenda de Medusa 'El Escudo de Atenea' Live Elecetronics Noise Underground	Ministerio De Cultura	Bogotá	Teatro Colón	<i>Medusa dentada I Medusa ligera. La maldita sangre Medusa dentada II</i>	Jabbath Roa Jefferson Rosas	Electrónica
54	19/10/2005	Colón Electrónico Ciclo de Eventos Sonoros y Visuales Contemporáneos	Ministerio De Cultura	Bogotá	Teatro Colón	<i>Sentido duración aprox Om duración aprox Improvisación Yin-yang big-bang</i>	Rodrigo restrepo. Fabián Torres	Electrónica/ Electroacústica

		Sentido: Piezas Electroacústicas y Mixtas De Rodrigo Restrepo Pabón						
55	18/10/2005	Colón Electrónico Ciclo de Eventos Sonoros y Visuales Contemporáneos 'Ozono'	Ministerio De Cultura	Bogotá	Teatro Colón	<i>Cacería de Ballenas Contaminación y Reciclaje</i>	Fabio M. Fuentes	Electrónica.

N	FECHA	NOMBRE DEL EVENTO	INSTITUCIÓN	CIUDAD	NOMBRE DE LA SALA	OBRAS	COMPOSITORES	CATEGORÍA
56	17/03/2019	Ensamble línea música contemporánea (Francia) Jean-Philippe Wurtz, director (Francia)	Banco de la República	Bogotá	Sala De Conciertos Biblioteca Luis Ángel Arango	<i>Dérive i Táctil ...àmesure Rokh i Talea</i>	Pierre Boulez Violeta Cruz Philippe Hurel Raphaël Cendo Gérard Grisey	Contemporánea
57	13,15/03/2015	Temporada nacional de conciertos Recorridos por la música de cámara	Banco de la República	Bogotá Barranquilla	Sala De Conciertos Biblioteca Luis Ángel Arango Teatro Amira De La Rosa	<i>Garras de oro self-fiction iii</i>	Juan Pablo Carreño (N. 1978)	Contemporánea
58	24/11/2006	La música de nuestra época Musikfabrik	Banco de la República	Bogotá	Biblioteca Luis Ángel Arango	<i>Rucke di guck para flauta piccolo y oboe Tre notturni brillanti para viola In freundschaft</i>	Giacinto Scelsi Salvatore Sciarrino Karlheinz Stockhausen (Otros)	Contemporánea
59	15/09/2010	La música de nuestra época	Banco de la República	Bogotá	Biblioteca Luis Ángel Arango	<i>Kanuvv De cinco danzas breves círculo de tierra roja ...</i>	Martín Virgili Mario Lavista Rodolfo Acosta	Contemporáneo i.o
60	05/10/2003	La música de nuestra época	Banco de la República	Bogotá	Biblioteca Luis Ángel Arango	<i>Dreisam-nore Quays para flauta en sol Sonata para flauta y piano</i>	Younghi-Pagh-Paan Giacinto Scelsi Andre Jolivet	Contemporánea i.i

						<i>Manic phsycosis</i> <i>Atemlied para flauta bajo sonatina para flauta y piano</i>	Motoharu Kawashima Toshio Kosokawa Pierre Boulez	
67	14-15/02/2018	Theatre of voices Ensamble vocal (Dinamarca)	Banco de la República	Bogotá	Biblioteca Luis Ángel Arango	<i>Stimmung</i>	Karlheinz Stockhausen	Contemporánea
68	18/04/1997	Festival internacional de contemporánea	Banco de la República	Bogotá	Biblioteca Luis Ángel Arango	<i>*Jurel (cinta)</i> <i>Estudio de ruidos y campanas (cinta)</i> <i>**suspensión i (otros)</i>	Adolfo Núñez Germán Toro Pérez Rodolfo Acosta R. (Otros)	Contemporánea
69	26/04/1988	La música del siglo XX	Banco de la República	Bogotá	Biblioteca Luis Ángel Arango	<i>Ensayo electrónico Syrigma i</i> <i>Estudio electrónico en tres movimientos Cantos de la creación de la tierra (otros)</i>	Fabio Conzález Zuleta Blás Emilio A Tehortúa David Feferbam Jacqueline Nova (Otros)	Contemporánea
70	06/05/1981	Rony Rogoff violinista	Banco de la República	Bogotá	Biblioteca Luis Ángel Arango	<i>Partita no.1 en si menor b.w.v.1002 El zodiaco</i> <i>Partita no. 2 en re menor b.w.v. 1004.</i>	Johann S. Bach Karlheinz Stockhausen Johann S. Bach.	Contemporánea

N	FECHA	NOMBRE DEL EVENTO	INSTITUCIÓN	UBICACIÓN	NOMBRE DE LA SALA	OBRAS	COMPOSITORES	CATEGORÍA
71	1/07/1998	Sala de música	Biblioteca Pública Gabriel Turbay	Bucaramanga	Biblioteca Pública Gabriel Turbay	Las vanguardias académicas	Schoenberg, Stockhausen De Leibowitz A Olivier Mes,Den Y Pierre Boulez	Contemporánea

72	4/10/1973	Festival de música contemporánea	Instituto Colombo Alemán	Bogotá	Av.39 N° 8-38	Estudio electrónico II Kleine klavierstuecke op. 19 Intervall La reunión de los saurios Sette fogli – n° 1-couple Canto a la creación de la tierra	Alfredo Del Monaco Ar. Nold Schoenberg K. Stockhausen Manuel Enriquez Sylvano Bussotti Jacqueline Nova	Contemporánea
73	6-7/02/1998	Temporada sinfónica 1998 Ciclo de conciertos de música electroacústica "la 3ercera oreja"	Ministerio de Cultura	Bogotá	Teatro Colsubsidio Roberto Arias Pérez Museo Nacional De Colombia	N° 1 Ensayo electrónico Joselito La distancia más recta entre dos puntos es una línea corta Sin título n° 1 Extensión Estudio para piano n°1 Tres opúsculos	Oiga Godoy Fabio González Zuleta. Juan Reyes Roberto García Mauricio Bejarano Andrés Burbano. Germán Osorio. Alejandro Olarte	Contemporánea Electroacústica Concreta
74	04/04/1989	Festival internacional de música contemporánea: Concierto: Sirius de Stockhausen	Alcaldía Mayor de Bogotá. Instituto Distrital de Cultura y Turismo	Planetario distrital	Cúpula	Sirius	Karlheinz Stockhausen	Contemporánea
75	15/10/1973	Festival de música contemporánea Concierto del dúo Schumacher - Maiguashca	Instituto Cultural Colombo – Alemán	Bogotá, Colombia	Auditorio de la Universidad Nacional	Bunraku Ejercicios Bicinium VI Ayayayayay Generalbass	Toshiro Mayuzumi Mesias Maiguashca Blas Emilio Atehortua Mesias Maiguashca Mauricio Kagel	Electroacústica
76	04/10/1973	Festival de música contemporánea Concierto de la agrupación nueva música.	Instituto Cultural Colombo – Alemán	Bogotá, Colombia	Museo Colonial	Estudio electrónico Kleine klavierstuecke op. 19 Intervall La reunión de los saurios Sette fogli -nó 1 – couple Canto a la creación de la tierra	Alfredo Del Mónaco Arnold Schönberg Karlheinz Stockhausen Manuel Enríquez Sylvano Bussotti Jacqueline Nova	Electroacústica

ANEXO 2. INDICADORES CONCIERTOS “COLÓN ELECTRÓNICO” CONCIERTOS DE MÚSICA ELECTRÓNICA EN LAS DIFERENTES SALAS DEL TEATRO COLÓN ENTRE EL 2001 Y EL 2007.

ESPECTÁCULOS DE MÚSICA ELECTRÓNICA AÑO 2001 SALA PRINCIPAL

FECHA	PLANILLA	FUNCIÓN	EMPRESARIO	ESPECTÁCULO	IMPUESTO	NUMERO	PASES	PASES	INGRESO A	PORCENTAJE
	NUMERO	NUMERO			BENEFICENCIA	BOLETAS	IMPRESOS	USADOS	LA SALA	OCUPACIONAL
8-nov	267	105	Instituto Goethe	Mouse on Mars	\$ 625.600,00	787	96	96	883	94,14
24-nov	274	116	Instituto Goethe	Nils Wograml	\$ 88.025,00	161	178	97	258	27,51
22-ago	399	140	Corporación 702	Colón Electrónico	\$ 5.000,00	28	4	4	32	3,52
5-nov	445	211	Corporación 702	Danny Boom-Recital de Tornamesa	\$ 42.450,00	123	157	64	187	20,59

ESPECTÁCULOS DE MÚSICA ELECTRÓNICA AÑO 2002 SALA PRINCIPAL

FECHA	PLANILLA	FUNCIÓN	EMPRESARIO	ESPECTÁCULO	IMPUESTO	NUMERO	PASES	PASES	INGRESO A	PORCENTAJE
	NUMERO	NUMERO			BENEFICENCIA	BOLETAS	IMPRESOS	USADOS	LA SALA	OCUPACIONAL
19-jun	358	83	Corporación 702	Colón Electrónico	\$ 45.950,00	225	124	50	275	30,29
4-jul	365	97	Corporación 702	Colón Electrónico	\$ 10.050,00	57	32	18	75	8,26

ESPECTÁCULOS DE MÚSICA ELECTRÓNICA AÑO 2002 SALA VÍCTOR MALLARINO

FECHA	PLANILLA	FUNCIÓN	EMPRESARIO	ESPECTÁCULO	IMPUESTO	NUMERO	PASES	PASES	INGRESO	PORCENTAJE
	NUMERO	NUMERO			BENEFICENCIA	BOLETAS	IMPRESOS	USADOS	LA SALA	OCUPACIONAL
10-abr	010	10	Corporación 702	Colón Electrónico	\$ 14.850,00	75	5	5	80	71,43
17-abr	011	11	Corporación 702	Colón Electrónico	\$ 18.250,00	101	-	0	101	90,18
24-abr	012	12	Corporación 702	Colón Electrónico	\$ 13.150,00	67	2	2	69	61,61
8-may	013	13	Corporación 702	Colón Electrónico	\$ 12.450,00	67	30	19	86	76,79
15-may	014	14	Corporación 702	Colón Electrónico	\$ 8.750,00	47	-	0	47	41,96
22-may	015	15	Corporación 702	Colón Electrónico	\$ 8.300,00	42	-	0	42	37,50
29-may	016	16	Corporación 702	Colón Electrónico	\$ 8.950,00	47	12	6	53	47,32
30-may	017	18	Corporación 702	Colón Electrónico Caldo Jazz	\$ 21.250,00	85	-	0	85	75,89
5-jun	018	19	Corporación 702	Colón Electrónico	\$ 10.450,00	53	5	2	55	49,11
12-jun	019	23	Corporación 702	Colón Electrónico	\$ 11.900,00	62	6	5	67	59,82
10-jul	020	33	Corporación 702	Colón Electrónico	\$ 8.050,00	41	15	5	46	41,07
17-jul	021	34	Corporación 702	Colón Electrónico	\$ 17.200,00	92	20	20	112	100,00
24-jul	022	35	Corporación 702	Colón Electrónico	\$ 16.750,00	85	16	12	97	86,61
14-ago	023	36	Corporación 702	Colón Electrónico	\$ 12.350,00	73	21	16	89	79,46
28-ago	024	41	Corporación 702	Colón Electrónico	\$ 6.900,00	34	10	6	40	35,71
4-sep	025	45	Corporación 702	Colón Electrónico	\$ 10.750,00	59	3	3	62	55,36

ESPECTÁCULOS DE MÚSICA ELECTRÓNICA AÑO 2003 SALA PRINCIPAL

FECHA	PLANILLA	FUNCIÓN	EMPRESARIO	ESPECTÁCULO	IMPUESTO	NUMERO	PASES	PASES	INGRESO	PORCENTAJE
	NUMERO	NUMERO			BENEFICENCIA	BOLETAS	IMPRESOS	USADOS	LA SALA	OCUPACIONAL
29-abr		67	Ricardo Rozental	Decibelio-Colón Electrónico	\$ -	-	908	300	300	33,04
6-may	528	74	Ricardo Rozental	Tequeye-Colón Electrónico	\$ 145.450,00	451	47	44	495	54,52
19-jun	561	122	Ricardo Rozental	Nicolás Carsten - Electrónico	\$ 169.287,50	394	102	80	474	52,20
24-jun	564	126	Ricardo Rozental	Ana Maria Romano-Jaqueline Nova	\$ 22.850,00	65	38	27	92	10,13
8-jul	570	136	Ricardo Rozental	Pedro Gomez-Canícula	\$ 53.950,00	145	40	22	167	18,39
16-sep	619	199	Ricardo Rozental	Electromúsica-Colón Eletrónico	\$ 12.750,00	45	21	17	62	6,83
30-sep	630	210	Carlos Benavides	Champi: Verde 3, 2. 1	\$ 57.050,00	103	200	118	221	24,34
22-oct	647	233	Ricardo Rozental	DREAMS TOP ROCK-Electrónico	\$ 134.900,00	313	108	65	378	41,63
5-nov	653	244	Ricardo Rozental	Error Smith-Visomat-Artrónica	\$ 295.250,00	666	249	224	890	98,02

ESPECTÁCULOS DE MÚSICA ELECTRÓNICA AÑO 2003 TEATRO DELIA ZAPATA OLIVELLA

FECHA	PLANILLA	FUNCIÓN	EMPRESARIO	ESPECTÁCULO	IMPUESTO	NUMERO	PASES	PASES	INGRESO	PORCENTAJE
	NUMERO	NUMERO			BENEFICENCIA	BOLETAS	IMPRESOS	USADOS	LA SALA	OCUPACIONAL
22-abr		19	Ricardo Rozental	Marimbula	\$ -	-	-	80	80	32,26
13-may	019	28	Ricardo Rozental	Colón Electrónico	\$ 7.000,00	35	-	-	35	14,11
20-may	022	31	Ricardo Rozental	Colón Electrónico	\$ 3.400,00	17	-	-	17	6,85
27-may	025	34	Ricardo Rozental	Colón Electrónico	\$ 8.800,00	44	-	-	44	17,74
15-jul	046	59	Ricardo Rozental	Colón Electrónico	\$ 9.600,00	48	-	-	48	19,35
5-ago	053	66	Ricardo Rozental	Rondo continuado	\$ 10.000,00	50	20	20	70	28,23
19-ago	062	75	Ricardo Rozental	Puticlub	\$ 7.100,00	28	15	15	43	17,34
9-sep	068	81	Ricardo Rozental	Tres Retratos	\$ 4.500,00	15	22	22	37	14,92
14-oct	078	94	Ricardo Rozental	Duodecentro-Colón Electrónico	\$ 5.150,00	22	20	15	37	14,92
21-oct	084	100	Ricardo Rozental	22 Reglas de Deslizamiento	\$ 30.870,00	129	115	115	244	98,39
28-oct	086	103	Ricardo Rozental	1905	\$ 3.850,00	14	25	25	39	15,73
7-nov	092	110	Ricardo Rozental	DYNAMICRON	\$ 3.400,00	11	-	0	11	4,44
21-nov	098	119	Ricardo Rozental	Placeres Sinteticos-de luxclub	\$ 6.150,00	24	10	10	34	13,71
25-nov	100	123	Ricardo Rozental	Concierto Sililoquio	\$ 2.050,00	8	-	0	8	3,23
28-nov	101	124	Ricardo Rozental	Turista Seedestepper	\$ 65.300,00	238	10	10	248	100,00
12-dic	104	127	Ricardo Rozental	Entre Casa-Cindi2000-Panorama	\$ 11.400,00	42	10	52	94	37,90
20-dic	105	128	Ricardo Rozental	Verde 3+1905 en vivo	\$ 12.600,00	20	10	10	30	12,10

ESPECTÁCULOS DE MÚSICA ELECTRÓNICA AÑO 2004 EN LA SALA PRINCIPAL

FECHA	PLANILLA	FUNCION	EMPRESARIO	ESPECTACULO	IMPUESTO	NUMERO	PASES	PASES	INGRESO	PORCENTAJE
	NUMERO	NUMERO			BENEFICENCIA	BOLETAS	IMPRESOS	USADOS	LA SALA	OCUPACIONAL
13-abr	716	36	Ana María Romano	Colón Electrónico-John Cage	\$ 37.500,00	118	50	23	141	15,53
16-abr	719	39	Ana María Romano	Colón Electrónico-In-Eye-I:en Oir	\$ 42.500,00	170	50	30	200	22,03
30-abr	737	63	Ana María Romano	RECHENZENTRUM-Electrónico	\$ 223.525,00	521	113	79	600	66,08
4-may	742	68	Ana María Romano	Mesias Maiguashca-Electrónico	\$ 11.550,00	40	58	34	74	8,15
3-jun	760	99	Ana María Romano	Colón Electrónico-Luigi Nono	\$ 19.800,00	66	146	86	152	16,74
15-jun	771	111	Ana María Romano	Ecofonias-Electrónico	\$ 25.550,00	77	84	54	131	14,43
30-jun	780	124	Ana María Romano	Concierto de Integración Col-Francia	\$ 12.850,00	43	487	283	326	35,90
13-jul	783	128	Ana María Romano	AGUA - Electrónica en vivo	\$ 58.100,00	192	68	44	236	25,99
21-sep	823	179	Ana María Romano	Curramba en Vivo-Guillermo Carbo	\$ 23.550,00	57	32	16	73	8,04
13-oct	836	203	Ana María Romano	CHAMPI + VERDE 3	\$ 27.500,00	69	156	76	145	15,97
27-oct	842	214	Ana María Romano	Jean Francois Hesser	\$ 3.600,00	13	439	204	217	23,90
2-nov	848	221	Ana María Romano	Laboratorios de Música	\$ 3.150,00	12	196	71	83	9,14
6-nov	851	225	Ana María Romano	Laboratorios de Música	\$ 2.100,00	7	196	42	49	5,40
9-nov	852	227	Ana María Romano	Lonchorhina Aurita	\$ 12.300,00	39	60	19	58	6,39

ESPECTÁCULOS DE MÚSICA ELECTRÓNICA AÑO 2004 TEATRO DELIA ZAPATA OLIVELLA

FECHA	PLANILLA	FUNCIÓN	EMPRESARIO	ESPECTÁCULO	IMPUESTO	NUMERO	PASES	PASES	INGRESO	PORCENTAJE
	NUMERO	NUMERO			BENEFICENCIA	BOLETAS	IMPRESOS	USADOS	LA SALA	OCUPACIONAL
11-may	001		Ana María Romano	Hebra-Música Contemporanea	\$ 3.450,00	15	30	30	45	18,75
25-may	002		Ana María Romano	CKUBLI	\$ 6.550,00	26	25	16	42	17,50
22-jun	004		Ana María Romano	Cinco obras Electroacusticas Latino	\$ 6.450,00	24	25	19	43	17,92
6-jul	005		Ana María Romano	Difusión Electroacustica-Daniel Leguizamon	\$ 2.800,00	11	25	25	36	15,00
27-jul	006		Ana María Romano	Colón Electrónico-ASAB.	\$ 13.450,00	56	19	19	75	31,25
3-ago	007		Ana María Romano	El Circo de las Pulgas	\$ 20.600,00	76	35	35	111	46,25
18-ago	008		Ana María Romano	Colón Electrónico-Duo Decentro	\$ 4.150,00	17	30	15	32	13,33
24-ago	009		Ana María Romano	Colón Electrónico-Andrés Florez	\$ 600,00	3	30	5	8	3,33
31-ago	010		Ana María Romano	Colón electrónico-Ensable CG	\$ 9.400,00	38	30	22	60	25,00
7-sep	011		Ana María Romano	Colón Electrónico-IN EYE	\$ 3.700,00	14	30	17	31	12,92
28-sep	012		Ana María Romano	Colón Electrónico-Beatriz Helena Martínez	\$ 2.200,00	8	25	20	28	11,67

ESPECTÁCULOS DE MÚSICA ELECTRÓNICA AÑO 2004 SALA VÍCTOR MALLARINO

FECHA	PLANILLA	FUNCIÓN	EMPRESARIO	ESPECTÁCULO	IMPUESTO	NUMERO	PASES	PASES	INGRESO	PORCENTAJE
	NUMERO	NUMERO			BENEFICENCIA	BOLETAS	IMPRESOS	USADOS	LA SALA	OCUPACIONAL
5-oct	017	020	Ana María Romano	Las Hormonicas	\$ 14.700,00	66	20	12	78	69,64
19-oct	022	025	Ana María Romano	Efable Toque Latinoamericano	\$ 6.000,00	28	15	15	43	38,39
16-nov	031	034	Ana María Romano	Cuarteto de Guitarras Atemporaneas	\$ 3.250,00	17	14	14	31	27,68
23-nov	032	035	Ana María Romano	Encuentro Colombo-Brasileño	\$ 2.200,00	10	14	9	19	16,96
7-dic	033	036	Ana María Romano	(I/O)=vox+DeusxMachina	\$ 2.000,00	10	16	7	17	15,18
14-dic	034	037	Ana María Romano	GEMINI FLUX	\$ 9.650,00	43	20	18	61	54,46

ESPECTÁCULOS DE MÚSICA ELECTRÓNICA AÑO 2005 EN LA SALA PRINCIPAL

FECHA	PLANILLA	FUNCIÓN	EMPRESARIO	ESPECTÁCULO	IMPUESTO	NUMERO	PASES	PASES	INGRESO	PORCENTAJE
	NUMERO	NUMERO			BENEFICENCIA	BOLETAS	IMPRESOS	USADOS	LA SALA	OCUPACIONAL
26-abr	041	060	Ana María Romano	Rodolfo Caesar- Electrónico	\$ 18.800,00	60	24	7	67	7,38
31-may	Invitaciones	093	Fundación Mazda	Nuove Forme Sonore	\$ -	-	-	450	450	49,56
1-jun	Invitaciones	094	Embajada de Italia	Nuove Forme Sonore Cobres Cesar Bendinelli	\$ -	-	-	240	240	26,43
18-oct	122	173	Ana María Romano	Música Mixta	\$ 2.900,00	8	-	28	36	3,96
8-nov	Invitaciones	198	Ana María Romano	Homenaje al Compositor Guillermo Rendón	\$ -	-	-	160	160	17,62
21-nov	Invitaciones	213	Ana María Romano	Homenaje al Compositor Fabio González	\$ -	-	-	90	90	9,91
26-nov	152	218	Carlos Alberto Benavides	Verde 3 en vivo	\$ 57.825,00	107	337	131	238	26,21

28-nov	Invitaciones	220	Embajada de Italia	Artronica	\$ -	-	-	410	410	45,15

ESPECTÁCULOS DE MÚSICA ELECTRÓNICA AÑO 2005 TEATRO DELIA ZAPATA OLIVELLA

FECHA	PLANILLA	FUNCIÓN	EMPRESARIO	ESPECTÁCULO	IMPUESTO	NUMERO	PASES	PASES	INGRESO A	PORCENTAJE
	NUMERO	NUMERO			BENEFICENCIA	BOLETAS	IMPRESOS	USADOS	LA SALA	OCUPACIONAL
19-jul	001	001	Ana María Romano	Música Electroacustica	\$ 28.950,00	105	-	24	129	53,75
2-ago	002	002	Ana María Romano	Piezas Electroacusticas	\$ 3.550,00	14	-	12	26	10,83
16-ago	003	003	Ana María Romano	Sismo	\$ 20.700,00	90	-	14	104	43,33
13-sep	007	007	Ana María Romano	El Solista, el Espacio, la Ilusión	\$ 11.000,00	40	-	13	53	22,08
27-sep	008	008	Ana María Romano	Gemini Flux:01B Wake Up	\$ 11.750,00	43	-	13	56	23,33
10-oct	010	010	Ana María Romano	SENTIDO - Fabián Torres	\$ 12.550,00	44	-	12	56	22,58
1-nov	invitaciones	013	Ana María Romano	Silencios (Guitarra)	\$ -	11	-	11	22	8,87

ESPECTÁCULOS DE MÚSICA ELECTRÓNICA AÑO 2005 SALA VICTOR MALLARINO

FECHA	PLANILLA	FUNCIÓN	EMPRESARIO	ESPECTÁCULO	IMPUESTO	NUMERO	PASES	PASES	INGRESO	PORCENTAJE
	NUMERO	NUMERO			BENEFICENCIA	BOLETAS	IMPRESOS	USADOS	LA SALA	OCUPACIONAL
24-may	022	022	Ana María Romano	Performance-Electrónico	\$ 6.800,00	36	-	8	44	39,29
7-jun	025	025	Ana María Romano	Cuarteto de Guitarras-Atemporanea	\$ 3.400,00	16	9	7	23	20,54
21-jun	026	029	Ana María Romano	Improvisación Colombiana Rural	\$ 9.350,00	49	10	5	54	48,21
5-jul	027	030	Ana María Romano	Música Siglos XX Y XXI para Clarinete	\$ 3.950,00	19	-	11	30	26,79
30-ago	034	038	Ana María Romano	Synthesis	\$ 8.350,00	41	-	9	50	44,64
25-oct	049	054	Ana María Romano	El Escudo de Atenea	\$ 8.400,00	40	8	8	48	42,86
15-nov	054	059	Ana María Romano	Sobre el agua (Video-Dnaza)	\$ 1.600,00	10	-	2	12	10,71

ESPECTÁCULOS DE MÚSICA ELECTRÓNICA AÑO 2006 EN LA SALA PRINCIPAL

FECHA	PLANILLA	FUNCIÓN	EMPRESARIO	ESPECTÁCULO	IMPUESTO	NUMERO	PASES	PASES	INGRESO	PORCENTAJE
	NUMERO	NUMERO			BENEFICENCIA	BOLETAS	IMPRESOS	USADOS	LA SALA	OCUPACIONAL
6-jun	Invitaciones	098	Instituto Italiano de Cultura	Música Acustica-Colón Electrónico	\$ -	-	-	160	160	17,78
1-nov	0135-135	177	Carlos Alberto Benavides	Champi+Verde 3.0	\$ 31.750,00	61	249	145	206	22,89

ESPECTÁCULOS DE MÚSICA ELECTRÓNICA AÑO 2006 TEATRO DELIA ZAPATA OLIVELLA

FECHA	PLANILLA	FUNCIÓN	EMPRESARIO	ESPECTÁCULO	IMPUESTO	NUMERO	PASES	PASES	INGRESO	PORCENTAJE
	NUMERO	NUMERO			BENEFICENCIA	BOLETAS	IMPRESOS	USADOS	LA SALA	OCUPACIONAL
20-jun	001	001	Ministerio de Cultura	Tacet-Electrónica e Improvisación	\$ 14.900,00	80	-	6	86	35,83
1-ago	002	002	Ministerio de Cultura	Ozono-Electrónica e Improvisación	\$ 12.000,00	62	-	10	72	30,00
8-ago	003	003	Ministerio de Cultura	Daniel Andres Prieto-Daniel Leguizamon	\$ 5.250,00	29	-	0	29	12,08
29-ago	004	004	Ministerio de Cultura	dos-Beatriz H. Martinez-Rodolfo Acosta	\$ 9.500,00	50	-	11	61	25,42
12-sep	005	005	Ministerio de Cultura	Extractos-Ana María Romano	\$ 9.500,00	46	2	2	48	20,00
26-sep	009	009	Ministerio de Cultura	Cuarteto de Guitarras-Atemporanea	\$ 3.450,00	17	3	3	20	8,33

ESPECTÁCULOS DE MÚSICA ELECTRÓNICA AÑO 2007 EN LA SALA PRINCIPAL

FECHA	PLANILLA	FUNCIÓN	EMPRESARIO	ESPECTÁCULO	IMPUESTO	NUMERO	PASES	PASES	INGRESO	PORCENTAJE
	NUMERO	NUMERO			BENEFICENCIA	BOLETAS	IMPRESOS	USADOS	LA SALA	OCUPACIONAL
5-jul	098-098	114	Fundación Amigos del Teatro Colón	Lisola Disabitata haydin	\$ 85.900,00	199	323	309	508	56,44
6-jul	099-099	115	Carlos Alberto Benavidez	Champi+Verde3 en Vivo	\$ 77.000,00	123	311	247	370	41,11

ANEXO 3. TABLA DE INFORMACIÓN: RADIODIFUSORA NACIONAL DE COLOMBIA. PROGRAMA “ACERCA DE LA MÚSICA”

PROGRAMA	PRODUCTOR	DURACIÓN	NOTA DE CONTENIDO	COLABORADORES
Acerca de la música: programa 02, marzo 28 de 1982.	Bogotá D.C. : Radio Nacional de Colombia - RTVC.	00:54:45	"Acerca de la Música" es un programa de la Radiodifusora Nacional de Colombia que analiza obras de artistas internacionales. En el ciclo "John Cage, aproximaciones", se destacan las contribuciones del compositor John Cage, reconocido por sus obras vanguardistas como Bacchanale y Sonatas e interludios. Este último trabajo refleja su interés en las emociones estéticas de la India y el sistema rítmico tala. Cage experimentó una vida personal y profesional diversa: se casó con Xenia Andreyevna, trabajó en Seattle organizando conciertos de percusión, colaboró en proyectos radiales y se relacionó con artistas como Max Ernst en Nueva York. Tras su divorcio, viajó a Europa, donde profundizó en la obra de Erik Satie y conoció a Pierre Boulez. El programa incluye fragmentos de piezas icónicas como Noche peligrosa, Sueños y Cuarteto para cuerdas.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 54.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, 1983	01:31:04	Reúne el análisis de métodos avanzados de composición y técnicas modernas, reflexionando sobre el juego de palabras y la música según Julio Cortázar. También incluye una reseña de Jacqueline Nova y presenta obras como La mano feliz de Schoenberg, Canto de prisioneros de Dallapiccola, La fábrica iluminada de Nono, Caminos tercero, secuencia sexta de Berio, y Homenaje a Catulo de Nova.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 55, octubre 29 de 1983.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, 1983	01:34:49	Aborda la filosofía de Johannes Kepler sobre la armonía en la música y el enfoque de John Cage sobre el mundo sonoro. Presenta obras destacadas como Música para una noche de verano de Crumb, La pregunta no respondida de Ives, El prisionero de Dallapiccola y Desierto, una mezcla de instrumentos y cinta magnetofónica.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 56, noviembre 12 de 1983.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, 1983	01:28:47	Aborda el primitivismo musical, la influencia de lenguas indígenas y africanas en la música andina, y el uso de sonidos animales en la composición. Incluye una narración en castellano de Jamuine taurine pau y presenta obras como Recuerdo cuando te vi de Mojica Mesa, Sonata para violín y piano en Quechua de Rendón, Ozomatli de Álvarez del Toro, Tres Danzas ballet estampas del Popol Vuh de Sarmiento y Cantos de la creación del mundo de Nova.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 57, diciembre 03 de 1983.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, 1983	01:29:07	Detalla la trayectoria de Laurie Anderson, artista experimental enfocada en la música y performance audiovisual sobre la cultura norteamericana. Presenta piezas electrónicas como O Superman y Born, never asked de Anderson, Canción de cuna y Viajando de Monk, Hosianna Mantra de Popol Vuh, y la banda sonora de la película colombiana Pura sangre, con música incidental de Gabriel Ossa.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 60, febrero 04 de 1984.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, 1984	01:24:18	Explora la música de Karlheinz Stockhausen, creada con el propósito de meditar y conectarse con los astros. Presenta sus obras Sonido de las estrellas y Fuego suave, resaltando los cuidados escénicos necesarios, e incorpora una descripción del compositor por parte de Hans Werner Henze.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa	Bogotá : Radiodifusora	01:30:55	Aborda la revolución musical en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial, marcada por la libertad creativa. Destaca a Milton Babbitt y sus	Carlos Barreiro.

62, febrero 11 de 1984.	Nacional de Colombia, 1984		obras Post-Particiones y Reflexiones, con opiniones de John Cage sobre su trabajo. También describe Amores de Cage, la creación del histórico Suite Iliack con computadoras, y fragmentos de La prueba de los vientos de Lukas Foss.	
Acerca de la música : programa 70.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, 1984	01:30:20	Presenta un repertorio de música del siglo XX con piezas occidentales y orientales. Analiza Música para aeropuertos de Brian Eno, Reis glorios de Giraut de Bornelh, Constelación de cuerpos celestes de Yoshio Hachimura y los Tres movimientos para violonchelo solo de Yoshiro Irino, destacando sus estructuras y enfoques innovadores.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 73.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, 1984	01:31:16	Contextualiza la evolución de la música electrónica y presenta obras clave: Ecuatorial de Varèse, Concierto para Ondas Martenot de Jolivet, Zyklus de Stockhausen y la Cantata para computador de Hiller y Baker, mostrando la innovación en dispositivos electrónicos y técnicas compositivas.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 77.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, 1985	01:28:16	Analiza el desarrollo musical de Arnold Schönberg en Estados Unidos, destacando obras corales como Gurre-lieder y Salmo moderno, así como piezas religiosas como Moisés y Aarón. También aborda la obra Paz en la tierra de Schönberg y Respirar la vida de Stockhausen, incluyendo canciones folclóricas a capella y partituras dodecafónicas como Tres veces cien años, opus 50 y De profundis, opus 50b.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 80, abril 12 de 1985.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, 1985	01:30:40	Describe la influencia del grupo Nueva Música en la música argentina contemporánea, destacando a su fundador Juan Carlos Paz y tres de sus miembros. Se presentan las obras Núcleos de Paz, Música 1958 de Kröpfl, Metapièce de Kagel y Estudio electrónico, número tres y El payaso de Davidovsky, resaltando su aporte innovador al panorama musical.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 89.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, 1985	01:29:01	Presenta una selección de piezas de música contemporánea, como Estudio con objetos musicales de Schaeffer, Tierra de fuego de Mâche, Resonancia uno de Jacqueline Nova y Geometría animada de Bernhard Schuler. Estas obras reflejan innovación en técnicas compositivas, desde la música concreta hasta la electroacústica y la integración de cintas magnetofónicas con instrumentos.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 91.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, 1985	01:32:54	Analiza los aportes de Luciano Berio y Pierre Boulez en la música contemporánea, resaltando la influencia literaria de James Joyce y Stéphane Mallarmé y su uso de tecnología electroacústica. Se mencionan las obras Diferencias y Secuencia tercera de Berio, y Pli selon pli de Boulez, reflejo de su innovación artística.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 98, enero 30 de 1986.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, 1986	01:25:03	Presenta cinco composiciones basadas en textos literarios: Les Illuminations, opus 18 de Britten y Ser hermoso de Henze, inspiradas en Iluminaciones de Rimbaud; Noctes intelligibilis lucis de Huber, basada en San Juan de la Cruz; Canto de los adolescentes de Stockhausen, usando el Libro de Daniel; y Arpiade de Vogel, inspirada en la poesía de Jean Arp. Estas obras combinan literatura y música para crear piezas innovadoras.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 99.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, 1986	01:24:18	Herbert Eimert y Karlheinz Stockhausen destacaron las similitudes entre la música serial y electrónica en los años 50. Ernst Krenek, influenciado por Schoenberg, exploró el medio electrónico en Cinta magnetofónica y doble (1970). Fabio González Zuleta creó Ensayo electrónico (1965), la primera obra electrónica en Colombia, mientras Stockhausen innovó con La carrera de los años.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa	Bogotá : Radiodifusora	01:30:30	Habla sobre el Segundo Festival Interamericano de Música en Washington destacó a compositores como González Zuleta y Blas Emilio Atehortúa	Carlos Barreiro.

103, mayo 05 de 1986.	Nacional de Colombia, 1986		(Colombia) y Paul Hindemith (Alemania). Se presentaron las obras Densidad 215 (Edgar Varèse), Remembranzas (Carl Court), Quinteto abstracto para viento (González Zuleta), Armonía del mundo (Paul Hindemith) y Música de Cámara para cinco instrumentos (Blas Emilio Atehortúa).	
Acerca de la música : programa 105.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, 1986	01:24:35	Presenta la estrella Sirius, fuente de inspiración cultural y astronómica, influenció la composición Sirius de Karlheinz Stockhausen. Esta obra combina música electrónica, clarinete bajo, trompeta, soprano y bajo, creando una conexión simbólica entre la música y el cosmos.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 107, junio 23 de 1986.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, 1986	01:25:43	Se analizan obras de Gilbert Amy y Luciano Berio, compositores que incorporan textos literarios en su música. De Amy se destacan Una temporada en el infierno, basada en Rimbaud, y Sonata piano, ambas integrando coros, voces y electroacústica. De Berio, se presenta Secuencia tercera para voz solista, inspirada en Markus Kutter, que explora las posibilidades expresivas de la voz.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 116 / Carlos Barreiro Ortiz.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia.	01:36:21	Se analiza la influencia polifonista en compositores como Betsy Jolas, Carl Ruggles y Guillermo Rendón, destacando obras como Puntos del alba (Jolas), De hombres y montañas (Ruggles) y Paisaje de luna sorda (Rendón). También se mencionan Solsticio de Eric Gaudibert, Atmosferas de Gyorgy Ligeti, y Las Océánicas de Jean Sibelius. Finalmente, se comenta el estilo transgresor de John Cage, destacando su obra Sueños.	
Acerca de la música : programa 117 / Carlos Barreiro Ortiz	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia.	01:27:45	Se explora la evolución de la guitarra y el clavicémbalo, destacando figuras clave como Andrés Segovia y obras como Sonata número dos de Hans Werner Henze y Homenaje a una muchacha asesinada en una discoteca de Nikita Koshkin. Sobre el clavicémbalo, se abordan sus transformaciones y obras de Iannis Xenakis. Manuel María Ponce es reconocido por piezas como Estrellita y Concierto del sur. Finalmente, se aprecia el aporte de Leo Brouwer con obras como Cuatro micropiezas para dos guitarras.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 118 / Carlos Barreiro Ortiz.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia.	01:30:03	Se analizan el impacto del Centro Georges Pompidou y el IRCAM en la música contemporánea, bajo la dirección de Pierre Boulez. Se destacan obras innovadoras como Antiphysis de Hugues Dufourt, Mortuos plango, vivos voco de Jonathan Harvey, Modulaciones de Gérard Grisey, Arcus de York Höller, y Tapicería segunda de William Bronson, que exploran tanto lo acústico como lo electroacústico.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 143.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:36:36	John Cage revolucionó la música con su obra "Sonatas e Interludios" para piano preparado, escrita entre 1946 y 1948, en la que exploró nuevas texturas y timbres. La interpretación de Maro Ajemian fue fundamental para su reconocimiento. Cage también compartió afinidades conceptuales con Iannis Xenakis, quien vinculaba la belleza musical con la inteligencia compositiva. De Xenakis se destaca su obra "Eonta", para piano y metales, interpretada por el Conjunto de Música Contemporánea de París, caracterizada por su virtuosismo y originalidad sonora.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 146.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:21:34	Habla de cómo la música electrónica se desarrolló gracias a compositores innovadores como Henri Pousseur, quien fundó el estudio Apelac en Bruselas y compuso obras como "Tres cantos sagrados". En Brasil, Jorge Antunes fue pionero en este género y fundó el Centro de Investigaciones Musicales, presentando piezas como "Autorretrato sobre paisaje porteño". Por su parte, el chileno Santiago Vera Rivera rindió homenaje a Debussy con su obra "Cirrus". En el ámbito tecnológico, Robert Baker destacó con su "Cantata para computadora". Finalmente, el colombiano Guillermo Gaviria presentó	Carlos Barreiro.

			su innovadora obra "Música desechable 99-86", reflejando un acercamiento personal y experimental a la música electrónica.	
Acerca de la música : programa 149.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:26:23	Presenta al compositor Pierre Henry marcó un hito en los medios electroacústicos con su obra "El viaje", inspirada en el "Libro de los muertos del Tíbet", que representa un viaje espiritual a través de sonidos electrónicos. Iannis Xenakis destacó con "Sueños", una composición vocal para doce voces a capela que recrea atmósferas oníricas. Por su parte, André Jolivet exploró los rituales antiguos en "Cinco danzas rituales", ejecutada por la Orquesta Nacional de la Radiotelevisión Francesa, fusionando tradición y modernidad en su estructura musical.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 162.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:24:24	Se destacan las biografías y estilos de tres compositores: Xenakis, comprometido con la libertad política y la forma musical, con obras como "Medea" y "Noches"; Fermoye, innovador en la textura y el timbre, con su "Cuarteto"; y Halffter, defensor de los derechos humanos, con su obra "Paráfrasis". Aunque inicialmente incomprendidos, sus trabajos alcanzaron reconocimiento global por su profundo impacto en la música contemporánea.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 163.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:21:08	Hace referencia a la música popular canadiense ha evolucionado desde el folklore hasta incorporar elementos de concierto y música electrónica. Compositores como Murray Schafer y Harry Somers destacaron por su innovación y conexión con temas espirituales, históricos y naturales. Las obras canadienses reflejan una simbiosis entre música, literatura, y otras artes, consolidando una rica herencia cultural.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 165.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:28:01	Explora composiciones musicales inspiradas en la naturaleza, destacando las bandas sonoras de Werner Herzog y obras como Todo un mundo lejano de Henri Dutilleux, dedicada a Rostropovich e interpretada por la Orquesta de París. También se menciona Odisea del sol, que representa el universo y los planetas, junto a Música del agua de Marjan Mozetich, y Miniwanka de Murray Schafer, que recrea las transformaciones del agua en la naturaleza. Estas piezas combinan creatividad y sensibilidad para conectar con el entorno natural.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 170.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:30:39	Habla sobre el proyecto Roden Crater de James Turrell fusiona astronomía, psicología y metafísica para transformar una cuenca volcánica en un espacio artístico único. En música concreta, se destacan Tierra de fuego de François-Bernard Mâche, Ritual del espacio de François Morel, Los colores de la noche de François Bayle y Medidas de tiempo de Karlheinz Stockhausen. Estas obras exploran innovaciones sonoras y espaciales, desafiando las normas tradicionales de la música.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 181 / Carlos Barreiro Ortíz.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia,	01:24:01	Analiza composiciones electrónicas y contemporáneas como Tiempos concertantes de Luciano Berio y Madrigal III de Henri Pousseur, ambas caracterizadas por su innovación estructural. También presenta Ciclo de cinco canciones de Raúl Mójica Mesa, basado en poemas de León de Greiff, interpretado por destacados músicos colombianos y dirigido por Luis Pérez Rodríguez. Estas obras representan avances en la exploración de nuevas formas y timbres en la música contemporánea.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 184.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:29:09	Analiza la obra de Ivo Malec, discípulo de Pierre Schaeffer, con un enfoque en sus composiciones Lumina y Vox, Vocis, F. También se comentan piezas como Sincronismos, número seis de Mario Davidovsky, Trobar clus de Barbara Kolb y Reconocimiento de Donald. Estas obras destacan por su	Carlos Barreiro.

			innovación en la combinación de instrumentos acústicos y electrónicos, reflejando una evolución en la música contemporánea y concreta.	
Acerca de la música : programa 191.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:33:54	Explora conciertos tradicionales del siglo XX, incluyendo el Concierto para violín y orquesta de Sergiu Sarchizov y obras interpretadas por el grupo Lontano bajo la dirección de Odaline de la Martínez: Concierto para oboe y tres instrumentos de León Biriotti, Laconisme de l'aile de Kaija Saariaho y Gorrones de Joseph Schwanter. Se resalta la trayectoria de estos compositores y la importancia de Martínez en la música contemporánea.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 193.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:21:32	Aborda obras del siglo XX inspiradas en la música precolombina. Entre ellas, Por el cielo camino de Karlheinz Stockhausen, compuesta por doce poemas para dos voces sin acompañamiento, y Cinco Estrillos de Olivier Messiaen, escrita para doce voces mixtas. Ambas piezas destacan por su innovación vocal y la evocación de tradiciones ancestrales.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 194.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:23:48	Analiza cuatro obras musicales destacadas por su innovación en el uso de elementos electrónicos y orquestales: Trois visages de Liège de Henri Pousseur, Enceguecimiento de Kaija Saariaho, Rota de Corneliu Cezar y Concierto lúgubre para viola y orquesta de Tadeusz Baird. Cada obra tiene un enfoque único, desde narrativas urbanas hasta exploraciones emocionales y textuales, integrando técnicas contemporáneas y tradicionales.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 198.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:25:30	Explora la influencia del canto de las aves en la música francesa del siglo XX, destacando tres obras: El pájaro cantor de François Bayle, que utiliza música concreta; la ópera Conferencia de los pájaros de Michaël Lévinas, que combina voces, instrumentos y electrónica; y Pájaros exóticos de Olivier Messiaen, donde se transcriben cantos de aves en complejas estructuras rítmicas y armónicas. Estas composiciones reflejan el diálogo creativo entre naturaleza y música.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 200.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:22:44	Habla sobre el Festival Internacional de Música Contemporánea de Bogotá destacó la diversidad de la música moderna con presentaciones memorables como la Secuencia tercera de Luciano Berio, interpretada por la soprano Lucia Castellani. El evento incluyó piezas como O King de Berio, Criptofonos de Philippe Manoury, el Cuarteto 1987 de Héctor Hidalgo y Sonoridad para chelo y chelista de Eduardo Carrizosa Navarro. Además, la muestra de música electrónica presentó obras innovadoras, como Stilleben de Kaija Saariaho, explorando paisajes sonoros y visuales.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 202.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:23:50	Presenta el transvanguardismo postmoderno ha influido en la música contemporánea, reflejado en obras como Espero como ermitaño, Palabra nocturna de Roland Moser, De la piedra al espino de Peter Maxwell Davies, En el segundo tono de Guillermo Gaviria y la pieza experimental de Brian Eno y Robert Fripp. También se destacan aspectos de la carrera de Roland Moser.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 206.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:20:06	Se estudian obras musicales basadas en los cantos de ballenas y pájaros, como Y Dios creó las grandes ballenas de Alan Hovhaness, Ballena de Roland Moser, Tres sueños de pájaros de François Bayle y Voz de la ballena de George Crumb. Estas piezas combinan diferentes estilos, instrumentos y técnicas para reflejar la esencia de estos sonidos naturales.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 225.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:27:39	Se examinan la vida y obra de los compositores Cornel Tárnu, Leo Brouwer, Motoico Adashi, Thomas Kessler y Toshiro Mayuzum, a través de piezas como Guirlandas, La región más transparente, Concertante, Piano y	Carlos Barreiro.

			control con sintetizador y Bunraku. Estas obras reflejan sus estilos diversos y contribuciones al repertorio musical contemporáneo.	
Acerca de la música : programa 226.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:25:12	A borda la trayectoria de Boulez, Stockhausen, Nono y Berio, junto con el análisis de algunas de sus obras más influyentes, destacando su impacto en la música contemporánea.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 235.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:23:39	Introduce una selección de obras musicales contemporáneas de compositores como Margriet Hoenderdos, Clarence Barlow, Din Klecks, Catalina Peralta y Paul Termos, destacando sus particularidades instrumentales y las interpretaciones de diferentes ensambles y solistas.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 236.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:30:53	Aborda la biografía y el estilo musical de Arnold Bax, centrándose en su Sonata en si bemol para clarinete y piano. Además, se presentan obras de otros compositores como Charles Koechlin, Charles Wuorinen, Otto Luening y Daniel Jones, resaltando su diversidad instrumental y las interpretaciones a cargo de diferentes orquestas y ensambles.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 237.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:25:14	Examina la experimentación musical a través de los aportes de Wolfgang Rihm y otras obras que exploran la combinación de instrumentos tradicionales con recursos electrónicos, destacando piezas de Vandenbogaerde, Donatoni, Austin y Marie.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 247.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:31:06	Ofrece una descripción y análisis de obras de Schafer, Gramatges, LeFanu y Ligeti, además de destacar la trayectoria e influencia de estos compositores en la música.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 255.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:20:24	Presenta y examina la estructura musical de obras de Bayle, Kessler, Menotti, Vaughan Williams y Hoch, resaltando sus características instrumentales y las interpretaciones a cargo de distintos solistas y orquestas.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 264.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:25:17	Analiza la estructura y presentación de obras de Oliveira, Asuar, Ardévol, Toro y Kagel, destacando sus técnicas compositivas y su impacto en la música contemporánea.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 266.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:25:43	Examina la presentación y apreciación de piezas de Zumaqué, Peralta, Viñao, Marcelo, Nono y Lintz Maués, resaltando sus características sonoras, instrumentales y la interpretación de sus obras.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 268.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:24:41	Analiza las obras de Eno, Killmayer y Cage, explorando sus estilos musicales. También se examina la influencia de Erik Satie en Cage a través de Cuatro preludios para piano.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 271.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:27:21	Explora las características y efectos de los sonidos vocales en la música, destacando obras de Berio, Aharonián, Kröpfl, Toro y Vieru, así como sus enfoques en el uso de la voz como elemento expresivo.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 272.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:29:27	Aborda las investigaciones sobre el sonido de Luciano Berio y presenta obras de distintos compositores como Williams, Kelterborn, Fox, Sherman, Piston y Davidovsky, explorando sus características sonoras y enfoques instrumentales.	Carlos Barreiro.

Acerca de la música : programa 277.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:24:20	Presenta un panorama de la música de compositores norteamericanos, analizando la estructura y presentación de obras de Ashley, Harmonic, Cage, Satie, Scelsi y DeMarinis, con énfasis en su interpretación y exploración sonora.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 285.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:23:08	Presenta un análisis de la estructura y apreciación musical de obras de Shostakovich, Maiguashca y Schibler, explorando sus enfoques sonoros y su interpretación.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 323.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:24:15	Examina la estructura musical de obras de Messiaen y Dashow, destacando sus técnicas compositivas y su impacto en la música orquestal y electroacústica.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 326.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:32:35	Analiza la aplicación de técnicas electrónicas en la música a través de obras de Saitta, Asuar, Cumbo, Dal Farra, Dumitrescu, MacDonald y Virgo, explorando sus estructuras y enfoques en la composición electroacústica.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 329.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:24:24	Analiza la influencia de nuevos compositores en la música tradicional, destacando a músicos colombianos y españoles, sus estilos y formación, junto con la presentación de algunas de sus obras más representativas.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 330.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:23:15	Examina la innovación musical en la obra de Nordgren, Saariaho y Takemitsu, resaltando sus enfoques estilísticos y la fusión de elementos tradicionales y modernos en sus composiciones.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 332.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:26:07	Se presentan obras de música electroacústica, incluyendo Las cinco piezas para orquesta de Schoenberg, Cuatro invenciones para piano y procesador de señales numéricas de Rai Takayuki y Mimetismo de Stéphane Roy. Además, se contextualiza este género musical.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 334.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:31:18	Se menciona la música electrónica y a John Cage como uno de sus principales exponentes. En este contexto, se presentan diversas piezas musicales de artistas como David Tudor, Nicolas Collins, Gordon Mumma, Boris Blank, David Weinstein, Gene, Letizia, Maryanne Amacher, Alvin Lucier, Christian Marclay y el propio Cage, con su obra Primera construcción en metal.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 338.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:30:50	Comentarios acerca del desarrollo de la música electroacústica y de la música electrónica. A propósito del tema, se analizan y presentan las siguientes piezas: "Historia de un acorde en do sostenido mayor" del compositor húngaro Zoltán Pongrácz, "Rondo" del compositor alemán Georg Katzer, "Cambio el mundo, es necesario" del compositor austríaco Wilhelm Sovel, "Papalotl" del compositor mexicano Javier Alvarez, "Cúmulos" del compositor argentino Gabriel Valverde, y "Tiempo y fuego" del compositor británico Andrew Lewis. Sobre algunos de los anteriores trabajos, se mencionan las premiaciones obtenidas en el Festival Internacional de Música y Creación Electrónica de Bourges (Francia).	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 339.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:26:12	Se comentan la dirección de la Orquesta Sinfónica de Colombia bajo Olav Roots y su impacto en los compositores colombianos. Se analizan obras de Germán Borda, Luis Pulido, Mauricio Bejarano, Catalina Peralta, Germán Toro y Alba Lucía Potes.	Carlos Barreiro.

Acerca de la música : programa 345.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:28:09	Se contextualiza históricamente la música electrónica y se analizan obras de Gilles Gobeil, Zoltán Pongrácz, Cort Lippe, Wilhelm Sovel, Ben Gutman y Pablo Freire Camacho, destacando sus técnicas compositivas.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 352.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:25:14	Se introduce el desarrollo de la creatividad en la música contemporánea y moderna, con comentarios de Germán Borda. Además, se presentan aspectos biográficos y musicales de Hans Haug, Heitor Villa-Lobos, Jochem Slothouwer, Bernhard van den Sigtenhorst Meyer, Juan G. Pistolesi, Frank Martin y Kaija Saariaho, junto con el análisis de algunas de sus obras.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 371.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:22:08	Se comentan el homenaje a Luigi Nono en el Primer Festival Internacional de Música Electroacústica de Madrid (1990) y las obras destacadas en el evento. También se presenta Sufrida onda serena, estrenada en la Bienal de Venecia.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 377.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:18:06	Se analiza la evolución de la música española y el impacto de los medios electroacústicos. Se destacan la trayectoria y obras de Cristóbal Halffter, Luis de Pablo Costales y José Luis Turina, presentando Tiempo para espacios, Elefantes ebrios tres y Concierto para violín y orquesta.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 380A.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	00:53:42	Se explora la música latinoamericana en contraste con la composición norteamericana, destacando el uso de tecnología electroacústica en la creación musical. Se presentan las obras Sinfonía de cámara Opus 29 de Luis Szarán, Tacanimba de Luis Jure y King cinco y seis de Arturo Salinas.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 381 / Carlos Barreiro Ortiz.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia.	00:58:57	Se analizan los medios técnicos de sonorización en el cine y las imágenes fónicas imperceptibles, presentando obras musicales representativas de esta técnica.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 382.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia.	00:59:57	Se analiza la combinación de la voz con la música electroacústica, incluyendo tonalidad, modulación y efectos musicales. Como ejemplos, se presentan una muestra de Francisco Kröpfl, Milonga de Jacinto Chiclana de Borges y Piazzolla, y La rosa profunda de Borges y Matalon.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 386.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	00:57:01	Se presentan y analizan la estructura musical de obras francesas como Preludio a la siesta de un fauno de Debussy, Jardín del sueño de amor de Messiaen, Concierto para Ondas Martenot y Orquesta de Jolivet, y Tarquinia.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 389 / Carlos Barreiro Ortiz.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia.	00:57:33	Se presentan obras con percusión como Sonata para dos pianos y percusión de Bartók, Castor and Pollux de Partch y Zyklus de Stockhausen.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 390 / Carlos Barreiro Ortiz.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia.	00:59:13	Se analiza la combinación de la voz con la música electroacústica, incluyendo tonalidad, modulación y efectos musicales. Como ejemplos, se presentan obras de Fátima Miranda, Harry Partch y otros.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 392 / Carlos Barreiro Ortiz.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia.	00:55:47	Se analiza la música contemporánea del siglo XX, enfocándose en la producción de sonidos modulados, efectos musicales y música electroacústica. Se presentan obras de Arturo Salinas, Albert Llanas, Silvestre Revueltas, José Manuel López y Blas Emilio Atehortúa.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 395 / Carlos Barreiro Ortiz.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia.	00:57:14	Se analiza la producción de sonidos modulados, efectos musicales y electroacústica en Un millón de pasos de Fernando Palacios, Modos de contar de José Iges y Cuenca de Eduardo Polonio.	Carlos Barreiro.

Acerca de la música : programa 400.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	00:56:23	Se comenta la introducción de la música electroacústica en Colombia, presentando fragmentos de obras de Blas Emilio Atehortúa, Guillermo Gaviria, Carlos Mayolo, Andrés Posada, Mauricio Bejarano, Juan Reyes, Sol Sonoro, Rodolfo Acosta, Ana María Romano, Luis A. Sendoya y Roberto Brandwayn. Además, Jacqueline Nova habla sobre Cantos de la creación de la tierra y Guillermo Gaviria sobre su acercamiento a los medios electrónicos.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 405.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	00:57:46	El texto presenta obras representativas de la música contemporánea en Colombia, incluyendo piezas como "Simplemente caja" de Juan Reyes y Mauricio Bejarano, "Los negritos" de Juan de Araujo, interpretada por el Coral Tomás Luis de Victoria, y varias obras de la colección Clásicos Colombianos del Siglo XX, como "Movimiento" de Jesús Pinzón Urrea, "Tríptico para orquesta" de Luis Torres Zuleta y "El templo blanco" de Guillermo Rendón, interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Colombia bajo la dirección de Federico García Vigil.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 409 / Carlos Barreiro Ortiz.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia.	01:00:40	Aborda la música contemporánea del siglo XX, destacando la producción de sonidos modulados, los efectos musicales y la música electroacústica, ilustrados con obras de compositores eslovacos, argentinos, canadienses y franceses que representan esta técnica.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 411.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	00:59:33	Destaca la apreciación de composiciones experimentales de música electroacústica, enfocándose en la formación musical, las técnicas instrumentales y sus compositores. Esta categoría, originada en Ginebra entre las décadas de 1940 y 1990, tiene como principal representante a Rainer Boesch.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 421 / Carlos Barreiro Ortiz.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia.	00:59:46	Resalta la trayectoria del compositor español José Manuel Berenguer, destacando su producción artística, investigaciones en técnicas musicales y el uso de sistemas informáticos, acompañado de la presentación de sus piezas musicales.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 424 / Carlos Barreiro Ortiz.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia.	01:01:29	Aborda la creación sonora del compositor argentino Martín Matalon mediante sistemas computacionales en los años 70 y 80, destacando piezas basadas en poemas de Jorge Luis Borges, junto con obras de cámara, orquesta y música mixta.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 437.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	00:57:10	Destaca aspectos biográficos del compositor y director francés Pierre Boulez y presenta algunas de sus obras, como "Libro para cuerdas, movimiento uno", "Répons", "Diálogo de la sombra doble" interpretada por el clarinetista Alan Damian, y "Pli selon pli".	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 441.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:00:26	El programa destaca música latinoamericana del siglo XX con obras de Celso Garrido-Lecca, Eduardo Fernández, Luis Jure, Carlos Posada Amador y José Loyola Fernández, junto a un breve repaso de sus trayectorias.	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 448.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	01:00:03	El programa se centra en el compositor François-Bernard Mâche y sus obras de experimentación con sonidos de la naturaleza y animales, presentando "Sopiana", "Amorgos" y "Kassandra", junto con un análisis de su estructura musical	Carlos Barreiro.
Acerca de la música : programa 454.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	00:56:25	Se presentan piezas para piano como "Página para Rubinstein" de Cristóbal Halffter, "Música de cambio" de John Cage, "Pentafonía" de Alba Fernanda Triana y "El piano" de Olivier Messiaen, interpretadas por destacados pianistas.	Carlos Barreiro.

Acerca de la música : programa 463.	Bogotá : Radiodifusora Nacional de Colombia, s.f	00:59:12	Habla sobre el encuentro Músicas sumergidas en Barcelona reunió artistas experimentales, presentando obras como "Luz quebrada" de Nicolas Collins, "Una mujer observa como el mundo anda sin ojos" de Pauline Oliveros, un dúo de Takehisa Kosugi, "Epitafio a las ballenas" de Fátima Miranda, una pieza de resonancias de Blue Gene Tyranny, "Infractando" de José Manuel Berenguer y "Luz reflectiva" de David Behrman, con un análisis de su estructura musical.	Carlos Barreiro.

ANEXO 4. TABLA DE INFORMACIÓN: RADIODIFUSORA NACIONAL DE COLOMBIA. PROGRAMA “LA MÚSICA EN EL FINAL DEL SIGLO”.

PROGRAMA	TIPO DE MATERIAL	PRODUCTOR	DURACIÓN	NOTA DE CONTENIDO	COLABORADORES
Programa 44; octubre 09 de 1997	Sonido	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1997	00:28:24	Aborda la música electrónica y los sonidos múltiples en el siglo XX, destacando las obras "La desaparición del azul" de Erik Mikael Karlsson, premiada en Francia en 1993; "Meteora" de Jonathan Berger (1987) y "Resonancias" de Mercè Capdevila i Gaya, dedicada a Luigi Nono.	N/A
Programa 62; 1998	Sonido	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1998	00:28:05	Ciclo de canciones elegíacas del compositor estadounidense George Crumb, basado en los poemas "La última vez que las lilas florecieron en el huerto" y "Memorias del presidente Lincoln" de Walt Whitman, compuesto para voz contralto y piano amplificado.	N/A
Programa 79; 1998	Sonido	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1998	00:27:20	El programa rinde homenaje al compositor italiano Luigi Nono con un repertorio de música española, incluyendo las obras "In memoriam" de Mariza Machado, "Resonancia" de Mercè Capdevila, "Nono está aquí" de Juan Antonio Moreno y "Entrada de Luigi Nono en el Olimpo" de Rafael Díaz, destacando audiciones de música electroacústica.	César Manrique, Carlos Barreiro Ortiz
Programa 94; agosto 18 de 1998	Sonido	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1998	00:27:58	explora la trayectoria del compositor francés François Giraudon, especialista en electroacústica, destacando la estructura y presentación de sus obras "Vox I", que mezcla sonidos urbanos con melodías tradicionales, y "Estudio 1994", para saxofón barítono y cinta magnetofónica.	N/A
Programa 97; agosto 27 de 1998	Sonido	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1998	00:28:03	Presentación de la obra "Rompehielo" de David Jisse. Se mencionan algunos fragmentos de la obra.. COMPUSO ELECTROACÚSTICA.	Roque Julio Saavedra, Alonso López, Carlos Barreiro Ortiz
Programa 100; septiembre 15 de 1998	Sonido	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1998	00:27:18	Comentario acerca de la música electroacústica en Colombia. Con relación al tema, se presentan las piezas musicales: "Suite logique", de Alba Fernanda Triana y "Estudios de ruidos y de campanas", de Germán Toro.	Carlos Barreiro Ortiz
Programa 101; septiembre 10 de 1998	Sonido	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1998	00:27:16	Mención y presentación de las siguientes piezas musicales para sexteto de percusión: "El Libro de los Teclados" del compositor francés Philippe Manoury y "Jornada sombría" del compositor Hugues Dufourt..	Carlos Barreiro Ortiz
Programa 104; septiembre 10 de 1998	Sonido	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1998	Duración: 00:26:35	Comentario acerca de las cualidades electroacústicas que adquirió la música en el transcurso del siglo XX. A propósito del tema, se describe la composición del colombiano Rodolfo Acosta llamada "Suspensión 1", que es una pieza mixta para flauta y cinta.	Carlos Barreiro Ortiz
Programa 105; septiembre 29 de 1998	Sonido	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1998	00:25:06	Resalta la electroacústica en la música colombiana del siglo XX, destacando a Catalina Peralta con su obra "Recitativo Electrónico número 2", conocida por su complejidad y detallada instrumentación, y a Guillermo Carbó Rondero con "Tripode", para contrabajo y medios electroacústicos. Ambas composiciones son presentadas junto con la formación musical de los artistas.	Roque Julio Saavedra, Carlos Barreiro Ortiz

Programa 110; <i>s.f.</i>	Sonido	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1998	00:27:53	Repertorio musical del artista alemán Karlheinz Stockhause, reconocido por sus composiciones seriales y el contenido religioso de sus obras. Contextualización musical y presentación de la segunda parte de su obra "La respiración da vida", una pieza para coro, orquesta y cinta magnetofónica que incluye citas de poemas japoneses.	Roque Julio Saavedra, Carlos Barreiro Ortiz
Programa 111; S.f.	Sonido	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1998	00:28:55	Presentación y contextualización musical de la obra "Música en el vientre" del compositor alemán Karlheinz Stockhause, pieza para seis percusionistas y caja de música, interpretada por los percusionistas de Habsburgo bajo la dirección del mismo compositor. Comentario sobre el interés del compositor por la construcción de cajas musicales y la creación de obras para cada signo del zodiaco, siguiendo el orden de los meses.	Roque Julio Saavedra, Carlos Barreiro Ortiz
Programa 115; s.f.	Sonido	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1999	00:28:02	Presentación y breve contextualización musical de dos obras del compositor griego Iannis Xenakis, tales como: "Dikhthas" y "Acanthus" para voz y música instrumental, interpretadas por el Grupo Espectro.	
Programa 116; S,f	Sonido	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1999	00:27:34	Acerca de la experimentación electroacústica de la compositora japonesa Akemi Ishijima. Presentación y breve contextualización musical de sus obras: "Transpace" e "Interspace", piezas inspiradas en los sonidos naturales de las calles de Inglaterra (OBRAS ELECTROACUSTICAS)	Roque Julio Saavedra, Carlos Barreiro Ortiz
Programa 125; marzo 25 de 1999	Sonido	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1999	00:28:46	Explicación sobre los sonidos electroacústicos presentes en obras de los compositores británicos John Palmer y Andrew Lewis. Con respecto al primer compositor, se presenta la pieza "Más allá del puente" para violonchelo y cinta magnetofónica; por parte del segundo y último compositor se ofrece la pieza "Llegadas".	Roque Julio Saavedra, Carlos Barreiro Ortiz
Programa 126 ; marzo 26 de 1999.	Sonido	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1999	00:28:58	Explicación del desarrollo de la música electroacústica en Gran Bretaña a partir de los compositores Mike Vaughan y Andrew Lewis. Presentación de la línea melódica instrumental "Esferado", dúo para soprano, saxófono y cinta magnetofónica por Vaughan y la pieza "Tiempo y fuego" por Lewis.	Roque Julio Saavedra, Carlos Barreiro Ortiz
Programa 129, mayo 13 de 1999.	Sonido	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1999	00:27:11	Interpretación y presentación de la obra "Cinco a la tercera" para trombón y cuarteto de cuerdas del compositor estadounidense John Cage quien para esta pieza musical emplea técnicas ejecutadas en computador.	Roque Julio Saavedra, Carlos Barreiro Ortiz
Programa 131; mayo 27 de 1999	Sonido	Radiodifusora Nacional de Colombia, 1999	00:28:51	Instrumentación acústica de Guillermo Carbó Rondero y Ana María Romano.	Carlos Barreiro Ortiz

ANEXO 5. TABLA DE INFORMACIÓN: RADIODIFUSORA NACIONAL DE COLOMBIA OTROS PROGRAMAS CON CONTENIDO ASOCIADO A LA MMT.

Programa	Colaborador(es)	Productora	Duración	Notas de contenido
Notas sobre la música en Colombia / octubre 20 de 2003	Barreiro Ortiz, Carlos, Ibarbo, Efraín.	Radiodifusora Nacional de Colombia	00:58:16	Presenta una adaptación radiofónica de tres óperas sobre Cristóbal Colón. Primero, "Cristoforo Colombo" de Blas Emilio Atehortúa, que combina técnicas musicales tradicionales y modernas con tenor, coro de niños y coro mixto. Le sigue "Oda a Colón", del mismo autor, interpretada por la soprano Carmina Gallo. Finalmente, "Los conquistadores" de Guillermo Uribe Holguín, un poema sinfónico que reconstruye eventos históricos de la conquista, interpretado por la Orquesta Sinfónica de Colombia.
Notas sobre la música en Colombia / octubre 28 de 2003	Carlos Barreiro Ortiz, Ibarbo, Efraín, Flórez, Alberto.	Radiodifusora Nacional de Colombia	00:56:40	El programa destaca la relevancia de la música colombiana entre 1953 y 1974 bajo la dirección de Olav Roots en la Orquesta Sinfónica de Colombia, marcada por repertorios tradicionales y composiciones nacionales. Se reseñan cinco obras de cámara de compositores colombianos nacidos en la segunda mitad del siglo XX: "Desposorios místicos" de Luis Guillermo Quijano (cuarteto de cuerdas), "La creación" de Andrés Posada (mezzosoprano y ensamble), "Atavismo - regresión" de Catalina Peralta (cuarteto de saxofones), "Cachu" de Gustavo Lara (trompeta y cinta electroacústica) y una pieza para flauta de Eduardo Carrizosa.
Curiosidades culturales : John Cage aproximaciones, parte I.	Carlos Barreiro Ortiz, Guillermo Andrade Ariel Torres, Alcides Plazas, Rubén Godoy, Centro Colombo Americano de Bogotá.	Radiodifusora Nacional de Colombia	01:39:59	Explora la vida y obra del compositor estadounidense John Cage, pionero de la música aleatoria, electrónica y danza moderna. Se analizan su personalidad y apariencia basándose en Retrato de Cage de Richard Kostelanetz, además de mencionar sus libros vanguardistas Silence y A Year from Monday. Destaca su estilo musical innovador con nuevas formas de percusión, técnicas aleatorias y experimentación con sonidos electrónicos e improvisación. Se presentan y contextualizan obras como "Metamorfosis", "Preludio para meditación", "Doble música", "Suite para piano de juguete" y "Suite amores". También se detalla la historia del piano preparado, instrumento con el que Cage creó sonidos únicos mediante el uso de materiales como madera, vidrio y caucho en las cuerdas.
Curiosidades culturales: John Cage aproximaciones, parte II (S.f)	Carlos Barreiro Ortiz, Guillermo Andrade, Ariel Torres, Alcides Plazas, Rubén Godoy, Centro Colombo Americano de Bogotá.	Radiodifusora Nacional de Colombia	00:58:46	Analiza la influencia del I Ching, antiguo texto chino, en "Música de cambios" de John Cage, obra que aplica técnicas de azar e improvisación basadas en fórmulas matemáticas y tablas. También se contextualizan obras como "Fontana Mix", "Paisaje número cinco", "4'33'", "84 piezas para piano", "Atlas Eclipticalis con música de invierno" y "HPSCHD" para tres clavicémbalos y 51 cintas magnetofónicas. Las composiciones de Cage destacan por el uso de medios electrónicos y la ausencia de armonía tradicional, según críticos contemporáneos.
La aldea Efecto 2000, 17 de abril de 1999.	Salcedo González, Andrés	Señal Colombia, Olimpia Ltda para Inravisión	N/A	Con la llegada del año 2000 y los posibles problemas en sistemas informáticos, el gobierno colombiano crea el Consejo Asesor "Sistemas Año 2000". El ingeniero Edgar Rodríguez muestra cómo utilizar software musical, sintetizadores y computadoras para generar ritmos y melodías.
Punto de Encuentro [Décimo aniversario de la Asociación Colombiana de Música Electroacústica] agosto 02 de 2003	Ospina Calderón, Clara Inés	HJCK, 2003	00:24:14	En el marco del décimo aniversario de la Asociación Colombiana de Música Electroacústica, se entrevista a Carlos Barreiro Ortiz, investigador musical y fundador, quien relata la historia y objetivos de la entidad. También aborda los orígenes y características de la música electroacústica, destacando el primer disco de la asociación, "Onda electroacústica". Para cerrar, presenta la canción "Primitiva" de Harold Vásquez.
Festival de Música Contemporánea en	Barreiro Ortiz, Carlos	Bogotá: HJCK, 1989	01:00:29	En el Festival de Música Contemporánea en Bogotá, el grupo Lontano presenta piezas y su directora, Odaline de la Martínez, comparte su trayectoria musical en universidades de Estados Unidos y la fundación del trío Lontano dedicado a la música contemporánea. La compositora cubana reflexiona sobre la música en

Bogotá : abril 16 de 1989.				Londres y su experiencia componiendo una ópera en Nueva Orleans con apoyo de la Universidad de Tulane. También aborda el papel de las mujeres en la música como directoras y compositoras, destacando los retos y oportunidades de ser directora en Inglaterra. Finalmente, se recuerda la Serie de Música de las Américas celebrada en Londres.
Los discos ACME de Carlos Barreiro Ortiz	N/A	RTVC junio 4, 2020	00:27:33	Entre 1998 y 2010, Carlos Barreiro Ortiz, investigador y crítico musical, recopiló en cinco discos aspectos emblemáticos de la música contemporánea colombiana del siglo XX. Estas grabaciones son recordadas junto a los compositores David Feferbaum y Rodolfo Acosta.

**ANEXO 6. MATRIZ SOBRE REVISIÓN DE ARCHIVOS DEL CIRCULO COLOMBIANO DE MÚSICA
CONTEMPORÁNEA. EVENTOS ASOCIADOS A LA MMT**

FECHA	NOMBRE DEL EVENTO	INSTITUCIÓN	UBICACIÓN	NOMBRE DE LA SALA	COMPOSITORES	CATEGORÍA
18/09/2015	Archeion	CCMC	Bogotá	Angela Inez Guzmán	Daniel Teruggi Barnard Parmegiani Christian Zanési Mauricio Bejarano	Música ortofónica Música acústica
25/09/2015	Música contemporánea de cámara y electroacústica, de compositores colombianos y latinoamericanos.	CCMC	Bogotá	Museo Nacional De Colombia	N/A	Música contemporánea de cámara Música electroacústica
5/10/2015	Concierto de música electroacústica colombiana. Obras curadas por el círculo colombiano de música contemporánea.	UNLP	Buenos Aires. Argentina.	Auditorio Roberto Rollié De La Facultad De Bellas Artes De La Unlp	Obras de Música Electroacústica Colombiana	Música electroacústica colombiana
9/10/2015	Música para voz y música electroacústica	CCMC	Bogotá	Punto Theca	CCMC	Música para voz Música electroacústica
10/11/2015 11/11/2015	Johann hasler: retratos de un compositor	Banco de la republica	Bogotá	Biblioteca Luis Ángel Arango, Sala De Audiovisuales	Johann Hasler	Música contemporánea Música electroacústica
19/11/2015	La orquesta de laptops b.lap	N/A	Bogotá	Casa Taller	Luis Fernando Sánchez Michele Abondano Rafael Llanos Germán David Rizo Juan Camilo Vásquez	Música por computador
20/11/2015	Agrupación ul	CCMC	Bogotá	Teatro Publico Valencia Pablo De Tarso	Ul	Música mixta
20/11/2015	Electro-misticismo	CCMC	Bogotá	Punto Theca	Masha Bronnikova Oscar Casallas Laura Barrios Catalina Higuera Camilo Mahecha	Medios mixtos
27/11/2015	Agrupación sati – flauta y electrónica	CCMC	Bogotá	Teatro Libélula Dorada	Rafael Llanos Diego Rojas Pedro García Daniel Leguizamón	Música mixta
3/12/2015	Conferencia: "Las Artes Sonoras y su campo expandido"	CCMC	Bogotá	Librería - Editorial La Valija De Fuego	N/A	Arte sonoro
1/03/2016	Libélula sonora – concierto Ricardo Cuadros.	CCMC	Bogotá	Teatro Libélula Dorada	Interpolaciones (1966) César Bolaños Seis Tientos (1977) Gerardo Gandini Flor De Sancayo (1978) Edgar Valcárcel	Música mixta

					Cinco Preludios (1968 - 1999) Blas Emilio Atehortúa V Microgramas (2014) Mesías Maiguashca	
26/02/2016	Música electroacústica colombiana	CCMC	Bogotá	Museo Nacional	N/A	Música electroacústica
01/03/2016	ATEMPORÁNEA Cuarteto de guitarras.	Libélula Sonora	Bogotá	Teatro La Libélula Dorada	N/A	Música electrónica
18/03/2016	Música electroacústica de La Plata y Buenos Aires	CCMC	Bogotá	Museo Nacional	N/A	Música electroacústica
19/04/2016	Saxofón y electrónica	CCMC	Bogotá	Teatro Libélula Dorada	Omar López	Música electrónica
07/06/2016	Música mixta para guitarra, flauta y video	CCMC	Bogotá	Teatro Libélula Dorada	N/A	Música mixta
22/07/2016	Música electroacústica boliviana	CCMC	Bogotá	Museo Nacional	Lluvia Bustos Yerko Estevez Adrián Quintela Heredia Carla Quispe Miguel Llanque Alberto Villalpando.	Música electroacústica
02/08/2016	Concierto con la participación del Ensamble CG y de Time To Play – Música Electrónica Experimental	CCMC	Bogotá	Teatro Libélula Dorada	Ensamble CG Time To Play E	Música electroacústica
17/09/2016	Doble concierto con los ensambles “Kling” y “ul - música mixta”	Festival de Música “De todo un toque”	Bogotá	Teatro Acto Latino	Melissa Vargas Andrew May Oscar Bazán Rafael Llanos	Música mixta
10/12/2016	Concierto: “Aquí tampoco hay tiempo” “ul” Música mixta	CCMC	Bogotá	Teatro Acto Latino	Laura Cubides Samanta García Daniel Leguizamón	Música mixta
03/03/2017	Concierto de música electroacústica de David Feferbaum	CCMC	Bogotá	Museo Nacional	Daniel Leguizamón David Feferbaum	Música electroacústica
05/04/2017	Jornadas de Música Contemporánea	CCMC	Bogotá		Ul	Música mixta
19/04/2017	Concierto de Música Mixta	CCMC	Bogotá		Ul	Música mixta
17/05/2017	Ensamble de Música contemporánea. Música para voz, piano y electrónica	Universidad el Bosque	Bogotá	Universidad El Bosque	Luis Fernando Sánchez	Música electrónica
18/04/2018	Conferencia: “Pensamiento político y decolonialismo en la música electroacústica de Latinoamérica hacia 1975”	CCMC	Bogotá	Universidad Central	Daniel Leguizamón	Música electroacústica

18/04/2018	Concierto para piano y electrónica de compositores españoles	CCMC	Bogotá	Conservatorio De La Universidad Nacional De Colombia	Carmen Morales	Música electrónica
21/04/2018	Concierto para piano y electrónica de compositores latinoamericanos	CCMC	Bogotá	Conservatorio De La Universidad Nacional De Colombia	Carmen Morales Melissa Vargas Rodolfo Acosta Jesús Buendía Puyohan	Música electrónica
2-30/03/2019	Programa Festival de Música Contemporánea “Acto de Sonar”	Acto Latino	Bogotá	Teatro Acto Latino	Beatriz Elena Martínez Atemporánea Daniel Leguizamón B.O.I (Bogotá Orquesta De Improvisadores) “La Sociedad” Ensemble José Gómez Grupo Otraparte Luis Fernando Sánchez Ensamble Cg	Música electroacústica
08/03/2019	2° Concierto: Daniel Leguizamón, como intérprete de música electroacústica, y a su proyecto de música experimental Doble cero carnívero	Acto Latino	Bogotá	Teatro Acto Latino	Daniel Leguizamón	Música electroacústica
16/03/2019	Concierto: Improvisación grupal con instrumentos electrónicos dirigida por Rodolfo Acosta R.	Acto Latino	Bogotá	Teatro Acto Latino	R. Rubio J. Tower M. Bertran	Música electrónica
30/03/2019	Concierto: Luis Fernando Sánchez Gooding (electroacústica)	Acto Latino	Bogotá	Teatro Acto Latino	F.A. Gutiérrez J.C. Vásquez L. Zapata N. Merlano L.F. Sánchez Gooding	Música electroacústica
06/04/2019	Conferencia No. 1 Estrategias de análisis de música electroacústica impartida por Jorge Gregorio García Moncada	CCMC	Bogotá	Auditorio Fabio Lozano	Jorge Gregorio García Moncada	Música electroacústica
14/08/2019	Música contemporánea y experimental a cargo del Ensamble CG	CCMC	Bogotá	Matik Matik		Música electrónica
03/09/2019	Concierto: UNIDAD DE LO DIVERSO	CCMC	Bogotá	Teatro Libélula Dorada		Música electrónica
23/10/2019	Concierto Inaugural, ponencias-recital: Reflexiones en torno de la	CCMC	Bogotá	Auditorio Fabio Lozano	D. Leguizamón L. Cubides	Música para medios mixtos

	corporalidad; Interpretación música para medios mixtos					
13/11/2019	Concierto: La música de Rodolfo Acosta.	Banrepcultural	Bogotá	Biblioteca Luis Ángel Arango	Rodolfo Acosta	Música electroacústica
12/12/2019	13 momentos. Música en vivo – rock alternativo y música electroacústica.	CCMC	Bogotá	La Galería 419	Móni-K Vega Ctrl	Música electroacústica

ANEXO 7. MATRIZ SOBRE REVISIÓN DE ARCHIVOS DEL FESTIVAL EN TIEMPO REAL.

FECHA	NOMBRE DEL EVENTO	INSTITUCIÓN	UBICACIÓN	NOMBRE DE LA SALA	COMPOSITORES	CATEGORÍA
09/10/2013	Federico Demmer	Festival En tiempo real	Bogotá	Auditorio Germán Arciniégas, Biblioteca Nacional	Federico Demmer	Música electrónica
10/10/2013	Ervalizer – Ervo Pérez	Festival En tiempo real	Bogotá	Teatro de Garaje	Ervo Pérez	Música electrónica
17/10/2013	9 Voltios	Festival En tiempo real	Bogotá	Teatro de Garaje	Leonardo González María José Marulanda José Marulanda Laura Ocasio	Música electrónica
31/10/2013	Julián Benavides (electrónica en tiempo real) y Trilobite (Ruido precario con aparatos modificados o producidos para hacer sonido: Carlos Bonil y Falon Cañón)	Festival En tiempo real	Bogotá	Teatro de Garaje	Julián Benavides Carlos Bonil Falon Cañón	Música electrónica
06/11/2013	Ana busca sus secuaces (Ana María Romano G. comparte desde la electrónica experimental con diversas músicas populares: Diana Avella, Javier Cerón y Starlite Galaxia)	Festival En tiempo real	Bogotá	Auditorio Germán Arciniégas, Biblioteca Nacional	Ana María Romano G Diana Avella Javier Cerón Starlite Galaxia	Música electrónica
27/11/2013	Intersticios sonoros (miniaturas electroacústicas a cargo de Leonardo Puentes, TTP – Laura Barrios, Óscar Casallas y Camilo Mahecha- y Juan Manuel Mercado)	Festival En tiempo real	Bogotá	Auditorio Aurelio Arturo y Hall de la Biblioteca Nacional	Laura Barrios Óscar Casallas Camilo Mahecha Juan Manuel Mercado	Música electroacústica
27/11/2013	Memorial de voces (Instalación sonora de Christine Renaudat) Concierto e inauguración exposición de la instalación sonora	Festival En tiempo real	Bogotá	Auditorio Aurelio Arturo y Hall de la Biblioteca Nacional	Christine Renaudat	Música electrónica
10-21/03/2014	Taller de Max/MSP: Guía de programación para artistas – Curso intensivo nivel 1	Festival En tiempo real Departamento de Música de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes	Bogotá	Universidad de los Andes	Fransisco Colasanto	Arte sonoro

15/03/2014	Francisco Colasanto (Arg-Mex) – Electroacústica	Festival tiempo real	En	Bogotá	Casa Poliedro	Francisco Colasanto	Música electroacústica
15/03/2014	Starlite Galaxia (Col) – Performance	Festival tiempo real	En	Bogotá	Casa Poliedro	Starlite Galaxia	Música electrónica
15/03/2014	Carlos Bonil + Falon Cañón (Trilobite, Col) – Exponiendo sus instrumentos electrónicos hechos en casa (DIY)	Festival tiempo real	En	Bogotá	Casa Poliedro	Carlos Bonil Falon Cañón	Música electrónica
15/03/2014	Documental La música electroacústica en Costa Rica	Festival tiempo real	En	Bogotá	Casa Poliedro	Oscilador	Música electroacústica
04/05/2014	Concierto al aire libre en la plazuela de Odeón	Festival tiempo real	En	Bogotá	Plazoleta de Odeón	N/A	Arte sonoro
04/05/2014	Acción radiofónica 1: La ciudad ausente Nois Radio (Colombia)	Festival tiempo real	En	Bogotá	Espacio Odeón	Nois Radio	Arte sonoro
04/05/2014	Concierto Premio “En tiempo real” a música electroacústica	Festival tiempo real	En	Bogotá	Espacio Odeón	N/A	Música electroacústica
04/05/2014	Proyección de Punto de quiebre (Documental, Ecuador)	Festival tiempo real	En	Bogotá	Espacio Odeón	N/A	Arte sonoro
04/05/2014	JAM: Jorge Barco + Margarita Ardila + Trilobite + invitado especial	Festival tiempo real	En	Bogotá	Espacio Odeón	Jorge Barco Margarita Ardila Trilobite	Arte sonoro
04/05/2014	Concierto Jorge Haro (Argentina/España)	Festival tiempo real	En	Bogotá	Espacio Odeón	Jorge Haro	Arte sonoro
04/05/2014	Panel: Desde y hacia el sonido: Género, sonido y tecnología	Festival tiempo real	En	Bogotá	Espacio Odeón	N/A	Arte sonoro
04/05/2014	Concierto Eva Zöllner + Alexandra Cárdenas (Alemania + Colombia)	Festival tiempo real	En	Bogotá	Espacio Odeón	Eva Zöllner Alexandra Cárdenas	Arte sonoro
05/05/2014	Proyección de Ruido Vulgar (Documental, Perú)	Festival tiempo real	En	Bogotá	Espacio Odeón	N/A	Arte sonoro
05/05/2014	Panel: Desde y hacia el sonido: El sonido no es propiedad exclusiva de la música	Festival tiempo real	En	Bogotá	Espacio Odeón	N/A	Arte sonoro
05/05/2014	Concierto Santiago Lozano (Colombia)	Festival tiempo real	En	Bogotá	Espacio Odeón	Santiago Lozano	Arte sonoro
05/05/2014	Acción radiofónica 2: La ciudad ausente Nois Radio (Colombia)	Festival tiempo real	En	Bogotá	Espacio Odeón	Nois Radio	Arte sonoro
05/05/2014	Concierto StarliteGalaxia (Colombia)	Festival tiempo real	En	Bogotá	Espacio Odeón	StarliteGalaxia	Arte sonoro

05/05/2014	Concierto Lumínico (México)	Festival tiempo real	En	Bogotá	Espacio Odeón	N/A	Arte sonoro
28/04/2015	Nuntempe Ensamble: concierto de guitarras electrónica y video	Festival tiempo real	En	Bogotá	La Factoría	Julián Benavides Edgar Guzmán Georg Friedrich Haas Cecilia Pereyra Pablo Martín Freiberg Sebastián Pozzi Azzaro	Música electrónica
24/04/2016	Trem-pássaro (1993) Denise Garcia (Brasil, 1955)	Festival tiempo real	En	Bogotá	La plataforma para las artes	Denise Garcia	Arte sonoro
24/04/2016	Paroxismo (2016) Libertad Figueroa (México, 1987)	Festival tiempo real	En	Bogotá	La plataforma para las artes	Libertad Figueroa	Música electrónica
24/04/2016	Agnioètiomix (1999) Carole Chargueron (Francia, residente en México; 1966)	Festival tiempo real	En	Bogotá	La plataforma para las artes	Carole Chargueron	Música electroacústica
24/04/2016	Conciencia pura de invención (2013) Patricia Martínez (Argentina, 1973)	Festival tiempo real	En	Bogotá	La plataforma para las artes	Patricia Martínez	Música electroacústica
24/04/2016	Bezimiani (2011) Julia Teles (Brasil, 1989)	Festival tiempo real	En	Bogotá	La plataforma para las artes	Julia Teles	Arte sonoro
24/04/2016	A la inequívoca memoria de mi piel (2016) Michele Abondano (Colombia, 1981)	Festival tiempo real	En	Bogotá	La plataforma para las artes	Michele Abondano	Arte sonoro
24/04/2016	Cinco Micro-estudios (1992) Gabriela Ortiz (México, 1964)	Festival tiempo real	En	Bogotá	La plataforma para las artes	Gabriela Ortiz	Arte sonoro
24/04/2016	Concierto de lanzamiento: RUST (Jean-François Laporte y Benjamin Thiepgen)	Festival tiempo real	En	Bogotá	La plataforma para las artes	Jean-François Laporte Benjamin Thiepgen	Arte sonoro
4-5-6/05/2016	colectivo [radiador] de México TALLER POESÍA SONORA Y CÓDIGO	Festival tiempo real	En	Bogotá	matik-matik	Iván Esquinca Jaime Alonso Lobato Cardoso Alberto Cerro Mauro Herrera Fernando Lomelícuya	Música electrónica
06/05/2016	colectivo [radiador] de México CONCIERTO	Festival tiempo real	En	Bogotá	matik-matik	Iván Esquinca Jaime Alonso Lobato Cardoso Alberto Cerro Mauro Herrera Fernando Lomelícuya	Música electrónica
29/06/2016	Maia Koenig AKA RRayen de Argentina, segunda estación de EN TIEMPO REAL 2016 Taller	Festival tiempo real	En	Bogotá	Casa Bogotales	Maia Koenig AKA RRayen	Música electrónica
29/06/2016	Maia Koenig AKA RRayen de Argentina, segunda	Festival tiempo real	En	Bogotá	Casa Bogotales	Maia Koenig AKA RRayen	Música electrónica

	estación de EN TIEMPO REAL 2016 Concierto					
31/10/2016	Concierto Jonty Harrison	SPECTRA Festival Internacional de Música Electroacústica	Bogotá Bogotá	Auditorio Fabio Lozano, Universidad Jorge Tadeo Lozano	Jonty Harrison	Música electroacústica
31/10/2016	Concierto Eva Zöllner	SPECTRA Festival Internacional de Música Electroacústica	Bogotá	Auditorio Fabio Lozano, Universidad Jorge Tadeo Lozano	Eva Zöllner	Música electroacústica
01/11/2016	Conferencia Eva Zöllner Estado del arte del repertorio para acordeón y medios electroacústicos	SPECTRA Festival Internacional de Música Electroacústica	Bogotá	Hemiciclo 001, Universidad de Los Andes	Eva Zöllner	Música electroacústica
02/11/2016	Conferencia Jonty Harrison Estado del arte de la música electroacústica, ¿hacia dónde vamos?	SPECTRA Festival Internacional de Música Electroacústica	Bogotá	Hemiciclo 001, Universidad de Los Andes	Jonty Harrison	Música electroacústica
03/11/2016	Conversatorio Música electroacústica actual en Colombia	SPECTRA Festival Internacional de Música Electroacústica	Bogotá	Auditorio Principal Biblioteca Virgilio Barco	Michele Abondano Sofía Chavarro Ana María Romano G. Catalina Peralta C. Daniel Prieto Santiago Lozano Jorge Gregorio García M.	Música electroacústica
03/11/2016	Concierto Música electroacústica actual en Colombia	SPECTRA Festival Internacional de Música Electroacústica	Bogotá	Auditorio Principal Biblioteca Virgilio Barco	Michele Abondano Fernando Rincón Estrada Sofía Chavarro Ana María Romano G. Catalina Peralta C. Daniel Prieto Santiago Lozano Jorge Gregorio García M.	Música electroacústica
04/11/2016	Concierto Jonty Harrison Selección antológica de su obra electroacústica	SPECTRA Festival Internacional de Música Electroacústica	Bogotá	Auditorio Mario Laserna – B, Universidad de los Andes	Jonty Harrison	Música electroacústica
19-24/05/2017	CLASES MAGISTRALES: EL ARTE SONORO	Festival En Tiempo Real	Bogotá	Centro de Convenciones UAN	Josep Cerdà	Arte sonoro
26/04/2017	CONVERSATORIO Y CONCIERTO DE CIERRE	Festival En Tiempo Real	Bogotá	Centro de Convenciones UAN	Josep Cerdà	Arte sonoro
19-26/04/2017	TALLER-RESIDENCIA ARTÍSTICA DE ESCULTURA SONORA	Festival En Tiempo Real	Bogotá	UAN Artes Circunvalar	N/A	Arte sonoro

13/07/2017	Jaime Oliver // Falon Cañon	Festival En Tiempo Real	Bogotá	ARTESTUDIO	Jaime Oliver Falon Cañon	Arte sonoro
14/07/2017	Ximena Alarcón	Festival En Tiempo Real	Bogotá	ARTESTUDIO	Ximena Alarcón David Agudelo Bernal Miguel Isaza	Arte sonoro
15/07/2017	Audiotecna Jam	Festival En Tiempo Real	Bogotá	ARTESTUDIO	Audiotecna Jam	Arte sonoro
10-12/07/2017	SAMPLEO SONORO	Festival En Tiempo Real	Bogotá	Sede Circunvalar Universidad Antonio Nariño	Cielo Vargas Eduardo Nol	Arte sonoro
13-15/07/2017	SÍNTESIS Y MANIPULACIÓN DE AUDIO EN Pd (Pure Data)	Festival En Tiempo Real	Bogotá	Sede Circunvalar Universidad Antonio Nariño	Jaime Oliver	Arte sonoro
13-15/07/2017	DEEP LISTENING: ESCUCHA PROFUNDA	Festival En Tiempo Real	Bogotá	Sede Circunvalar Universidad Antonio Nariño	Ximena Alarcón	Arte sonoro
14/11/2017	Conferencia: YO [no] SOY UN ESPACIO PÚBLICO Por Thais Montanari (Br)	Festival En Tiempo Real	Bogotá	Sala de música Biblioteca Central Universidad Nacional	Thais Montanari	Arte sonoro
15/11/2017	Set 1: Trance radiofónica	Festival En Tiempo Real	Bogotá	ENNO	Ángela Jiménez Laura Wiesner	Arte sonoro
15/11/2017	Set 2: brain washed, brain dead	Festival En Tiempo Real	Bogotá	ENNO	Ana María Ruiz Valencia Ángela Marciales D. Thais Montanari	Arte sonoro
16/11/2017	Set 1: En el aire	Festival En Tiempo Real	Bogotá	ENNO	Carmen E. Brigard Diana Medina Jaidy Díaz	Arte sonoro
16/11/2017	Set 2: Improvisar o de cómo sobrevivir al encanto de las máquinas	Festival En Tiempo Real	Bogotá	ENNO	Ana María Romano G. Michele Abondano Violeta García	Arte sonoro
18/11/2017	Panel: ¿Por qué es importante organizarse colectivamente y reunirse entre mujeres?	Festival En Tiempo Real	Bogotá	El Telar de las palabras. Librería de mujeres	N/A	Arte sonoro
03-04/05/2018	LANZAMIENTO TEMPORADA 2018 con el colectivo RGGTRN (Mx): Taller, charla y concierto	Festival En Tiempo Real	Bogotá	Sala SECREA – Centro Ático	N/A	Arte sonoro
03/05/2018	LANZAMIENTO TEMPORADA 2018 con el colectivo RGGTRN (Mx): Taller, charla y concierto	Festival En Tiempo Real	Bogotá	Plataforma Bogotá	N/A	Arte sonoro
05/05/2018	LANZAMIENTO TEMPORADA 2018 con el colectivo RGGTRN (Mx): Taller, charla y concierto	Festival En Tiempo Real	Bogotá	Plataforma Bogotá	N/A	Arte sonoro
06/09/2018	Concierto 1 Homenaje a la compositora Catalina Peralta	SPECTRA Festival Internacional de	Bogotá	Auditorio Lleras, Universidad de los Andes	Catalina Peralta	Música electroacústica

		Música Electroacústica				
07/09/2018	Curaduría de la segunda parte del Concierto 3	SPECTRA Festival Internacional de Música Electroacústica	Bogotá	Auditorio Lleras, Universidad de los Andes	Jaime Oliver Evelyn Frosini Vania Dantas-Leite Natalia Henao Muñoz	Música electroacústica
07/09/2018	Organización y programación del Concierto 4	SPECTRA Festival Internacional de Música Electroacústica	Bogotá	Auditorio Lleras, Universidad de los Andes	Natalia Valencia Zuluaga Susan Campos Fonseca	Música electroacústica
29/03/2019	Todas sonamos – exorcismo sonoro	Festival En Tiempo Real	Bogotá	N/A	N/A	Arte sonoro
18-19/07/2019	Nada dos veces	Festival En Tiempo Real	Bogotá	Espacio odeón	Carmen Elvira Brigard María Angélica Madero	Arte sonoro
18/07/2019	Anfitrionas jam 10 años haciendo ruido	Festival En Tiempo Real	Bogotá	Espacio odeón	Laura Zapata Luza Quiceno Zoitsa Noriega	Arte sonoro
18/07/2019	Concierto: amuleto	Festival En Tiempo Real	Bogotá	Espacio odeón	Sara Fernández	Arte sonoro
18/07/2019	Jam 10 años haciendo ruido	Festival En Tiempo Real	Bogotá	Espacio odeón	Laura Zapata Luza Quiceno Zoitsa Noriega Andrés Felipe Nández Ángela Marciales Carmen Elvira Brigard Efe Ce Ele Falon Cañón José Marulanda Juanita Espinosa María Angélica Madero Sara Fernández	Arte sonoro
19/07/2019	Instalación-performance audiovisual: receptor	Festival En Tiempo Real	Bogotá	Espacio odeón	Rasureitor	Arte sonoro
19/07/2019	Live act con máquinas diy de noise: fuente de poder	Festival En Tiempo Real	Bogotá	Espacio odeón	Don Elvis	Arte sonoro
19/07/2019	Concierto visual: bio-fragments	Festival En Tiempo Real	Bogotá	Espacio odeón	Efe Ce Ele	Arte sonoro
09/07/2019	Fiesta	Festival En Tiempo Real	Bogotá	Espacio odeón	Juana Valeria	Arte sonoro
18-19/07/2019	Sala de escucha: la audiencia escoge qué quiere oír dentro de las listas de reproducción del exorcismo sonoro	Festival En Tiempo Real	Bogotá	Espacio odeón	N/A	Arte sonoro
14-17/08/2019	Juanita Espinosa (Colombia), con la instalación «Llamado de origen»	Festival En Tiempo Real	Pasto	Centro Cultural Palatino de la Universidad de Nariño	Juanita Espinosa	

14-17/08/2019	Andrés F. Nández (Colombia), con la instalación «Perceptósfera»	Festival En Tiempo Real	Pasto	Centro Cultural Palatino de la Universidad de Nariño	Andrés F. Nández	Arte sonoro
14-17/08/2019	Nadina Marquisio (Argentina), con la instalación sonora «Juntas»	Festival En Tiempo Real	Pasto	Centro Cultural Palatino de la Universidad de Nariño	Nadina Marquisio	Arte sonoro
14-17/08/2019	Eva Zöllner (Alemania), concierto «Acordeones nómadas, vientos electrónicos»	Festival En Tiempo Real	Pasto	Centro Cultural Palatino de la Universidad de Nariño	Eva Zöllner	Música electrónica
20/09/2019	Exorcismo sonoro: fem laptop jam	Festival En Tiempo Real	N/a (virtual)	N/A (Virtual)	Ana María Romano G. Diana C. Medina Diana María Restrepo R. Laura Zapata Randy Naranjo	Arte sonoro
14/11/2019	10 años festival en tiempo real: 25n todas sonamos – exorcismo sonoro	Festival En Tiempo Real	N/a (virtual)	N/A (Virtual)	Círculo Sonoro Laboratorio Eve Sonora Festival Estéticas Expandidas Festival Sur Aural GRIS Perú Morfina Records MUSEXPLAT WoNoMuTe	Arte sonoro Música electroacústica

**ANEXO 8. MATRIZ SOBRE REVISIÓN DE ARCHIVOS DE TRANSVERSAL SONORA.
EVENTOS RELACIONADOS CON LA MMT**

FECHA	NOMBRE DEL EVENTO	INSTITUCIÓN	UBICACIÓN	NOMBRE DE LA SALA	COMPOSITORES	CATEGORÍA
2014	Concierto 1 German rizo	Transversal sonora	N/A	N/A	German rizo	Arte Sonoro Música Electroacústica Música electrónica
2014	Concierto 2 Leonardo puentes Mario salazar	Transversal sonora	N/A	N/A	Leonardo puentes Mario salazar	Arte Sonoro Música Electroacústica Música electrónica
2014	Concierto 3 Carlos roman – jose miguel luna Shamir camejo – nicolas molina	Transversal sonora	N/A	N/A	Carlos roman Jose miguel luna Shamir camejo Nicolas molina	Arte Sonoro Música Electroacústica Música electrónica
2014	Concierto 4 Orquesta electronica Coro huelga	Transversal sonora	N/A	N/A	Orquesta electrónica Coro Huelga	Arte Sonoro Música Electroacústica Música electrónica
02/11/2016	UI Convocatoria sonidos en diálogo Muestras taller de improvisación experimental	Transversal sonora	Bogotá	Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia	N/a	Arte Sonoro Música Electroacústica Música electrónica
03/11/2016	Proyecto arqueea Coal Muestras taller de improvisación experimental	Transversal sonora	Bogotá	Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia	N/a	Arte Sonoro Música Electroacústica Música electrónica
04/11/2016	Convocatoria Sonidos en Diálogo Solab Muestras Taller de improvisación Experimental	Transversal sonora	Bogotá	Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia	N/a	Arte Sonoro Música Electroacústica Música electrónica
28/10/2016	Modulo 1 Taller en improvisación experimental	Transversal sonora	Bogotá	Claustro de San Agustín	Camilo rojas	Arte Sonoro Música Electroacústica Música electrónica
27/10/2016	Modulo 2			Claustro de San Agustín	José miguel luna	Arte Sonoro

	Taller de improvisación experimental					Música Electroacústica Música electrónica
28/10/2016	Modulo 3 Taller de improvisacion experimental	Transversal sonora	Bogotá	Claustro de San Agustín	Camilo rojas	Arte Sonoro Música Electroacústica Música electrónica
01/11/2018	Taller 1	Transversal sonora	Bogotá	Conservatorio de Música Universidad Nacional de Colombia Sede Bogotá	N/a	Arte Sonoro Música Electroacústica Música electrónica
02/11/2018	Taller 2	Transversal sonora	Bogotá	Conservatorio de Música Universidad Nacional de Colombia Sede Bogotá	N/a	Arte Sonoro Música Electroacústica Música electrónica
03/11/2018	Taller 3	Transversal sonora	Bogotá	Teatro Acto Latino	N/a	Arte Sonoro Música Electroacústica Música electrónica

**ANEXO 9. MATRIZ SOBRE REVISIÓN DE ARCHIVOS DE MATIK MATIK.
EVENTOS RELACIONADOS CON LA MMT**

FECHA	NOMBRE DEL EVENTO	INSTITUCIÓN	UBICACIÓN	NOMBRE DE LA SALA	COMPOSITORES	CATEGORÍA
12/02/2018	Inauguración 10 años de existencia MatikMatik a cargo de Randi Pontoppidan (Dinamarca) ft Eblis Alvarez.	MatikMatik	Bogotá	Matik Matik	Randi Pontoppidan (Dinamarca) ft Eblis Alvarez	Música electrónica
14/02/2018	Festival 10 años de existencia Matik Matik – Punkt, Sebastián Roza – Eufox, Geometría Ardiente	MatikMatik	Bogotá	Matik Matik	Punkt (Juan Ignacio Arbaiza, Ricardo Arias y Benjamin Calais), Sebastián Roza Eufox Geometría Ardiente	Música electroacústica
27/02/2018	Festival 10 años de existencia Matik Matik – Bogotá Orquesta de Improvisadores, Ana María Romano, Las Añez	MatikMatik	Bogotá	Matik Matik	Bogotá Orquesta de Improvisadores Ana María Romano Las Añez	Música electrónica Música electroacústica
01/03/2018	Festival 10 años de existencia Matik Matik – Mirlitorrinco, AC y DC, Redil Cuarteto	MatikMatik	Bogotá	Matik Matik	Mirlitorrinco AC y DC Redil Cuarteto	Música electrónica
06/03/2018	Festival 10 años de existencia Matik Matik – Improvisación y experimentalismo musical - composición electroacústica y arte sonoro. Enfocado en el estudio y la realización de música por computador	MatikMatik	Bogotá	Matik Matik	Roberto García Juan Reyes	Música electroacústica Arte sonoro Música por computadora
13/03/2018	Festival 10 años de existencia Matik Matik – Als Eco, Ricardo Arias (Arte Sonoro) y Lorenzo Márquez Septeto	MatikMatik	Bogotá	Matik Matik	Als Eco Ricardo Arias Lorenzo Márquez Septeto	Arte sonoro
14/03/2018	Festival 10 años de existencia Matik Matik – Ensamble CG	MatikMatik	Bogotá	Matik Matik	Ensamble CG Alejandro Zuluaga Bien - Tox (icos).	Música electroacústica

	(electroacústica), Alejandro Zuluaga y Bien - Tox (icos)					
24/03/2018	Festival 10 años de existencia Matik Matik – Bituin, Yvan Volochine AKA El Gusano Rojo, Los Compadres Recerdos y El Pinchadiscos: Galletas Calientes (electrónica)	MatikMatik	Bogotá	Matik Matik	Bituin Yvan Volochine AKA El Gusano Rojo Los Compadres Recerdos El Pinchadiscos: Galletas Calientes	Música electrónica
10/08/2018	Conciertos Libre Improvisación	MatikMatik	Bogotá	Matik Matik	Ricardo Arias	Música electrónica
15/08/2018	Libres en el sonido – Ensamble CG	MatikMatik	Bogotá	Matik Matik	Osvaldo Budón (voz y electrónica) Rodolfo Acosta R (electrónica)	Música electrónica
31/01/2019	Despedida Telekinética: La banda místico-electrónica Magallanes (último concierto) + Niños Telepáticos	MatikMatik			Magallanes Niños Telepáticos	Música electrónica
20/02/2019	'Libres en el sonido' – guitarras + electrónica + tiple.	MatikMatik	Bogotá	Matik Matik	Germán David Molano Rojas Daniel Alberto Álvarez Jose Miguel Luna	Música electrónica
23/02/2019	Conciertos de la residencia del saxofonista Tony Malaby	MatikMatik	Bogotá	Matik Matik	Tony Malaby Ricardo Arias, Leonel Vásquez Rodrigo Restrepo	Música electrónica
06/03/2019	Onceavo aniversario en silencio - Mauricio Rámirez (batería), Ana María Romano Gómez (electroacústica)	MatikMatik	Bogotá	Matik Matik	Mauricio Rámirez Ana María Romano Gómez	Música electroacústica
03/10/2019	Women / Witchcraft electronics / Diy synths / No-Binary / Noise	MatikMatik	Bogotá	Matik Matik	Falón Cañón Samanta García Artes Marciales Corazón de Robota Patoaparato	Música electrónica

ANEXO 10. TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTAS REALIZADAS A COMPOSITORES DE AMÉRICA DEL SUR.

Entrevista Oscar Pablo Di Liscia

20 de octubre de 2023

Juan Diego Martinez Alvarez

Pensando en la creación musical electroacústica ¿A qué lo remiten las palabras lugar, espacio y/o territorio?

Oscar Pablo Di Liscia

A mí en realidad, como vos sabés, no es que la palabra lugar, y la palabra territorio no me renta nada, pero la que me produce mayores resonancias, porque está muy vinculada con mi trabajo académico de producción tecnológica y de producción artística, es espacio, y específicamente dentro de ese espacio, el que yo llamo o el que se suele llamar el espacio acústico, es decir el espacio despojado de otras cualidades que tiene, como por ejemplo, todas las resonancias históricas, sociales que tiene un determinado espacio, vamos a decir, por ejemplo, la Plaza de Mayo en mi país, determinado espacio que está muy lleno de significado, porque allí es donde se hacen las manifestaciones, allí es donde habla el Presidente desde la Casa Rosada, han ocurrido muchos sucesos históricos. Pero el que a mí siempre me ha interesado, me he restringido más al trabajo sobre el espacio acústico, que quiere decir las características acústicas de los espacios.

Consideró además que para estudiar y para trabajar las otras partes, los otros aspectos de espacio, este otro aspecto hace falta otro tipo de especialización, pienso que lo pueden estudiar los músicos, que se especializaron más en sociología, en Ciencias Sociales, algunos también en ciencias humanas, en filosofía, en semiótica, que son disciplinas que me son ajenas, pero bueno, este no me he especializado en eso.

En cuanto a territorio, está el lugar, yo siempre lo he vinculado con un aspecto del espacio que es un espacio acústico en donde uno está situado, en todo caso, la localización de una o varias fuentes sonoras, dentro de ese espacio, sea un concepto bastante restringido de mi trabajo, aun así, con todo lo restringido que es, tiene grandes complejidades.

La verdad es que no soy plenamente consciente de la significación, estoy completamente comprometido con mi país, comprometido con el continente donde vivo, soy muy sensible a este concepto, como persona, cuando veo cómo las otras personas viven en esos territorios, cuáles son sus costumbres, cómo asumen esa relación con ese territorio, pero la verdad es que nunca ha sido objeto en mi trabajo de un tratamiento así como investigador, tal vez me salga algo, me acuerde de

algo, pero de momento, en una primera impresión nunca ha sido objeto de investigación algo que esté relacionado con ese concepto.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Algunas de sus obras electroacústicas tiene referencias un lugar, espacio y/o territorio?

Oscar Pablo Di Liscia

Bueno, la espacialidad del sonido en tres aspectos que yo distingo que son la localización, movimiento, la directividad de las fuentes sonoras y los efectos de entorno acústico, que, en el caso de las salas cerradas, o de las habitaciones les llamamos reverberación, en otros casos hay otros efectos,

Sí, tengo.

Desde hace mucho tiempo tengo hecha investigación y tengo la mayoría de mis obras electroacústicas y/o mixtas, con alguna idea de trabajar el espacio, en ese sentido

en que lo aludimos ahora el espacio acústico, la percepción del espacio acústico, cosa que siempre estuvo presente en las investigaciones que yo he realizado sobre el tema, como escuchamos el espacio.

Vos me preguntabas si había alguna en particular, yo me enfoqué mucho en la música electroacústica multicanal, podéis consultar todo el material asociado al álbum que se llama, Así como sus reflejos que estaba editando en inquilino Réconds. Para el tema este a mí me parece especialmente relevante, una que se llama Bocalicense y otra que una que se llama bocalicense que es para electroacústica envolvente, otra que se llama Estoy interpretando una habitación con signos de interrogación, que es para violonchelo y electroacústica en ambas de manera parecida en otros aspectos, de manera distinta, por ejemplo, Estoy interpretando una habitación como la mismo título lo indica, está vinculada con una obra de Alvin Lucie que se hizo muy famosa,

I Am Sitting in a Room, justamente el corre la atención del oyente hacia los efectos del entorno, los que ellos llaman los efectos de entorno y en esa obra yo intento de diversas maneras dirigir la atención del oyente hacia los efectos de entorno e inclusive utilizar los efectos de entorno y como generadores de gestos.

Por ejemplo, la segunda parte de esa obra, las arcadas rico del Violóncelo, que son un tipo de arcada donde el intérprete o la intérprete lanza el arco desde afuera de la cuerda y el arco rebota contra el acuerda, deja el arco rebotando, el gesto y el resultado es muy parecido a lo que ocurre con las primeras reflexiones en un recinto, porque nos llegan primero una colección más reducida, después se van haciendo más densas esas reflexiones, hasta que prácticamente están tan juntas que forman lo que se llama la reverberación tardía, entonces uno puede trabajar sobre ese gesto, toda la segunda parte trabaja sobre ese gesto, mientras que la primera parte trabaja sobre la reverberación tardía, es

como si el Chelo resonara en una habitación gigante con un tiempo altísimo de reverberación, pero que además tiene modos de resonancia selectivos, que cuyas estas frecuencias principales están ajustadas a una estructura de organización de la altura.

Está compuesta, por así decirlo, son notas y que estas tienen relación con el con lo que está haciendo el Chelo, entonces en obra, yo trabajo más específicamente los efectos de entorno acústico y en la primera obra en bocalicense la que es para electroacústica sola, si bien trabajo algunas cosas de entorno acústico, mi atención está más centrada hacia ciertas cuestiones que tienen que ver con una concepción del trabajo espacial en la música electroacústica que viene de la teoría de Gary Kendall, que es un investigador americano estadounidense.

Él básicamente yo he escrito sobre esto, ahora estoy trabajando en un libro con varios colegas y varias colegas de mi equipo de investigación, en donde en uno de los capítulos explico esa teoría y otras sobre el espacio, analizo una obra que es muy conocida de un compositor también estadounidense que se llama Michael McNall, la analizo en base a ese enfoque que tienen que ver con, cómo el compositor, quien compone, la compositora, puede jugar con lo que se llama el agrupamiento perceptivo, a través de la aplicación de ciertas técnicas en que producen resultados paradójicos en el oyente, es decir, Gary Kendall lo explica vinculando con nuestros primitivos, él utiliza la psicología cognitiva, con algunos primitivos, que son supuestos teóricos de ese enfoque de la psicología y como el concepto de fuente no, el concepto de fuente, de fuente acústica y él lo vincula con el trabajo de Dennis Smalley, en el sentido del vínculo con la fuente, Dennis Smalley, es muy interesante la teoría de él y yo coincido, no considera que nosotros escuchemos de forma reducida en el sentido Schaefferiano, solamente si lo hacemos muy conscientemente y con un propósito muy específico, pero en general escuchamos vinculando ahí está lo que se llama el vínculo con la fuente Source Bonding, estableciendo una relación entre lo que los sonidos que escuchamos y una fuente acústica, o varias fuentes acústicas del sonido real del mundo real o bien una familia de esas fuentes acústicas vamos a suponer el ruido característico que hace un determinado animal como el perro cuando ladra, tenemos allí una familia de animales, con todas sus evocaciones, y además tenemos ese sonido en particular que puede estar desde ya está relacionado con uno solo.

Smalley dice que tenemos una escucha inactiva y propioceptiva, que quiere decir que en ausencia de esa relación con una fuente que uno pueda reconocer de ese sonido.

También escuchamos a un determinado sonido con un vínculo con nuestro propio cuerpo y con las acciones que nosotros haríamos o que otros harían para producir ese sonido, por ejemplo, esos sonidos rugosos que nos dan esa sensación de que estamos raspando algo, otros sonidos que nos dan la sensación de que estamos soplando algo, que lo estamos frotando, que lo estamos golpeando, ese tipo de cosas.

En la concepción de Gaby Kendall él explica varios aspectos, pero ahí, en esa obra, hay uno que me interesó especialmente que es el juego con el agrupamiento perceptivo donde él utiliza tres

conceptos vinculados a fuente que son claves, que son Shurs, la palabra Shurs, nosotros la traducimos como fuente sonora, Pero shurs puede ser un primer concepto, un sonido registrado y guardado en una unidad de almacenamiento, que antes de que sea utilizado en la obra, después está la lo que él llama The conceptual source, o la fuente conceptual que ahí sí se la relaciona directamente con el concepto de sounding de Denis Smolley, es decir, la fuente, con lo cual uno vincula a ese sonido, la fuente que uno supone que produjo o produce ese sonido y después está la imagen fuente, que es la imagen que los oyentes recibimos, cuando escuchamos la obra, ese sonido, de esa fuente conceptual, entonces él explica y da ejemplos.

Nosotros hemos hecho ejemplos, inclusive para probar eso y los hemos buscado en obras, yo te quiero aclarar que ni él, ni nosotros decimos que nosotros inventamos esto, en todo caso estamos haciendo es un marco teórico para poder analizar esto y describirlo claramente, pero esto está en la música de y en el pensamiento de todos los compositores y las compositoras que trabajan con música electroacústica, sobre todo.

Hay una obra de Jean-Claude Risset que se llama mutaciones, la idea es que hay un juego, puede haber un juego en donde puede haber congruencia o incongruencia entre las fuentes conceptuales o la fuente conceptual y las imágenes, por ejemplo, él dice, este es un ejemplo que da él, pero que nosotros lo hemos hecho, y yo después lo he aplicado mucho en obras.

Por ejemplo, tenemos una fuente conceptual que es un hablante, alguien que está hablando como yo, ahora, si alguien me graba, estoy hablando y la voz es un buen ejemplo porque tiene una identidad muy fuerte. Alguien me escucha hablar a mí y si alguien pone una copia de lo que yo estoy diciendo retrasada ubicada en otro lugar, y otra ubicada en otro lugar, se produce un resultado paradójico, porque yo no puedo estar en varios lugares a la vez, eso se puede hacer de muy diversas formas, con mucha sutileza y puede ser una fuente de organización de la música, tenemos lo que se llama una incongruencia entre una fuente conceptual única e imágenes fuente variadas.

También podría ocurrir que mi voz esté siendo tomada por un determinado dispositivo, un micrófono, entra a un programa de computación y es un procedimiento muy utilizado, es analizada espectralmente, el análisis se divide en bandas de frecuencia y cada banda de frecuencia aparece localizada en distintas zonas del espacio.

Entonces ahí tenemos una incongruencia, otra vez, porque hay una parte de nuestro sistema perceptivo que intenta fusionar esos componentes que están esparcidos espacialmente. ¿Por qué? Porque identificamos. Eso está muy bien estudiado en el análisis de la escena auditiva, Albert Breakman, sobre todo su libro o director y sin análisis, explica los mecanismos por los cuales esto se produce, en este caso hay una especie de choque, por esta incongruencia, porque yo percibo una fuente única, pero percibo que los componentes de esta fuente están en espacios diversos.

Entonces percibo una fuente única, pero partes de esta fuente aparecen con imágenes fuente localizadas espacialmente, de manera diversa.

Por supuesto el ejemplo de congruencia es una fuente única, una localización única que es la que produce el resultado más verosímil y el resultado al cual nosotros estamos acostumbrados, los cognitivistas vinculados con la psicología de la Gestalt para sostener que este tipo de incongruencias producen una escena más estable y las otras producen una escena inestable. Y en eso me baso yo inclusive para hacer análisis de música electroacústica.

Te doy un otro ejemplo de eso, que es el ejemplo inverso, eso también se puede hacer en el dominio del tiempo con la síntesis granular, yo puedo ir cortando en el dominio del tiempo, pero cada uno de los granos podría estar en vez de estar todos en el mismo lugar cada 1 de los granos podría estar esparcidos en zonas diversas.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo es el proceso de espacialización (difusión considerando el espacio arquitectónico) de esa obra? ¿Cómo es su relación con el espacio arquitectónico donde va a hacer la espacialización de esa obra?

Oscar Pablo Di Liscia

En general yo pienso la música para un espacio lo más neutro posible, que no le agregue cualidades de entorno, porque de por sí trabajo con las cualidades de entorno. cuando hago una obra, cosa que no todos los compositores hacen, hay muchos compositores que no le agregan cualidades de entorno a sus obras, llamémosle reverberaciones, porque consideran que el entorno mismo donde se toque la obra se los va a agregar con todo, a mí me parece muy duro escuchar así sin reverberación sin nada y hago pequeños ajustes de ecualización, de intensidad, y a veces, sobre la marcha en el mismo concierto, yo estoy como muchos compositores en la consola de sonido subiendo o bajando levemente algunas cosas.

Después, en el equipo de investigación tengo ingenieros muy competentes para hacer todos los ajustes del sistema de bocinas, no sé cómo le llaman ahí, de altoparlantes este México le llaman bocinas, todo eso para lograr algo lo más parecido posible, de acuerdo con la sala con la que me encuentre este a lo que yo me imaginé a lo que me imagino que puede sonar en un recinto en donde yo suelo trabajar para componer la obra, que es un recinto tipo estudio de grabación.

Pensado para no tener gran cantidad de reverberación, la reverberación está minimizada, el control room este con la reverberación, los efectos de entorno al mínimo, pero algunas veces, te puedo contar dos experiencias, una de ellas es esta obra para Chelo y electroacústica, que se fue encargada y fue producto de una residencia subvencionado por la Fundación Hibernmúsica en el CEMAS de Morelia, el Centro Mexicano para la música y las artes sonoras de Morelia, y se estrenó allí en el festival visiones sonoras, en una sala de la Universidad, yo no conocía de antemano ni los técnicos me podían dar la información de las características de esta sala, sobre todo de las características físicas de la sala. Es decir, conocía las características físicas generales, pero no conocía las medidas

exactas donde iban a estar ubicado en los parlantes, sabía que iba a ser irregular y además una sala difícil porque tenía inclinación.

Además, entonces las cajas acústicas iban a estar, algunas a la misma altura en las que estaban en el escenario iban a estar más abajo, era todo un problema para resolver, casi todas las últimas obras, desde hace más de 10 años, este las hago para AmbiSonics, entonces es un sistema que me permite guardar todas las características del campo espacial y después, si yo sé cómo va a estar ubicado el sistema de altoparlantes, hago la decodificación adecuada, ajustada para ese sistema, pero yo no tenía esa información en el momento, entonces, de acuerdo con los datos que me dieron y yo pongo una solución de compromiso en la que, dado que esta obra justamente tenía un juego estético entre el instrumento y los efectos del entorno, el elegí que el violonchelo que iba a estar al frente e iba a estar saliendo nada más que por dos parlantes, los parlantes frontales y la electroacústica iban a estar en un cuadrado de parlantes que estaba rodeando la audiencia más atrás porque de esa manera yo me aseguraba algo homogéneo, era un misterio hasta que lo probamos.

¿Cómo iba a funcionar Había una parte, pero muy muy mínima, de la electroacústica mezclada adelante este, pero la mayoría de la electro acústica estaba este en un sistema de en una parte del sistema de altoparlantes, detrás del público.

Después otra experiencia que tuvo muchos accidentes, me había encargado una obra, el Ministerio de Cultura de la nación, me había encargado una obra para un ciclo de obras multimedia, la obra fue para electroacústica y luces. Trabajé con un gran iluminador de aquí y para esa obra, que dura más de 45 minutos, que se llama Días Claroscuros, utilicé poemas sobre la noche, porque justamente el tema recurrente de la obra es la noche, de diez poetas argentinos, desde Borges, Cortázar, luego le Orozco, Alejandra Pizarnik, están recitados por diferentes recitantes que se ubican en distintas partes de la de la sala, y la electroacústica rodea todo.

Hubo dos aspectos, esta obra la habían encargado para ser estrenada en el Centro Nacional de la música, pero que antes era la Biblioteca Nacional.

La antigua Biblioteca Nacional, porque ahora la nueva biblioteca desde hace muchos años, está en otro lugar. La antigua Biblioteca Nacional tenía dos salas de lectura.

Fíjate que en ese momento este había salas de lecturas separadas para los hombres y las mujeres, había una sala de lectura para las mujeres este, esas salas de lectura, se transformaron en dos salas de conciertos, cada una con el nombre de compositores argentinos emblemáticos Carlos Alberto Williams y Carlos Guastavino.

La obra estaba pensada para la sala más grande que se llama Sala Alberto Williams, esta obra justamente la pensé para la biblioteca, por eso elijo las voces recitando los poemas de poetas argentinos en la biblioteca, en la ex Biblioteca Nacional.

y más allá de eso, pertenece a una evocación del espacio que no es acústica, sino que es directa o histórica, más allá de eso, la sala principal de lectura, que se estaba transformado en una sala de concierto, tiene una geometría y una morfología muy particular.

En donde es como una especie de octógono, la forma de la sala como una especie de octógono pero deformado, 4 de los lados del octógono, que son más pequeños,

como si fuera un rombo, pero al cual vos le cortas las puntas de cuatro de los vértices, y eso me permitía ubicar perfectamente un octógono de altoparlantes, y además, lo que es mejor, es que como toda sala de lectura de una gran biblioteca, tenía dos palcos a los cuales se accede por escaleras, entonces este yo tenía un nivel y otro nivel más arriba, entonces la idea mía era utilizar tres anillos de altoparlantes, y con el iluminador, hacer una un juego donde la luz vaya del centro hacia afuera y no al revés, que la sala quedara a oscuras y que las luces imitarán como una especie de perforaciones que tiene la sala y que nos permite ver hacia afuera, hacia el espacio exterior.

Lamentablemente, la sala sufrió una serie de problemas puesto que hacían conciertos de rock a muy alto volumen y se empezaron a producir desprendimientos de mampostería por la cual la clausuraron. Así que esta obra se estrenó, pero se estrenó en la sala más pequeña y tuve que reformar todo el plan.

Fue una obra surround con la misma temática, con todo el espacio, la capacidad auditiva del espacio funcionaba igual.

Desde el punto de vista de la parte acústica, llevarme un sistema en dos dimensiones porque esa la sala de lectura de las mujeres era más pequeña, supongo que habría menos mujeres que las dejaban ir a leer, que a los hombres. La sala es más pequeña porque todavía sigue funcionando como sala de concierto, pero sí tiene un nivel de elevación, entonces yo pudiera armar un sistema de parlantes este abajo y arriba, un sistema de parlantes en dos dimensiones, el plan de las luces, hubo que modificarlo completamente, todavía tengo las decodificaciones originales.

Yo me guardé en archivos separados y los ocho canales del sonido directo, los ocho canales de los primeros ecos, la reverberación temprana y los ocho canales de la revelación tardía, densa, para durante la reproducción en vivo, lograr un ajuste lo más satisfactorio posible de lo que yo quería porque no sabía muy bien con qué cosas me iba a encontrar, entonces tomé esa comienzo precaución.

Bueno, en la Argentina tiene una tradición muy muy desarrollada de música electroacústica y mi trabajo principal está en la Universidad Nacional de Quilmes, que es una Universidad que ha sido pionera en la enseñanza de la música electroacústica a nivel universitario, no digo que no haya habido otros centros como el Centro Cultural Recoleta, que fue el famoso laboratorio LIPM laboratorio de investigación y producción musical de la Recoleta, que fue también un centro pionero de la música electroacústica, de la difusión y de la investigación y de la creación de la música electroacústica.

Actualmente existe una oferta de desde el punto de vista del área enseñanza, muy variada, tanto a nivel de grado como a nivel de posgrado, yo ya tengo dos o tres generaciones de doctores formados por mí mismo, todavía tengo gente en formación que está haciendo su doctorado en temas especializados de la música por computadoras y la música electroacústica verticalmente lo que yo lo que yo trabajo.

Que existen lógicamente a al día de hoy, muchísimas, pero muchísimas posibilidades en universidades como la Universidad Nacional de las Artes y la Universidad Nacional de Quilmes, la Universidad Nacional de tres de febrero, la Universidad Nacional de la Plata, la Universidad Nacional de Córdoba, la Universidad Nacional de Rosario.

Antes este la electroacústica hace muchos años, la electroacústica era vista con suerte como una especie de materia o un par de materias en donde se enseñaba un poco de música por computadora, pero ahora es toda una especialidad que se ve a nivel de grado y a nivel de posgrado, hay maestrías también en arte sonoro, hay dos maestrías en arte sonoro en Argentina.

Desde el punto de vista de la investigación, está todo conectado, cuando hay investigación hay enseñanza de posgrado, hay enseñanza de grado, hay producción y después, desde el punto de vista de la difusión, la realización de conciertos Argentina se caracteriza sobre todo Buenos Aires, hay mucha gente que viaja y está sorprendida porque dice, mira vine acá y me encuentro con que hay dos conciertos o tres conciertos en esta semana y no sé a cuál elegir, hay muchos festivales que se organizan en donde la electroacústica sí está completamente integrada, no se piensa como que este vamos a hacer algunas obras instrumentales, un concierto instrumental y después algunas obras electroacústicas, tiene una relación completamente natural con electroacústica. Nadie se asombra porque en un concierto este vaya a haber obras instrumentales y de pronto hay dos electroacústicas.

La música electroacústica, el desarrollo tecnológico produjo una democratización de la música electroacústica, debemos pensar que cuando aparecen los primeros ordenadores, me considero una persona y muy actualizada en eso, a pesar de la edad que tengo, estoy todo el tiempo, trabajando con computadoras y dispositivos digitales, pero claro, cuando aparecen las primeras computadoras, bueno primero antes este de que aparecieran las computadoras, los medios digitales, la música electroacústica.

Antes de este desarrollo, no se podía hacer electroacústica salvo que un compositor tuviera en su casa un grabador, prácticamente no estaba el acceso de los individuos, sino que de ahí los grandes laboratorios de música electroacústica que hospedaban o que recibían a compositoras, compositores para que pudieran trabajar ahí, porque de otra manera no tenía los medios materiales para hacerla.

Cuando aparecen las primeras computadoras, eran tan costosas y tan sofisticadas hasta cierto punto tampoco desarrolladas, que era muy difícil acceder a ellas. Yo hice una residencia en la Universidad de California, San En San Diego, donde hay un centro que fue una gran referencia en ese momento, no sé si está todavía trabajando, y tomé clases de música por computadora de manera informal,

porque yo era un invitado académico, residente en compositor en residencia, y todavía ahí usábamos computadoras que para esa época, te estoy hablando del 85, 86 las computadoras con tenían programas realmente muy sofisticados para la época y usábamos medios que jamás soñábamos en esa época.

Hoy en día se va al supermercado y se va a comprar una computadora como la que tengo yo acá, esta es un poco más especializada, pero se puede comprar una laptop, Instalar toda una serie de programas con los cuáles puedes hacer miles de cosas que eran impensables de hacer en ese momento, por ejemplo, el desarrollo de los medios digitales produjo una democratización y además la circulación de información, hablar vía Internet.

Antes nosotros estábamos con los manuales de un sintetizador, ahí pasándonoslo con fotocopias, era una cosa que te sí sos joven y no pasaste por eso me alegro, pero ahora hay un aspecto de eso en dónde estamos volviendo a necesitar del presupuesto y de las instituciones por el tema de los sistemas multicanal, el sonido envolvente, puesto que requiere sistemas este de múltiples altoparlantes.

Nosotros con mucho esfuerzo y ajustándolo muy bien, la Universidad de Quilmes, el equipo de investigación que yo dirijo, tiene un sistema de parlantes que es desmontable, ajustable, todo con un muy buen staff técnico, todo conectable, trasladable, hacemos conciertos, vamos a un lugar y de pronto llevamos todo el sistema.

Tenemos un sistema con este soporte, especialmente diseñado para poder orientar las cajas acústicas, mantenerlo, ajustarlo, tenerlo, forma parte de la tarea del equipo de investigación, de la parte técnica, cuesta un montón de esfuerzo. Obviamente es algo que uno no puede tener en su casa, no solo por el equipamiento, sino también porque para tener eso hay que tener un espacio, este que espacio físico,

entonces, ahí es donde volvemos a necesitar las instituciones, que nos vengán a auxiliar, si nosotros nos comparamos con países desarrollados, lo que ellos tienen en una Universidad no se puede comparar, pero tampoco se puede comparar el presupuesto que se destine a eso.

De todas maneras, nosotros agradecemos este los subsidios estatales que hemos concursado, que nos han permitido tener equipamiento de excelente nivel y mantenerlo, se realizan actividades. Había una época donde la música electroacústica, se hacía cortando y pegando cintas, hice una obra este para eso, fue para guitarra cinta.

También ha ocurrido que en esa época y en las épocas posteriores que vinieron hasta que se produce un desarrollo pleno de las computadoras, no sé si hay un límite para eso, pero yo digo que las computadoras ahora son tremendamente poderosas y los programas, la posibilidad de trabajar con varias computadoras en paralelo, en serie para hacer cosas es tremenda. Entonces el límite en un momento, no sé si Antúnez se refiere a eso, este la inspiración, a veces eran las limitaciones que uno tenía, uno trabajaba a veces este sobre las limitaciones para producir sonidos.

Yo me acuerdo que tenía dos sintetizadores analógicos en el LIPMY que quería hacer síntesis por FM, los osciladores no eran estables este y entonces bueno, me daba una síntesis por FM con ciertas cosas que no era perfecta, pero que yo la escucho hoy, y me gusta su falta de perfección, pero bueno, he ahí que justamente los defectos o las limitaciones de las cosas nos hacían de pronto encontrar algo, y ahora me parece que es lo que yo le planteo a mis estudiantes, me parece que la angustia está al revés, es decir, tengo todo a disposición y yo soy quien tengo que elegir y descartar y ver con qué me quedo de todo eso que tengo ahí, me parece que vino a jugar un papel clave, un papel crucial, las investigaciones sobre percepción sonora y sobre percepción sonora aplicada a la estética, que se desarrollaron muy bien en las universidades porque no están estudiadas solamente por músicos, sino por equipos multidisciplinarios, tenemos músico, físicos, matemáticos.

Frente a ese abismo que produce la posibilidad de todo, porque un estudiante viene y me dice, yo quiero hacer esto y yo le digo, tienes que hacer esto así y lo puedes hacer, todo lo que necesitas es paciencia y capacidad de trabajo. Frente a ese gran abismo que también produce esa angustia, en la que uno tiene que ser selectivo, tiene que decidir con qué se va a quedar de eso, qué es lo voy a trabajar en mi obra. Y este una gran ayuda frente a todo eso que te hace descartar muchas cosas son los grandes conocimientos que hoy tenemos de cómo se escucha no solo el sonido sino la música.

Si uno tiene una idea trasnochada de que quiere hacer tal cosa con tal cosa, enseguida puede averiguar y probar eso, saber si eso funciona o no funciona, en el sentido que uno quería que funcionara.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que hay un componente nacionalista o patriótico en su obra?

Oscar Pablo Di Liscia

Es una pregunta que flota siempre, he visto posiciones muy extremas, en ambos extremos de un lado y del otro. Para mí nunca fue una problemática, por ejemplo, yo tengo un disco de tangos y hecho con uno gran poeta amigo, y no me cabe duda que el tango representa algo muy argentino, pero eso lo hice porque me gusta la música de tango, lo siento como algo normal, como la música que yo escuché desde que vine a vivir a Buenos Aires y la que aprendí a querer y a entender cuando empecé a vivir acá en Buenos Aires, yo no creo que haga que mi música sea más Argentina, o menos Argentina.

Si alguien lo va a escuchar y va a decir desde afuera, los rasgos específicos, es como cuando uno ve algo de lejos, los rasgos específicos de algo se pierden, y uno dice, sí es tango, alguien puede decir este desde afuera y alguien de acá puede decir si es tango, pero está hecho por músico académico, sin embargo, está tocado, está bueno.

También vas a encontrar que entre los tangos hay como pequeños están las glosas, que son poemas que escribió mi amigo, que tienen una electroacústica como de bajo perfil, y qué tienen muchas

cosas que son argentinas, pero porque el texto también lo dice. Después en los poemas que yo utilicé, hice esta música con poemas de 10 poetas argentinos y uno de ellos particularmente Manuel J Castilla Castilla, que es un poeta muy conocido por haber sido un poeta de música popular, también un letrista de música popular. Él compuso la letra de muchísimas sambas argentinas, muy conocidas, muy populares, tomé un poema de él porque él tiene libros de poemas este, pero para mí nunca fue una problemática y uno de mis maestros de composición tenía su padre que este un gran pintor, mi maestro se llama Dante Grela, es un gran compositor y bueno maestro que me enseñó mucho, con el cual yo estoy muy agradecido.

Su padre era un pintor de una cierta importancia, Juan Grela. y me acuerdo que refiriéndose a ese tipo de problemática Dante Grela nos dijo una vez en una clase que el padre le había dicho que: “Siempre se podía hacer algo religioso sin necesidad de pintar una Cruz” eso a mí me quedó grabado, pero la verdad que nunca me lo planteo en mi música, si esto va a representar o va a hacer algo y tampoco nunca se lo exijo a nadie, nunca estoy buscando, cuando voy a escuchar la música de otro, que tenga algo que sea nacional, para mí no les da un valor extra a la obra. Yo no suelo decir buena mala, pero bueno, si la obra me interesa, me convoca, me invita a escucharla, me invita a seguirla escuchando a explorarla, no va a ser porque represente rasgos de este nivel, ni de Latinoamérica, ni de la Argentina en particular, la verdad que no.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿La idea de América Latina o de cultura latino-americana tiene algún papel en su producción?

Oscar Pablo Di Liscia

Yo supongo que uno vivió donde vivió, recibió lo que recibió y a esta altura, uno mira hacia atrás y puede detectar sobre todo por todos los estudios que hay ahora, y todas las reflexiones que hay ahora, que son muy bienvenidas para mí porque como académico que soy, no me puedo dar el lujo de rechazar el pensamiento de otro. Este si antes este analizarlo, y mirando hacia atrás, evidentemente yo veo que la principal educación musical que yo recibí, en su gran mayoría, es lo que yo podría definir, y ahora tenemos ese término como eurocentrista, proveniente de Europa centrada en Europa.

Por ejemplo, me interesó siempre mucho la música latinoamericana y me encanta la música latinoamericana de raíz popular, la música brasileña, la música colombiana, la música mexicana, no lo veo necesariamente como algo separado, en este momento la decisión porque eso también nos lleva esa especie de decisión que hay entre la música culta y la música popular, que ninguna de ellas es ninguna, ni una es culta, ni la otra es popular, pero no sé, me manejo con algo este más natural.

No sé si eso responde tu pregunta, puedo detectar que recibimos una educación mayormente eurocentrista, cuando yo doy clases depende qué materia de clases, pero cuando doy clase de análisis de la música, trato de elegir este una proporción, primero trato de elegir un repertorio lo

más variado posible, que represente estas tendencias que, por lo menos a mí me interesan más, y dentro de eso también, no restringir a los grandes de las vanguardias europeas y elegir además tremendos compositores que hay este de aquí de Latinoamérica y de Argentina para incluirlos como material de análisis.

Esa es mi contribución, ahora no puedo dejar de ver, si es una afirmación que puede ser objeto de críticas, pero bueno, lo voy a decir, hasta ahora, yo no veo que eso lo cual se denomina pensamiento latinoamericano en los representantes de lo que yo he visto, haya aportado algo demasiado diferente del aparato teórico que tenemos cuando analizamos la música que viene de Europa, Estados Unidos o la música que tenemos acá.

Yo veía a alguien que trabaja en una Universidad y decía que estaba analizando la música latinoamericana, con raíces de Latinoamérica y veía ahí unos ritmos populares, escritos en 6 por 8 y debajo veía sexto, quinto, séptimo, primero. Otra cosa es lo que hace Sergio Prudencio, si tengo que mencionar nombres, mencionaría Mesías, Maiguashca, Sergio Prudencio, principalmente ellos dos.

Y, sobre todo, a Sergio Prudencio, con la orquesta de instrumentos tradicionales.

estuvo de visita en la Universidad de Quilmes, para mí fue una gran satisfacción y lo escuché con mucho placer, los dos estuvieron este solamente que Mesías Maiguashca es un compositor más integrado al sistema de producción de música europea, y Sergio Prudencio está más focalizado sobre ese tipo de producciones entonces, uno escucha esa música tocada por esos instrumentos, acá hay algo que no puedes analizar poniendo sexto quinto, primero, cuarto, decadencia habitada, sí, este acá hay algo distinto. Esta música, que tiene algo este diferente, aun así, hay cosas que están ahí, pero fuera de eso, la verdad es que no he encontrado muchos elementos nuevos, la música es muy amplia y muy variada, así que hay que mantener la mente abierta este. Simplemente mantener la mente abierta.

Entrevista Ricardo Dal Farra

1 de septiembre de 2023

Juan Diego Martínez

¿Pensando en la creación musical para medios electroacústicos a que lo remiten las palabras: lugar, espacio y territorio?

Ricardo Dal Farra

Más que territorio, yo hablaría del lugar donde uno crece o uno se forma, es fundamental para definir por lo menos parte de lo que uno va a ser luego, ya sea en la música o en la vida en general, creo que el lugar es uno de los condicionantes importantes de esa creación y de ese proceso de construcción de pensamiento y de producción de obra, el lugar es fundamental.

En cuanto al espacio, por un lado, está lo que uno piensa sobre la obra, cuando la concibe y produce, si se piensa o no en el espacio donde se va a exhibir o compartir con una audiencia determinada, no necesariamente se toma en cuenta, depende de la obra y sus características, pero si se piensa en el mundo de la música electroacústica el espacio como un ambiente, con una determinada arquitectura y características en cuanto a los sistemas de difusión, para algunas obras no es relevante pero en otros casos es fundamental. En mi caso, tengo obras que sin la espacialidad que se considera desde el comienzo buena parte de la obra desaparece y ya no es la obra pensada originalmente.

Creo que el territorio es un aspecto importante, aunque las fronteras políticas pueden ser interpretadas de muchos modos y puede no ser algo fundamental, en mi caso ciertas características de ciertas obras tienen mucho que ver con territorio, no político sino regional, dado por características, culturales, geográficas, sociales, económica, etc. Podría nombrar algunas de mis obras que tienen que ver con la región andina que toma varios países o algunos solo en parte, pero el enfoque es más histórico y cultural que relacionado a sus fronteras políticas actuales.

Juan Diego Martínez

¿En alguna de sus obras tiene alguna referencia a los conceptos de lugar, espacio o territorio?

Ricardo Dal Farra

En varias de mis obras hay referencias bastante específicas a ciertos territorios, como en el caso de *Ancestros*, de 1986, para quena, quenacho, antara y procesamiento electroacústico en tiempo real, tiene una referencia directa al mundo andino y a un mundo con el que se compara y se contrasta. Siendo yo de Buenos Aires, una ciudad enorme y compleja, por cómo se vive y se crece, cuál es el entorno y los ritmos, comparado a mi perspectiva del mundo andino en ese momento, está reflejado en esa pieza, donde comparo esos diferentes, tiempos, modos de entender la vida, incluso ese

espacio donde se mueve la gente en medio de las nuevas tecnologías frente a otros lugares donde esas tecnologías no son lo determinante en lo cotidiano.

Podría hablar de Tierra y sol, una obra estero, electroacústica sobre soporte fijo, que fue un premio encargo, la única vez que se dio un premio encarga de la International computer music association a un compositor del hemisferio sur, y parte de ese reconocimiento fue facilitar las cosas para que estrenara la obra en el International Computer Music Conference del año 1996 en Hong Kong. Tierra y sol esta creada a partir de grabaciones de instrumentos autóctonos de la cultura andina e instrumentos europeos, pero los instrumentos principales son quenenas, antaras, charango y algunas voces, capturadas por una musicóloga muy importante, de las que tome algunos fragmentos, estas voces junto con el charango son parte del sonido característico de Tierra y Sol, sin el charango y sin esas voces definitivamente esa pieza habría sido otra con una diferencia fundamental, la forma en que fue construida necesito de tecnologías que en ese momento eran muy sofisticada, requirió procesamientos muy particulares que permitió estirar los sonidos 30, 37 veces lo que hacia que la computadora trabajase 8 14 o 16 horas.

No en todos los casos trabaje sobre la cuestión andina, pero la cuestión del lugar aparece en otras piezas, directa o indirectamente, podría citar Ashram, una obra para Mukhavinna, en este caso la referencia es a un territorio o lugar radicalmente distinto, como el mundo andino es muy diferente del lugar donde crecí, así, por contraste, el mundo andino termina siendo cercano al mundo indu.

También hay otras obras como Entre tu Cielo y mi Agua, que tiene que ver con grabaciones hechas en Cusco y otras regiones andinas y hechas por distintos artistas en un trabajo colaborativo, algunas grabaciones del norte europeo, especialmente al rededor del mar Báltico, había un pool de grabaciones y distintos artistas tomaban las grabaciones para trabajarlas de distinto modo, mi realización fue un contraste entre el mundo andino y estos países del norte europeo, no desde lo político sino en otros aspectos, particularmente que en los países andinos y mucho sol y poca agua mientras que en los países del norte europeo es lo opuesto y en el juego de este contraste se construyó la obra.

Te nombro una obra más, Words trough the Worlds, es una obra de solamente 1 min. También colaborativa, donde Larry Polansky, nos pide que, a través de una obra original de un poeta (Chris Mann) que hacía poesía sonora, a artistas de diferentes partes del mundo, lo convirtiéramos en otra obra, así surge y fue bastante particular, porque en ese momento, hace casi 25 años, necesitaba un Digital audio tape, lo que pasa es que Larry Polansky estaba en algún lugar de la polinesia, debía enviarle el DAT vacío para que el grabara la pieza y me lo devolviera con la grabación, todo eso tenia que hacerse por correo, lo que suscito un problema, por que cuando el DAT llegaba a donde yo pensaba que él estaba, él ya se había movido a otro país, y todo eso fue lo que llevo a que el título de la pieza fuera Words trough the worlds, porque justamente estas palabras dichas de una manera tan particular, eran las que se transformaban en una especie de canon invertido dentro de mi pieza, y las dos piezas tenían que haber viajado por distintos de lugares del mundo para llegar

a destino, y formar parte de una colección de unas 127 piezas creadas por compositores de distintos lugares del mundo.

Juan Diego Martínez

¿Qué lo motivó a utilizar estos recursos, los objetos sonoros o materiales sonoros?, hablando de intereses compositivos

Ricardo Dal Farra

Cada obra es diferente en el que se concibe, crea y produce, y los materiales varían mucho en cada obra, en las primeras que nombro que tienen una vinculación directa con los conceptos de lugar, territorio los materiales son muy especiales para mí porque forman parte de una cultura que era la que quería reflejar en las obras, en ese caso específico los materiales hacen una alusión directa a ese tipo de música y de cultura que surge de un lugar determinado, en este caso a la región andina, por la que siempre tuve un interés muy especial, ya sea por lo arquitectónico, en la forma de percibir las cosas, tuve la oportunidad de estar en Cusco y coliderar un proyecto junto con colegas peruanos, eso me permitió aprender más de la cultura andina, y en estos viajes y proyectos con diferentes colegas fui aprendiendo distintas formas de percibir el mundo y la vida y que hay personas que conviven con esas formas de entender la vida. Todo esto me llevo a lo largo de los años a trabajar mucho sobre la transdisciplina, y lo multidisciplinar e interdisciplinar, lo que puede sonar un poco utópica al tratar de aplicarlo, pero es una forma de entender y de hacer, que creo que es fundamental para los tiempos actuales si queremos sobrevivir.

Juan Diego Martínez

Usted se ve enfrentado a diferentes entornos, algunas veces como habitante, como visitante o como nativo ¿Hay alguna referencia o reflexión dentro de la creación de la obra que lo lleve a pensar en esos diferentes papeles?

Ricardo Dal Farra

En la realización de la obra puede estar reflejado o no, la audiencia o cada persona la puede percibir o no, pero desde luego cuando se está pensando la obra, sea o no de un modo consciente siempre está esa cuestión entre ser local o visitante y la percepción que se tiene de esos lugares. Como mencionaba antes mi interés por la cultura andina viene de hace muchos años, lo que no significa que tenga la misma percepción que una persona que nació en la región andina, a lo largo del tiempo uno va aprendiendo sobre esa cultura sobre la gente, sobre los propios prejuicios, a lo largo del tiempo uno comprende las cosas de otro modo, y cuanto más se vincula con las personas de esas culturas se aprende de estas diferentes perspectivas de hacer, de crear y de entender.

Juan Diego Martínez

¿Como ve usted el proceso de espacialización, de la difusión de la obra dentro del espacio de presentación?

Ricardo Dal Farra

Eso tiene que ver con la perspectiva que uno tiene de cada obra, por ejemplo, Ancestros fue grabada en estudio en una sola toma, sin posproducción, edición o modificación alguna, sin embargo, alguna vez fue tocada en vivo entonces las distintas situaciones son diferentes.

Tierra y Sol fue grabada en estéreo, pero es diferente al ser una grabación en estero electroacústica, y en especio determinado se puede trabajar de otro modo, es una obra que empieza con un crescendo muy lento que termina con un ragido expandido de unos charango transformados, ese crescendo, cuando lo voy a presentar en un espacio determinado, por mas que la obra este en estero trato de aprovechar si hay un sistema multicanal, entonce aunque la obra sea en estéreo su espacializacion aprovecha mucho mas el espacio donde se difunde, esto es importante porque permite que la obra se difunda y llene el espacio de otra manera, desde atrás como una reminiscencia o llenando todo el espacio o se mueve en el espacio según los giros y los gestos que aparecen en la obra, aunque recuerdo alguna vez se pasó en The Kitchen, en New York, donde recibido una crítica no muy favorable por haber utilizado la iluminación de la sala en ese crescendo, que para mí era importante, creaba la sensación que yo quería para esa música pensando en los tiempos de una persona que creció en Buenos Aires que son distintos que los tiempo de una persona de cultura andina, dicho así parece un estereotipo, pero es una forma de entender las cosas que planteo de una manera general.

De todas maneras, en mi experiencia conociendo gente de esa cultura andina, aprendí mucho sobre esa diferencia en percibir los tiempos, como las cosas se desarrollan en tiempos distintos, me parece que como se entienden los tiempos en distintas culturas remarca mucho de como es la forma de entender las cosas en cada lugar.

Juan Diego Martínez

¿Considera que hay una relación afectiva entre el compositor y los conceptos de lugar, espacio y territorio?

Ricardo Dal Farra

Sin distinguir demasiado entre las definiciones de cada concepto yo diría que es inevitable, tanto por amor y apego como por el desapego, algunos compositores o compositoras sienten con respecto a su lugar de origen que no tenían suficiente libertad y fueron a buscarla en otro lugar, algunos nunca quisieron volver, en otros casos tardaron mucho en volver y en otros regresaron y con buen o mal recibimiento.

Juan Diego Martínez

Profundizando en esta pregunta ¿por qué cree que se generan esos lazos afectivos entre el compositor, la obra y el entorno?

Ricardo Dal Farra

Yo nací en Buenos Aires, no por eso hago tangos, sin embargo, no nací en la región andina y siempre me pareció muy interesante frente a lo que uno aprende a lo largo de su vida, sobre la historia, la sociedad, la economía etc. En distintas regiones del mundo y uno empieza a ver como suceden ciertas cosas, o a veces no se entiende porqué ocurrieron ciertas cosas, me refiero a un trabajo al que dedique muchas décadas de mi vida, que fue compilar y sistematizar la creación musical electroacústica de colegas latinoamericanos, que resulto en la colección de música electroacústica latinoamericana que hospeda la fundación Langlois, tal vez el comienzo fue que al interesarme la música electroacústica trataba de conseguir material y en Argentina a fines de los 70 el acceso era muy limitado por múltiples razones, era difícil la comunicación en general porque había mucho interés en la música electroacústica en Argentina, la forma en que uno accedía a ese material estaba bastante controlado, y yo decía ¿Qué pasa en otros países? Entonces empecé a escribirle a gente de todos los lugares que te puedas imaginar, así me empecé a vincular con gente de muchos lugares del mundo, y empecé a recibir material y a tener una cantidad de material importante de diversas partes del mundo, esto era muy interesante me abrió un mundo impresionante, pero de america latina había muy poca información, muy fragmentada, muy difícil de acceder, entonces empecé a investigar, y como hablamos de lugar y de territorio, america latina tomo un espacio muy importante en mi trabajo, empecé a encontrar música muy interesante y también empecé a notar que me era mucho más fácil escuchar obras de un compositor norteamericano, o francés o ingles que de un compositor de Brasil, de México o incluso de Argentina, donde yo vivía, esto me resultaba entre extraño paradójico y llamativo, tenia cada vez mas materia que no tenía la misma difusión que otro tipo de trabajos, eso me llevo a usar ese material de música latinoamericana en mis clases, luego empecé a hacer conciertos, luego a hacer programas de radio de música electroacústica, y empecé a recibir obras de muchos lugares del mundo, yo trataba de priorizar obras latinoamericanas, pero llegaban de todas partes del mundo, los programas de radio siempre me parecieron un punto importante de difusión. Con el tiempo cuando fui a Estados Unidos a dar mi primera conferencia en ingles en el Dartmouth College, invitado por Jon Appleton, tenia que pasar una noche ahí por suerte me encontré con Larry Polansky, quien era editor de la Leonardo Music Journal, en ese momento publicaba su segundo número, durante ese encuentro con Larry Polansky me propuso hacer una publicación de música latinoamericana y dos años mas tarde en el Leonardo Music Journal numero 4 sale con un CD, años más tarde me daría cuenta de la importancia, una publicación del MIT Press, que recorría el mundo, con música latinoamericana con título en castellano, Música Electroacústica de Compositores Latinoamericanos. Fue tanto el trabajo y tan complejo que dije nunca vuelvo a hacer esto, sin embargo unos años después con Steve Peters se comunica conmigo y salió otro CD con música electroacústica de compositores latinoamericanos, se llamó From The Other Side, y después en en una tercera ocasión Cumputer Music Journal me invita a ser el curador de uno de sus CDs,

Con lo que yo quisiera, y decidí hacer un tercer CD con música latinoamericana, sin embargo en el tercer CD, para incluir más compositores se incluyeron fragmento y no solo obras completas, contrario a los primeros dos casos, pero en estos tres CDs había autores de Bolivia, Republica Dominicana, México, Venezuela, Brasil, Ecuador, etc. Fue una buena muestra de lo que pasaba en America latina y que era mayormente desconocido, pero la cantidad de obras que yo tenía era cada vez mayor, entonces en el año 2000 voy a ISEA

que ese año fue en Paris, y poco tiempo después aparece un proyecto financiado por la UNESCO que se llamó Digiarts, y recibí el contrato para hacer un reporte sobre la historia y la música electroacústica en America latina, eso me llevo a trabajar en un reporte de unas 75.000 palabras, después de eso me encargaron una versión en español, que al no ser yo un traductor certificado no podía hacer una versión en español, así que hice una versión complementaria que con unas 45.000 palabras tenía parte del reporte anterior y mucha información nueva. Entonces parte de la historia de la música latinoamericana estaba preservada a través de sus palabras y a través de su música, en esta reunión de la UNESCO había un representante de la Fundación Langlois, y tiempo después me presente a la fundación y propuse crear algo para que ellos lo hospeden, finalmente viaje a Montreal con discos analógicos, DATs, casetes, cinta abierta, etc. donde empecé un proceso para que no solo se preservaran las palabras sino también la música y a partir de este trabajo empiezo a buscar definiciones de America latina, lo que suscito una serie de dificultades sobre lo que es ser latinoamericano, si nació en un lugar pero vive en otro o solo paso una temporada etc. En concreto toda esta historia es como pase de un interés personal en la música electroacústica a una preocupación, interés y perspectiva de lo que pasaba en America latina hasta hacer la difusión a través de los conciertos, CDs, lo que termine en la UNESCO y la Fundación Langlois. Con esto la gente que buscaba música electroacústica latinoamericana tenía un lugar donde escucharla.

Juan Diego Martínez

¿Considera que hay algún componente nacionalista o patriótico en su obra?

Ricardo Dal Farra

Lo nacionalista o patriótico puede tener otras connotaciones, yo prefiero pensar que mi trabajo tanto como compositor como el de recuperación y sostenimiento de la memoria, cumple un rol que va mas allá de lo abstracto, que empieza a cobrar sentido particular cuando se relaciona con historias personales, podría contar historia de como se hizo la búsqueda de ciertas personas que en algunos casos tomo 20 o 25 años, como Juan blanco o Cesar Bolaños. Cuando ves como esa recuperación del trabajo de ciertas personas influye directamente en como son percibidas y su trabajo empieza a ser reconocido, es importante, o familiares que querían recuperar el trabajo de su padre fallecido y no tenían forma de acceder al material y uno pasa a parecer el guardián de parte de esas memorias sin quererlo, empiezas a escuchar historias de vida y cada uno de esos casos empieza a tener una significación para cada una de esas personas y para uno. Entonces yo no lo llamaría nacionalista o patriótico, hay por un lado unas cuestiones personales y por otro un

reconocimiento de que no todo paso en los lugares que pareciera que son los lugares donde las cosas pasan, a veces se tiene la impresión de que las cosas se desarrollan de una manera pero depende de quien cuenta la historia, hay versiones diferentes, no hay una sola historia, el tema es como se entiende eso, y pienso que la creación musical electroacústica no era reconocida, sabíamos lo que pasaba en otros lugares, entornos, sociedades pero no sabíamos casi nada de lo que pasaba en america latina, y eso siempre me resulto muy extraño, como es que están difícil enterarme de lo que pasa en mi propia ciudad, entonces a lo largo del tiempo parte de lo que se lograba a través de estos proyectos era reconocer lo que sucedía en nuestro entorno, valorar más lo que estaba sucediendo y aprender de lo que hacían otras personas y otros proyectos en otros contextos y preguntarse ¿Por qué ciertas cosas son conocidas y no valoramos lo que sucede en otros lugares? Uno puede pensar que tienen otro tipo de urgencias, pero va más allá una primera capa de percepción, y finalmente algo que pensaba que no era termino siendo que es que son acciones políticas, no partidista sino la política de entender y hacer las cosas de una determinada forma.

También en la era de internet, dando clases en Montreal, saliendo de una clase un estudiante me dice, “si algo no esta en internet no existe”, yo ya había hecho la colección de música electroacústica latinoamericana, pero eso fue un llamado de atención, porque uno puede pensar que lo que no esta en internet no existe, pero alguien pone las cosas en internet, y de alguna manera a uno lo dirigen a cierto contenidos en internet, es decir, que si uno espera que los demás incluyan el contenido en internet y no lo hacen, ¿Quién lo tiene que hacer? El trabajo de la colección de música electroacústica latinoamericana tendría que haber sido un trabajo de mucha gente y muchas instituciones, pero tuve la oportunidad, el interés, la perseverancia de poder hacerlo, y lo largo del tiempo fui encontrando los motivos que tienen que ver con la música electroacústica por un lado, pero también con el arte, la cultura, la sociedad y la forma de entender las cosas, que también en america latina se han hecho cosas importantes que si uno no se ocupa de preservarla parte de la historiase pierde.

Entrevista Miguel Llanque

14 de noviembre de 2023

Juan Diego Martinez Alvarez

Teniendo en cuenta la creación musical y los aspectos poéticos y estéticos de su creación musical ¿A qué lo remiten las palabras lugares, paz y territorio?

Miguel Llanque

Ese es un tema muy pertinente para la música académica boliviana, no sé si has tenido oportunidad de revisar material o el trabajo de Alberto Villalpando compositor boliviano, porque el a profundizado, si bien no tiene tanto trabajo en medios electrónicos, música electroacústica, sí tiene una fuerte reflexión sobre el espacio, sobre la geografía, no sé si has visto ese artículo que se llama la geografía suena.

Es un texto de Villalpando en el que habla sobre el entorno precisamente.

Y antes de eso, por ejemplo, hay una obra, animo a citar estas obras porque han definido el camino por mucho tiempo por el cual iba a ir la música boliviana, obras a partir de los sesentas y sobre todo en los setentas en las que hay un quiebre importante. Villalpando es parte de la generación de Di Tella y antes de él por lo general la relación con el entorno tenía que ver con visiones indigenistas o de idealización de un pasado glorioso, y Villalpando hace una obra el año 75 o 74, la música para orquesta 1, en la que él visita un lugar en la Paz, Es un entorno geográfico muy particular, tiene algo por la altura, la sequedad hace que el sonido se comporte diferente, creo que sobre todo la luz se comporta de manera distinta. Ahí es muy transparente, acá no hay mucha bruma, casi nada de bruma Se puede ver a mucha distancia sin que se desintegre la imagen, y con el sonido pasa algo similar, me imagino que la sensación en cinestésica cambia. Había un sector de la ciudad en esa época que era al que estaba acostado de la ciudad, que ahora es parte de la ciudad que se llamaba Yugueta, que tenía informaciones de tierra de producidas por el viento, que tenía además una vista privilegiada a la ciudad.

Entonces, Villalpando, ahora con una especie de friso sonoro, tiene que se podía ver de lejos, escuchar de lejos la ciudad, el rumor de los motores, las personas haciendo cosas de músicos a lo lejos, entonces la música para orquesta 1, tiene una cualidad en casi cinematográfico en cuanto al trabajo de la temporalidad, en el que una persona contemplando un paisaje sonoro y orquestado, además hay una serie de otros elementos propios del lenguaje de este compositor, que corresponden a esta idea de que el espacio, el entorno, tenía algo de místico, en el sentido de que la superficie de las cosas no es solo eso, no es una superficie o tiene más y no era necesariamente cultural o culturizado. Cuando hay melodías andinas en Villalpando, en esa obra, por ejemplo, en otras básicamente como un objeto más, un objeto, y no están nunca armonizadas, en un momento están los claxon de los autos, también están de una melodía.

Otra pieza así de Villalpando, que es de los mismos años que se llama que se llama mística 5 en describe la caminata de un músico tocando una quena por una región montañosa, básicamente es la asociación de Villalpando ahí es cómo se va filtrando el sonido, dependiendo que posición se encuentra la fuente sonora con respecto a quien escucha y es la pieza para ensamble, no es electrónica ni mucho menos, pero el tratamiento sí, a veces pasa que el ensamble cubre, enmascara a alguien, entonces hay un trabajo de espacio, de sensación de lugar en y la melodía Andina que toca el clarinete no la cosa nostálgica, indigenista, sino es el objeto a ser tratado, por todos estos procesos en que tienen que ver con el espacio, lo mismo que la música de orquesta 1 es un trabajo de espacio si bien está transcrito para una orquesta sí tiene un trabajo de espacialidad interesante.

En los sesentas y setentas en Bolivia, comienza con Villalpando de golpe, como dicen una puesta al día de lo que se podía hacer, pero eran pocas personas las que se dedicaban a esto, después vienen varios compositores, pero el siguiente significativo fue Sergio Prudencio y precisamente su obra fundacional se llama la ciudad, que está basada en un poema de Blanca -- que es una poeta boliviana que estaba muy interesada en lo mismo, en esa idea de la de la del entorno, pero no en tanto espacio trascendental, porque en Bolivia, el primero de los nacionalismos es que se tiende a idealizar ciertos valores cultura y se trata de generalizarlos en un territorio, cuando no todos, en ese territorio necesariamente comparten ese ese producto cultural y aquí ha pasado eso con los Andes La parte andina ha tenido ha dominado totalmente Bolivia y solo es una parte de Bolivia. Entonces, hasta ahora toda la gente del oriente, de otros sectores de Bolivia que tienen otra cultura guardan cierto, pues el resentimiento antes a ante esa imposición, pero bueno, resulta que además estos compositores de los que te hablo sí eran de la del área andina, casualmente no sé si casualmente han tendido a trabajar en sobre esos elementos y además que en Bolivia, y en los Andes en general, tenemos una fuerte cultura animista, aunque no seamos creyentes.

Es interesante eso, cómo las cosas tienen vida, no de la manera idealizada o romántica, pero sí es la vida, cosa práctica. el entorno es así y las músicas tradicionales de aquí también son así, todas tienen que ver con el entorno, con el tiempo el momento y el del año y el lugar específico, un punto en el espacio, esa música es para ese punto y nada más.

Además es interesante de esa música Andina que se toca en desplazamiento, música andina, Aimara y quechua que se toca con instrumentos de viento, predominantemente, por una cuestión muy antigua pero también combinada con la con la incursión española, se mueven en el espacio, hay un recorrido y una música específica para cada punto, posición, esa relación del sonido con el espacio y la concepción de sonido como elemento saturado en la música de Aimara con un canon de belleza, en todo eso ha trascendido ya los nacionalismos a la cita, a la idealización o a tratar de elevar, aunque quizás en el fondo seguimos intentando hacer lo mismo, la melodía un campo armónico más complejo quizás equivalente es ver escuchar el timbre de la espacialización, no quisiera ser tan triunfante diciendo como que ya hemos superado el abuso o el uso, exotista de estas cosas, pero por lo menos han cambiado los recursos, ya no es armonización sino espacialización.

Entonces sí pienso que es un tema, para mi como compositor, muy importante; mi aproximación a la música o la exposición siempre ha estado ligada a los lugares a los espacios.

Hay una pieza de este compositor, Humberto Allende, chileno, de primera mitad de siglo 20, era un compositor técnicamente muy bueno, hizo una pieza parecida a las de al afilador, y esas piezas de revueltas mexicano, en la que usa pregones de la calle en Chile. Entonces ahí también hay mi trabajo con respecto al entorno y la entonación de los pregones, la rítmica todos, todo eso se transcribe y es esta idea de que aquí hay algo único, en tu lugar hay, solo en tu lugar porque es muy particular, propio de sus características texturales de tónicas que se dio, hay que aprovecharlo.

Pero en mi caso particular pienso que, en este momento ya posterior, es más el espacio como algo simplemente interesante, no como cualquier otro espacio en el que uno se encuentre en el mundo, en cualquier sitio, siempre se puede encontrar algo que sea interesante a nivel creativo, estructural, que ha sido formal. Solo que estamos aquí y las soluciones técnicas posibles en tu país, en tu lugar, también determinan el resultado, el tipo de observaciones que puedes hacer, en Bolivia no hay nadie haciendo software de simulación de espacio, por ejemplo, simplemente porque no estamos en ese lugar, no es que vayamos a estar en el futuro, lo que uno hace es ir a lugares, escuchar y recordar, puedes hacer registros, puede hacer mediciones más precisas pero todo pasa por un filtro de experiencia, que es mucho menos científica, se quiere entonces el lugar es circunstancial en este punto en y si uno quiere que tenga un color o algo de local quizás es un agregado.

Ahora sí pienso que uno sabe mucho sobre el lugar del que viene, puedes quizás llegar más lejos o te podría bloquear o hacer tener el efecto contrario, pero incluso si te vas en tu país, te llevas eso contigo ni aquí en Bolivia había algo fuerte con eso, entre los que se quedaron y los que se fueron, sobre todo en generaciones pasadas, ahora no tanto, por lo general, al que se va, se ve como algo bueno en América Latina, pero aquí es al revés, el que se iba era, como ya no es boliviano, ya no, los que se quedan son los que han forjado la música boliviana; y eso también es complicado porque en realidad hay el que se va por alguna por una razón de fuerza mayor, porque posiblemente quiere, pero a veces no. Si acaba siendo más boliviano, cuando estás fuera, te das cuenta más de tus características y las puedes ver mejor muchas veces, pero en todo caso ese es otro elemento, estes en tu país o no estes en tu país de origen hay ciertas características que se van contigo en tu comprensión de todas las cosas del espacio del y el sonido, y agregando nuevas experiencias, pero entonces creo que por ahí va un poco el estado con respecto a ese tema.

En los compositores más jóvenes hacen cosas que ya no están tan centradas en lo boliviano, si quiere o en nacional, están pensando en otro tipo de elementos, es mucho más, supongo, engañoso, pero sí es más “global” es más uniforme, lo que se viene haciendo en diferentes países.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Dentro de su catálogo de composiciones tiene obras que tengan la intención de hacer referencia a alguno de estos conceptos, el espacio, lugar o territorio? Y en el caso de que me quiera contar alguna de esas obras que posiblemente tengan ese tipo de contenido, me gustaría en saber un poco

el proceso de construcción de la obra, el porqué, la parte contextual que lo llevó a decidir, porque esa obra tiene ese contenido conceptual o poético.

Miguel LLanque

Sí claro, la primera obra que hice con esas características para, medios electrónicos, es una pieza que se llama smog, del 2010 que parte de la siguiente reflexión, por supuesto que el sonido, no tiene una connotación específica, no tiene significado, pero ciertos sonidos te remiten a cosas concretas, por ejemplo, no sé, una bala.

Ahora obviamente, es igual que cuando dice una palabra, dices la palabra árbol, cada persona que escucha la palabra árbol puede que esté imaginando un árbol, pero además una gran cantidad de otras cosas que tienen que ver con su individualidad y su experiencia y otras cosas, genéticas incluso, creo que es como opera la poesía.

La palabra como objeto con un potencial infinito, a veces los poetas aspiran a la música, yo pienso que es al revés, que el poder que la palabra tiene una potencia sorprendente, es solo que los sonidos más misteriosos, es inasible.

En todo caso, esta pieza tenía que concepto de grabar cosas de la ciudad, por eso se llama smog, a la manera de la primera música concreta, grabar motores en subidas, bajadas, en reposo, por capas, tenía bocinas, tenía protestas, etc. Cosas que pasaban en la ciudad; mucho tráfico, mucho embotellamiento. también espacios circundantes en la ciudad de elementos naturales. se hizo una clasificación de diferentes sonidos.

El concepto de una pieza electroacústica estéreo, básicamente el proceso es trabajar con estos objetos como tal, con sus características sonoras espectrales, su origen, pero también en jugar con su connotación en tanto sonidos “significantes”.

Entonces sí hay un tejido de esos elementos, es un continuo todo el tiempo suena la ciudad y la idea era que no parezca editado, otro concepto no procesar el audio, no transformarlo, obviamente, ya se ha transformado en el momento que lo grabas, pero tratar de mantener una cosa en casi documental de lo que ocurría.

Básicamente, está pensada en términos de bandas, pero también van a frecuencias, de temporalidades muy extendidas en cuanto a desarrollo del material de motores, material de bocinas, de frenos, personas etc. No es un homenaje, pero sí tiene un guiño a las humanofonías de Orellana, sobre todo la humanofonía 1, incluso a tramos de Bertola, a toda esa generación, el proceso ha sido muy simple, que hacer muchísimas sesiones, muchos días de grabación, básicamente el registro de situaciones y luego componer la pieza simplemente ya con materiales, todo eso en casa.

Tengo otro tipo de piezas, una pieza que se llama Valle de las Ánimas, una pieza para 6 canales. Esta obra viene de Las Animas, un sitio en la paz, es un lugar que está muy retirado de la ciudad y tiene esas formaciones que tan interesantes y ciertos lugares en los que hay en que hay eco, lo que

hemos hecho ahí es he ido con 6 micrófonos distintos puestos en fila, a distancias de más de 10 metros uno de otro, hay un instrumento que es como de lengüeta, que es muy agudo, como cuando tocas la embocadura del clarinete sin el instrumento, yo le pedía el que toque sonidos muy cortos un poco más lejos, Entonces cada micrófono captaba esta señal con diferencias de tiempo, porque lo que tocaba él se reflejaba en el espacio y volvía, pero también por la distancia entre el la fuente original y los micrófonos, so generaba diferencias de milisegundos entre una pista y otra, ese material yo lo he transformado para un formato de 6 canales situadas de manera envolvente, de esa manera, he trabajado sobre todo con las diferencias, el concepto es el espacio como modelo; que no es distinto a lo que hacen otros opositores con otros medios tecnológicos y demás, y la forma de obtener la información de ese espacio no es tan rigurosa, hemos ido y hemos puesto los micrófonos probando más lejos, más cerca, en los lugares más interesantes y esa huella de la señal que producía este músico es la que a mí me interesa, como elemento que yo no conocía que existía y que ahora me sirve para para descubrir esas relaciones, duracionales tan específicas y raras e interesantes, además con el mismo material hice otra pieza que se llama sitios 1,

Que es para músicos en vivo para ensamble indeterminado en que todos tocan sonidos muy cortos con Click Track. Entonces, los ritmos son los mismos producidos en esa sesión de grabación que hicimos en este en este sitio, no se disfruta tanto tocando el Ensamble, pero para el que escuches interesante porque escuchas unas relaciones rítmicas que son una transcripción, de este espacio del Valle de las Ánimas, a una sala de conciertos y esta sala de conciertos. o espacio X también se hace un diseño en el que se ubican los músicos en la que se transforma esta misma.

Es esta transferencia de información a otro soporte la que me interesa y como estoy acá hay ciertos lugares, pero me imagino que si estoy haciendo otro sitio también hallaría formas para encontrar cosas interesantes. No es lo mismo, De hecho, en el salar de Uyuni, que es un lugar muy amplio y sin fricción alguna, ningún obstáculo, no hay reflexión de ningún tipo, lo cual es increíble y hemos hecho lo mismo. tengo otra pieza que se llama amuqui 3 o 4, en este caso entrechocaba piedras.

Ahora estoy haciendo una pieza que es para ensamble, en la que tomo en material de una montaña en la que había relaciones interesantes después del de chocar piedras, pero básicamente es el modelo, la transferencia información básicamente, otra que es similar, que hicimos para Sonandes, un festival de arte sonoro, fue grabar una serie de puntos de la ciudad a intervalos regulares durante todo el día el paisaje sonoro, y luego tratar de comprimir y ver qué forma se daba o tiene la ciudad. También el río que atraviesa la ciudad de La Paz, que es el Choqueyapu.

Una instalación sonora que se llama Choqueyapu, que está basada en el recorrido desde el naciente, desde el naciente del río hasta lo más lejos posible de la ciudad grabando en todos los puntos que se podía y viendo cómo cambió el entorno, cómo cambiar el comportamiento del agua y todo ese continuo ese recorrido que hace el río era para mí algo que se podía transferir.

Entonces es básicamente esa ese tipo de recursos. El concepto básicamente es la transferencia de una información que solo puedes obtener de ciertas maneras, a cualquier otro formato, eso ya depende de qué soluciones encuentren.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Muchas gracias, maestro, por lo que usted me comenta tiene la captación como una herramienta muy presente en la creación de sus obras sí, y me gustaría saber si me podría contar ¿cuáles son sus criterios poéticos o conceptuales para elegir los sonidos que capta?

Miguel LLanque

Pienso que puede varía de pieza en pieza, de proyecto en proyecto, pero está muy centrado en descubrir elementos que no conocía, no porque sean novedosos de hecho se puede descubrir algo que ya había sido descubierto, Entonces trato de descubrir estructuras que ya existen, esa es una manera, y la poética ahí está precisamente en ir descubriendo algo, generando el material a partir de algo que estaba ahí es lo que has encontrado, encuentras algo y a partir de ahí empiezas a pensar, accionar a modificar a cortar y a tratar de entender qué es lo que hay detrás de las estructuras más que generarlas de una u otra manera.

Tengo una pieza que se llama “jiwaqui” del 2009, que, no está construida de esta manera, pero es una instalación performática con 40 músicos, varios grupos pequeños en desplazamiento otros no, solo con instrumentos inventados y desde esa época me interesó mucho la sensación, que es muy distinta, más interesante cuando sientes que estás en un lugar, y ahí sí hay un guiño a Villalpando, que es esta experiencia mística, que no es romántica, pero sí es esta idea de estar en una situación sonora más que escuchando un discurso sonoro compuesto y quizás por eso tengo cierta cercanía con el arte sonoro.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Usted me podría comentar dónde se formó usted?

Miguel LLanque

Yo soy más bien autodidacta, por la época de universitaria estudié en Chile en la Universidad, pero tuve algunos problemas al volver acá, que no pudo terminar los trámites es o decir burocrático, apenas estuve acá de vuelta, porque estuve por unos 4 o 5 años de allá, me puse a hacer cosas y , nunca se me ocurrió, me hubiese encantado tener maestros, es una cosa que yo respeto mucho y admiro, la relación que se tienen con los maestros. He tenido maestros antes de conocerlos, conozco aquí, a Prudencio, conozco a Alberto Villalpando, pero no han sido formalmente mis maestros, por una cuestión circunstancial, no es que tenía un discurso antimaestros ni mucho menos ha sido una cosa así sin darme cuenta.

Sí estudio mucho, me gusta estudiar, por mi cuenta, estuve hace poco, en 2018, haciendo un curso en Alemania, de música electrónica por un año, pero era una cosa más bien técnica.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cuáles son sus reflexiones respecto a los procesos de formación y de creación, en su caso, en Bolivia, en Chile y en Alemania?

Miguel Llanque

Yo pienso que la principal diferencia es económica, por ejemplo, cuando yo estaba aquí en Bolivia solo había una carrera, solo había un lugar posible para estudiar composición, donde estuvo Sebastián Zuleta, Canela Palacios, que fue dirigida por Prudencio, y Villalpando y Carlos Rosso pero era una sola generación, entrabas, pasaba a segundo año y ya no había primer año otra vez, los que entraban a primer año terminaban en la carrera y no hay más y eso en Bolivia existió dos veces uno en los setentas a finales de los setentas y otro los 2000 en los 70 salió prudencia y compañía y mi generación estuvo en los 2000 solo que yo estaba en esa época justo en Chile. Entonces hay un conservatorio acá pero que no tenía composición no existía la carrera de composición en el conservatorio entonces la mayor parte de los músicos iba buscando la una posibilidad para estudiar y como se ve muchas veces acaba siendo absorbido por el lugar al sé se fue, incluso si te va bien te empiezan a salir oportunidades o vuelves a tu país y no hay nada que hacer entonces es también una cosa complicada de juzgar, pero sí había pocas alternativas acá

En Chile sí había más, pero Chile me ha parecido un poco árido, era todo mucho solfeo, que obviamente está muy bien, pero era un poco rígido todo y había comenzado la Universidad de Chile o La Católica, todos componían como La Católica o todos componían como La Universidad de Chile, me imagino que ha cambiado, pero sí me parecía un poco rígido.

En Alemania en realidad yo ya era mayor, no he ido como un estudiante joven he ido básicamente porque teníamos amigos allá en la Universidad, quien dirigía el estudio de música electrónica ya había venido, nosotros hicimos aquí una experiencia de formación de composición en La Paz que se llamó la escuela de composición invitamos a músicos de afuera para que den cursos acá y este amigo en que yo conocí en Alemania una vez que fui, para presentar una pieza, le invitamos, vino y resulta que estaba dirigiendo el estudio de música electrónica en esa Universidad de esa manera fuimos, tienen programas cortos y tenían ahí todo en parlantes, todas las cosas que uno quiere, obviamente esos países invierte mucho. Me pareció que hay una idealización grande, si bien hay muy grandes maestros allá, hay una academia importante, pero el nivel general no me parecía tan distinto de los estudiantes, no me parecía tan superior ni mucho menos a lo que he visto acá, mucho menos en Colombia, por ejemplo, lo que está pasando en Bogotá, una gran cantidad de universidades en las que se puede estudiar.

Sí hay ciertas cosas que son diferentes, por ejemplo, que son sobre todo simbólicas, es el acceso directo a cierta información, saber que son esos lugares donde se han producido muchas cosas que

hoy día estudiamos lo que está pasando acá en realidad es ya muy amplio, suficiente como para ser estudiado por muchos años. Entonces ya no es para nada la misma situación.

Los nacionalistas de principios de siglo 20, que tenían que irse, para ver qué pasaba, había que ir a Europa para hacer el compositor en serio, era así en Estados Unidos. Pero era cierto que aquí, no es que no existía la música académica, la música académica existe aquí desde el momento de la incursión española, pero era menos vital si se quiere, que lo que estaba pasando en Europa. Menos movimiento a menos cosas; pero si empezamos ya desde revueltas y todos ellos hay una cantidad de trabajo, una cantidad de miradas que no tiene nada que ver con lo que pasaba en Europa.

El problema que yo veo en la formación, en la programación de conciertos, en la forma de componer, es pensar que somos otros, cuando pensamos en cualquier otra disciplina pasa algo similar, por ejemplo, literatura en español, hay literatura española, pero nadie se pone a hablar de la literatura, colombiana, mexicana, ver lo que hay en cada país, pero es un solo idioma, es un solo campo de conocimiento y cada uno desde su sitio, desde su mirada, puede obviamente profundizar y pasa lo mismo con la música en que nuestra condición colonial nos ha obligado a tener un sello nacional y desde Europa nos miran esperando a ver que tenemos de diferente a ellos y ese es un error de ignorancia muy grande de parte de ese lado, porque la música académica es una sola, entonces ellos conocen menos que nosotros de todo lo que se ha producido.

Pasa mucho allá hay gente que va desde América Latina desde otros países con la idea de que aquí sí voy a entender, efectivamente el nivel es muy alto, hay muy buenos maestros y puedes hacer cosas muy buenas.

Lo que sí creo que está mal es esta idea de que aquí es la antesala a ir a lo más difícil, pienso que es una sola cosa, todo es un solo fenómeno, pero justamente para que exista una condición colonial se necesita dos partes, si ellos nos miran, como que debemos ser diferentes y nosotros aceptamos eso, ahí se genera la condición colonial, pero si nosotros no lo aceptamos, ellos tampoco van a hacer nada, va haber así más entendimiento creo que va por ahí el problema.

En cuanto formación como te digo, los más jóvenes, yo estaba en un programa distinto, sí veía comparando con los que yo conocí de la misma edad, los de Bolivia son más esforzados como que aprovechaban al máximo todos, nunca llegaban tarde, pero los chicos de allá todo son muy fáciles, quizás entonces estaban así, no se dan cuenta que el maestro que tenía enfrente, era un gran maestro; algunos, pero había otros que si eran muy buenos estudiantes, digo, ese es un tema interesante.

Juan Diego Martinez Alvarez

Lo primero que me comentó al hablar de este punto fue la diferencia económica, después habló algo de equipos, me imagino de acceso, de repente, a sistema multicanal que no tiene acceso alguien de Latinoamérica.

¿Usted puede encontrar una ventaja que tenga un latinoamericano, por esas esas restricciones económicas, por esa precariedad?

Miguel LLanque

Yo creo que sí, cuando uno tiene carencias por lo general aprovecha más las cosas, sabes sacarles provecho más a las pocas oportunidades que hay, en vez de tener en un tono quejumbroso con eso, básicamente te dices, bueno sí así son las cosas, entonces vamos a hacer las cosas en ese contexto, de esa manera vamos a trabajar igual.

Pasa que los latinoamericanos que van a Europa terminan siendo muy buenos, pienso yo, porque viene ya programados con sacar el máximo provecho a las cosas,

Entonces, si vas a un lugar donde hay una consola digital de 32 canales, que nadie usa, puedes usarla como quieras y puedes mover los parlantes en la sala y tienes todos los recursos necesarios, tienes todo ahí y eres una persona que sabes que cuando vuelvas a tu país no va a haber nada de eso, entonces aprovechar al máximo, igual hay gente allá que no tiene esos esos todos esos recursos y mientras está estudiando los aprovechan.

Entonces, no creo que tenga especialmente una ventaja en sí mismo ser latinoamericano, al ir allá o a cualquier otro lugar con donde sí hay recursos, pero sí creo que es importante que el contexto genera diferentes soluciones más allá que sean ventajas o desventajas, son simplemente una características resultantes, no el si tienes tal cantidad de recursos técnicos, pero si tienes un rigor artístico suficiente, eso va a generar algo importante, por ejemplo este amigo, este amigo que dice que está dirigiendo el estudio del Primer de música electrónica él podría estar haciendo la música electrónica más sofisticada con los máximos recursos y no lo hace.

Hace las cosas más simples, como me decía, una reflexión de Alexander -- Él me decía, que lo que no me gusta de los parlantes es que no tienen límites. El tienen todas las frecuencias y puede tocar todos los niveles de amplitud que quisiera, esta ausencia de límites es un problema para un compositor y de hecho uno se genera sus propias jaulas, para poder encontrar algo, incluso gente que está allá que tiene todos esos recursos está en la necesidad de generar ciertas limitaciones para poder encontrar orden.

Lo mismo creo que pasa de manera casual con quienes estamos en países en los que no hay esos recursos.

Que igual podemos hacer cosas interesantes igualmente buenas que cualquier otra parte, ahora si queremos hacer algo super sofisticado con electrónica, hay ciertas cosas que se pueden hacer y otras que no van a quedar muy bien, porque no estás en el lugar donde hay todo, toda la estructura, que son años de gente que se forme, que esté haciendo eso pero pienso que es una característica de cualquier lugar, que casualmente nosotros tengamos pocos equipos de audio en no es una ventaja ni desventaja para mí, si tú estuvieras como compositor en el mejor estudio, es posible que te quejes igual de algo.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿considera que hay un lazo afectivo entre el compositor, la creación y el lugar, espacio y territorio? si es positiva su respuesta, me gustaría saber las razones por las cuales es así.

Miguel LLanque

Sí, yo creo que hay una relación, incluso por negación, quizás algún compositor o una compositora que trate o que busque generar obra que no tenga que ver con su espacio, que busquen alejarse de la idea de país, de identidad incluso, Y pienso que yo también es posible, pero si yo hago una pieza y la estrenan en Bolivia, en la paz con músicos de acá, el tipo de obra que yo haga va a ser algo que funcione para ese contexto, va a estar condicionado, como es que decíamos, es igual que los equipos de audio en este caso es el nivel técnico de los músicos, y supongamos que la pieza queda bien y todo funciona bien, La historia de esa pieza, por un lado ya estaría condicionada por el lugar entonces ahí también hay algo de construcción colectiva que tiene que ver con el afecto, con el lugar, no es lo mismo que mandar una pieza para un ensamble europeo, por ejemplo, igual hay una cosa efectiva con ellos, tocan y les gusta o no les gusta, pero es diferente en tu lugar, sentir que estás construyendo algo, que estás generando conocimiento, de manera colectiva.

Porque eso es componer, los músicos tocan o incluso si es música electrónica, la forma de preparar la sala el día de la escucha, todo tiene que ver con generar conocimiento propio, en tu espacio, en tu lugar, para mí lo efectivo viene por ahí, ahora, si Pienso que música de otros compositores, insisto en Villalpando, porque es quien más ha trabajado el tema, Sí decimos acá que su música es profundamente boliviana y no porque tenga las melodías andinas, sino por la actitud que tiene frente a la creación, el tipo de escritura que tiene para los músicos, acá el rumbo que ha tomado su lenguaje para que se toque aquí, Lo mismo, Prudencio y todos ellos han hecho música que se pueda tocar aquí, que pueda llegar a su máxima expresión aquí, no hacer una pieza que nadie puede tocar acá y decir que la pieza es buenísima, quizás el mayor mérito de Prudencio fue hacer la orquesta instrumental de instrumentos nativos, es un instrumento que permitía hacer música al máximo nivel de exigencia posible, y eso genera, para mí, una afectividad única, Más que la poética del espacio en la obra que también pueda haber o no, depende del compositor, las decisiones que tome, pienso que siempre va a haber algo, pero más que eso, y yo pienso que es el hacer la música en tu lugar, te hace sentir más pertinente, más vivo en este sentido de que estás haciendo algo que no existía junto a otras personas y eso genera un cambio que no un cambio en el tejido.

Si la pregunta va más por la parte poética, creo que muchas veces se intenta hacer eso de manera artificial, haciendo citas o poniéndole un título en aimara a la pieza, hay un compositor que se llama Edgar Alandia, boliviano que vive en Italia, trabajó años en un conservatorio de Santa Cecilia me parece, muy buen compositor, y Alandia trabaja con estructura su forma de trabajar es así su cerebro a mutado para ser así, trabaja en estructuras numéricas y proporciones, que es como muchos compositores trabajan y eso está muy bien, pero él toma para una pieza la una estructura extraída de un arte precolombino, por decir algo, pero la trata como estructura numérica, la pieza

es buena, lo que decir no hace ninguna diferencia, es solamente un gesto, es un deseo, digamos es ese afecto, pero al final el resultado sigue siendo un tratamiento compositivo de probabilidades, combinatoria.

Lo mismo pasado, al otro lado de la orilla, con Sergio -- , que usa los instrumentos andinos como una forma de acceder a lo más lo más boliviano, lo más andino, pero son obras, es música académica occidental. En entonces no es tan blanco y negro, pienso. Y a veces se trata de forzar esa relación, quien menos ha forzado esas relaciones, me parece es Villalpando, quien dice que mejor lugar para vivir es Bolivia.

Pero no lo dice porque es nacionalista sino, porque él está fascinado con el Mundo, y ha nacido aquí y el conoce las sutilezas del lenguaje hablado. Quiero decir, que es comprensible que uno ame eso no pero sí pienso que hay esas dos miradas.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Que usted considera que hay un componente nacionalista o patriótico en su obra compositiva, en su catálogo de composiciones?

Miguel LLanque

No, creo que no, espero que no.

Juan Diego Martinez Alvarez

Me gustaría saber las razones por las cuales no y por las que espera que no.

Miguel LLanque

Aquí hay una larga reflexión, me imagino que también en otros países de América Latina, sobre qué es Bolivia.

En general, pienso que uno de los países en que menos se ha logrado una identidad nacional es Bolivia, aquí los contrastes regionales han hecho que, hasta la fecha, no se logre un acuerdo y además la existencia de identidades precolombinas, que nunca se ha sentido bolivianos.

La Colonia fue brutal, pero el peor fue la República, en el último periodo colonial había gente que increíblemente compró sus propias tierras a la corona española, como que lograron reunir el oro, compraban el título de sus tierras a la corona española como el último recurso para recuperarlo, tenían los títulos, llegó la República y nada de esos valía y entonces otra vez eran nada y empezó lo que se llamó el pongueaje aquí un poco después que era esclavitud, o les permitían vivir en sus tierras pero la producción era para las ciudades, para los patrones.

Entonces, solo ha habido un momento que fue en los 30 que fue la guerra del Chaco, Bolivia contra Paraguay, en que hubo un sentimiento de lo nacional boliviano, porque todos estuvieron en la

guerra aimaras, quechuas, mestizos todos juntos, ahí pasó algo interesante, pero todavía ahora la gente está preguntando qué es Bolivia, entonces lo que sería el equivalente al nacionalismo, un intento de nacionalismo que era Eduardo Caba, que trataba de hacer música, con motivos andinos, música para piano, cosas así y que tendían a la universalización, la idea era tomar lo local, universalizarlo en ese nuevo paquete, pianístico armonizado. Ese gesto de tomar lo local, es casi como si fueses tu el patrón y decir, tenemos grandes productos en la Hacienda entonces hay que mostrarlo al mundo y empaquetarlo bien.

Algo así se mantuvo con el Indigenismo, que es un invento de los blancos que es esta idealización de que aquí hubo una gran cultura, estuvieron los incas, los tiguana-cotas, fueron increíblemente grandes. Todo eso generado y un contexto en el que lo boliviano no era tan claro.

Hay música popular boliviana, pero es muy variada y muy distinta entre sí, la música más urbana. En el hábito académico, pensaba hacer una música boliviana es imposible, Es imposible que la música sea representativa de un territorio tan variado, tan disímil, Como consecuencia de generaciones anteriores que ya habían presionado sobre esto, ya entendíamos que el territorio en el que estábamos no era necesariamente un país, una República sino un espacio cultural en el que pueden pasar muchas cosas y la creación, la composición, puede también tomar muy variadas formas que nada tiene que ver con el concepto de nacionalismo.

Y digo que espero que no tenga porque pienso que muchas veces, lo que hacemos hoy, que pensamos que hemos superado problemas del pasado, podríamos en realidad estar haciendo lo mismo pero de otra manera.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿considera que la idea de latinoamericanidad o de Cultura latinoamericana o de identidad latinoamericana tiene algún peso significativo en su obra?

¿Tiene algún valor significativo o tiene en su obra musical?

Miguel Llanque

Ha tenido sobre todo en la primera época porque me interesa mucho lo que se ha hecho en América Latina, es como una curiosidad especial por saber qué se ha hecho en sus países y qué se está haciendo ahora, me parece muy atractivo, me motiva muchísimo, justamente por esto que hablamos de los diversos contextos, generan soluciones que uno no sabe cómo van a ser. Creo que las cosas que sí son interesantes en América Latina son muy particulares, son muy inusuales

El latinoamericanismo, sí me parece que tuvo su momento que tuvo su razón de ser, Pienso que tenemos cosas en común y cosas muy distintas también, si en Bolivia y hay cosas tan diversas,

imagínate toda América Latina, que es tan variada. Para mí ha sido importante y es importante todavía.

Creo que, paradójicamente, a pesar de la ilusión de la globalización sigue siendo más fácil acceder a información de Norteamérica o de Europa que a la de América Latina.

Tú que estás investigando te has dado cuenta de eso, hacer contactos, saber qué estará pasando, tal país, tal ciudad requiere un esfuerzo mayor.

Eso para mí lo hace más atractivo porque es algo que está ahí para ser descubierto.

Entrevista Cristina Collazos

12 de octubre de 2023

Juan Diego Martinez Alvarez

Pensando en la creación musical electroacústica ¿A qué lo remiten las palabras lugar, espacio y/o territorio?

Cristina

Lugar, espacio y territorio me remiten, para empezar, para entender este lugar como espacio y territorio, primero creo que es muy importante entenderme a mí, y al entenderme, conocerme, poder establecer y ver qué pasa dialogando con estas 3 palabras, lugar, espacio y territorio, me remite a infancia, cada palabra me remite a un diferente concepto la verdad. Lugar me remite más a la infancia a lo íntimo.

A mí como persona en algún lugar el espacio ya se amplía mucho más, pero se amplía muchísimo más, como una relación de escala con lo grande, con el espacio, con el espacio exterior y con el espacio, también hasta super pequeño y minúsculo.

Y el territorio es para mí como un lugar super en disputa, un territorio también es más como un lugar que se quiere defender, que uno quiere defender, tal vez si un lugar o un espacio, no lo llamamos territorio, podría ser más buena onda el entenderlo, es un territorio que tenemos que defender, es mi lugar.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Algunas de sus obras electroacústicas tiene referencias un lugar, espacio y/o territorio?

Cristina

Pensando así en determinadas obras, creo que las últimas tienen más relación a eso, porque justamente comienzo a utilizar en elementos de mi territorio, prácticamente es lo que estoy haciendo ahora, porque es además en lo que estoy super metida, estoy justo escribiendo un trabajo.

Entonces mi cabeza está en eso y siento que es algo que sí tiene mucho que ver con todo esto que me dices, en esta última obra que la realicé en un festival, es un nuevo proyecto que estoy encarando en se llama Post naturaleza punk, es un espacio donde justamente me voy cuestionando estas nuevas maneras de ver y enfrentarnos al paisaje, al territorio o a la naturaleza, enfrentarme desde un punto de vista de saber que ya no es ese ese espacio o esa naturaleza que solo nos sirve a los seres humanos como, primero para extraer recursos o para vivir en ella, y segundo, como un lugar de fondo lindo, la naturaleza, el mar, la playa azul, esos clichés de naturaleza donde ya sabemos que ahora está totalmente cambiado, que ya no es lo mismo. Entonces me enfrento a este proyecto

con esa idea de las relaciones tengo con mi territorio, con esta post naturaleza en la que ahora vivimos y cómo yo puedo relacionarme con eso, relacionarme con mis lugares, con mi territorio.

Yo ahora vivo en Santa Fe, en Argentina, eso también ha sido parte de un cambio, también porque ha sido un cambio de territorio, un cambio de lugar. En Bolivia yo vivía en una casa, alejada en el campo, cerca de la montaña, eso también me ha tenido, me ha dado otras relaciones para las obras de ese momento, para mis pensamientos y todo, si bien también vivo aquí, ahora hay un bosque de árboles, aquí enfrente mío, hay una Laguna hay, entonces ya tengo otro tipo de relación y también con mi trabajo, que siempre he sido bien desde adentro, bien personal, bien tratando de que de alguna manera me sirva también para un desarrollo personal, no solo así como mostrarlo, eso es lo que hago, sino que me ayude a mí, a razonar y entender cuestiones volviendo a al proyecto por naturaleza.

He comenzado a hacer salidas al territorio y a hacer recolecciones mis intereses, ahora, sobre la recolección de objetos, aquí tengo justamente una maquinita que hice recién, he empezado a admirar un montón la tecnología natural, la tecnología de la naturaleza, empezando por la fotosíntesis, es una gran tecnología, pero también de la tecnología en la técnica, no porque la técnica es la base de la tecnología también y esta técnica natural de todo lo que me rodea, empezado a observar avisperos, las avispas alfareras que hacen sus panales de barro y que están muy impresionada porque están humano, entre comillas, esta técnica y los panales de avispas también no.

Entonces empezaba a relacionarme, porque pude ir a un panal de avispa y ver qué pasa con el panal cuanto crece, cómo crece, después de ahí, encontré un panal por ahí botado, admiro un montón en la estructura que tiene la arquitectura, comencé a recolectar, todo esto qué me remite a tecnología fue como quiero crear máquinas u objetos, lo que sea que sean, aquí te voy a mostrar unas que es como una es como una tiene un circuito sonoro ahí, aquí adentro tiene dos LDR, que son sensores de luz y un LDR, como que te dice el tono del sonido y el otro el tiempo, de acuerdo a la luz y al movimiento, yo lo pongo en mi mano, tengo también otro mundo con mi mano, perdí un pedazo de mi dedo entonces como que tengo también esas cosas de usar también como prótesis, que también siento que es parte de la post naturaleza.

Tenemos nuestras prótesis, que son nuestros celulares, todos estos aparatos tecnológicos que nos fusiona, ya estamos, ya somos cyborg de alguna manera, y también juega con esta idea de la post naturaleza, conchas de caracol, plumas, también me parecen muy increíbles, son tan livianas como la naturaleza que se muevan la más mínima vibración y no entonces, dentro de este proyecto comienzo a recolectar estas cosas, también grabaciones de campo pensando en lo que es el paisaje, la grabación de paisaje sonoro, me interesa mucho el sonido como la materia.

Yo vengo de las artes visuales, y ha sido algo que me ha acercado al sonido, cuando hago sonidos o ruidos, cuando compongo, porque yo sinceramente sí siento que compongo con ruidos y sonidos, lo siento materia, aquí entra una textura, aquí entra algo duro, aquí entra algo suave, algo

difuminado, es bien visual mi manera de componer. Entonces, lo que yo hago con estas grabaciones de campo también es de alguna manera tomarlas, un pájaro que Pía, gotas de agua.

Tengo otro instrumento que es con gotas de agua, es mi máquina de ritmo, digamos no, ese es el ritmo, también me gusta eso de que de alguna manera estos aparatos no solo están siendo totalmente controlados por mí, digo este es mi obra y quiero este ritmo hasta el final, yo tengo que escuchar ese goteo, tengo que ser parte de eso, prestarle atención, una diferente atención, quiero ir manipulando, también hago esto con las grabaciones de campo, elijo depende del momento en que quiero poner qué, un pájaro que trina.

Pero después, sí voy manipulando ese sonido del pájaro, que quede como un patrón, o sea, que deje de ser un pájaro que trina, le cambio la forma y mantiene el patrón, el tiempo del pájaro que trina, pero ya es cualquier otra cosa que, también suena a máquina, es un robot.

Me gusta jugar eso justamente con la con la tecnología y la naturaleza, esa mezcla, ese convivir, ya siento que somos. Creo que es un proyecto que tiene mucho que ver con lo que me cuentas, porque es relacionarme totalmente con mi territorio, como puedes querer algo, como puedes amar algo, al conocer sobre eso puedes amar o sufrir por algo que no conoces, llorar, la muerte, tantas extinciones, no pasaba, pero si no conocemos qué es lo que se ha extinguido.

Un panal de avispas, estas cosas y es como que me maravilla, y hay una relación super afectiva y de admiración hacia estos materiales, hacia estas tecnologías, hacia estas avispas que hacen eso, ya sea estos caracoles que hacen sus conchas de caracol.

Y así también estuve como explorando con circuitos electrónicos con los pies eléctricos. son estos micrófonos de contacto, son planos que también funcionan como micrófonos o como parlantes, entonces ponía el caracol aquí como amplificador, entonces, cómo cambian de lugar del Caracolito. Ya llevas es un sonido, un micrófono de esas de las tarjetas de navidad, se forma, esa intimidad, de acercarte verlo de cerca y escucharlo, y a medida que vas jugando o cambiando el lugar, el caracol y la acústica, pues cambia, se amplifica de otra manera. También es un poco con la arquitectura del caracol, es lo que hace que suene de diferente manera, simplemente apoyaba el caracol y era el sonido, era la vibración de esto, de la Concha, del caracol, era un sonido de caracol, era el caracol como algo acústico, como una construcción acústica, era el propio sonido del caracol golpeándose ahí no, creo que es súper importante porque es lo que somos, no al final de cuentas somos naturaleza, no somos parte de la naturaleza. no hay dónde verlo desde otro lado.

También por eso me interesa mucho esto de la postnaturaleza, volver a ver la naturaleza desde otro punto de vista, entenderla desde otro punto de vista, ya alejados de lo humano como amo y señor, en la punta de la pirámide del planeta, no somos más eso, y necesitamos totalmente de todos, y todos estamos interconectados. Entonces me parecen importantes y claves estas relaciones, que todos, no solo compositores o artistas podamos tener con la naturaleza, no, todas las personas.

Creo que ahora es el momento para eso, justamente no, y bueno, también le puse la palabra panca al final del del tipo de mi proyecto Pank, esposos, naturaleza, pank, qué tiene que ver no con esto con el hazlo tú mismo y también me gusta la filosofía punk, que es de alguna manera rebelde. Que es que dice lo que cree, que hace lo que siente. También quería usar platos para que sea un poco más punk, era por eso, la idea de lo que significa, no tanto por su sonido, me gustaba mucho el punk.

Bueno, y también porque siento que es algo bien afín a mí, alguna vez una amiga me dijo: - Ah, bueno, Pack is Old, y me encantaba, así como realmente eso es ahora el punk es viejo, ya es viejo, ya fue, o sea, ya tengo 43 años y claro, ha sido de mi generación, de cuando era super joven.

Entonces también me identifico con la rebeldía pan porque es algo que no sé qué es de mi generación y también porque los sonidos de toda mi performance, digamos, son muy, la palabra es controlando.

Viendo que no se escape por aquí, que no se escape por allá, porque son muchas máquinas hechas por mí, el volumen no es tan fino, entonces es una manera, es como ese punk. De hecho, también juega un montón con acoples, que me encanta su color y la forma como se producen, hay algo bien natural.

Estoy haciendo una diplomatura en Humanidades ambientales, aquí en la UNITREF, hice para una materia que se llamaba Relaciones inter especie, ahora que la veo hacia atrás, yo creo que eso también ya es parte de mi proyecto, esa post naturaleza punk, ahora que veía digo, creo esto también es post naturaleza Punk, donde hago como una performance en luna llena porque también quería hacer esta relación por los astros, para mí eso es un interés, también es otra especie, no solo un perro o un gatito, en esa performance utilizo una máquina que qué super simple.

Es un circuito y la uso también un montón porque me encanta es este circuito abierto, que utiliza cualquier cuerpo como resistencia, yo puedo ser la resistencia de este circuito puede ser el agua puede ser la tierra, puede ser mi perro, en ese caso, esa performance conecto directamente a la tierra, es súper simple, eso es lo que a diferencia de trabajar con adornos y sensores, con Arduino puede hacer que ese pulso se convierta en un sonido, yo hice ese circuito para que me dé un pulso porque quería un pulso, porque quería trabajar con los pulsos de la tierra.

Fue para otra obra ya hace mucho tiempo, quería un pulso, le aumenté un filtro pasa bajos. Entonces tenía esa máquina que conectas a la tierra y simplemente te da el pulso, le controlaba el filtro, muevo la perilla y según la humedad de la tierra, porque la tierra también es una resistencia, según la humedad de la tierra, es el tiempo del pulso, es lo único que va a cambiar.

En entonces tenía por un lado esa maquinita, tenía un micrófono afuera porque quería ver a tiempo real lo que estaba sucediendo, era de noche, entonces, había muchas cigarras, en esa época por aquí por la Laguna, había muchos bichos, entonces también quería utilizar esos sonidos como materia. Por otro lado, tenía unas maquinitas con sensor de luz y que son dos chiquititas, la idea de esta

noche era poder hacer que el sonido que la luz de la luna haga que suene el tono de la de las maquinitas, agarraba y hacía unos movimientos que eran relacionados también al saludo a la luna, de yoga, existe el saludo del Sol. Yo decido específicamente el saludo a la luna, para empezar a conectarme y a estar más relacionada con eso, entonces la performance también agarro las dos maquinitas y comienzo a hacer algunos movimientos del saludo a la luna.

Por otro lado, tenía el micrófono afuera también, un micrófono con el que no se si llego a hacer con eso, pero también era mi respiración, que también funciona como materia sonora bueno.

Últimamente la mayoría de mis obras tienen que ver con eso, con las relaciones, ha habido un momento que he dicho: todo tiene que ver con relaciones, somos relaciones, todo lo malo y todo lo bueno depende de las relaciones que tengamos con todos. Empezando por la relación conmigo, con mi cuerpo, por qué odio esta parte de mí que me sucede y bueno, con mi perro, mi perro porque, hasta el infinito, ¿relaciones como seres humanos, que también tenemos con la naturaleza, por qué está pasando lo que está pasando?

Por una mala relación, prácticamente, por vernos desde otro lado, y relacionarnos de malas maneras con todo.

Este el territorio de Concepción, fue cuando hice justamente esta performance que se llama Atierra, que era conectarme con ese territorio con el bio-bío, fue para esta festival toda la teoría del universo, que es justamente esta obra que te contaba de la maquinita de la tierra, ahí fue cuando construí esas máquinas, que era totalmente para eso, para ir a conectarme, a pisar, a mezclarme mediante la máquina, me parece a mí super románticas estás maquinitas, porque hay momentos que yo me coloco un cable a la boca, y el cable de la Tierra, entonces yo estoy siendo parte del circuito, y de la tierra y al tocar la tierra cambia el sonido también.

No, porque este estoy yo como como parte del circuito y la tierra, entonces en esa, en esa obra construí 4 de esas máquinas, porque como eran solo un pulso, me gustaba jugar con los diferentes pulsos, como un ritmo, después tenía claro el lío de que al final si ponía las máquinas a la misma tierra, era un lío porque, claro, mezclaba los circuitos, tienes la idea, hermosa, voy a hacer esto y va a funcionar así, pero cuando ya la vas haciendo en todo, te cambia. Eso también me parece parte importante y bonita de los procesos, porque te lleva cosas que no te imaginabas y debido a eso es que yo hice un recorrido en Concepción, me mostraron el lugar donde iba a ser, era un lugar super lindo al borde de un río, y para no tener problemas, de conectar todas las máquinas a la misma tierra, fui a diferentes lugares de Concepción y recolectaba tierra, la tierra del lugar donde yo iba a ser la performance era mucho más arenosa, era otras tierras realmente, había un parque ahí donde fuera a recolectar, era más orgánica, donde habían más plantas, más negra, otro olor.

Yo, siento que desde el momento de recolectar esas tierras, agacharte, oler, ver, observar, estás ahí relacionándote, evocando un territorio, la tierra misma que también te habla un montón del territorio, cómo es el territorio de la de la biodiversidad, en el territorio, solo con ver la tierra o

leerla, ya dices, guau aquí, un montón de vida, no porque hueles los hongos, hueles las bacterias, todo lo que existe ahí en el mundo, recolecté tierra de 2 dos lugares y en la performance iba tocando.

Generalmente mis performances, son mucho de improvisación porque también me interesa un montón, es otra cosa que me gusta de hacer estas performances, el estado en el que uno entra, es difícil porque te juegan muchas cosas, uno dice: cuando practico en mi casa, son hermosas las cosas que salen, pero ya cuando estás ahí, cuando hay gente, cuando hay público realmente todos nos afectamos a todos. Entonces la cosa entonces también me gusta porque es como un reto para mí, el sentir, el detectar sentimientos, los momentos antes de comenzar, cuando estoy ahí me gusta porque siento tranquilidad total, tranquilidad, siento que es lo mío, que estoy ahí, que estoy bien.

Cuando ya estoy escuchando mis sonidos, como que me acogen de alguna manera, esta performance pasa por diferentes momentos, pero también empezaba solo con la tierra, conectaba los cables a la tierra, eran los sonidos de la tierra sola, la tierra te daba este pulso, esta tierra te daba otro pulso, y yo ahí jugaba luqueando, todas las cajitas tienen los cables sueltos y su filtro.

Después ya comenzaba yo a conectarme, tenía como 3 momentos, primero solo la tierra con el sonido propio de la tierra, después yo me conectaba con la Tierra, la metía el cable a mi boca, era otro independiente, depende de qué tanto yo tocaba la tierra, qué tan profundo hacia mis movimientos hacia la tierra, el tono subía, era más rápido el pulso, todo mezclado, todo lo que es y al final me paraba, yo hacía todas las personas sin zapatos, al final me paraba, me ponía aquí entre mis dedos de mis pies el cable y ya me paraba, era una manera de decir: estoy aquí plantada la tierra y me enterraba en la tierra, con mis pies.

Ya no me importaba nada, ya mezclaba los circuitos, entonces era un sonido super fuerte, ya no era tanto el pulso bonito de la tierra y me quedaba un buen momento ahí parada, con todo el sonido, todo sucediendo, sin tocar nada es bien territorial, buscar este territorio de lo bio-bío.

Juan Diego Martinez Alvarez

En la creación de la obra ¿Cuál es la forma de encontrarse con los sonidos de un lugar? En el caso de que su papel sea como visitante y en el caso de que su papel sea como residente.

Cristina.

Como te decía en las obras que hago, todo lo que hago tiene que ver totalmente con conmigo, no en una manera egoísta, sino de una manera de que le doy el corazón realmente a lo que hago, lo hago porque lo siento de verdad, obviamente uno cambia en todo sentido, son cambios mucho más fuertes de los que creemos que es irte a vivir a otro país.

Tengo que ver donde vivir, pero cuando llegas es como guau, cambio de naturaleza digamos cambio, aquí no hay montañas, aquí no hay piedras. También para mí fue un cambio porque comencé a otra vez, en Bolivia fue mucha experimentación todo, todo lo que hacía fue mucha experimentación.

No importa nada experimentar, experimentar, a experimentar, y aquí como que fue más intelectual, empecé a leer mucho, a entender, a dar más sentido a lo que yo hacía, ese lado también cambió, creo uno cambia porque viene desde mí y uno sí o sí, cambia.

No sé si cambió tanto la estética de mis obra, porque la estética que alguien por fuera ve y dice, guau, no es otra, creo que no, creo que los cambios han sido más por dentro, estoy trabajando y escribiendo mucho más, pero son cosas que están que me hacen experimentar de otra manera, me hacen tener más recursos también para experimenta, porque experimentar con esto, pero creo que estéticamente es más que nada por lo porque hay nuevos instrumentos, con nuevos sonidos que pueden variar, que pueden variar la estética, creo que ahora ya, definitivamente, ahora me pienso en las anteriores también eran performances, ahora como que ya me estoy reconociendo más como performer, la importancia de que mi cuerpo esté presente, antes era como solo el sonido, me importa mucho el sonido y no importaba todo lo demás, pero ahora ya siento que estoy observándome a mí como parte de este territorio, como parte del planeta, le presto más atención a estar yo, entonces yo soy una performer, he tardado en darme cuenta de eso, también alguna manera como mis movimientos y como es diferente el hecho de que yo mueva esto super lento, cómo yo me estoy relacionando con este panal mientras lo mientras suena, ya le presto más atención a eso, creo que esa podría ser, pero no sé si tiene que ver con el cambio de territorio, no sé si realmente hay un cambio de estética por el cambio de territorio.

Por ejemplo, ahora hago mis performances grabado horitas ahí titi, con mis grabadoras de campo, que son así super chiquitas caseras, un zoom, creo que es la suma más barata del mercado, me gusta también eso, que hay tanta tecnología, tantas cosas que ya pasaron de moda, esta grabadora, puedo ver que está grabado ahorita puede ser un micrófono, no me interesa mucho la fidelidad de la grabación, me interesa más un sonido.

Tal vez por eso podrían cambiar, digamos, En Bolivia usaba cacetera ahora uso esas grabadoras, pero siento que ahora que hablas en relación a la estética, creo que no han cambiado mucho pensando en lo estético.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo es el proceso de espacialización (difusión considerando el espacio arquitectónico) de esa obra? ¿Cómo es su relación con el espacio arquitectónico donde va a hacer la espacialización de esa obra?

Cristina

Sí, eso es algo que he empezado recién a como a prestarle atención, tengo un colectivo, no “de la puta Electronics” Ricardo, empezado a trabajar con los parlantes, ha empezado a hacer parlantes de diferentes dimensiones, eso me ha ayudado, cuando me presenté aquí, en Santa Fe, dijimos la próxima vez con los parlantes distribuidos en el espacio, los parlantes de madera, que cada sonidito salga de cada parlante, porque claro, los parlantes son todos diferentes, sobre todo estos que hace

Ricardo super caseros, entonces sí hemos empezado a fijarnos más en la distribución del espacio, porque generalmente a veces no le prestaba mucha atención, de hecho, en Concepción, después dije ¿cómo no he pensado en eso? porque había un puente, que tenía una reverberación hermosa, dije ese lugar, con esa reverberación, podía haber hecho algo, haber salido de lo que es mi setup y lo que había pensado, pensar en el espacio es algo que estamos repensándolo, también me imagino, me imagino esto de los caracoles y los circuitos con esas tecnologías, me las imaginaba más en instalaciones, no tanto una presentación, en instalaciones de que te acercas, ves y observas.

En esta última performance nosotros llevamos dos parlantes, que tenemos, entonces también fue como ir probando y dándote cuenta de como cambia la estética, cómo puedes reunir, como puedes alejar también, recién ahora estamos con esa idea de la gira por naturaleza, con parlantitos por todo lado, porque me parece hermoso, me parece otro tipo de escucha, te cambia la percepción de lo que es escuchar. Me parece, como otro mundo super interesante que ya es tiempo de empezar a mirar, a prestarle la atención.

La verdad voy buscando estas cosas de acuerdo a lo que tenga que hacer ese día. En el festival, mi búsqueda ha sido que yo me pueda escuchar bien, obviamente un buen retorno, no ha sido una búsqueda estética, hace una búsqueda más bien práctica, pero como te digo aquí en casa cuando probábamos, aún no sé si tengo una búsqueda de que quiero que esto suceda, soy más de experimental.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo es su relación con el espacio arquitectónico donde va a hacer la espacialización de esa obra?

Cristina

Lo primero que hago cuando en un espacio me voy a tocar es gritar, escuchar si rebota mucho, creo que no he tenido muchas opciones, en poder decir este espacio no es para mí, hay muchas redes, es un poco tener suerte, acoplarme a lo que hay.

Estoy interesada en las reverencias, cómo se escuchar por un tubo, me interesa, no lo he hecho, pero estoy ahí en eso, mis relaciones son de conocer, ver que puede suceder, depende del festival, depende del lugar, algunos sí te dan más opciones de otros no, la última, me mostraron el lugar y claro, era un teatro, un súper escenario, con las luces.

Yo digo que la gente tiene que ver lo que yo hago, tiene que acercarse, juntarse, de justamente por el concepto es lo que hago, que escuches ahí super híbrido, hay que ver de dónde salen estos sonidos.

Entonces había un árbol, era como todo pavimento y un círculo de tierra y un árbol de caranday, casi al frente del del del escenario, yo voy a hacerlo aquí, así me puedo venir aquí, al lado del árbol y ahí hago todo, como que me interesa mucho, me interesa más que sea en lugares pequeños, no importa la gente que aparece está bien, pero que se arme, que se arme algo entre el público, los

sonidos, que se logre llegar a este momento de donde todo se mezcla, porque he visto mi lugar en lugares donde la gente queda maravillad. Prefiero hacerlo más íntimo, sobre todo que la gente pueda ver, pueda acercarse, que no haya muchos límites, como en el escenario tradicional, el público abajo, no me gusta eso.

Depende de los lugares que me tocan, son diferentes relaciones. Totalmente.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que hay una relación afectiva entre el compositor, lugar, espacio y/o territorio y la creación sonora? ¿Puede explicar por qué?

Cristina

Qué tan abierto esté a darse cuenta que hay una relación afectiva, y no solo afectiva, física, química con el entorno. Creo que si logras darte cuenta de eso como compositor sí hay una relación afectiva.

Totalmente, para mí, Sí hay sí hay una relación afectiva, como te digo, de acuerdo al lugar donde decida hacer la performance. También los recursos que hay ahí, aquí estoy, ahí estos panales, estoy teniendo una relación afectiva con esto, con los caracoles, con el agua, con la con los pájaros, hay un montón de loros, entonces tengo un montón de grabaciones de loros, esos loros son de esto, es el sonido que va a estar en mi obra diga aparte de hacer performances tengo como otro proyecto. Es improvisación, grabo diferentes líneas para escuchar, no es tanto para ver en el performance, en mis proyectos siempre afecta el lugar, tal vez no se note.

Cuando vivía en Cochabamba usé la fogata, aquí no hago fogatas, entonces no utilizo el fuego como recurso sonoro, totalmente, a mí me afectan totalmente, si ves algo en mis obras es porque sí me está afectando, y está haciendo parte de mi vida y de mis relaciones en sí.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que hay un componente nacionalista o patriótico en su obra?

Cristina

No nacionalistas ni patrióticos, es algo que no me interesa realmente. Creo que el nacionalismo y este pensamiento patriótico es más un pensamiento que separa. No lo necesito, no me parece importante ya para mí, no existe para mí. Sí es importante el lugar donde uno nace, en el sentido de que por alguno nace en este lugar, sí afecta la cultura, siempre te afecta, es importante y es riquísima.

Tal vez a veces sí utilizo grabaciones de campo, creo que tiene que tener que ver con eso, pero, yo vivía en un pueblo donde tocaban sus zampoñas o unos bobitos, claro, ese sonido es música y es

hermoso y no, pero no a nivel de “oh mi Bolivia” porque también siento que es un recurso que todos usan para poner una guaya en cualquier lado, tocaron la zampoña en Europa, no me gusta eso, por qué no es sincero, también he sido, soy de clase media, no sé si convivo con esa cultura, con mi cultura.

No, no es importante para mí lo patriótico, cero no me importa, es lo que tiene que desaparecer, justamente eso ¿Por qué lo voy a usar?

Juan Diego Martinez Alvarez

¿La idea de América Latina o de Cultura latinoamericana tiene algún papel en su en su producción musical o artística?

Cristina

Sí, no sé si estéticamente sí, porque es bien latinoamericano el hecho de hacernos nuestras propias máquinas, es algo que en Latinoamérica se notaba, porque se nos dio porque no tenemos recursos, siento que es súper importante, lo latinoamericano, Ya es hora es parte de sea, ya es hora de dejar de mirar para cualquier otro lado porque ya tenemos que vernos desde nosotros, la potencia que tenemos como latinoamericanos para crear cosas nuevas, la típica pregunta ¿qué hubiera sucedido con nosotros si nunca nos hubieran colonizado?

¿Dónde estaríamos? ¿cómo sería nuestros sonidos? ¿cómo sería nuestra vida? Sí, somos lo que somos gracias a lo que sucedió también.

El hecho también de que los circuitos estén afuera, que se puedan ver muchas veces hay esta cosa, de lo que no es tan pulcro uso la tierra, eso es más latinoamericana.

Aún tenemos pueblos originarios que nunca se han separado de la tierra, yo valoro y me interesa un montón, entiendo que es súper importante, el poder mirar, mirarnos como latinoamericanos y mirar aún más a los pueblos originarios. Nunca nos debíamos haber separado de la tierra, no hay que volver a la tierra, y eso es algo que los originarios nunca lo han hecho, y personalmente.

Desde niña, tenía costumbres, somos la tierra, somos naturaleza, somos ese esa idea que abro, está como volviendo como algo importante, hay que volverla a ver y a pensar, aquí las montañas son abuelos siempre, están todos esos pensamientos en mi obra y también de manera estética. Siento que no hay, no hay esa pulcritud que hay en las obras europeas.

No sé y ya no peleo con eso, porque me doy cuenta que hace muchos años era siempre a mirar, “no es que hay otro nivel” pero ahora no. Creo que nuestra condición nos ha hecho más creativos, también por ende a salen cosas para mí más ricas y más.

Y es más como la tierra, realmente, más personales en sí. Yo quiero creer que tienen todo que ver con Latinoamérica. Pero ahora cada vez no quiero ir al pueblito de Potosí, que esté en tal lado para ver cómo cocina esta señora, eso me parece más importante que ir a ver la gran exposición del gran

artista europeo, ahora estoy también mucho en eso, como reviviendo. sé que aquí sigo en Latinoamérica, en Argentina todo, pero Argentina es tan diferente a Bolivia, Argentina está tan mirando a cualquier lado, menos a donde están mucho más que Bolivia. Veo que en Bolivia todavía estamos más conectados con todo esto. Entonces como que te sales de decir y dices, no, no, dónde estoy yendo, no como escucha, no me quiero alejar tan de eso, de esa mi Latinoamérica.

Entrevista Rodolfo Caesar

16 de noviembre de 2023

Juan Diego Martinez Alvarez

Pronto, primero, profesor, me gustaría saber si autoriza el uso del material producido en la entrevista con fines académicos y de investigación.

Rodolfo Caesar

Claro, sin problemas.

Juan Diego Martinez Alvarez

La primera pregunta.

Sí, pensando en la creación musical con medios tecnológicos, electroacústica o arte sonoro, ¿qué nos dicen las palabras lugar, espacio y territorio?

Rodolfo Caesar

La pregunta que me estás haciendo... ¿qué significan esas palabras?

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Qué opinas de esas palabras? En relación con la creación musical electroacústica o como prefieras llamarla.

Rodolfo Caesar

No sé si cabe. Sin embargo, es evidente que cabe, pero quería preguntarte por qué, antes, por qué separas la música electroacústica de las otras músicas en relación con el espacio, lugar, toponimia. O por qué solo las electroacústicas conciernen a tu investigación.

Juan Diego Martinez Alvarez

Es una razón técnica de delimitación de población. Son dos situaciones que son más relevantes dentro de la música electroacústica. La primera es la posibilidad de captación del sonido del lugar, del territorio, etc., y la segunda es la posibilidad creativa que permite la espacialización, y el concepto de espacio dentro de la creación sonora es más relevante en la música electroacústica.

rodolfo.caesar@gmail.com

Evidentemente, la pregunta que te hice es un poco maliciosa, porque, así como tienes en tus manos las herramientas más básicas para la música que usa grabación, que son los micrófonos, estás forzosamente incorporando en tu material a ser trabajado musicalmente el lugar. Este lugar no

necesariamente es un lugar de identificación; es algo que, a través de la escucha, puedes decir “este lugar lo conozco”. Conocerás si hay ciertos animales que solo existen en ese lugar o una lengua que se hable allí. Recuerdo mucho al compositor Luc Ferrari, a quien disfruto mucho escuchar. Él decía que en una pieza que fue grabada en una playa en la antigua Yugoslavia, en alguna entrevista, mencionó que sentía que en la escucha de esa música podía oír incluso los contornos de las montañas, es decir, la reverberación, la distribución de la sonoridad, todo resonaba junto con las grabaciones. Eso es algo que me parece muy bonito e interesante. Después de escuchar sus palabras, imagino las montañas cercanas a esa playa en la antigua Yugoslavia. Creo mucho en la posibilidad de que la escucha nos brinde información sobre el lugar, pero la reproducción es más problemática que la captación, porque en la reproducción estás creando un nuevo espacio, un nuevo ambiente en el que insertas el ambiente que capturaste. Voy a usar unas palabras de Denis Smalley, que, si no me equivoco, en un artículo sobre el espacio, un artículo bastante complejo, dice algo bárbaro sobre la disonancia espacial. Esta disonancia espacial consiste en estar en un espacio determinado, de dimensiones determinadas, y a través de la escucha ampliada electroacústicamente, entrar en un espacio que es lo opuesto a eso. Por ejemplo, estás usando auriculares y escuchas algo grandioso, como si estuvieras en un estadio, o al contrario, estás en un estadio y escuchas algo pequeño, que parece que alguien está cantando en el baño con la resonancia de las paredes. Este contraste es lo que llaman disonancia. Me gusta mucho esta expresión porque es bastante clara para designar esto. Como te dije, creo mucho en la posibilidad de una captura espacial, pero se complica en el momento de la reproducción.

Juan Diego Martinez Alvarez

Gracias, estoy totalmente de acuerdo contigo. Por eso mi proyecto está centrado en la poética y el pensamiento conceptual del compositor, pero en la recepción, mi interés es entender por qué el lugar y el territorio, y de hecho, la construcción de un espacio a través del sonido.

Rodolfo caesar

Recordé una pieza de Denise Garcia, "Trem Pássaro", ¿la conoces?

Juan Diego Martinez Alvarez

Sí, la conozco.

Rodolfo caesar

Esa pieza tiene algo de [inaudible,9min12s] en ella, al reproducir secuencias y lenguajes y modos de hablar del nordeste de Brasil que son bastante regionales. Allí, independientemente del modo de escuchar, tendrás una experiencia muy local y regional.

Juan Diego Martinez Alvarez

Gracias, profesor. La segunda pregunta es sobre su catálogo compositivo. Me gustaría saber si en algunas piezas hace referencia a estos conceptos del lugar, el espacio, y el valor del territorio.

Rodolfo caesar

Tengo algunas piezas que compuse, en las que existe una intención narrativa, un gran esfuerzo narrativo. Por ejemplo, una pieza que se llama "Bioacústica" tiene el deseo de hacer una recreación espacial. Es una pieza un poco irónica, en la que se escucha a alguien intentando tocar en el piano una invención a dos voces, con lentitud, con dificultad para tocar. Pero también hay una actividad externa, donde algunas personas están divirtiéndose. Entonces, este contraste entre la persona que está esforzándose por tocar una pieza correctamente y al lado, un espacio donde las personas no están prestando atención a eso, se están divirtiendo en la piscina, no sé dónde. Poco a poco se van integrando dos voces de dos sapos, y esos sapos terminan tocando la invención afinada, a tempo. En fin, como se debe, hay obviamente una broma con los espacios: el espacio del confinamiento, la disciplina, el sacrificio para dominar el lenguaje musical, y los animales que tocan la obra sin hacer ningún esfuerzo, logrando tocar con perfección. Es una broma que hice con el compositor brasileño llamado Tato Taborda, que, en aquella época, creo que una década antes, había escrito su tesis doctoral hablando sobre el "Billcontrapunto", un término que él creó y en el que trata la importancia del canto de los sapos para la creación del contrapunto. Esa tesis me parece una delicia, una lectura muy agradable. Hice esta pieza como una broma con Tato y recuerdo otra pieza. Estoy hablando de mi pasado porque ya no me preocupa tanto hacer obras. Entonces, otra pieza, que ya hace bastante tiempo, también es una broma, una ironía, pero muy, muy sutil. Creo que solo quien conoce, quien identifica la música que está siendo tocada, sabrá de qué se trata. Y el título, si no me equivoco, era "Para arriba, para arriba y para lejos". No recuerdo el título exacto. Es una pieza en 8 canales y tiene una reproducción lentísima de una canción estadounidense de los años 60, que era una canción que sonaba en la radio en esa época, un cuarteto vocal, si no me equivoco, algo así. Así que cantaba [inaudible, 14min25s] Era un viaje en globo. Para arriba, para arriba, para lejos. Y en esta pieza hice. Estiré esa canción, solo ese fragmento. Entonces, en esta pieza, porque ese fragmento está sonando muy lentamente. Y al mismo tiempo, se escuchan pasos. Caminando en el campo y rompiendo ramas. Incluso, hay un golpe del micrófono en las ramas; mantuve ese golpe del micrófono a propósito para dejar claro que estaba destacando, separando esta canción de la pieza. La canción parece estar en un espacio confinado, dentro de un espacio cerrado y contrasta con el estar afuera, pisando en el campo y rompiendo ramas con el sonido de los pies, rompiendo y golpeando con el micrófono, en el follaje, algo así que no recuerdo qué fue. Entonces, entra en un juego de contraste con esa cosa confinada que parece que estás escuchando una fiesta rave. Parece que saliste de una fiesta rave para hacer pis en el campo y estás escuchando eso que está allá lejos, sabes. Pero tú estás allí, entonces los sonidos de tus pasos son más nítidos debido a los crujidos de las ramas, las chispas agudas que salen de esos accidentes se vuelven muy presentes, muy en primer plano. El "para arriba, para lejos" se va alejando cada vez más. Solo entonces, la idea era esa. Tiene ese juego espacial, pero tengo la impresión de que nunca he tenido, nunca nadie ha venido a hablarme sobre esta cuestión. Ya he tocado esta pieza en algunos lugares y nunca nadie

ha venido a decirme, “te escuché, estabas saliendo de la fiesta para hacer pis en el campo”. Pero nunca he escuchado eso de nadie, porque obviamente no podemos transmitir las cosas que están en nuestra cabeza cuando estamos componiendo, ¿verdad? Pero la pieza se ha tocado en algunos lugares. Y ahora, no recuerdo más.

Juan Diego Martinez Alvarez

No, no hay problema. Esta información, la información está muy, muy bien, entonces, pero no sé si tienes alguna reserva con la idea de que salga, de que... En la entrevista, en el texto salga, hice la anécdota.

Juan Diego Martinez Alvarez

Me gustaría saber tu concepto más poético y no el técnico, sino el poético. Me gustaría saber cuál es tu criterio para seleccionar los materiales de las piezas de las que hablaste.

rodolfo.caesar@gmail.com

A veces, en un período de mi vida, creo que era bastante conservador, estaba pasando por una etapa más conservadora. Me preocupaba mucho por la limpieza del sonido y también, en la época en que aún trabajaba con el sistema analógico, teníamos que luchar contra el llamado 'chisporroteo', ¿verdad? Ese ruido de chisporroteo que se acumula a medida que haces una copia de la cinta, haces otra copia y cada copia que haces va perdiendo la fineza original. Y se acumula un chisporroteo en esa época. La época de las grabadoras de carrete, ¿verdad? Que teníamos aquí en un estudio en Río, en el estudio de Gloria. Hicimos grabaciones increíbles que han sobrevivido al tiempo. Y no, no se nota mucho ese chisporroteo, ¿verdad? No es más notable que una música hecha en otro país, en otras condiciones, pero eso es porque teníamos 22 técnicos, uno de los cuales era un técnico de radio que era amigo, y él decía: 'Miren, tienen que hacer esto, tienen que desenroscar el cabezal y pasar un hisopo. No sé qué pasó, pero hacíamos eso todos los días, cada día que íbamos a grabar. Hacíamos el alineamiento de los cabezales, así que eso nos mantenía en un estándar muy, muy alto de limpieza, pero no era nuestra mayor preocupación en ese momento. Más tarde, cuando ya era la época digital, cuando fui a hacer mi doctorado, tenía un espíritu un poco más conservador, así que estaba preocupado por hacer grabaciones en estudios cerrados, sin ruido, etc., pero eso duró muy poco. Así que, cuando terminé mi doctorado y volví a Brasil, después de haber pasado 6 años en Inglaterra, 4 años haciendo el doctorado y 2 años adicionales porque la madre de mi hija también tenía estudios que completar, en total estuvimos 6 años allí. Al regresar, nos mudamos a Río. El apartamento en el que me mudé tenía una vista increíble del Pan de Azúcar, estaba justo en la parte frontal, cerca de Gloria. No sé si conoces esa zona. Entonces, empecé a cambiar mi concepción del trabajo. Pensé que ganaría mucho más si ya no cerraba las ventanas, y eso significaba algo más que simplemente una ventana, es decir, que no solo me aislara visualmente, sino que también dejara de hacer tantos excesos y limpieza excesiva del sonido. Eso dejó de interesarme, ¿sabes? Sentí que había un deseo de salir del estudio, un deseo de que la composición también saliera del estudio. Entonces, empezó algo muy interesante para mí: el cuestionamiento sobre la pureza, la limpieza

del sonido. ¿Hasta qué punto? Un idealismo formal del modernismo y si esto no estaría, digamos, aprendiendo. Entonces, ese fue el antídoto contra la obsesión por limpiar el sonido, de hacer todo muy cristalino. No, ahora voy a ir hacia la suciedad, y esta pieza [inaudible, 23min25s] hacia arriba, hacia arriba y hacia afuera. Tiene ese ruido de micrófono que es intencional. Para que quede claro, ¿no?, que no estoy interesado en separar el acto, el gesto del trabajo, de su escucha, de manera que la escucha permita, y no esconda el hecho de que hubo un cierto trabajo, ¿entiendes? Es eso. Esta pieza también tiene el objetivo de agradar; es una forma mía de agradecer, aunque sin mencionar explícitamente a Ferrari, que tiene una pieza que creo que es [inaudible, 24min15s], si no me equivoco, en la que conversa con su compañera mientras graba. Es sensacional, y lo mencionaste, ahora estoy entendiendo mejor tu posición. Entonces, hay un guiño a esta estética ferrariana que me gusta, tengo una buena conexión con él. No consigo recordar otro trabajo que ilustre esto. También tengo tinnitus. Es una pieza que hice que es como si estuvieras afectado por la escucha, y de repente, tu percepción del mundo externo se ve alterada por un problema neuroacústico. No sé cómo llamarlo. Comienzas a oír todo lo que está ahí afuera de una manera superfiltrada, hasta que, poco a poco, la filtración va desapareciendo. Y allí también hay una apertura. Es... Acompaña el gesto, el trabajo de la composición, no es que el trabajo en sí esté oculto por la pureza del sonido.

No es así. Es porque a partir de ahí... Eso fue en 94, 95, ¿verdad? Después de esa época empecé también a cuestionar las viejas creencias de la música electroacústica, que creo que aún son poco respetadas, como la noción de objeto sonoro, por ejemplo. Estoy hablando de construcciones que se hicieron en los años 60 y que hasta hoy son aceptadas religiosamente en varios lugares del mundo. Tuve la oportunidad de estudiar y ser alumno de él, y creo que por esa proximidad soy muy crítico con muchas cosas de él. No con todo, pero muchas cosas las veo de una manera bastante crítica. Creo que el objeto sonoro es una invitación para los compositores a trabajar con esa limpieza, a sacar el sonido del contexto, de cualquier contexto en realidad, y hacerlo más formal y menos contextual. Y eso es un pequeño detalle que ata la música schaefferiana a todo el proyecto del formalismo modernista. Si no fuera por eso, no sería así. Y Luc Ferrari fue quien rompió con eso. Luc Ferrari era el asistente, el brazo derecho de Schaeffer, y rompió con eso con su música [inaudible, 27min58s]. Por eso, Schaeffer dijo: ‘Ya no eres más mi asistente, ya no trabajas conmigo’, y Ferrari se fue a hacer su carrera por su cuenta. Esta historia, nadie la cuenta, pero sucedió. En fin, el objeto sonoro es... es la crítica. El objeto sonoro es algo que he estado haciendo de manera consistente e insistente, pero también es algo que no está siendo observado por los colegas. Bueno, qué más, seguiré insistiendo.

Juan Diego Martinez Alvarez

Gracias, profesor. Encontré interesante esta reflexión sobre el objeto. De factores de encuentro sin mucho sentido en ella, regresará la idea de la tonalidad como la mejor, alejándose un poco de esta tradición, con, no sé, una fuente más concreta ¿Quieres hablar de tu experiencia trabajando con Schaeffer o de tu experiencia de formación en Inglaterra? Y ¿podrías reflexionar sobre los puntos de encuentro y desencuentro entre los procesos de formación y creación, tanto en Europa como en Brasil? ¿Puedes hacer una reflexión sobre eso?

rodolfo.caesar@gmail.com

Mira, esto es mucha reflexión. En Europa, pasé por dos procesos bastante distintos, pero en ambos había total libertad, ¿no? Cuando estuve en el grupo de investigación musical, Schaeffer solo venía una vez por semana para conversar con nosotros y orientar el trabajo. A veces tenía un estilo un poco severo, pero eso sucedía porque teníamos clases directas con su asistente, que era Guebel, y Guebel era un gran crítico de Schaeffer. a teníamos una postura crítica; no era un acto de rebeldía, sino una forma de desafiar la normatividad de Schaeffer, que ya no era discutida por los propios compositores que habían trabajado con él, como Guirard, Parmegiani y también Jacques Lejeune. Ellos ya no hablaban más sobre el tratado de los objetos musicales. Empecé a estudiar esto cuando llegué a Brasil, pues me di cuenta de que necesitaba una fundamentación teórica. Antes, no tenía interés en sustentar teóricamente lo que hacía; solo cuando llegué a Brasil vi que me faltaba un respaldo teórico para conversar y convencer a las personas. La música por sí sola no convence a nadie, a menos que tenga letra. Solo la sonoridad en el espacio no es suficiente. En esa época había una gran libertad, y lo mismo encontré en Inglaterra cuando fui a hacer el doctorado. Ya tenía casi 40 años, y mi director, Denis, era tres años mayor que yo. Él prácticamente no decía nada, y yo tenía total libertad. Fui el primer doctorando de él, y recibíamos un librito que explicaba cómo hacer la tesis, pero nadie sabía exactamente qué significaba 'substantial matter'. Éramos dos marineros de primera vez, mi director y yo, así que tuve total libertad. En 95, dos o tres años después de terminar la tesis, escribí un artículo sobre el pertenencia cultural de los dos teóricos que conocí: Schaeffer y Denis Smalley. Me parecía curioso cómo el pertenencia cultural de ellos influenciaba la morfología que estaban construyendo para describir lo que se escucha en la música. Smalley hablaba de una miríada de eventos sucediendo simultáneamente con una cualidad intrínseca a ellos, llamada 'flocking motion' movimiento en rebaño, que él trajo de Nueva Zelanda, su cultura natal, e incorporó en una metodología para enseñar a escuchar. Schaeffer también trajo elementos de su cultura, que estaban presentes en su tratamiento o morfología. No recuerdo exactamente de qué se trataba, pero era algo también relacionado con su cultura, que estaba en el tratado

Juan Diego Martinez Alvarez

Gracias, profesor. Tengo una pregunta sobre el aspecto técnico. Me gustaría saber si usted busca alguna estética específica en la espacialización del sonido en sus composiciones y presentaciones. ¿Y cómo puede desarrollar esta idea?

rodolfo.caesar@gmail.com

Siempre he tenido un interés en la espacialización del sonido, ya que cuando tuve mis primeros contactos con la música electroacústica, esta ya incluía aspectos de gran complejidad. No tengo un proyecto específico en cuanto a esto; siempre que trabajo en alguna pieza, obviamente, hay mucha elaboración en la espacialidad. A veces, algunas composiciones se convierten en un intento de ver cuántas cosas puedo mezclar en esta 'mezcla' de manera que se mantenga una consistencia que

permita escuchar cada componente individualmente, como si fuera una sopa, digamos un minestrone. Me pregunto cómo lograr que esta consistencia sea densa y, al mismo tiempo, permitir que haya separación entre los componentes para que la escucha se sienta atraída por estos pequeños detalles. La distribución espacial ayuda en este aspecto, pero nunca pienso, 'hoy voy a hacer una pieza que trabaje el espacio'. El espacio viene por sí mismo, como una solución para resolver problemas específicos más que como un concepto preconcebido en el proyecto. Forma parte del método de composición para resolver problemas a través de soluciones espaciales, y es casi siempre así.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que el espacio arquitectónico, como la galería, el teatro o el escenario, afecta de alguna manera el resultado estético de la música electroacústica?

rodolfo.caesar@gmail.com

Bueno, he hecho muchos trabajos con artes plásticas que se han presentado en exposiciones, y siempre es muy problemático. Existe una gran infiltración acústica, ¿no? No me gusta la palabra 'contaminación' porque implica que tu obra, que hiciste con tanto amor, se ha ensuciado como si se hubiera caído al suelo. Pero cuando llevas un trabajo a un espacio del mundo de las artes plásticas, habrá una gran infiltración. Debes tenerlo en cuenta, ya que las condiciones ideales no estarán allí. Por otro lado, las condiciones ideales del concierto, ese silencio religioso, también me generan cierto desgaste. Hay algo pasivo en eso que no encuentro muy adecuado. No creo que sea irrespetuoso hacer ruido en un concierto; para mí, es menos irrespetuoso que quedarse en esa actitud pasiva, como si estuvieras golpeando la cabeza de la persona delante de ti. Es algo que me gustaría ver superado, aunque aún no sé cómo. Esto es una de las cosas que me aleja de las salas de conciertos. Las salas de conciertos tienen una intención opuesta a la de tener la ventana de tu casa abierta para escuchar los sonidos del exterior. Tengo un amigo que discute mucho sobre esto, y siempre bromeo diciendo que el espacio ideal para tocar sus piezas es en una sala anecoica, sin nada más que la música. Hay algo impositivo en esto; uno tiene que acomodarse, y no existe un espacio ideal. Tocar al aire libre también presenta problemas, y todas las situaciones siempre son problemas que debemos resolver en el momento. No creo que haya una actitud que pueda resolver esto.

Juan Diego Martinez Alvarez

Gracias, profesor. Ahora me gustaría saber, en una reflexión personal, si considera que existe un vínculo afectivo entre el compositor y el lugar, y si este vínculo se manifiesta en la composición, en la creación de la música electroacústica.

rodolfo.caesar@gmail.com

Creo que no hay una norma específica. Hay piezas que pueden mostrar algún vínculo, pero personalmente no reconozco en mi trabajo una relación directa con el lugar. Aunque salgo con el

micrófono para capturar sonidos, como las cigarras que están afuera, mi preocupación principal es reproducir el canto de esos sonidos más que el canto de esos sonidos en ese lugar específico. Sé que, en algunos casos, como en la pieza de Luc Ferrari, hay diferencias relacionadas con el lugar, pero para mí, el foco está en los sonidos en sí, y luego en el lugar. No es algo que me preocupe mucho.

Juan Diego Martinez Alvarez

Entendido. Perfecto. Ahora, haré una pregunta un poco más particular. Me gustaría conocer, en su opinión, respecto a este tema relacionado con la nacionalidad y el patriotismo. ¿Considera que su obra tiene un componente nacionalista o patriótico? Y si considera que sí, ¿puede explicar por qué? Y si no lo considera así, también me gustaría tener una reflexión sobre esto.

rodolfo.caesar@gmail.com

Mire, hubo un tiempo, precisamente en la época en la que trabajaba con grabadora de carrete, en que surgió algo muy curioso: una especie de americanismo o latinoamericanismo que hacía que los compositores de aquella época, finales de los años 70, utilizaran equipos semiprofesionales. Esto dejaba en sus músicas el ruido característico que mencioné antes. Curiosamente, esto sirvió para darle una característica regional, en el sentido continental de América Latina. Estos compositores llegaron a ser llamados ‘compositores de la generación Revox’, siendo Revox el nombre del grabador semiprofesional que usábamos en nuestro estudio y que nunca producía un sonido sucio. Así que yo estoy fuera de esa generación y no me identifico en absoluto con una estética que pretenda ser regionalista y que repose su regionalismo en el ruido defectuoso de una grabación mal hecha. Pero esto ocurrió, si lo investigas, lo encontrarás. Por otro lado, sé que los trabajos que realizamos no son universales, pero siempre traducen algo que proviene de tu cultura y de tu forma de entender y ver las cosas. Creo que, independientemente de la intención de marcar una música con algo que identifique la pertenencia a un país o una nación, siempre habrá una marca. Esa marca estará ahí porque, aunque cada vez menos, las marcas se están diluyendo debido a que cada vez trabajamos menos con equipos que dejan muchos rastros. Durante mucho tiempo me preocupé, y todavía me preocupa, pensar en las marcas que las tecnologías dejan en tu trabajo, a veces sin que seas muy consciente de ellas, pero ahí están. El ruido, por ejemplo, era una marca muy profunda, pero hay otras. En los años 70, el uso del delay fue algo que todos reutilizaron y eso marcó la composición. El delay se convirtió en sujeto, no en objeto, de la composición. Me gusta mucho pensar en esto, en la subjetivación de la tecnología. Aunque tratemos de protegernos, la tecnología siempre deja marcas, y estas marcas son cada vez más similares en todo el mundo porque los compositores de hoy tienen herramientas muy parecidas, como los ordenadores, Max y cosas así. Las marcas que dejan ya están muy diseminadas por todo el mundo. Entonces, aunque existen marcas, no son tan distintivas de una geografía, sino más bien de una historia cronológica. Estas marcas son siempre presentes, aunque estoy divagando un poco. La subjetivación tecnológica es un hecho, pero además de eso, está el gusto personal. Si alguien escucha tu trabajo con atención y conoce tu estilo, podrá identificar a qué te refieres. Por ejemplo, hice un trabajo llamado ‘Volta

Redonda', que es una ciudad en Brasil donde se produce acero. No comento esto en las notas del programa, pero la pieza surgió a partir de cartas que intercambié con un amigo compositor, Pantaleão, que vivió en Volta Redonda. Me contó un caso de envenenamiento por productos químicos utilizados en la siderurgia, lo cual fue una cosa horrible, y eso me motivó a hacer la pieza. Aunque el título pueda parecer más regional, la pieza no se percibe de esa manera, a menos que lo explique en las notas del programa. Otra pieza que hice, 'Domingo', tiene elementos visuales y la realicé durante mi último año en Inglaterra, en una ciudad muy deprimida industrialmente, alrededor de la cerámica. La ciudad estaba en declive y el entorno era bastante decadente. La calle en la que vivíamos ya no existe; la intenté buscar en Google y ya no hay casas, solo un gran césped. La pieza 'Domingo' puede ser la más regional de todas las que he hecho, pero no se entiende así. No es que estuviera manifestando nostalgia por el sol de Ipanema, sino que muestra cómo nos integramos en otros lugares por contraste.

Juan Diego Martinez Alvarez

Gracias, profesor. Quería hacer una última pregunta que no está en el guion de las preguntas. Es sobre una reflexión. Me gustaría escuchar una reflexión más profunda sobre lo que mencionó acerca del juicio de la comunicación y su opinión sobre la estética de la precariedad como una marca de la cultura latinoamericana. ¿Qué piensa al respecto?

rodolfo.caesar@gmail.com

Es exactamente esto que mencioné antes, sobre la generación Revox. Creo que es una tontería. Hubo un movimiento en las artes, no fue solo en Italia, fue en las artes plásticas también, el arte povera, pero es muy diferente. El arte povera hablaba de una clase pobre realmente, mientras que nosotros, los compositores, somos todos de clase media alta. Somos la clase media que asistió a la universidad y tuvo todas esas posibilidades, incluyendo la compra de un Revox, que era muy caro. Nosotros teníamos tres Revox y micrófonos maravillosos. ¿Cómo podría yo...? Veo esto como una especie de chantaje emocional. Curiosamente, en Francia había el estudio del Groupe de Musique Experimentale de Bourges, que promovía que se hicieran obras y, así, ignoraba los defectos de fabricación de las músicas hechas dentro de esta estética de precariedad. En realidad, premiaban estas obras. Tanto es así que mi colega del estudio, Tim Rescala, y yo hicimos una cosa horrible, llena de defectos, que escribimos en un pequeño estudio latinoamericano para enviar al concurso de Bourges. Pero al final no lo enviamos porque pensamos que podía ganar y no sabíamos cómo íbamos a manejarlo. Así que no enviamos la pieza, aunque preparamos todo, con el sobre dirigido y todo. Creo que esto es el colmo, este chantaje emocional.

Entrevista Felipe Ribeiro

23 de septiembre de 2023

Juan Diego Martinez Alvarez

Pensando na criação musical eletroacústica ?Ao que o referem as palavras lugar, espaço e território?

Felipe Ribeiro

Eu vou te responder pensando na composição de hoje, porque provavelmente 10 anos atrás era um outro pensamento, território tem dessas palavras, pelo menos no meu entendimento, o território tem sido a palavra mais especial, ela traz uma preocupação não somente de estética, é poética, mas também de um senso social no sentido que somos compositores latino-americanos ?O que que significa para mim compor uma obra e ter tocado na América do Sul? essas são questões de território, e algumas questões de território que eu tenho me feito.

Eu levo a esse lado do pertencimento, acho que a criação, seja ela eletroacústico ou a criação artística, tem cada vez mais exigindo esse senso de responsabilidade no sentido social, mas no sentido de você se situar, de você ter essa consciência, de território no sentido político, geográfico, então essa é uma das formas que eu tenho pensado território, esse pensamento de território se confunde com espaço, então, toda vez que compor uma obra completamente eletrônica, e outra com gravações de paisagem sonora, além da atração pelo som, pela decisão de usar um som ou outro som, além de tudo isso, surgiu uma preocupação de espaço e pertencimento.

Então gravar um som de uma paisagem sonora, e utilizar isso composicionalmente, tem me levado muito a essa preocupação que não é somente o som, e há algum senso de conexão com esse som.

Então para resumir, eu acho que chega um momento na carreira artística em que você começa a ficar criterioso na seleção do sons, e para mim, ao invés de usar qualquer som disponível, pegar qualquer coisa, tenho sentido a necessidade de me conectar com o som, algumas formas tem se dado nesse sentido de pertencimento, então eu diria que essa ideia, essa tua pergunta de espaço território, eu resumiria para uma palavra pertencimento.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Algumas das suas obras eletroacústicas tem referencias de um lugar, espaço ou território?

Felipe Ribeiro

Eu acho que sim, vou falar somente das obras que tem eletrônica, eu tenho uma obra chamado Grés de Furnas e Furness III, é o outro nome que ela tem. Ela é o terceiro movimento de um ciclo que

eu estou compondo que se chama Furnas, faz uma alusão direta a uma imagem e a uma memória. Uma imagem que eu tive quando eu fui visitar as Furnas de Vila Velha, as furnas são grandes abismos e buracos, eu poderia dizer-lhe, são gigantes, são perfurações gigantes, e lá em baixo você tem um acúmulo de água. Existem 3 Furnas aqui perto, perto de Ponta Grossa, que é a Vila Velha, é um parque ambiental, e uma das coisas que eu gostei, enquanto turista, eu achei muito bonito, muito contemplativo, até meio existencial, você ficar diante de um penhasco, e ao mesmo tempo, acho que isso vai criando dentro da gente, vai provocando uma poética, então até ao momento que eu tive a ideia de compor essa obra, refletindo sobre essa, o que é que significa essas Furnas, e eu fiquei com essa Memória da formação rochosa, ela é extremamente granular, tem muitos e sedimentos.

Então, fui focando nessa imagem, acho importante também dizer que é uma coisa que não é tão descritiva, é difícil simplesmente falar: eu fiz isso, e aquilo, é algo muito mais sentimento, quando eu falo que tem uma imagem criada, diria que é mais o sentimento de uma imagem, queria ser mais um sentimento de uma imagem e não necessariamente a obra é uma descrição de uma imagem.

A obra nasce de um sentimento causado pela sensação, então quando eu digo que essa visita a Vila Velha mi levou a compor esse ciclo de obras, foi mais no sentido de disparar em mim uma ideia de uma paisagem sonora. Então eu tive um entendimento do que poderia ser um mundo sonoro forma de música de concerto, ainda o ciclo inteiro tem essa concentração.

Por outro lado, eu acho que eu tenho outra obra dentro dessa temática territorial, mas ele é um território não geográfico, não físico ele é um território mais da mente, se você vê ali no meu site, você vai ver que tem um furo, é o ciclo de Furnas e logo acima tem um ciclo Letanias que é uma espécie de mantra com a palavra lithonia, significa isso. Todas as séries que eu estou escrevendo de Litanias têm um lugar em mente, existe um lugar que é muito ligado ao lugar de uma reflexão espiritual, por exemplo, a Lítania IV que eu ainda estou escrevendo-a, é exclusivamente para um lugar, a Capela da Glória é com base nisso, eu estou fazendo as outras Litanias, a Lítania III, que é para TAP, eu fiz já uma pré-estréia dela no Festival Escuta aqui lá Vitória, tem todo um pensamento de é uma obra exclusivamente eletroacústica, é exclusivamente eletrônica, só tem sons eletrônicos, não tem nada de sons reais. Mas ao mesmo tempo, eu tive todo um cuidado de escolher qual reverberação, ia ficar porque queria remeter um lugar de uma capela, uma sonoridade de uma capela, ou seja, daquele lugar em que existe uma confissão, e ao mesmo tempo, existe uma reflexão. Então a peça gira em torno desse lugar fictício, mais que é um lugar que parte desses ambientes de reflexão de lugar expresso.

Tenho algumas outras obras que eu poderia dizer, agora eu estou fazendo uma reflexão junto contigo. Existe uma obra para violoncelo e eletrônica que se chama das Las ilusiones que nunca nos enganam ao nos mentirem siempre, eu diria que é uma terceira categoria de território, em que eu trabalho, mas é o território quase que o território do sonho, um território que faz parte do processo composicional, ele não é algo concreto, palpável, mas ele que conduz às decisões da peça,

próprio título é um é um trecho do Fernando Pessoa, ele diz: “é das ilusões que nunca nos enganam ao nos mentirem sempre” é justamente esse caráter duplo que a gente tem também no sonho.

Eu tenho várias peças que tem isso, tem uma outra para piano que se que diz: No desalinho triste de minhas emoções confusas, também é um lugar paradoxal, é um lugar em que tem alguma coisa mais, algumas tempo é ilusório.

Tem uma obra chamada Sfera Naves para guitarra e Violão, está também dentro dessa ideia, esse lugar, então eu diria assim que agora estou mudando, estou falando de lugar interessante que talvez até me peguei. Agora vem falando isso, me parece que lugar é justamente esse ambiente mais do sonho, é o espaço talvez um pouco mais o entendimento meu, mais que algo real físico.

O território vai muito por um lado cultural, então eu já fazendo uma ponte com a tua primeira pergunta, mas se você olhar outras obras que eu tenho, dentro dessa tua mesa pergunta da segunda parte, tem aquela peça para de percussão inteiro, porque é uma rua, é um desassossego, é justamente um lugar de mistério, uma peça que trata a sala de concerto como esse lugar de possibilidades de dúvidas. Eu acho que eu acabo entrando muito nessa temática. Tem uma obra minha que foi tocada na Colômbia, Entre sonho, tem impressões justamente de aquele ponto da consciência que você não sabe estar sonhando, ou se você está acordado, eu acho que isso acaba se refletindo quando você vai compor num lugar especial. Fazendo essa engenharia reversa, tentando revisitar meu repertório, eu diria que mais importante do que o campo harmônico forma, eu estou muito mais preocupado, até de forma inconsciente, no subconsciente, estou muito mais preocupado nessas e sensações, capturar sensações.

E acho que isso tem a ver com essas tuas essas 3 palavras chave, acaba fazendo muito sentido.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo fue la selección de los materiales de esa obra?

Felipe Ribeiro

Eu acho que eu tenho dois procedimentos ou duas formas de pensar, uma delas é um pouco experimental, simplesmente ligar o gravador e experimentar, aí é uma relação de ouvir ao mesmo tempo que está com o microfone ligado, ouvir o que se está gravando. Eu tive uma experiência uma vez de gravações perto de um Rio,

em que a margem do Rio eram só pedras, liguei o gravador estava com o microfone, e sem querer baixei o meu braço, coloquei meu braço para baixo, e sem querer comecei ouvir o som dos meus pés nas pedras, aquilo na hora me deu um interesse de sonoridade, isso foi experimental.

Existe um outro lado, também é um pouco experimental, mas ele já é um pouco mais premeditado. Que é imagem como que som de tal objeto o tal ambiente, então eu vou já com um planejamento, quero gravar isso. Descrevendo um lado mais técnico, como que eu vou fazer as coisas, agora a

decisão de escolher um som ou outro, nunca foi assim premeditado, nunca saí do plano teórico com uma ideia, e na hora da prática e se concretizou, às vezes é bem o contrário, as vezes eu tenho um planejamento, vou para a prática, vou experimentar com sons, gravar sons e eu acabo descobrindo outras coisas que eu não tinha planejado, normalmente isso acaba funcionando melhor tenho um exemplo interessante para isso, justamente voltar lá para a peça Furnas III, em que gravei vários sons de silêncio da natureza, sons de pedra, pedra batendo em pedra, toda essa temática da pedra, eu acho que a gente pode fazer uma peça de diversas maneiras, mas dessa forma que eu estava fazendo, não estava o som da pedra, não estava me dando a imagem de pedra e de som que eu tinha em mente, não estava me encontrando com esses sons até que eu comecei a pegar sons de tantos instrumentos, o tampo do violão, o tempo de aquele som de ressonância, quando você bate, esse som que parece uma batida de pedra, eu estava sentindo uma falta de ressonância, o som das pedras é muito ruidoso, e comecei a gravar, peguei meu violão e gravei vários sons de percussão, batendo no instrumento, e a peça inteira, se você ouvir, você não reconhece, você pensa que é um som granulado no sentido de grãos, mas é tudo de violão, de tampo de violão. Eu diria que as coisas não são assim tão simples, porque você está imaginando o som de água, para uma peça que você vai necessariamente usar sons de água, lá é uma imagem muito mais do que um objeto ou elemento, é uma imagem que você vai construindo.

Eu fui com Jaime Vargas, a gente foi lá para Capanema gravar algumas coisas, lembro que teve alguns sons que eu gravei, e que esses sons se fizeram muito sentido para mim, lembrando também da temperatura, estava muito quente, Capanema é muito quente, 35, 36° abafado. Então aquela sensação de um calor, com um som que eu estava ouvindo, acho que é uma coisa que eu vou ainda levar para uma peça, não cheguei fazer uma peça com aquilo, mas eu estou, eu tenho essa imagem que, além de uma imagem, é uma sensação, então essa ideia do calor, do ar abafado, é uma coisa que eu de alguma forma sou.

Juan Diego Martinez Alvarez

En la creación de la obra ¿Cuál es la forma de encontrarse con los sonidos de un lugar? En el caso de que su papel sea como visitante y en el caso de que su papel sea como residente.

Felipe Ribeiro

Eu acho que o nosso ouvido, não sei escuta do mesmo modo turista, eu acho que chego ainda mais a gente que trabalha com música. uma hora que quando você ouve alguma coisa, você Liga o ouvido acusmatico, e a única diferença que há, muitas vezes quando eu estou como turista e eu ouço esse som, eu não tenho gravador em mãos, e acontece muito quando eu vou pronto para fazer uma gravação. Tem esses momentos, não acontece quando você vai preparado, não acontece com tanta frequência, eu tenho um gravador portátil que é muito bom, comprei justamente para isso, mais ele precisa de um microfone e um gravador que eu conecto um microfone, e ele é feito para um trabalho de campo, estou pesquisando ter um gravador para sempre deixar na mala, um gravador pequeno menor, para esses momentos de grande coincidência em que você percebe um

som, e você precisa estar pronto para gravar isso é uma coisa que eu estou pensando em deixar na minha mala um gravador, porque acontece muito, perceber um som, e não ter material para captar, porque uma coisa que eu gosto também, isso faz muito toda a diferença para mim, gosto de gravar em altíssima qualidade, faz uma grande diferença para mim, então gravar com celular essas coisas, nem gravo, porque eu sei que não vai dar, eu não tenho ouvido super afinado para a tecnologia, mas quando sobreponho tecnologias diferentes, a gravação de celular e a gravação de microfone profissional, fica muito discrepantes, a diferença é de um mundo para o outro. Nesse sentido, eu não sou muito da escola do Low Fine, eu gosto que o som, mesmo que o som seja artificial, gosto que ele tem uma resolução tão alta que ele engane ouvinte de que ele está ouvindo por meio de tecnologias, acho que o som que se percebe pareça entre aspas, quase que natural na sua difusão sonora.

Eu vou fazer agora é tentar ter um kit profissional sempre na mala, para aqueles momentos. Por exemplo, foi faz tempo para Vitória, foi lá no convento de Vitória, o convento, não sei o nome, mas fica no topo de um morro, uma coisa muito bonita no sentido de que você tem uma vista da cidade inteira, você tem uma sonoridade de silêncio, digamos assim, sons de silêncio, mas eu fico pensando ser ilegal ter uma gravação daquilo.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo es el proceso de espacialización (difusión considerando el espacio arquitectónico) de esa obra? ¿Cómo es su relación con el espacio arquitectónico donde va a hacer la espacialización de esa obra?

Felipe Ribeiro

Ela é muito importante, eu penso espacialização no sentido de direcionar o som para um alto-falante, mas eu também penso em espacialização no sentido da natureza do som, vou te dar um exemplo, um som textural que fica permanente, tem um tipo de espacialização na sua própria natureza, um som que é granular, mesmo que seja um arquivo mundo, tem também uma certa espacialidades inerentes, então eu diria que existe o pensamento espacial no próprio objeto sonoro, eu penso muito nisso, obviamente também nessa parte técnica de e vou trabalhar com dois canais, quatro canais, antigamente eu trabalhava mais com multicanal, 84 canais, hoje eu gosto trabalhar com estéreo mesmo, porque gosto de contar com uma certa confusão do público, então, o público está vendo som do palco, por exemplo, na obra mista, por exemplo, piano e electrónica, tem um som do piano e tem a ressonância do piano, muitas vezes eu brinco em que a electrónica se disfarça de ressonância de piano, então para isso funciona, você tem que deixar os autofalantes perto do piano para que crie uma confusão espacial. Parece que está tudo vindo do mesmo objeto e funciona melhor, se eu fizer esse tipo de peça com 48 caixas, fica muito evidente que o som do piano, o som frontal e o som da eletrônica o som circular. Ultimamente eu tenho gostado de trabalhar com essa confusão de sons não, som do piano, hora e som de electrónica e o público às

vezes não sabe dizer o que está acontecendo, nesse sentido o estéreo tem sido uma solução melhor do que o som espacializado.

E o espaço Arquitetônico é muito importante, cada vez mais. Tres aspetos: o primeiro uma questão acústica, de reverberação, não pode ser uma sala seca, não pode ser uma sala exagerada, não adianta a gente compõe sempre pensado num tipo de ambiente, pelo menos não fiz ainda uma obra para ser feita numa praça pública.

E esse foi um problema que eu tive recente que lá em Vitória, eu achei a sala um pouco seca, então os sons acústicos não estavam se conectando, é quase como uma relação de acústica com um contraponto, está acontecer conecta uma frase musical com uma outra, acho que, dependendo da acústica, essa conexão fica melhor ou não, então tem isso a questão da questão acústica do espaço.

Outra questão que eu acho importante, é uma questão arquitetônica, mas aí visual, acho que faz muita diferença, questões, plásticas, fazer uma peça na capela da glória, perto do Colégio estadual, é uma capela no estilo barroco pequenininha, existe uma aura em torno daquilo, acho que ela vai funcionar para algumas obras e talvez não para outras. E a mesma coisa, o contrário, você pega uma sala e como a gente vai fazer no Simpósio agora novembro, tem uma sala lá na Tiradentes que a gente vai transformá-la entre aspas numa Black Box, é uma sala toda escura, você tenta apagar o ambiente, você tem a escuta acústica independente do espaço arquitetônico visual, porque inclusive, se fosse para fechar os olhos, então tem tudo isso assim que eu acho que entra, e talvez não sejam questões composicionais, e acho que estão ligadas a decisões composicionais, mas elas também se estendem a que a questões performáticas, muitas vezes, quando tem eletrônica, o compositor e performer também vai lá executar parte da eletrônica tem sido cada vez mais comum.

E por fim, eu diria que é um fator que o compositor não tem controle, mas eu gosto muito de escolher lugar pensando nisso, quando eu tenho imensos projetos, é uma questão de ou relação de intimidade que o público vai ter com a obra. Acho que auditórios muito grandes, como Guaíra, por exemplo, você perde uma relação de proximidade com o músico, se você vai num show no Guaíra, tudo é amplificado, não é show de que não seja orquestral, não é tudo e se bem que até com orquestras e amplificam, tudo é amplificado, é quase uma relação um pouco fria com o palco, que eu acho ruim. Eu gosto de lugares menores, acho que a música que eu faço é sempre é uma música mais para lugares menores mesmo, não é porque você tem essa atenção entre os performers e o público.

Há uma terceira preocupação arquitetônica que passa nesse sentido. Se a arquitetura vai propiciar um ambiente de proximidade de conexão, porque o teatro que é grande, como o teatro Guaíra, ele te dá uma percepção quase que de televisão, você está tão distante que é quase assistir numa tela de TV.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que hay una relación afectiva entre el compositor, lugar, espacio y/o territorio y la creación sonora? ¿Puede explicar por qué?

Felipe Ribeiro

Eu acho que sim, se você é faz uma a análise do ponto de vista histórico, vamos tentar pensar nos outros compositores, a música que era feita na Igreja, com uma sonoridade de música que era feita na corte, foi por uma outra sonoridade, então eu diria que sim, eu acho que tem uma relação, acho que o grande exemplo, dessa parte histórica é Wagner, que chegou ao construiu um teatro para tiver, essa relação, essa forte relação entre o lugar e a música.

Agora, na minha música, eu acho que eu imagino sempre como que é esse lugar, tenho uma relação com lugar, mas eu acho importante também a gente descobrir novos lugares, então vou te dar um exemplo, se você é um compositor que vai só ouvir música em Curitiba, na Capela Santa Maria, não há chances, você vai compor música para a aquele ambiente, aquilo vai ter uma influência em você, acho importantes para o compositor, vivenciar outros lugares.

Acho que a primeira aventura que os compositores tiveram nisso foi trabalhar com pessoal das artes, com as galerias de arte, os museus em que a relação é invertida. Nossa relação é mais aquele palco italiano, o palco misturado com o Público.

Infelizmente, em Curitiba, acho que a gente não tem uma prática, infelizmente, e talvez felizmente. A gente tem uma prática de compor sempre para mesmo lugar, a gente repete esses lugares, então, por exemplo, falei da Capela Santa Maria, já fizeram várias vezes concertos lá, vamos fazer mais um agora em Novembro, mais ou menos tempo a gente vai fazer concertos em outros ambientes, então vai ter um concerto na no Sesc Paço da liberdade, que é uma pequena sala de tipo de um palácio de um de um rei e uma pequena sala de música de Câmara, isso muito diferente da Capela Santa Maria, acho que os ambientes e influenciam a gente sim.

Se Eu fosse fazer um concerto só da minha música, no Paço e um outro, na Capela, eu provavelmente escolheria obras diferentes, acho que essa relação de Público privado,

Ela está sempre relacionada a escolha arquitetônica, então é coisas já conhecidas, por exemplo, a obra para violão solo, por exemplo, é uma obra de muito envolvimento privado, idealmente, eu acho que tem que ter, sei lá 20 pessoas, num público para ouvir um Conselho violão, está mais que isso, violão não foi projetado acusticamente, acho que um concerto para 20 pessoas, o violão se torna um grande instrumento.

Mas o oposto também, você vai ter uma obra Orquestral, é tanta complexidade de som que você precisa de espaço, você não pode ficar tão perto assim da orquestra, precisa de um certo distanciamento.

Você me perguntou essa relação, uma relação mais íntima com um espaço, e eu diria que uma das relações que eu tenho é com a ideia do auto falante, quase como um auto falante como espaço,

porque de fato, espaço físico a gente, a não ser que eu fale de uma forma genérica, estou acostumado com uma sala de concerto que é um ambiente fechado, for mais específico isso, o auditório da capela, o auditório, eu diria que a gente não tem essa prática, a gente acaba se adaptando.

Muitas vezes é uma realidade, não é de disponibilidade de agenda, o poio não, as vezes, a Curitiba tem sempre apoiado, sempre é mais uma questão de achar agenda, mas toda vez que a gente pede para utilizar um espaço do ponto de vista de parcerias, a gente é sempre atendido, sempre tem esse interesse na música nova. Não existe tanto apoio financeiro, mas existe o apoio de parcerias, a gente vai sempre migrando para espaços diferentes.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que hay un componente nacionalista o patriótico en su obra?

Felipe Ribeiro

No sentido histórico de nacionalismo, não. Pelo contrário, ainda mais hoje Brasil tem uma nova relação com essa ideia de nacionalismo, a gente viu nos últimos anos que o nacionalismo foi muito por um lado radical da política, que eu acho que foi por um lado, inclusive contrário há muitos artistas, se não a grande maioria dos artistas. Essa ideia de nacionalismo endógeno, falando do ponto de vista político: “a Amazônia é nossa, ninguém tem que se mete” ou “a China estão abusando não queremos produtos chineses” nesse sentido, de forma nenhuma, não. Eu acho que o artista tem inclusive o contrário, ele tem sempre uma curiosidade do desconhecido, aquilo que ele não conhece e tem curiosidade, quando ele se depara com uma culinária diferente, ele tem curiosidade, sons diferentes, então é tudo muito sensorial, então nesse sentido, eu não tenho nenhum interesse em ser um nacionalista.

Não faz sentido, ainda mais no Brasil, o Brasil, o que é de fato brasileiro, é uma pergunta difícilíssima, muitos musicólogos não falam mais “música brasileira” falam música no Brasil, tem uma diferença. Se for falar de música brasileira, quem sabe, a música brasileira e a música dos povos tradicionais, que eles mesmo não se reconhecem que como Brasil, porque o Brasil já é um nome estrangeiro, é um nome atribuído por outras Etnias. Antes disso eram etnias isolada, o povo Guarani, kaingaras, então pensar em nacionalismo acho que é um equívoco.

Por outro lado, a humanidade se organiza, entre nós e os outros, então você vê a União Europeia, ela tem muito claro quem é cidadão europeu, então você pega lá o os poloneses, eles não são 100% europeus, porque do ponto de vista financeiro, eles não fazem parte da União Europeia, então sempre vai ter essa ideia de fronteira, com base nisso, América Latina, de uma forma geral, não é um consenso, mas de uma forma geral, a América Latina e passou pela mesma história, teve esse período de colonização, Muitos dizem que ainda persiste a mentalidade colonial que a gente ainda não saiu disso, é só você resgatar, nos períodos democráticos, nos países e da América do Sul, veja a quantidade de golpes militares, e muitas vezes golpes apoiados por países estrangeiros, é

pensamento colonial, isso é um pensamento de controlar o lugar, as pessoas, às riquezas naturais, eu acho que seria uma pena um compositor não se comover com isso.

É muito comum compositores da América do Sul irem para a Europa para estudar, aos Estados Unidos, acho até bom, acho até bom porque você vê o outro lado. agora você simplesmente compor você, como um alemão, como um francês, eu acho que não é errado, cada um faz o que quer, mais o meu ponto de vista, existe uma certa alergia de alguns compositores ao se reconhecerem como compositores latino-americanos.

A gente sabe que tem no histórico do nosso continente, os cursos latino-americanos, se não me engano, década de 70 ou 80, acho que foi até 90, existiam essa preocupação de resgatar uma identidade latino-americana, é um pouco utópico, é um pouco romântico, porque se você vai, por exemplo, para a Argentina, então não existe uma unidade pensando primeiro, não existe unidade no Brasil, se você olha as regiões, vão pegar duas regiões bem diferentes. O Sul e o Nordeste você vai ver que existem culturas, religiões, valores diferentes, e então é essa busca do nacionalismo não faz sentido para mim porque eu vejo que existe muita complexidade nesse pensamento nacionalista, ele é um pensamento um pouco agressivo, ele é um pensamento que anda sempre de mãos dadas com o pensamento militar, cortar fronteira, delimitar fronteiras, acho que um artista tem que viver assim, acho que o artista tem que ser muito pelo contrário, tem que se lambuzar em várias culturas, ao mesmo tempo, ele tem que ter uma consciência disso, do que está acontecendo, tem que ter uma consciência de que está interagindo com uma outra cultura. Se você mistura todas as tintas, vira um cinza, não existem especificidades, eu acho que ambiente influencia um artista, acho que essa influência pode ser boa ou pode ser ruim, ela pode ser ruim se você não percebe que existe ambiente, você vai só replicando coisas que as pessoas empurram, você vira um consumidor de música, agora tem o um uso mais consciente em que você pode ser, inclusive crítico, ao espaço que você está, não é a eu acho que fica mais interessante.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿La idea de América Latina o de cultura latino-americana tiene algún papel en su producción?

Felipe Ribeiro

Recentemente sim, mas eu não sei se eu tenho isso estruturado, eu diria que sim, agora, se você me perguntar como eu não sei exatamente responder, chega um momento em que a gente fica sempre com essa dúvida meio existencial, quem sou eu como compositor? Para quem eu estou compondo. Acho que existe uma leitura muito até romântica de que é uma música futurista, a música a gente compõe não é uma música só pro agora, é uma música de futuro também, eu acredito um pouco nisso, acho que ela tem um papel social também, além do papel estético, que é o primeiro. Tem um papel social no sentido de a gente compõe para alguém, compor já é um ato social, a gente não compõe para ficar isolado, então essa relação com esse alguém.

Ela não é fácil, tem músicos que acham que “há tanto faz o que vai fazer o que vai compor, o lance é atingir a massa” a música de massa, música extremamente massificada. Existem obras que não pensam nisso, que é o que eu estou compondo, são obras que buscam dialogar com um público dentro de temáticas em que cada obra se propõe, nesse dia lugar, acho que entra a questão de uma identidade latino-americana.

Se você for para Santa Catarina e perguntar para eles, “é a fale um pouco sobre a sua história, a história da sua família” é uma história da Europa, e não é mentira, às famílias eram famílias de imigrantes italianos, alemães, então se você pergunta pra eles qual é o censo deles, Identidade latino-americana, eles não vão entender essa pergunta, acho que eles vão ficarem em choque, vai dar um curto circuito na cabeça deles, não se reconhecem como tal, lembro daquela situação triste, engraçada, teve um grupo neonazista no Brasil, que mandou uma carta por um grupo neonazista na Alemanha, se colocando como apoiadores, e o Grupo Neonazista alemão respondeu: a gente não quer seu apoio.

Então isso daí a grande ironia quando um público se reconhece mais ouvindo Beethoven do que um compositor brasileiro vivo, claro que eu estou pegando um exemplo meio radical, porque Beethoven já não é mais alemão, ele é Internacional, mas assim você entende que, imaginando um compositor com uma obra de qualidade, a conexão que ele consegue com o Público é muito menor do que esse produto cultural chamado Beethoven, que já virou uma marca quase.

Finalizando, acho que a questão de identidade latino-americana e estratégias composicionais, são problemas de educação, não existe compositor que fica pensando na identidade latino-americana, desconectado do público, a gente compõe para alguém.

Entrevista Rodrigo F. Cádiz.

11 de Septiembre 2023

Juan Diego Martinez Alvarez.

Pensando en la creación musical electroacústica ¿A qué lo remiten las palabras lugar, espacio y/o territorio?

Rodrigo F. Cádiz.

El lugar como arquitectónico a ninguno, porque como digo, yo jamás pienso la música para un espacio arquitectónico en particular, salvo que conozca antemano algo, pero por lo general no lo conozco. Entonces no tengo ninguna emoción a priori al respecto.

Sobre el espacio, cómo llamas tú, el espacio como la disposición de los altoparlantes

eso claramente es algo que siempre está presente en la música, depende en mayor o menor grado del formato o del tipo de obra, en música mixta no me preocupo tanto de la especialización, dependiendo de la obra, hay obras que sí, y también obras que no, entonces depende mucho del contexto en el que estoy trabajando, pero claramente en mucha de mi música hay preocupación por el espacio, no en todas, pero en sí muchas, el espacio entendido como aquel espacio perceptual, acústico que ocurre en un sistema de altavoces está.

Pensando en el territorio tampoco tengo algo preconcebido, y general no hago música, salvo muy pocas excepciones, que refiera al territorio. Y yo considero que hoy en día vivimos en una sociedad muy globalizada, y yo no pienso mi música para un territorio particular, ni creo, a lo mejor me equivoco, pero no creo estar influenciado por un territorio en particular tampoco.

Es así, yo compongo una música, como si la hiciera en cualquier parte del mundo e Imagino que funciona de la misma forma en cualquier parte del mundo a lo mejor no es así, pero es lo que pienso.

Juan Diego Martinez Alvarez.

¿Algunas de sus obras electroacústicas tiene referencias un lugar, espacio y/o territorio?.

Rodrigo F. Cádiz.

A priori yo diría que no, pero obviamente, en realidad yo compongo para personas, no tanto para lugares, pero esas personas habitan lugares, habitan territorios entonces, quizá uno no podría separar el territorio donde habitan, pero no sé, estoy pensando, por ejemplo, en si hago una obra para orquesta y electrónica, por ejemplo, y yo sé que a tocar la Sinfónica chilena, por ejemplo.

No sé si lo haría distinto sabiendo que la va a tocar las sinfónica de Pekín en China, no creo que pensaría nada distinto, porque es otro territorio, porque es otra la gente. Estoy hablándote, por supuesto, pensando en una obra desde el punto de vista neutral, porque a lo mejor es una obra que se refiere al territorio, es otra cosa.

Estoy pensando en una obra normal en el fondo, pienso en algo distinto en mi forma de abordarlo salvo que conociera algo específico, por ejemplo, que la sala en China, el doble de grande que la sala en Chile, quizás podría hacer algo distinto.

Pero más bien me preocupan las personas que interpretarían más que más que los lugares. Yo pienso en persona en un lugar general y eso tiene que ver con que mi me baso en cosas más bien abstractas, más que concretas para componer. Mis temáticas tienen que ver con cosas que me interesan del mundo, la ciencia del mundo.

de la filosofía, quizás del pensamiento, pero abstractamente conceptos bien abstractos. Por lo general no me no me inspira o no uso fuentes que son el territorio o del día a día o de la contingencia, salvo en obra muy específica.

Sí tengo obras con estas referencias, pero son muy pocas comparadas con mi catálogo completo. Hace poco compuse una obra electroacústica que con sonidos que yo grabé en la calle y que grabé en muchas situaciones de protesta. En base a lo que sucedió en Chile el año 2019 en un estallido social bien importante que probablemente siga repercutiendo por muchos años. En esa época me dediqué a grabar, me dediqué a coleccionar sonido de protestas, marchas, cocinadas etc. Y compuse una obra con eso. Obviamente, todo su discurso se refiere a lo que pasaba en esa época, en este territorio en concreto. En ese mismo tiempo estaba componiendo una obra en base a un teorema matemático que me interesó, esta obra no tiene mucho que ver con un lugar ni con un espacio, sí tiene que ver con el intérprete, con quién pensé que la podía interpretar, eso sí, pero no con un lugar o espacio.

También tengo una algunas obras que todavía no he publicado, tengo varias que estoy trabajando, que son grabaciones binaurales de distintos lugares, sobre todo de cuando estaba de viaje, de visita, voy, me pongo mis binaurales, salgo, camino y gravo paisaje masivamente con la intención después de componer obras automáticas,

justamente para ser escuchada en audífono. Y cada obra son sonidos de un cierto lugar, es cierto capturar sonoramente los lugares, es algo que he estado haciendo hace ya varios años. A pesar de que estas obras no las saco afuera, entonces no las conoce nadie, solo yo, pero son los dos casos que podría mencionar.

Otro caso que puedo mencionar que quizás tienen que ver con el espacio que tectónico de cierta forma, compuse una hora para órgano, no es electro acústica es una composición algorítmica, pero solo órgano acústicamente, pero el órgano, un órgano digital que está en un templo en el campus

de la Universidad en la que trabajo. Cuando la compuse esa obra, siempre supe que iba a ser en ese órgano, que un órgano digital, y que iba a ser en ese lugar, que suena grave la respuesta al impulso, el lugar, etc. Entonces tengo la información acústica del lugar. Para ser franco no es algo demasiado relevante, si yo supiera que esa obra se iba a hacer en otro órgano, en otra iglesia, a lo mejor hubiera hecho lo mismo. No creo que hubiese cambiado mis decisiones.

Por supuesto que era consciente del lugar, pero quizás, mejor dicho, era a nivel inconsciente. Sabía dónde estaba el lugar, pero el conscientemente no. No recuerdo haber tomado alguna decisión porque era en ese lugar. Y más bien ser consciente, pero no meterlo necesariamente en la toma de decisiones.

Juan Diego Martinez Alvarez.

¿Cómo fue la selección de los materiales de esa obra? ¿Qué lo motivó a utilizar esos recursos? Hablando de los intereses compositivos.

Rodrigo F. Cádiz.

Básicamente sonoridades interesantes, cuando yo estoy en otro lugar, sobre todo en otro lugar, porque no lo hago donde vivo como no ando grabando todo el día donde es como, ilógico, aunque a lo mejor debería hacerlo. He grabado acá en Santiago, sí es cierto, tengo grabaciones, pero por cosas especiales.

Pero estoy en otro lugar fuera de Chile, voy grabando, siempre estoy es con una escucha atenta, algo que sea musical. Después, cuando tomas el material de audio y lo procesas, lo transformó en la obra, me importa que suene interesante. Por supuesto yo sé que el resultado total es un reflejo sonoro de ese espacio, de ese lugar, pero más que reflejar el espacio, ya que no me interesa hacer un documental sonoro de algún lugar. Me interesa hacer música y la música para mí tiene que ser interesante sonoramente.

En la cotidianidad de los lugares hay muchos sonidos interesantes, sonidos de trenes, sonido de gente, gritos, pájaro, cosas que pasan. Toda seguridad tiene algo interesante y la gracia está en pueden combinar eso en un formato binaural que funcione espacialmente bien con audífonos. Yo diría que un trabajo típicamente de composición acusmática, hacer que los sonidos suenen interesantes para los espectadores.

Lo que yo siempre intento es disociar lo que yo haga del espectador, porque no tengo idea de lo que va a hacer el espectador. Lo único que puedo intentar es que no se aburra cuando escuche mi música, pero aparte de eso, yo no puedo, pretender ni nunca lo he hecho. Llegar más allá, transmitir el espacio donde yo vivía al espectador y que él se sienta en el lugar no sé si se logra. Para ser Franco, yo creo que lo único puedo lograr esta tratar de que la gente me ponga atención. Que sea un poco entretenido y que no se aburra. más que eso no puedo lograr.

Esa es mi acercamiento a la música en general, tratar de capturar la atención del espectador, pero ir más allá, ojalá suceda, pero no tengo control sobre eso. No lo hago con la misión de transmitir el espacio, de transmitir el lugar. No es una visión de documental, o de paisaje sonoro más tradicional. No estoy pensando en los paisajes, son armas tradicionales, que es música que viene de un lugar, por supuesto, es música, al fin y al cabo, están abstracta como cualquier otra música.

Juan Diego Martinez Alvarez.

En la creación de la obra ¿Cuál es la forma de encontrarse con los sonidos de un lugar? En el caso de que su papel sea como visitante y en el caso de que su papel sea como residente.

Rodrigo F. Cádiz.

Imagina lo siguiente, hay un lugar que me interesa mucho entonces, viajo al lugar.

grabo el lugar, lo capturo solamente, si lo escucho y no es interesante.

Sonoramente. Yo no voy a hacer esa obra. No a menos que yo estuviera haciendo justamente un ejercicio, quizá un poco más conceptual de documentación sonora de un espacio, aunque suene no interesante.

Pero no es lo que hago, yo no soy documentalista, no soy un archivista, soy compositor de música. Entonces, si las sonoridades no son los suficientemente interesantes, no hago la obra, aunque sea en ese lugar, aunque me interese el lugar, ¿me explico?

Por supuesto que es muy difícil, si tú me dices que está lleno de lugares que son interesantes, solamente yo diría que no. Yo diría que prácticamente cualquier lugar es interesante, igual, no se me ocurre que yo haga eso, y después no me interese. Lo que suena es como raro, sería extraño. Pero podría ser eventualmente.

Ahora cuál es la diferencia entre grabar hay distintos lugares que ver, yo creo que hay alguna diferencia, porque los lugares tienen sonoridades características y tienen intereses característicos. Por ejemplo, grabé mucho cuando estuve en Nueva York, que he estado varias veces y me encanta la ciudad, grabo y suenan

suenan cosas típicas de ciudad, bocinazos, trenes, metros, gente gritando, una actividad constante que nunca cesa. Y eso a mí me gusta sonoramente, auditivamente.

me parece que cuando termine va a ser un trabajo muy fácil porque todo me para mí va a ser interesante.

Ahora cuál fue mi criterio principal que fuera interesante seguramente, y eso refleja Nueva York. Sí, claro. O sea, es como obviamente que eso es algo que artístico de ese lugar. Entonces yo no podría negar eso, ahora es lo que más me importan, quizás no, eso es lo que quiero decir. Quizás lo que más me importa que sea interesante.

Por supuesto que cuando las publique, voy a decir esto es en Nueva York, no voy a decir otra cosa y tiene sentido, porque fue en ese lugar donde grave, las sonoridades son de ahí. Pero el criterio principal es tratar de hacer la mejor música posible, ese es el criterio siempre. Por supuesto que sí, además, a alguien le provocó una sensación especial de ese lugar, mejor aún, pero no, no es mi objetivo principal.

Lo anterior tiene que ver con que yo, además de músico, soy ingeniero y tengo una formación científica, muy práctica y muy pragmática. No puedo evitar porque lo que estudié por muchos años. Soy profesor de la escuela de ingeniería, ahora estoy aquí en la escuela ingeniería entonces. Es algo que hago siempre, los ingenieros son personas pragmáticas y práctica. Nos fijamos en cosas que, como no interesa más, como las cosas, funcionan las cosas en sí mismo, entonces, por lo general, eso puede ser que explique parte de esto.

Pero yo creo que más importante que eso, es que yo estudié en Estados Unidos, me formé allá, y mi impresión es que la gente que ha estudiado en Estados Unidos es mucho más práctica y pragmática que la gente que ha estudiado en Europa. Los interese, van por otro lado.

No van tanto por reflejar lo que uno es, ni de dónde viene, o dónde vive, sino de hacer las cosas, se busca que funcione y si no funciona, bien. A mí lo que me interesa como músico es hacer la mejor música posible bajo mi criterio. No me convence en absoluto la idea que tienen la mayoría de los músicos de que la música es un lenguaje. Que la música comunica, yo no creo en eso, nunca he creído en eso. Yo creo que no hay evidencia para eso, lo que le pasa a un espectador.

Cuando escucha mi música, mi obra, cualquier música, no tengo idea, No tengo cómo controlarlo. Entonces los compositores, por lo general creo yo, son demasiado presumidos en el sentido de pretender pensar que lo que yo pienso o hago en una obra, lo transmito al espectador, que el espectador va a poder experimentar lo que yo propongo. Yo soy bastante más cauto, yo creo que eso no se puede. Entonces creo eso, qué sentido tiene para mí hacer algo no musical, por ejemplo, transmitir un lugar través de música, no tiene ningún sentido, no lo voy a lograr, aunque lo quiera hacer, entonces prefiero concentrarme en cosas que son para mí más musicales y abstractas, que en cosas concretas que hagan referencia al territorio, por ejemplo, lugares.

que, aunque lo logre, aunque quiera hacerlo a propósito, probablemente fracase. ¿Entonces, cuál es el punto?

Juan Diego Martinez Alvarez.

¿Qué busca conseguir estéticamente con la espacialización?

Rodrigo F. Cádiz.

Yo ahí también no soy de lado de lo que hace la mayoría, porque lo que hace la mayoría. Obviamente se te pasan si a ti te pasan muchos altoparlantes, altavoces, lo primero que se te ocurre, es como un juguete, no como un niño que pasa en un juguete nuevo. Y lo primero que uno hace es

explorarlo y como que el sonido viaje a trayectoria. Creo que la mayoría de los compositores hace solo eso, me parece que es una aproximación muy fácil de agotar, eso ya lo hicieron, y no lo hicieron ahora, lo hicieron los años 70. O sea, no es algo nuevo y ahora.

Por supuesto que ahora hay computadores más potentes, mejores tarjetas de audio, más mejores parlantes, por supuesto, hay un desarrollo de especialización, y aun la gente hace trayectoria, pero hay muchas otras cosas mucho más complejas y más interesantes en la espacialidad. Por lo menos la postura que yo tengo aquí, por ejemplo, sólo para ilustrar un enfoque distinto, hay un compositor No se entiende el nombre que es canadiense, es de los pocos compositores al que le he escuchado, algo distinto, por lo menos en alguna obra, no sé si toda su música, pero en alguna obra.

Intenta usar la espacialización para componer timbres, pospone ciertos espectros o parte del espectro en un lugar y otros en otros, y trata de componer el timbre espacialmente.

Un enfoque que viene me parece mucho más interesante que trayectoria de los sonidos que viajen de un lugar a otro y estas cosas. Y lo que yo hago no es eso, pero lo que yo hago es que decido cómo espacializar de acuerdo a la cantidad de complejidad de información que tenga el material sonoro que tengo. Cuando la información es mucha uso más parlantes, cuando la información es poca o menos.

Para mí los parlantes tienen mucho que ver más con la información que yo estoy proponiendo al auditorio, que, con movimiento, trayectoria, espacio. Por los demás, tiene muchos problemas perceptuales, o sea, la percepción no funciona igual atrás adelante que izquierda derecha y de arriba abajo no funciona igual.

Por lo tanto, pretender que uno puede dibujar trayectorias limpias de sonidos se mueven en el espacio, no funciona, si alguien cree eso no sabe de psicoacústica nada.

Esa es un poco mi aproximación a la mi proclamación a la espacialidad, también está explicada por quién fue mi tutor de doctorado que es Gary Kendall que el especialista en sonido 3D, fue de los que primero trabajo la tridimensionalidad en el mundo en los 70, 80 quizá, y su visión del espacio 3D como bien técnica, no está lleno de cosas que no son, o sea, como es, como que el especialista en un tema y lo explica tal cuál es y no como la gente que por lo general no sabe mucho y trata de explicar el espacio con concepto de cosas que no corresponden a la realidad hasta entonces.

Aprendí cómo funciona, eso es lo que se puede y lo que no se puede, que funciona y que no mi aproximación a la especialidad es más bien pragmática y práctica, como todo.

Y me parece que es mucho más interesante usar parlantes para transmitir información compleja, que, para admitir movimiento, por supuesto que hay cosas, hay trayectorias de vez en cuando, el

paneo estéreo en muchos canales, todo eso existe, por supuesto, pero no es lo que me importa más. Lo que me importa más es ser capaz de usar ese medio para transmitir más información.

Juan Diego Martinez Alvarez.

Que encontraba sonoramente en la iglesia que pudiera, ha. aportar a la estética de esa obra.

Rodrigo F. Cádiz.

Quizás no soy tan consciente de eso, por un lado, soy consciente, pero me refiero a que la operatoria quizá es más bien inconsciente, eso es lo que quiero decir. Yo sabía que esa obra se iba a tocar en ese órgano, con una resonancia gigante, que se obtiene una respuesta al impulso que dura, no sé, 12 segundos. Entonces todo queda resonando, cada nota que yo diga, menos me imaginaba como iba a sonar y la podía probar. Entonces todas las decisiones que tomé fueron pensando que iba a sonar así.

Ahora si la respuesta al impulso hubiera sido la mitad del tiempo, la reverberación ha sido la mitad ¿Hubiera cambiado alguna nota de la partitura? Quizás no, porque quizá hubiera pensado va sonar distinto, pero, me interesaba más el procedimiento composicional, y me interesaban más las estructuras que hay detrás de la propuesta que la revelación final que tuviera.

Entonces, como quizás está teñido por otra razón, que quizá eso, quizás sí es cierto, en esa obra el órgano, como es digital, yo podía grabar directamente el audio del órgano, separado de la sala. Entonces la mezcla final es una mezcla del audio directo, y del audio de la sala. Si yo si hubiera usado un órgano de iglesia antigua, mi única opción era grabar desde la sala, no hubiera tomado otras decisiones, eso puede ser cierto. Pero como yo sabía que podía grabar el audio en directo y agregarle la reverberación, en la proporción que yo quisiera, no me importaron mucho ese tipo de cosas.

Pero si tuviera que hacer otra obra para órgano en una sala distinta, quizás tomaría decisiones, pero no estoy tan seguro, pero ser Franco, sería otro tipo de material, quizá hubiera acortado ciertas duraciones, hubiera usado otro registro, probablemente.

Juan Diego Martinez Alvarez.

en funciones las escuelas europeas, norteamericanas y/o latinoamericanas, ¿qué cualidades encuentra semejantes, y cuales están totalmente distantes? ¿que podría comentarme respecto a eso?

Rodrigo F. Cádiz.

Esto sí que es interesante, creo yo, porque son cosas que se asumen, pero no se conversan. En Latinoamérica, yo observaba en general que hay una relación de amor y odio con Europa, Europa es como el referente, pero al mismo tiempo es de lo que hay que salir huyendo. Entonces

probablemente muchos de los compositores que tú estás entrevistando tengan esta noción latinoamericanista del territorio, hay que vender el territorio acá y que dejemos de ser Europa y no miren a Europa, pero al mismo tiempo dónde estudio esa gente, en Europa.

Es como contradictorio, te fuiste a formar allá para venir a renegar de allá, no entiendo mucho eso, en cambio los gringos los norteamericanos en particular son super pragmático. Yo estuve hace casi seis, estudiando, haciendo música, y creo que nunca nadie jamás se preguntó, o se preocupó de la diferencia entre computer Music y electroacoustic music, ellos están haciendo música con medios tecnológicos.

En cambio, cuando estaba en Europa y cuando hablaba con gente formada en Europa separaban, tú haces computer music, nosotros hacemos electronic music. Tengo colegas que hacen música con tecnología, y ellos consideran que la música que ellos hacen no es la misma que hago yo, porque yo hago computer music,

ellos no lo hacen, entonces es muy raro, yo encuentro eso tiene que ver con trancas, inseguridades personales, rollos personales, con esta relación de amor y odio con Europa.

Que a mí no me parece muy sano para ser franco, yo creo que a lo mejor estoy exagerando, no sé, lo europeo, por lo general, son como dependientes a marcar cosas de una línea, los franceses, los alemanes, los ingleses. Uno entiende las rivalidades históricas.

En cambio, en Estados Unidos como son una nación mucho más joven, pragmática, importa que la cosa funcione. A mí jamás me hablaron de esa diferencia cuando estudiaba, cuando yo estudiaba música y tecnológica.

¿Cómo se llama lo que tú haces? porque tiene que tener nombre, o sea yo hago música con computador, - sí, pero no es lo mismo que hace alguien que le llama electroacoustic music, - no hay diferencia. En Chile en general la mayoría de la gente ha estudiado más en Europa que en Estados Unidos, entonces, se da la tendencia, como que se ve toda de esa mirada europeísta.

Mi impresión es que la gente formada en Estados Unidos, es un poco ciudadana del mundo, entonces como que da lo mismo, además están variados, está lleno de gente de todos lados que, hay gente que hace música de raíz, de Oriente Medio, del Oriente, de África y da lo mismo, que importa, son raíces distintas.

Por supuesto que todo esto viene de Europa, pero, yo no siento esta relación de amor y odio con Europa a mí como que me gusta el europeo y me veo mayor problema

y no ando renegando de nada, yo simplemente hago la música que me parece interesante.

Otra cosa que me llama la atención es que, un ejemplo, hay harta gente que es así, un compositor que busca con su música reivindicar fenómenos sociales, o comunidades indígenas, y que toda su

música está basada en la dictadura, eso es esto, lo otro, y de los pueblos mapuche, no sé qué acá en Chile, esto lo otro perfecto ya.

Yo me pregunto ¿Esa persona dónde vivió toda su vida? En Santiago, igual que yo, ¿Dónde estudió? en Europa. ¿Que usted dónde vive? En una ciudad donde va todos los días, paga con tarjeta de crédito, en auto, usa Internet, yo nací y viví en una ciudad, y nunca viví en el campo, nunca viví en la comunidad indígena, he estado, por suerte, en muchos lugares del mundo, eso es lo que es mi experiencia vital, es esa, no es otra.

Porque tengo que andar reivindicando a los mapuches, o sea a mí en particular, no es mi caso si yo hubiera, nacido mapuche, fuera descendiente directo, a lo mejor, pero no lo sé, hubiera sentido presión del estado, y entiendo que mi música fuera así, perfectamente me parece muy válido y debiera ser así, pero la mayoría de la gente que hace esas cosas, no vivió esas cosas, entonces yo no lo entiendo mucho.

Es como un “reivindicar para alguien más” a lo mejor yo soy el equivocado, no es que esté bien o mal. Yo no lo juzgo, pero es una forma de hacer música con la cual yo no simpatizo mucho. Yo podría escribir una gran ópera en defensa los derechos humanos.

de hecho, hoy es día un muy especial en Chile, porque es el aniversario del golpe estado, quedan teñidos todos estos días acá en Chile con es eso.

Yo podría ser esta obra y la obra se estrena y todo El Mundo la encuentra fantástica porque la obra es recuerda a la dictadura y lo mal que hizo.

Y a lo mejor la música es mala, malísima, pero la gente la escucha por eso, por lo extra musical. ¿me interesa hacer eso? A mí, francamente, no. Me interesa mil veces más hacer una obra que escuche menos gente, que no tenga ninguna relación a nada que no tenga ninguna mirada extra musical cero totalmente cero, pero que sea interesante auditivamente yo prefiero eso.

Yo soy consciente que la mayoría de las obras no funciona así y funciona bajo otra lógica, tratar de hacerte espacio por conceptos no tan musicales, sino extramusicales.

Probablemente esa gente le va mejor, son más reconocidos o tocan más, circulan bastante, probable que eso pase, pero no es lo que a mí me interesa, no hago eso.

Salvo cosas puntuales, como esta obra de las protestas, y es porque me parecía que era, necesario hacerlo, pero son cosas muy puntuales. Yo tengo como 65 obras, esa es una, no se si hay dos más.

Juan Diego Martinez Alvarez.

¿Considera que hay un componente nacionalista o patriótico en su obra?

Rodrigo F. Cádiz.

No, la respuesta es sí o no, ese tema más complicado porque yo territorio;

lo entiendo y podría incluso identificarme con eso, pero patria y nación no. Yo encuentro que son conceptualmente artificiales y estúpidos. Siempre me pregunto esto en el fondo, cosas super estúpidas que, por ejemplo,

¿es obligación que a ti te guste el equipo de fútbol de tu país? todo mundo dice, sí, obvio, tienes que ir al estadio con la camiseta, de hecho, lo hago, o sea a mí me gusta el equipo, pero ¿es necesario? ¿es una obligación? Y ¿es una obligación sentirte orgulloso de tu país, ¿aunque funcione mal? la mayoría de gente siente que sí, que es como una especie de obligación y yo no sé si está bien.

Es difícil que no sea así, porque uno lleva mucho tiempo, uno hace raíces, y mí me gusta, me iba a ir. Encuentro que tiene muchas cosas buenas y funciona pésimo, en muchos aspectos, en otro aspecto no, y me encanta cuando gana la selección, pero, aun así, este concepto como artificial de “nación” o “país” hay que ser representante, y que en el fondo uno tiene que ser un embajador de su país donde va.

Todos estos conceptos que se asocian a esto, sobre todo en el mundo de la música, Por ejemplo, el otro día vi una fui a una charla de una musicóloga donde hablaba de compositores que nacen en un país, pero van a otro, y hacen su carrera en otro país, por lo general no son reconocidos en la historia oficial de ese otro país, no aparecen los libros de música, los libros de historia, no estar en la biblioteca, porque no son de ahí. Y es como deber del país repatriar al compositor, ¿por qué? ¿por qué estás cosas funcionan así? Para mí es un concepto que me que me causa mucho ruido, mucho problema, ¿por qué razón uno sigue pegado en estas instituciones? ¿por qué todo tiene que ver ser una lógica de nación? nada más. Por último, podría ser donde uno le gusta, pero no dónde nació

No, pero a mí me gusta el país del lado, no importa, naciste aquí y eso te limita y condiciona toda tu vida está condicionada a dónde naciste. Hay gente que tiene padres de otro lugar y nace por casualidad un país porque no sé, el avión se cayó, aterrizó ahí, naciste ahí, ¿y eso te va a condicionar toda tu vida como compositor músico, porque naciste ahí?

En general son conceptos que a mí no me preocupan demasiado. Siempre me he cuestionado de por qué somos tan nacionalista. En general estoy hablando para todo tipo de cosas en el mundo, no solo en la música, ni en Chile.

Juan Diego Martinez Alvarez.

¿Considera que hay una relación afectiva entre el compositor, lugar, espacio y/o territorio y la creación sonora? ¿Puede explicar por qué?

Rodrigo F. Cádiz.

Sí, yo creo que sí. Yo creo que es imposible no tener afecto por lo que uno conoce, pero eso incluye todo no solo el lugar, personas, Instituciones, lugares, por supuesto, la casa donde vivió cuando era pequeño, todas esas cosas que eran vínculos afectivos y emocionales que son de naturaleza humana, yo creo que eso escapa a la música, escapa de todo, pero lo que no hagas, eso va a suceder.

Por lo general cuando uno es artista y crea algo, por muy intelectual que uno quiera ser, o por muy abstracto que uno quiera ser, inconscientemente todas esas cosas, esas emociones, esos vínculos están presentes, yo no podría negar eso, pero en mi caso es algo muy inconsciente, no lo hago conscientemente.

Por ejemplo, si alguien analiza mi música, y lo hace a conciencia, puede concluir que yo tengo claramente una identidad chilena, y de Santiago, Quizá es cierto, pero yo no me doy cuenta, no es algo que yo tenga presente y patente en mi música.

Que desde fuera puede ser claramente distinto. Y por supuesto, eso lo entiendo porque es muy difícil. No es que estoy convencido que es imposible no tener esos vínculos. Ahora que uno explote esos vínculos a propósito y lo haga, eso es distinto, pero yo creo que es posible no tener esas conexiones con lugares, incluso con música.

Juan Diego Martinez Alvarez.

¿La idea de América Latina o de cultura latino-americana tiene algún papel en su producción?

Rodrigo F. Cádiz.

La respuesta tiene muchos niveles, no es tan simple, a priori, yo diría que no, pero uno está limitado por donde está, en sentido de que los compositores latinoamericanos están acostumbrados a trabajar con muy pocos recursos, con muy pocas cosas disponibles en nuestro entorno con falencias que en Europa claramente no aceptarían y que en Estados Unidos tampoco. Se hacen las cosas de forma que en otros países no se entienden, y uno es así y uno funciona así porque vive aquí. Entonces es inevitable no hacer las cosas como se hace en Latinoamérica, uno está condicionado por el entorno.

Por otro lado, algo latinoamericano que me gusta y que yo escoja a propósito, no, para nada. Pero reconozco que hay una forma de operar, de hacerlas cosas y de entender el Mundo determinado por donde uno vive claramente.

A pesar de que hoy día de uno estar en con la Internet, super internacional, el pueblo en general. Yo no veo noticias chilenas, yo veo noticias más de internacionales, ni siquiera es porque me entretienen más las cosas muy mundanas.

Entonces claro, eso no quita que yo, no he salgo a la calle y me doy cuenta lo que pasa porque vivo acá, entonces uno claramente tiene un papel, a eso me refiero. Por supuesto, juega un papel, quizás no consciente, quizás no evidente, pero juega un papel porque uno vive en este lugar.

Ahora dicho esto, no me interesa en particular, como ya lo he dicho, a mí me interesan ciertos motivos folklóricos chilenos, ciertos ritmos chileno, eso me interesa, pero me interesa musicalmente, No me interesa porque sea de Latinoamérica o sea chileno, me interesa porque lo conozco, porque vivo acá, y me encuentro este atractivo musicalmente.

Sí, quizás otra cosa que te puede iluminar que a lo mejor no es evidente en lo que he dicho, Es que yo tengo esta cosa doble mía, ingeniero músico, cierto, también tengo una doble vida como investigador y como compositor.

Yo tengo 60 obras de música que se han estrenado, pero también tengo 60 artículos, sea público en revistas internacionales, nunca, por lo general no público en revista chilena en Internet americana, para mí la investigación es transversal, público en la mejor revista que puedo sin importa nada.

Entrevista Paul Wegmann

20 de septiembre de 2023

Juan Diego Martinez Alvarez

Pensando en la creación musical electroacústica ¿A qué lo remiten las palabras lugar, espacio y/o territorio?

Paul Wegmann

El territorio, digamos político donde nací, la frontera políticamente delimitada que circunscribe en el territorio chileno, que es donde yo nací, es una ciudad muy al sur que se llama Punta Arenas, en la Patagonia chilena, junto con esto, vengo de una familia que es híbrida, hay un componente de inmigrantes europeos y un componente chileno autóctono. En esta ciudad, Punta Arenas, durante esos primeros años de vida, desarrollé curiosidad por escuchar; y eso, posiblemente se debe a estar en un ambiente silencioso.

Tengo muchos recuerdos de pequeño, solo en la casa, o solo en la calle. En esa época jugar en la calle no era peligroso, entonces tengo recuerdos de estar solo en la calle contemplando, sentado en la puerta de la casa, jugando en el patio solo, entonces tengo muchos recuerdos en solitario, y creo que eso de alguna manera me despertó una sensibilidad de escuchar por el hecho de estar en un ambiente silencioso.

Hay una foto en uno de los álbumes de la familia, donde estoy poniendo el oído en un mueble, en un sofá de madera, el cual tenía unas puntas redondas a los lados, y descubrí que cuando ponía la oreja podía escuchar los automóviles en la calle, entonces pasaban los autos y yo los podía escuchar por transmisión mecánica del sonido. Creo que ese es un registro donde yo puedo ver mi identidad como individuo que escucha.

Por otro lado, aparece la tradición familiar, la educación familiar que recibí de mi papá, de los discos que había en la casa, una cultura totalmente híbrida, referenciando a Néstor García Canclini, quien trata muy profundamente sobre la cultura híbrida latinoamericana. Retomando, también discos de Bach, de Chopin, de Schumann, Wagner, pero también del Trío los panchos, de boleros, música argentina, Mercedes Sosa, también Abba o The Beatles, etc., entonces, el propio ambiente discográfico de mi casa era híbrido, múltiple en varios sentidos.

Cuando hablamos de territorio, cuando me preguntas por la música electroacústica en mi práctica musical, viene como consecuencia de ese gusto por el sonido que trasciende los tradicionalmente empleados en la música, en la música en general, la escala, los campos armónicos, lo tonal, lo modal, lo poligonal, inclusive lo atonal, porque hay mucha música atonal en la que todavía se utiliza el sistema temperado, por lo que para mí el mundo electroacústico fue una abertura a posibilidades poéticas, de creación, de producción estética. Más allá de la idea de una música

melódica, de una música que se basa necesariamente en un sistema armónico culturalmente heredado, como el sistema tonal, o el modal.

La música electroacústica me abrió las puertas para otro tipo de sonoridad y de sonoridades, las que también encontramos, con un uso algo restringido, dentro del rock progresivo y de otras inclusive más populares vinculadas a música del espectáculo; música pop; por ejemplo, hay una música de Queen, creo que es *We will rock you*, donde aparece un espectro, que se va desarrollando y que se seca, no me acuerdo exactamente, deben haberlo hecho, me imagino, con un sintetizador analógico FM por el sonido inarmónico, y esos detalles que a veces escuchamos en la música popular apuntan a sonoridades que ya no son tonales, ni modales, apuntan para otro tipo de creación, también es musical, pero en esos contextos, ese tipo de uso es casi ornamental.

Por otro lado, ya hace varios años que practico Jazz, puesto que estudié guitarra MPB jazz en el Conservatorio de Tatui, por lo que la práctica jazzística es una fuente de inspiración muy grande. A mí siempre me encantaron las introducciones de los temas de jazz, cuando se juntan grandes jazzistas a tocar un tema, y hacen la introducción. En esa introducción se detecta cierto grado de libertad poética porque es un momento en el que aún no se introducen los elementos tradicionales, aun no existe el Groove, todavía no entra la batería con su circularidad, eso siempre me llamó mucho la atención.

Yo siempre me pregunté ¿por qué no se quedan en eso? ¿por qué no tocan más tiempo en esa onda más abstracta, con una temporalidad que no es la temporalidad del groove, ahí se detectan libertades armónicas que a veces no se consiguen escuchar en la canción o en la improvisación. Pero la introducción se entiende como un momento de libertad mayor que otros momentos de la música, no sé si mayor, pero sí diferente, porque aún no se instaura el elemento groove, que es el que le da sentido a la forma de la canción. Entonces, lo que le da sentido a la forma de la canción, en el jazz es el Groove. El groove es lo que nos da la sensación de estabilidad métrica, permite que podamos conversar musicalmente. Todos sabemos que en el compás 2 vamos a tener un acorde, y en el compás 3 va a cambiar a otro diferente, y estas dinámicas están en la memoria. Pero en la introducción no existe eso, eso siempre me llamó mucho la atención porque es un aspecto que yo destaco en la música electroacústica, que es su aspecto fonológico. Cuando digo fonológico, lo digo casi oponiéndose a la idea de una música discursiva, de una música sintáctica, y esto no lo inventé yo, estoy citando Leonard Bernstein el director, quien tiene unas clases magistrales que se llaman Harvard Lectures; en estas lecturas, él va a explicar la música del siglo 20, la va a caracterizar como una música fonológica, diferente de una música tonal, que, por ser tonal tendría una sintaxis armónica, muy clara.

Evidentemente, esto se diluye históricamente hacia finales del siglo XIX, Vamos a tener una dilución, se diluye la sintáctica cadencial del tonalismo, y entramos en un terreno tonal expandido donde se exploran las potencialidades a de resolución de los acordes polisémicos, esos acordes que tienen múltiples significados armónicos, especialmente los disminuidos y los aumentados, los puedes resolver prácticamente en cualquier lugar, lo que va a hacer que suene y que tenga un

sentido, no dentro de ese contexto, va a ser la suavidad de la conducción de las voces, las posibilidades de resolución dentro de un contexto armónico determinado. Entonces, cuando hablamos de música electroacústica, pienso que hay una gran potencia poética fonológica, es decir, el sonido comprendido y asimilado por la percepción, por lo que él es, y no por como ese sonido se configura en relación a otros sonidos que vienen antes, o que vienen después y que podríamos llamarlo discurso. De esta forma, se quiebra esa cualidad discursiva.

Volviendo a la cuestión del territorio, cuando yo me acuerdo de mi infancia silenciosa y solitaria en el estrecho de Magallanes, cuando recuerdo de los paseos en bote de pequeño con mi papá, con otras personas, cuando vuelvo a los momentos en el campo, en la montaña en Puntarenas, cuando me acuerdo de la nieve, o del viento que te empuja, que es fuerte, creo que eso, en mi música adquiere una forma estética, mimética, no tengo ningún problema con reconocerme como un compositor mimético, y esto en algún aspecto se traduce en también en sonidos largos, notas largas, espectros largos, cosas que tienen una duración, una temporalidad que no es la temporalidad del discurso, “del ahora esto, ahora esto otro” no! es la temporalidad del viento.

Con 5 o 6 años de edad, mi familia se trasladó al norte de Chile, al desierto de Atacama, en una ciudad que se llama Antofagasta, una ciudad del litoral, pero desértica, donde viví la gran la mayor parte de mi vida, desde los 6 años hasta los 20, entonces estuve 14 años viviendo en Antofagasta, y tengo una vivencia muy fuerte con el desierto, y el desierto tiene un elemento de viento, en el desierto el único sonido que escuchas es el del viento frotando las piedras, además el desierto de Atacama es el desierto más árido del mundo, es como estar en Marte, básicamente, como estar en otro planeta.

Entonces escuchas el viento, hay otros sonidos, descubrí en el Valle de la Luna, es un lugar hacia la cordillera a unas 3 horas de Antofagasta, donde hay unas cuevas y unos pasajes que se pueden recorrer y permiten escuchar el sonido de las piedras, cuando comienza a enfriarse en la tarde, después de haber recibido el sol durante todo el día, después de haberse expandido por la acción térmica, en un momento estas piedras comienzan a contraerse, y se pueden escuchar microsonidos que salen de la piedra; entonces, yo me quedaba escuchando esos sonidos de la piedra, esto siempre me pareció muy bello, que no es la belleza musical.

La belleza tiene su aspecto natural, antes del arte, es la es la belleza de la naturaleza, la belleza de los bosques, las montañas, del mar, las olas, inclusive de los animales. Pero cuando decimos belleza musical, siempre, de alguna manera nos imaginamos la música clásica, estoy hablando de desde un imaginario popular, inclusive de quien nunca estudió música. En el imaginario de belleza siempre hay algo asociado a lo clásico en un sentido morfológico, de construcción de melodía, de encaminamiento, de armonías, de contenido, de una letra contenido simbólico, la belleza, que es la belleza del decir.

Y la belleza de encontrar otra manera de decir algo, que tal vez sea banal en su contenido inmediato, pero el poeta encuentra la manera de hacer que esa realidad cotidiana aparezca de otra forma, y esa

es la belleza de la poesía, la belleza de decir. Usando otras palabras, usando metáforas, esa manera indirecta, ese camino indirecto donde aparecen singularidades, es el espacio poético que el artista deja libre para que quien escucha construya su propio viaje, su propia idea, su propia interpretación de lo que esa poesía puede decir.

Volviendo los micro soniditos, siempre me parecieron bellos porque es una belleza ruidosa, porque es un ruidito, no es una melodía, no es una cosa organizada por el ser humano, cuadrada que tiene no estos cuatro, estos ocho, son microscópicas, están llenas de diversidad, de duraciones, de proporciones que no son las proporciones métricas que el ser humano, con su manía de organizarlo todo, o con una falsa comprensión del mundo, con un orden teológico establecido por un dios que inventó el mundo y le dio a cada cosa a una medida, y que se relaciona y fundamenta directamente la música, tonal y atonal, porque la música atonal teóricamente se articula a partir de la serie armónica; es decir, tengo una fundamental y una quinta, y la fundamental de nuevo.

Entonces no hay un orden pitagórico, no hay un orden natural que el tonalismo trata de estetizar, de ampliar, multiplicar. Pero siempre esa relación tonal, no importa cuál, de la tensión y la y la resolución, la tormenta y la calma, etc., es una mimesis también, pero es una mimesis en otro sentido en un sentido racional, en un sentido matemático, en un sentido pitagórico. Cuando yo pienso en la mimesis que yo produzco en mi música, yo creo que tiene que ver con dejar en mi música algo de mi recuerdo, algo que me pareció bello, y esos elementos están presentes en mi música.

Hay una composición que hice, en la que utilicé el mismo material a lo largo de toda la pieza, se llama: Mas não haveria de ventar, el nombre está en portugués, esa música, es una pieza electroacústica donde a trabajo solo con soniditos muy pequeñitos, si mal no recuerdo, la hice con samples, pedacitos de sonido, muestras por segundo, yo trabajé con muestra pequeñísima de sonido, y con ritmos que no metrificados o compasados, como si lo es el ritmo en la música tradicional, está lleno de micro relaciones rítmicas, de aceleraciones, pero es esa cosa que ya se escapa de la matemática, se escapa de la proporción exacta de los números enteros. Entonces tenemos otras relaciones. Esta pieza la hice a partir de un poema de un amigo brasileiro de Curitiba, que se llama Gustavo Jungen, filósofo y poeta, él tiene una investigación muy bonita, y muy dura también sobre mujeres torturadas en la época de la dictadura y sobre el concepto de locura, el papel de la locura en la salud, en la restauración de la psiquis humana. Es un poema que es un relato de una vida plástica, abstracta que habla de trazos y de puntos, como si estuviera contando la historia de un dibujo, y para la pieza, trabajé especialmente con ese tipo de material.

Y hay otros materiales también, por ejemplo, en la última pieza, la música para Aquim é minha casa, los sonidos graves, el grave retumbante, también es otro sonido que viene de mi territorio, porque Chile es un país sísmico, entonces tiembla todo el tiempo, y conozco muy bien el sonido de la tierra antes del temblor, antes del terremoto, antes de que los vidrios comiencen hacer sus ruidos. Hay un sonido que es muy peculiar y que solamente conoce ese ruido, quién vive en un país sísmico. Por esto también hay elementos que tienen que ver con el territorio.

Como trabajo final de mi curso de mi graduación en música, bachiller en composición y dirección en la escuela de música y Bellas Artes de Paraná, hice una obra para guitarra eléctrica, percusión y sonidos electrónicos, con electrónica en vivo, y tiene todos esos elementos, trabajé con otro músico en la parte del comando electrónico, que es Antonio Spoladore y con dos grandes músicos: Luis Fernando Diogo y el otro es Vinicius Portes, ambos tenían un dúo que se llamaba Un Dúo, e hicieron varias presentaciones, tuvieron una participación muy activa durante algunos años, en ese tiempo ellos estaban super produciendo, entonces comenzamos a trabajar esa obra, se llama: Reflexiones sobre la inmortalidad de los átomos.

Básicamente surgió al pensar sobre la muerte, esa máxima de que nada se destruye, todo se transforma, entonces ¿qué permanece ahí? el átomo es inmortal, el átomo está siempre ahí, de alguna manera siempre hace parte de una cosa o de otra, pero está siempre, entonces son inmortales, y eso me trajo una sensación diferente, es decir ese sentimiento de que de alguna manera las cosas continúan, independientemente de si creo en el alma o si creo en un dios, en un paraíso. Yo personalmente tengo mis serias dudas sobre eso, pero, independientemente de eso hay una permanencia, entonces, ese es el concepto de esa obra.

La guitarra eléctrica es un elemento que yo uso bastante, es mi instrumento, en Chile, especialmente en la ciudad de Antofagasta, existe un movimiento de rock muy expresivo. Yo comencé a comer a participar de ese movimiento, en los inicios de los 2000, por ahí comencé a tocar con amigos, a participar de ese movimiento muy fuerte que es el movimiento del rock en Antofagasta, de ahí viene la guitarra, fue una cosa que yo vi desde muy joven, gente tocando y tocando muy bien la guitarra eléctrica.

La guitarra eléctrica siempre fue un instrumento que me llamó mucho la atención, y más allá de las posibilidades de procesamiento electrónico que la guitarra ofrece, que son increíbles, tiene sus límites, uno compara un sintetizador con una guitarra y se pueden encontrar ciertos límites en la guitarra en relación al sintetizador, pero la guitarra tiene muchas ventajas en relación al sintetizador, porque es un instrumento de cuerda. La cantidad de detalles sonoros que puedes conseguir con una guitarra, me parecen ser mucho mayor que un sintetizador convencional, porque en el sintetizador se aprietan la tecla y viene el sonido electrónicamente predeterminado. No se rasguña la tecla y le vas a sacar un sonido al sintetizador, no, es un botón, la guitarra no, la guitarra es cuerda, entonces permite un contacto corpóreo a nivel mucho más microscópico que el sintetizador, y eso es lo que hace la guitarra ser un instrumento grandioso, y eso la vuelve apta para trabajar con música electrónica, electroacústica.

Ese también es un elemento que viene de esa cultura híbrida latinoamericana influenciada por la música gringa y música de todo el planeta, en el metal europeo, el rock en español. Yo crecí escuchando Soda Stereo, que es una banda que me encanta, me encanta el trabajo de Gustavo Cerati, el trabajo lírico de Gustavo Cerati me parece impresionante, la manera que tiene que escribir letras y sus armonías, que son modales y son muy inteligentes, sus armonías son una influencia muy latente de Spinetta, detalles de músicos que estuvieron antes de él, y que también son una

fuelle de inspiración muy grande. Ese rock que se produjo en América del Sur en la década de los 80 y 90 también representan otro elemento territorial que tiene que ver con la guitarra, con mi gusto por los efectos de la guitarra, por los delay, los reverb, los chorus.

En esa pieza no trabajo con la guitarra tradicional, está afinada microtonalmente, trabajo con guitarra preparada, con un gancho de ropa en las cuerdas, la guitarra echada en un banco, toco con una guitarra, pero después la dejo y manipulo otra guitarra, con ganchos, con otros procesamientos, también con afinación microtonal, desvíos de cuarto de tono intercaladamente entre las cuerdas, para conseguir entre 2 cuerdas intervalos microtonales.

Estoy comenzando a aproximarme a un concepto que viene de la idea de sublime, pero lo que pasa es que la idea de sublime viene muy cargada de romanticismo alemán, y es un problema, porque lo sublime tienen que ver con la de desregulación porque estamos frente a algo con lo cual no tenemos una medida común, algo que es totalmente mayor que nosotros. Esas masas orquestales Wagnerianas, esas tremendas orquestas de más de 100 músicos, esas masas de cuerdas, metales y percusiones, es algo realmente grandioso. Entonces tiene que ver con esa cosa de sublime, pero hay elementos en lo sublime que no me interesan y tiene que ver con esa carga afectiva alemana, con esa carga cultural alemana, por esto, estoy comenzando a desarrollar el concepto de lo inhóspito.

Lo inhóspito en la música, que yo consigo asociarlo con el territorio, ya que nací en un territorio inhóspito, y me fui a vivir a otro territorio más inhóspito, el desierto.

Por esto, hay algunos elementos dentro de la idea de lo inhóspito que se relacionan o dialogan con lo sublime, porque estamos hablando de viento, de una belleza natural, de una de una representación, y no tengo ningún problema con decir representación en la música, porque esa idea de música pura, transformó su representación, y transformó la dimensión simbólica de la música casi en un tabú.

Porque: ¿cómo se te ocurre que vamos a someter a la música, pobrecita, a obligaciones simbólicas? la música es mucho más que eso, la música tiene que ser pura, la música tiene que significar nada más allá de ella misma. Toda esa idea romántica de la no representación, de la música como un arte autónomo, del arte por el arte.

Rescataría una frase que conocí de un esteta, Pierre Joseph Proudhon, dónde hizo dice lo siguiente: “La belleza buscada por sí sola, haciendo abstracción de la verdad y del derecho, sin una conciencia suficiente de la justicia y sin una filosofía paralela, no es más que una idea incompleta, un espejismo corruptor”. Está peleando con el arte por el arte, con la música pura. Y la música pura, a veces se asocia erróneamente la corriente wagneriana, pero Wagner estaba atrás de un arte absoluto, porque el absoluto es la gran idea motor del romanticismo alemán, el motor filosófico de la estética romántica es la idea de absoluto. Entonces, creo que yo no estoy buscando lo absoluto, yo creo que estoy buscándolo lo inhóspito, un inhóspito vivenciado que vive en sí, en carne propia, en carne y hueso, en un territorio específico que es mi país, Chile.

Juan Diego Martinez Alvarez

En la creación de la obra ¿Cuál es la forma de encontrarse con los sonidos de un lugar? En el caso de que su papel sea como visitante y en el caso de que su papel sea como residente.

Paul Wegmann

Cuando me vine a Brasil, tenía 23 años, estuve 5 años más o menos en Tatoi, interior de Sao Paulo, donde tuve profesores que hacen parte del círculo de la música universal, entonces yo llegué a un ambiente musical muy enfermo, en términos de práctica de música instrumental de matriz popular improvisada.

Entonces, al principio yo me demoré un tiempo en comenzar a habitar, porque el extranjero que no sabe hablar muy bien, todo el mundo no nos escucha hablar, y pregunta de dónde eres, y quien soy yo, entonces uno siempre está en esa posición de extranjero, de visitante.

Con el tiempo, yo me fui quedando, pero me demoré un tiempo en comenzar a integrar esos círculos de música, comenzar a tocar con las personas, inclusive por una cuestión técnica, ya que estaba comenzando a desarrollar el lenguaje de la improvisación en ese tipo de música, el jazz, la música brasilera que es muy exigente técnicamente, perceptivamente, y éticamente también, porque también existe una ética, una estética que emana de una ética. En el jazz, en la música improvisada, tiene que existir un respeto muy grande entre los músicos, de no atropellarse, de cuando alguien toma la palabra callarse, o acompañarlo discretamente, desarrollar ayudar al solista, que sus ideas se desarrollen también a lo largo de la improvisación, tiene una ética, una estética que no existiría sin esa ética.

Como visitante, espectador, o como alguien que está comenzando a conocer cosas nuevas, cuando vivía en Sao Paulo, los primeros 6 meses de mi estadía aquí en Brasil conocí un músico que se llama Filho Machado, Machado es un músico increíble, grabó con (No se entiende), luego con grandes músicos de la música brasilera.

La música brasileña se me se me presentó como algo extremadamente desafiante, inspirador y al mismo tiempo imposible, porque yo no soy brasileño, y más que me esfuerce, por más que estudie, esté todo el día con la guitarra, de hecho estuve muchos años con la guitarra todo el día, en algún punto te das cuenta de que sigues siendo un extranjero, y es una condición que nos va a acompañar para siempre. Es imposible que yo me identifique como un brasilero, y al mismo tiempo, cuando voy a Chile me doy cuenta que no soy más un chileno, o sea, mi territorio se diluyó.

Es muy complicado ser extranjero, uno siempre está en esa posición de vulnerabilidad porque no tiene una red de apoyo próxima cercana, como si viviera en mi ciudad, donde están mis tíos, mis primos, mis hermanos. Acá tengo una compañera con la cual tenemos una vida juntos, vivimos juntos, tengo una red, pero qué pasa si se acaba mi relación, pierdo totalmente esa red, vuelvo a estar completamente solo en el mundo no lo digo menospreciando a mis amigos, porque mis amigos también son una son una red, también una red afectiva, una red que podría ayudarme en algún

momento difícil, no quiero tampoco colocar mi posición particular como universal, pero cómo extranjero, me siento siempre en esa posición, siempre estamos como al borde. Sabemos que no tenemos nada en el fondo, lo único que tenemos es los amigos, la música y el ambiente académico donde desarrollamos nuestras investigaciones, nuestros textos, pero la situación del extranjero es muy particular en términos de territorio, porque nos desadaptados de uno para adaptarnos a otro, pero tampoco nos adaptamos 100% al otro, lo que hace que no nos adaptemos tampoco al anterior 100%, nos quedamos sin somos unos expatriados, desterritorializados.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo es el proceso de espacialización (difusión considerando el espacio arquitectónico) de esa obra? ¿Cómo es su relación con el espacio arquitectónico donde va a hacer la espacialización de esa obra?

Paul Wegmann

La espacialización para mí es más un parámetro dentro de la música, como cualquier otro, un parámetro armónico, diría, porque generalmente cuando uno habla de armonía viene esa idea de las notas, de los acordes, las simultaneidades, pero yo veo la armonía de una manera un poco más general que tiene que ver con relaciones. Dentro de la armonía tradicional tenemos las relaciones que vienen de la serie armónica, de la octava, hacer el doble de esta otra frecuencia, de la quinta, hacer tres veces, la frecuencia fundamental, esas relaciones numéricas crean identidades sonoras singulares los intervalos, los acordes.

Entonces, cuando me preguntan por cualquier parámetro, eso independiente de si es espacialización, si es ruido, densidad armónica o densidad rítmica, creo que yo pienso muy armónicamente, en el sentido de relación y, no necesariamente responder a una metrificación de carácter matemático, no es que esté pensamiento de ángulos, ese sonido va a salir del ángulo 30 y va a avanzar al ángulo 45 en 15,2 segundos, no, yo creo que lo que me interesa de la espacialidad, que es poder generar una especie de mundo, una especie de escena, pero para mí tiene que ver con un mundo, tiene que ver con ¿qué es lo que está aquí? ¿qué es lo que tengo atrás? Y claro, cuantos más canales tienes disponibles, más posibilidades hay de jugar con eso.

Para mí tiene que ver con el juego, también, como un sonido específico se transporta, permite que uno siga algo que se está moviendo, pero también existe esto, una teletransportación, es algo que sería imposible en el mundo material, pero en el mundo del sonido es posible, yo puedo agarrar un sonido, y en un milisegundo tenerlo en otro lugar.

Creo que es un parámetro muy interesante el de la espacialización, que permite justamente que podamos trabajar en la música, lo que, en las artes plásticas, bidimensionales, encuentra su límite en la tela de la pintura, porque es una ilusión, es siempre una ilusión, esa idea de perspectiva de una cosa que está aquí, de otra cosa que está atrás, de los tamaños, entonces yo dibujo unos

hombrecitos así de ese tamañito, y sé que están lejos, dibujo otros de este tamaño, y sé que están aquí.

En la música la espacialización tiene que ver con esa idea de perspectiva, y es interesante también hacer el ejercicio contrario, porque como los medios facilitan tanto la generación de espacios, o simulación de espacios acústicos no con efectos de reverberación que ahora están super avanzada, tenemos la tecnología de impulso y respuesta, que simula espacios acústicos a partir de la respuesta de frecuencia de ese espacio acústico. Eso permite que, leyendo un archivo de audio de un segundo, pueda imitar el comportamiento de esas frecuencias en esa sala y suena mucho más transparente y más real que un efecto de reverberación que fue diseñado con base en delays, ecos, etc. Si yo junto muchos, delays, puedo imitar, el comportamiento acústico de una catedral o de una sala pequeña usando delays más cortos. Esa es una manera más primitiva, hoy en día, en el siglo 21, quedó como primitiva, ahora, con la tecnología de impulse – response, es mucho más transparente, mucho más real, realmente engaña al oído mucho mejor.

Sin embargo, lo que me gusta es provocar lo contrario, casi que una vuelta al arte medieval, en el arte medieval hay perspectiva, pero es muy discreta, la relación de tamaños entre figura y fondo, parece unidimensional, en la idea de perspectiva en el arte pictórico medieval hay un personaje en un caballo y el otro personaje que se encuentra atrás está superpuesto, se presenta una ausencia de fondo, es interesante eso, aprender y ejercitar también ese lado de la música, ese lado imitativo, no es ese lado de tratar de reproducir la misma dinámica de la realidad.

El arte siempre va a tener una dimensión simbólica y creo que esa es la gran potencia del arte, el arte sin dimensión simbólica sería nada, porque si es algo que no se puede interpretar, si es algo que no permite que tenga ningún significado, entonces, para qué va a existir. En este momento estoy viendo una pared blanca, aquí no estoy en una pared blanca y no es una obra de arte, claro que podemos ponernos a mirar la pared, a pensar sobre la pared blanca y decir la pared blanca aquí es el blanco, el blanco son todos los colores al mismo tiempo, el blanco, y qué significa eso de que todos los colores juntos forman el blanco, podemos ponernos a pensar en el blanco, podemos ponernos a pensar en la pared, ¿qué es la pared? no el territorio, lo que circunda un territorio, una pared.

Chile tiene una pared natural, que es la cordillera de los Andes, una pared natural que delimita ahí para allá es Argentina y para acá es Chile, entonces si nos ponemos a pensar en la pared como signo, significa buscar el sentido, todo puede tener un sentido, pero el arte se articula con ese propósito, no es un propósito práctico necesariamente, en el sentido de que se produzca algo que sirva para algo. Pero sirve como signo, sirve como un mundo que puedo pensar y que puedo crear relaciones entre sus elementos, crear relaciones entre esa obra y esa otra, puedo investigar sobre el autor de esa obra y comprender esa obra, la obra de ese autor después de haber leído su biografía, puedo comprender su obra de otra forma, una red de significaciones se amplía exponencialmente.

Entonces el arte tiene esa riqueza y el arte no es solo la obra, el arte también son los artistas. El arte también es lo que se dice sobre la obra por los textos que se producen y que hablan sobre arte y que dan sentido a la obra de arte que extrapolan muchas veces los propios sentidos que el artista da a su propia obra, y eso es lo más interesante, que la obra nunca es un discurso cerrado, la obra funciona como un discurso abierto, está hecha para eso, para que se diga lo que se quiera decir, para que se piense lo que se quiera pensar. Claro que existen obras que tienen contenidos más específicos, donde el contexto limita de alguna manera, de forma un poco más precisa las posibilidades de significación de la obra.

Te voy a mostrar un dibujo que estoy haciendo en una tela, en una tela grande, grandota, un mundo no es un mundo, tiene una cruz arriba, entonces es un mundo con sus continentes, con sus desastres, fragmentaciones, fronteras políticas, sus fronteras naturales, etc. Este dibujo se llama La culpa, arriba de ese mundo van a aparecer todavía 3 tremendas cruces, tiene que ver con esa culpa del cristianismo, con el cristianismo y el capitalismo, el desastre, la guerra, las guerras religiosas, tiene símbolos específicos que son cruces, tiene un símbolo específico que es El Mundo, tiene los continentes, hay elementos figurativos muy claros, cuanto más abstracto el arte se vuelve más abierto, más abiertas las interpretaciones.

De alguna manera, yo valorizo mucho el arte abstracto, pero me parece que se pierde la posibilidad del contenido inmanente de la obra, eso me parece peligroso, peligroso ese arte técnico, no de la técnica por la técnica, que ni siquiera es el arte por el arte, es la técnica por la técnica, porque no es ese romanticismo Libertador del arte que no tiene ninguna función, no sirve a la sociedad, sirve apenas para solamente para ser admirada para ser fluida, que se yo, pero y la técnica por la técnica se entra en un terreno vacío. Yo puedo ponerme a escuchar una pieza abstracta, electroacústica y por dónde percibo el sentido, se vuelve más difícil porque a veces falta el elemento concreto que pueda cargar algún significado inmanente, más allá de lo que yo pueda inventar en mi mente.

A partir de mi repertorio, mis vivencias, mi historia de vida, mi educación, los textos que leí, eso puede significar, entonces yo creo que estoy en un momento artístico donde estoy tratando de recuperar la dimensión simbólica a partir de una idea de contenido inmanente, y eso no quiere que la música deba comunicar una historia, pero sí traer algunos elementos que ofrezcan una posibilidad de conexión simbólica un poco más directa, que no se pierda el contenido de la obra en medio a tanta abstracción, yo creo que estoy en esa, en esa búsqueda.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que hay una relación afectiva entre el creador y la creación en función del lugar y el territorio y si en el caso de contestar que sí, pues hacer una explicación, una reflexión respecto a eso y, en caso de responder no igual hacer una reflexión?

Paul Wegmann

Yo creo que la conexión afectiva en mi caso se da por el instrumento que yo toco, la guitarra, entonces sí existe una conexión afectiva en ese sentido, en una idea de territorio como territorio, como el territorio donde cabe la guitarra como elemento plausible. Creo que, al mismo tiempo, grandes innovaciones musicales tienen lugar justamente por tomar un elemento que de un territorio y meterlo en otro, eso puede ser visto de varias formas, los más conservadores van a decir, pero cómo se le ocurre hacer ese tipo de música con guitarra eléctrica, nada que ver, otros dirán: ¡Que innovador! Néstor García Canclini habla de la perspectiva de lo oculto y de lo popular como dos grandes territorios sociales, donde uno hegemónico y el otro es subordinado, uno viene de una cultura letrada, el otro el viene de una cultura oral, esta situación híbrida latinoamericana que nos caracteriza, esa cosa de absorber lo que viene de afuera y transformarlo en otra cosa.

Usarlo de otra forma, los territorios se van diluyendo un poco, pero la conexión afectiva en mi caso tiene que ver con el instrumento, tiene que ver con las formas estéticas que conocí desde pequeño, tiene que ver con la canción popular, con la música de concierto, y eso se relaciona con el territorio, con ese territorio donde habitan esas fuerzas diversas, híbridas, que configuran ese hibridismo cultural gigantesco y múltiple, donde parece que muchas más expresiones diversas tienen cabida, que si pensamos en otras culturas que tal vez, a partir de nuestra visión latinoamericana, nos puedan parecer más cerradas, más territorialistas, conservadoras en el sentido de; esto no entra! ¡esto sí! Es una política que dice el poder, ¿quién tiene poder de decir qué es lo que pertenece a este territorio? ¿Qué es lo que no pertenece?

Eso lo vemos mucho más marcado en la música de concierto que en otro tipo de música, a pesar de que la música concierto hoy en día está más abierta, está más moderna, más receptiva, aún existe una definición territorial muy fuerte de lo que es, y de lo que no es, y según eso sabes si perteneces a nuestro grupo o no. Este sí pertenece porque este hace ese tipo de forma estética, esa forma estética es propia de nuestro territorio.

Yo creo que la conexión afectiva tiene que ver con eso, justamente por el hecho de haber nacido en una cultura híbrida, poder tener una conexión afectiva con formas estéticas distintas y que de alguna manera encuentran voz en mi producción artística, y eso también tiene que ver con la música. Por ejemplo, cuando hablo de jazz, y para mí siempre fue un gran problema, darle voz a esa fuerza gigantesca que es la música africana, la música de matriz africana en mi producción electroacústica, que es un problema que trae cuestiones éticas muy profundas, también al mismo tiempo porque tiene que ver con territorio, tiene que ver con tomar un tambor africano, meterlo en una música electroacústica ¿quién soy yo? he hecho cosas así, en el sentido de tomar un audio de un ritual vudú y acelerarlo para transformarlo en una textura, usar esa textura en una composición, tomar el sonido del cuero de un tambor vibrando, estirarlo en el tiempo y convertirlo en una textura, hacer sonar ese tambor, darle al sonido de ese tambor una dimensión, u otra dimensión duradera, textural, es interesantísimo.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que hay un componente nacionalista o patriótico en su obra?

Paul Wegmann

¿Qué es la patria? El estado es la facción vencedora, yo creo que ahí estamos en una terminología política, me parecería extraño asumir una posición patriótica como si hubiera algo tan propio chileno, tan diferente de lo argentino, o tan diferente de lo peruano, de lo paraguayo, de lo colombiano, como si hubiera algo tan propio. Creo que basar mi posición como artista en una virtualidad me parecería un sin sentido, me parece que la América Latina es un gran territorio que puede ser perfectamente pensado como una unidad, asumiendo una posición bolivariana, de latinidad. Tú ves la música chilena, la música argentina ¿cuál es la diferencia? ¿Claro que hay diferencias? El acento de los cantantes, pero no es tan diferente, no me parece algo tan diferente con la música paraguaya, la música gaucha, la música peruana, la música peruana tiene su particularidad, pero al mismo tiempo todo se une.

Mira el virreinato del Perú en la época de la Colonia, comprendía toda esa región del Perú hasta abajo, había el virreinato de la plata al otro lado, me parece extraño la idea de patriotismo, en el arte me parece extraña, si hay un vínculo entre lo que hago y el lugar donde nací, es por una cuestión de pertenecimiento, que no pasa por una cuestión fronteriza, pasa por una cuestión mucho más simple, las referencias a las que tuve acceso: el repertorio, prácticas musicales, expresiones musicales, en el colegio, la Universidad, la televisión, también es parte de ese mundo, cuando me coloco como artista, mi posición como artista, viene del afecto, de la identificación, viene de un reconocimiento de dónde pertenezco, pero no en un sentido político, en un sentido afectivo, por eso yo amo el jazz, yo sé que el jazz es norteamericano, lo tengo claro, pero yo vi con mis propios ojos gente tocando jazz allá en Chile, tocando muy bien el jazz, y eso fue algo total y absolutamente inspirador.

Yo oí las orquestas Sinfónicas que tocan música europea de concierto, pero allá en Chile, sin haber pisado de Europa, eso también es una inspiración, escuché tantos discos de otros lugares norteamericanos, ingleses, alemanes, argentinos, peruanos, escuché tantas y eso sería impensable para un ciudadano medieval, por ejemplo, donde la circulación de información era mucho más lenta, la gente no viajaba tanto, entonces no había tanto diálogo, esa es una particularidad de la contemporaneidad, ese alcance que tenemos de escuchar música de África, de China, tenerlo todo ahí para escuchar, cosas que no se podía hacer antes si no viajabas, si no tomabas un barco y te demorabas 10 meses en llegar a no sé a dónde.

Hablar de un patriotismo me resulta peligroso, la idea de patriotismo me resulta peligrosa, parece que hay un elemento medio fascista, no implícito, escondido como un fantasma, no como una sombra en la palabra patriótico es peligroso.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿La idea de identidad de América Latina o de Cultura latinoamericana tiene algún papel en su producción?

Paul Wegmann

Absolutamente, porque como conversamos antes, ese acceso a repertorios diversos, que no son propios de América Latina, pero nosotros tenemos una manera de ser diferente, no sé si alguna vez estuviste en un ascensor en un elevador con un alemán, por ejemplo, es extrañísimo, nosotros no somos así, no nos expresamos así, digamos las reglas, las etiquetas europeas, contienen el comportamiento y hacen que los europeos sean tan solemnes y serios. Nosotros no somos así, nosotros nos reímos, vivimos encontrándole el chiste a todo, no y eso se vuelve una manera de comunicación, de socialización, y cuando estamos tocando también está presente, nos reímos, también disfrutamos, no es esa solemnidad funeraria del europeo, somos más festivos, somos más simpático, nos gusta conversar, yo creo que todo eso, esa manera es inevitablemente tenerlo en cuenta en el momento en que tomamos decisiones a la hora de componer, porque es natural, no es que me lo proponga, no digo que mi arte sea chistoso, porque si alguien escucha una obra mía, creo que hay un componente de seriedad, que tiene que ver un poco con el Bergman, tiene que ver con ese lado mío, cultural, familiar que viene de ese lado europeo.

Tiene que ver también con un misterio que es el misterio de la música, me gusta ese misterio, me gusta perseguir ese misterio que mi obra sea algo misterioso como, ¿qué armonía es esa armonía? ¿Qué escala usó este tipo? ese misterio me encanta, es un misterio que hace que mi música no sea chistosa. Pero al mismo tiempo, nos damos otro tipo de libertades no expresivas que tal vez el europeo no. También puedo estar reduciendo a los europeos a un par de conceptos cerrados, puedo estar siendo totalmente injusto con la cultura europea en ese sentido, pero yo me siento diferente de un europeo, yo ya conviví con europeos, yo sé que somos diferentes, eso también atraviesa nuestra propia perspectiva estética.

El otro día me puse una blusa de leopardo, una camisa de leopardo que me compré porque la encontré hermosa, y me puse un gorro, me puse mis lentes de sol, y mi compañera se me queda mirando y me dice, ¿qué te pasa? Enfermo. Y tú te das cuenta que ¿por qué no? ¿Por qué tengo que vestirme supuestamente como una persona seria? ¿por qué? ¿Para que me respeten? entonces, yo creo que hay cosas que son muy propias de lo latinoamericano, de nuestra perspectiva estética.

Y la estética indígena, aborigen, la estética Inca, la estética de los indios del sur de Chile, con sus pieles, pieles de animales, pueblos recolectores que agarraban frutos, pequeños frutos, los juntaban y hacían sus cosas, casaban, pescaban, sus artefactos, sus casas, el propio lugar, todo es parte de una de una estética, una estética que es diferente de la estética europea, y una estética que fue muy menospreciada porque el eurocentrismo es eso, es una creencia europea de que la civilización europea, sería en algún punto superior porque tienen un Dios, o porque tienen castillos, que por favor, si se compara un castillo medieval con la pirámide de Tenochtitlán, ¿Cómo se creen superiores? ¿En qué sentido se creen superiores estos tipos? no se trata de que ahora nosotros somos

los superiores, porque justamente el juego de poder tiene que acabar en algún punto, y se acaba cuando los dos lados paran de dispararse, no necesito dispararle a los europeos para decir cómo las formas estéticas que se producían en Latinoamérica son hermosas, son bellas, son interesantes, son profundas, hablan de lo que nosotros mismos somos, hablan de nuestro pueblo, de nuestra centralidad, de nuestra historia, tan violentada, que trataron de apagar de muchas maneras, con genocidio, con asesinato, hasta la obligación de hablar portugués, por ejemplo, una obligación de estado.

Se apaga la lengua y se apaga la cultura, son mecanismos de aniquilación de la cultura que vienen de arriba, yo creo que esa es la manera como veo la cultura, el arte latinoamericano en relación a otros tipos de arte, o con lo que nosotros somos en relación a otros pueblos.

Entrevista Rafael Subía

10 de noviembre de 2023

Juan Diego Martinez Alvarez

Pensando en la creación musical electroacústica ¿A qué lo remiten las palabras lugar, espacio y/o territorio?

JOSE RAFAEL SUBÍA VALDEZ

Buena pregunta, sobre todo considerando esas tres aristas. Hay un fenómeno especial, en mi caso, porque yo tengo una relación bastante precaria con lo que tu defines como territorio, ¿a qué me refiero con esto? voy a empezar por ahí, y después voy a ir para los otros lados.

En Latinoamérica, sobre todo, se considera, o más bien se espera de los artistas que tengamos algún tipo de relación con positiva con el lugar físico en el cual nacemos, que tengamos algún tipo de compromiso tanto social o emocional con las músicas y las manifestaciones sonoras que se dan en los lugares de orígenes. En mi caso, nací en Quito, entonces tú debes tener ese contacto con la música ecuatoriana y no solo debes tener ese contacto, sino que, para realmente ser un compositor ecuatoriano y un músico ecuatoriano, debes utilizarlo en un sentido nacionalista.

Este material y eso es algo que, a mí, siendo un anarquista, nunca voy a decir, “dime lo que debo pensar” habiendo sido un migrante toda mi vida. Es un problema que ha causado mucho conflicto en mi práctica, pero que bueno, ahora ya lo veo de otra manera y digo, es parte de lo que soy, pero que definitivamente yo lo he puesto como una manera total de rechazo a esa postura. Y esa postura de territorio, viene dado por un tinte cultural, sociológico, nacionalista de ese lado, y yo rechazo absolutamente cualquier tipo de utilización de ese aspecto en mi música.

Sin embargo, con los otros dos puntos, el lugar y el espacio, ya se empiezan a abrir aristas que sí puedo decir que entran en mi música. Si me voy al lugar, creo que soy una persona que indudablemente compone con la política y compone la influencia del entorno social en el cual estoy, en este momento tengo varios ejemplos de estos, el que más se me ocurre ahora es en el 2017, yo compongo una hora para trombón, haciendo mi doctorado en Edimburgo, en Escocia, en la cual vaso todo el tema del Brexit como la temática de esa obra, la influencia de todo el Brexit, pasando a mi alrededor, ocurriendo en ese momento, mientras yo estaba ahí.

Y entonces, indudablemente creo que es totalmente necesario que el ambiente de relaciones sociales, sea parte inapelable de la música, incluso, recuerdo que después de haber compuesto esa obra, di un pequeño seminario en Edimburgo, en el que alguna manera quería glorificar la vuelta a lo cursi, y más que hacer lo cursi, quería dejar dicho que es necesario que nosotros como artistas contemporáneos, como músicos, de expresiones que son más abstractas, más contemporáneas, más voladas en ese sentido, de alguna manera deberíamos tomar estos aspectos de una manera más

literal, porque hay una brecha social que se da en la composición contemporánea el aspecto elitista del arte contemporáneo.

Y me parece que una responsabilidad que tiene el artista frente a esto es plantearse un aspecto de decir soy artista, debo tener una responsabilidad social, y dentro de esas responsabilidades está siempre el comentar sociológicamente políticamente, el momento contemporáneo en el que estás. El arte para mí es un termómetro social y entonces el artista, incluso el artista que apunta a ser contemporáneo, está obligado a trabajar de alguna manera las temáticas contemporáneas entonces, por ese lado el lugar, está absolutamente dentro de mi práctica.

Y una pequeña cosa adicional, este ítem de lugar, que no es territorio, que no es de espacio en sí, lo considero permisivo para incluir material que es, por ejemplo, ecuatorial, porque yo no veo el material como una necesidad nacionalista, sino simplemente un material como un material, si es que yo quiero trabajar una palabra en quichua, porque ese material me gusta y porque soy ecuatoriano, me viene sin cuidado, entonces lo uso sin ningún problema.

La diferencia es que no lo ubico en una estratosfera de no tocar o de absoluto respeto porque el material folklórico patrimonial del lugar no se debe tocar en absoluto, si es que yo decido comentar un material, ese material puede ser sujeto a halagos, como puede ser sujeto a una total crítica y destrucción, entonces por ese lado también perfecto esa.

Esas tres palabras diferenciadas están muy bien puestas, y, por último, el espacio no el espacio en la música electroacústica para mí es extremadamente fundamental, y no solo en la música electroacústica, sino en la composición en general. Y en ese caso es innegable y absoluto que el espacio va a ser un ente una variable, una propiedad más que yo voy a tener que controlar en mis composiciones.

La última obra que estrené hace dos semanas desde ya, tiene una idea espacial, eran son siete guitarras y la idea es a que el sonido tiende a rodear al público, inevitablemente eso viene de ahí y algo interesante, incluso saliendo hoy de dar clases de música electroacústica, es precisamente la práctica electroacústica lo que lleva el espacio como un aspecto estructural de la música, entonces ya cuando hablamos de hacer música contemporánea, el que no considera espacio como un componente de la música, entonces se ha cortado los pies, porque es tan importante como las notas, las dinámicas y los timbres, entonces está totalmente considerado.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Algunas de sus obras electroacústicas tiene referencias un lugar, espacio y/o territorio?

JOSE RAFAEL SUBIA VALDEZ

Bien, tenemos obras que se llegan a encasillar en estas tres definiciones, va a haber obras que tengan más acercamiento a uno y obras que tengan más acercamiento a otro, Incluso con el de territorio, creo yo que me he acercado a través de la negación.

Es decir, precisamente voy a ser cruel con ese material porque quiero ser crítico, una obra que escribí con el material del himno nacional del Ecuador y el último discurso del Presidente León Roldós, que fue el 24 de mayo de 1986 u 87 no me acuerdo.

Que en horas de la tarde su avión cae y él muere, pero ahora sabemos por pruebas específicas, porque son cosas muy complejas, pero sabemos que probablemente fue un asesinato por parte de la CIA y el Plan Cóndor. En esta obra que yo llamo Sueños, precisamente utilizo el himno nacional para criticar directamente al Ecuador, situarme en esa situación, yo voy a usar el himno y estoy seguro que va a haber un grupo de conservadores que me van a decir ¿cómo te atreves a usar el himno así? incluso el primer proceso de electro acústico que hago del himno, que es como una especie de proceso espectral, la versión del piano para el himno se va transformando por el mismo proceso de SP, se va transformando en una sonoridad que parece música de circo, los acordes, las largas duraciones de las notas en un como fase bouck ouder y aparecen como sonoridades que parece de circo.

Para mí tiene que ver un poco de esto, sobre todo la situación política también de hoy en Ecuador, acaba de ganar un presidente que es hijo del hombre más rico del Ecuador, estudió en Harvard, no paga impuestos y se dice ser de izquierda, que es la moda de Ecuador, decir no tenemos ideales, se festeja que no se tengan ideales, porque si no tienes ideales, tomas lo bueno de la izquierda y tomas lo bueno de la derecha. Pero en los últimos 15 años, si no es toda la historia de Ecuador, los últimos 15 años han demostrado que la falta de ideales en un país como el nuestro es precisamente el problema.

Y entonces, ante el himno nacional, lo pongo en contraste con el último discurso de Jaime Roldós, que para nosotros fue como una especie de Kennedy que nunca pudo ser. Obviamente, Kennedy es norteamericano, jamás le iban a asesinar, pero me refiero a que había una especie de confianza depositada en él, como alguien que llegaba joven después de la dictadura, a levantar el País de una mano progresista, y eso no ocurrió.

En la obra juego con este discurso que es extremadamente fuerte y apasionado, como un himno nacional que para mí el himno se burla de las cosas que dice el político, porque el himno nos representa más al común del ecuatoriano, a esto de no tiene ideales de está bien, y entonces la obra Sueños se basa en eso, como en el conflicto de estas dos cosas, un político que él por ahí hubiera demostrado ser un pensador y un político ejemplar en esa época del Ecuador, un himno nacional que acá lo ponen los militares, lo ponen las escuelas en el minuto cívico y todos tienen esa obligación de sentirse patriota. Para mí, eso es obsoleto, es un hazmerreír, entonces ese ejemplo de esa obra cae muy bien en lo que sería el territorio.

Después tengo una obra que habla más del tema de lugar, del ambiente de relaciones sociales. Sería de lugar porque en ese caso es una obra que se llama Yunka.

Es una obra electroacústica también para ocho canales y uso la palabra yunka como tierra, una a palabra quichua, que de vuelta, como un guiño a estos nacionalistas que creen que con componer

y poner un título en quichua ya eres un compositor contemporáneo ecuatoriano y yo lo uso como una palabra de dos significados, no tienes tierra como lugar y tienes tierra como tierra, entonces era ese el pequeño guiño de voy a usar tierra como material, entonces, tenemos las pailas, por ejemplo y frotaba piedras en las pailas, entonces escucha las pailas resonando y todo esto. Yo creo que cae en ese aspecto, considerar el lugar y el material parecido a lo que he pasado en algunas otras obras, el mismo de Brexit también es un es utilizar a algo meramente del lugar como material expresivo de ese momento, entonces ahí tenemos dos obras que comentan eso.

Yo creo que la obra para trombón es mi favorita, porque es la que no vincula a ninguno de los dos aspectos, es como que es compón, diviértete y considera, y ahí viene un lado, yo diría más inocente, no más como de la técnica misma, más de un niño que aprende a tocar piano, no se está preocupando qué tipo de historia tiene el acorde de do mayor, sino que simplemente quiere tocar piano y lo mismo pasa con los nosotros en el ámbito electroacústico. Creo que cuando nos enseñan a trabajar el espacio es algo tan nuevo, algo tan sorprendente que simplemente se vuelve este lugar donde todos queremos aprender a ser un poco más virtuosos con el espacio, yo creo que todas las obras, incluso las que tratan territorio y lugar, también van a estar comentando el espacio porque es inevitable.

La obra de trombón tiene espacio, las dos obras electroacústicas van a tener ese espacio, y este va a ser un componente estructural de la música, meramente estético, nada conceptual, pero meramente estético, pensando en conceptos, yo creo que aparecen ideas conceptuales, pero no basadas en un concepto ideológico o político de los que estábamos hablando, sino de son como más puros en algún sentido. Pensar en el espacio, decir, qué tal si hago una obra donde superpongo los espacios juntos, no hay un concepto de ideal político, simplemente es como diciendo a ver, probemos físicamente.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo es el proceso de espacialización (difusión considerando el espacio arquitectónico) de esa obra?

¿Cómo es su relación con el espacio arquitectónico donde va a hacer la espacialización de esa obra?

JOSE RAFAEL SUBIA VALDEZ

Creo que el espacio arquitectónico es más difícil, si bien salen algunas ideas de usar el espacio arquitectónico, es más difícil porque vas a depender más de la producción del orgánico, del tipo de disposición que tengas para el ambiente mismo, pero sí absolutamente, si es que puedo considerarlas, las considero. Ahí una obra que ejemplifica esto, pero no se relaciona un espacio virtual, sino a un yo lo llamaría un espacio de medio, yo tengo dos obras radiofónicas, y esas dos obras están compuestas para un espacio específico que sería ser transmitidas por una radio, me interesa muchísimo eso, tendría que pensar si tengo alguna obra que considere espacio arquitectónico de una manera más específica, no creo que tenga esa oportunidad.

Tengo una obra para flauta y clarinete, en el cual las partituras están dispuestas en un semicírculo y la flauta y el clarinete empiezan la obra en los dos extremos y a medida que tocan se van cruzando y se dan la vuelta. Eso si bien no tiene que ver con el espacio o el uso detallado de las características arquitectónicas del lugar, tiene que ver con el espacio arquitectónico porque estoy moviendo las fuentes reales, aparte que son humanos durante la ejecución de la obra. Ese tipo de cosas yo creo que sí las he logrado, pero me encantaría que en algún momento se dé la oportunidad de, por ejemplo, poder componer una ópera, diciendo puedes poner las trompetas arriba en el tercer piso, en el segundo piso y no va a pasar nada, pero bueno, esperemos que esos se de en algún momento.

Ahora con el espacio virtual, creo que como te había dicho, no hay una sola obra que no considere que incluso a ideas meramente musicales salgan de ahí, tengo una obra electroacústica que se llama Quantum, en la cual hay una parte del concepto de esta de esta estructura musical, de esta idea musical que quería desarrollar, en por lo menos dos tercios de la obra, que a través de la velocidad virtual del movimiento de la fuente cambie la resonancia del espacio virtual en el cual esa fuente se mueve, entonces cambia la afinación, esto en términos visuales, imagínate que es un cometa que da vueltas, te da vueltas a la cabeza y que poco a poco la cola del cometa te va a rodear y te va a terminar de iluminar todo.

Entonces puede estar en un cuarto oscuro, aparece el cometa con una cola amarilla, acelera, acelera, acelera, acelera hasta que te rodea y sacó la amarilla y ya cambió el color del del espacio de vuelta, una vez más hay otra parte donde aparecen y aparece y acelera, acelera, acelera, acelera hasta que resuena en otro tipo de ambiente entonces eso es, por ejemplo, una idea que no creo que se me haya ocurrido, si es que yo no tenía esa curiosidad meramente espacial, técnica de la música electroacústica.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Como han sido sus procesos de formación en composición electroacústica, en relación a los diferentes contextos de los cuales ha sido parte?

JOSE RAFAEL SUBIA VALDEZ

Me encanta esa pregunta, por qué es lo que me define y no puedo estar más agradecido de haber estudiado en Latinoamérica, migrado sí, creo que Argentina también fue un plus bastante especial, porque Argentina ha tenido como una especie de ventaja, he aprovechado eso, mi primera clase universitaria de mi vida después de pasar el preuniversitario, computación aplicada a la música con un docente argentino llamado Emanuel Bonnier, muy amigo de Pablo Diliscia de todo el Grupo de Quilmes, él era como el loquito que no era tan conocido como compositor, sino más bien como docente y como alguien que siempre estaba apoyando con cosas.

Él hace una pregunta y dice, cuál es la mejor computadora para hacer música, esto es en el 2000, agosto de 2005 de 2004. Entonces nos hace una pregunta, cuál es la mejor computadora para hacer

música, uno levanta la mano y dice la Mackintosh, y otro levanta la mano, no un Windows XP, y después de algunas respuestas, Emmanuel dice: - la mejor computadora para hacer música es la que uno tiene.

No hay más y eso a mí me marcó desde ese momento para toda la vida y es algo que se lo repito a mis alumnos, es en esta viveza sudaca de decir: Bueno, voy a tener que trabajar y hacer con lo que tengo, eso implica que, si no me enseñan, si es que no tengo plata para protools, voy a usar otro, pero nadie me va a decir, no puede ser músico, no puede ser compositor.

Creo que es la diferencia más grande que he tenido con respecto a la educación y lo que realmente me dio un pie para salir y patear puertas, no en el sentido irrespetuoso, sino más bien en el sentido de: yo me la tengo que pelear y me la tengo que pelear a pesar de las diferencias económicas, sociales, políticas. Entonces me ha marcado eso toda la vida y los proyectos que encaro ahora vienen desde ahí. Hoy 2023.

Yo hago toda mi práctica musical o trato de hacer toda mi práctica musical con software libre, con hardware que mucha gente lo desecha por obsoleto y con técnicas que potencian estas tecnologías. Por ejemplo, yo tengo dos computadoras viejas también y tengo una placa de audio que me encanta, la tengo acá al lado, es la Edirol UA 101, que es un Fierro, esta máquina debe haber salido hace mucho tiempo, la encuentras vendiendo en Japón, pero ahora ya no lo encuentras y es prácticamente una ultra light, la cantidad de entradas y salidas que tiene.

¿Qué pasa con esta pequeña máquina? esta placa me regaló un amigo en Edimburgo porque la tenía para Macintosh y ya no había soporte drivers para Macintosh, me dijo lo quieres, lo conecté a Linux, anda, dije, Venga, qué hago, tengo una placa, aprendí a usar red y aprendí a usar audio corre y entonces tengo dos máquinas conectadas en red y solo necesito utilizar una placa y entonces ya no veo imposibilidad cuando veo alguna producción hecha por algún europeo o con Max MSP y Live y todo eso, yo solo me rasco la cabeza y digo a ver cómo lo haría yo y no me intimida.

Otro ejemplo es hace un mes, más o menos, fue la AES acá en Ecuador fue en una Universidad privada, fue un despliegue de posibilidades económicas que a mí me dio mucho asco, muchísimo, la obsesión con el Atlas y el Dolby Atmos, el Dolby Atmos, tienes que usar Dolby Atmos, ¿por qué? no sabemos, porque no es fuente abierta, entonces no me interesa.

No me interesa, es que tienes un plugin que solo funciona en Macintosh y en Windows, entonces no me interesa saber. Discusiones como diciendo, pero a ver, Rafael escucha este paisaje, esto nunca lo podrías hacer en Amazon y sí es como que, por el momento, por qué tú me estás dando dos minutos para resolver un problema, cuando en realidad yo me tomaría un par de días para decir: a ver cómo haría con AmbySonic, una representación del paisaje sonoro que estoy escuchando.

Yo creo que eso fue el componente más grande que me dio la educación en Argentina y comparado con otros lugares del mundo, es decir, y yo también me volví así, no yo doy clases de tecnología de una manera agnóstica, no te doy un programa, te doy conceptos, automatización, quieres usar

reapper, usas reaper, quieres usar tolos, usas protools, quiere usar lógic, usa logic, no me importa, yo les muestro con reapper porque es lo que uso yo, pero les doy automatización y eso es algo que ha sido lo que más me ha quedado.

Esas son las cosas que me gusta muchísimo, ahora de mi práctica, porque realmente es como decir estoy en Ecuador, en un lugar donde no hay apoyo, a lo que estoy haciendo, donde no hay lugares hechos para lo que estoy haciendo, en donde lo único que voy a tener de sobra son aparatos obsoletos, uso eso como mi ejército y me termino metiendo a hacer obras de electrónica en tiempo real, con video en tiempo real, con Gabi sí trabaja, incluye a Gaby en un proyecto y era como que toma tu tablet, toma tu Tablet, todos están conectados a un celular que tengo que no funciona, un celular que solo me permita hacer una red Wifi, reservada para mí, donde todo se conecta por OSCY, tengo un sistemas que cuando entran a ver, tengo amigos que vienen del lado de tecnología musical y dicen Guau, pero y ¿eso?

cómo es que todo eso obsoleto, toda es tecnología vieja, toda esa basura, la basura de otros, es el tesoro de otro. Eso fue lo que más me ha marcado de haber estudiado en Latinoamérica, de haber hecho en Argentina y nunca se me fue y creo que es algo que me empuja, me mantiene mis miedos bajo control, si ahora me dices te doy el paquete de la Carolina para que hagas una obra no, me va a dar ansiedad pensar y ahora que voy a usar, sino que digo voy a poder navegar de alguna manera, lo voy a poder navegar, entonces ese creo que ha sido un algo muy rico que me marcó.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿La idea de América Latina o de cultura latino-americana tiene algún papel en su producción?

JOSÉ RAFAEL SUBÍA VALDEZ

No sé si es que hay conceptos estéticos definidos, pero recuerdo que yo trabajé para con Carmelo Saita, también mucho tiempo, no trabajé con los tres grandes amigos, Pablo Cheta, Pablo Diliscia, Carmelo, Sarita, Carmelo me acuerdo que hizo una reflexión bastante importante con respecto a forma, él decía que en los 80 él rompió con la manera de componer formalmente, en incluso se hizo como sus propias meditaciones sobre esto, y algo que se volvió evidente después de tener esta conversación con Carmelo, era que la separación de partes no muy por corte, tienes un una idea, A, se desarrolla corte idea B se desarrolla corte, ideas, y Carmelo me dijo a mí que durante su durante esa época donde se decide hacer eso, él precisamente estaba cuestionando lo latinoamericano de componer. Él dice que el corte de viene por las terrazas, las terrazas de agricultura (juan diego, recuerde que esta concepción de la composición, tiene una relación muy cercana con la tradición indígena, si bien en la música latinoamericana, la estética precolombina está prácticamente extinta, esta reflexión permite acercar el estilo compositivo a las raíces amerindias)que teníamos que en todo Sudamérica y entonces él dice, Esa mi reflexión estética sobre la forma desde un lugar meramente Latinoamericano, y eso no sé si me marcó como lo que hay que hacer para hacer latinoamericano, pero sí me marcó mucho el sentido de ¿cuál es el pensamiento que un compositor debe tener para indagar en eso? entonces se volvió crucial en la

necesidad de romper de alguna manera, siempre cuando compones con algo que vienes arrastrando de otro lugar y la forma fue en el caso de Carmelo, algo fuerte para él, dio la forma la trabajo de una manera totalmente libre.

Entonces no tengo mucho que decir frente a eso, pero lo que me quedó de Carmelo es la necesidad de ser total y puramente honesto, esto es más como una especie de qué hace uno estéticamente para ser un artista, tiene que ser honesto. A mis alumnos les digo, el arte brilla en la individualidad, si bien, es una práctica increíblemente social, que es un poco contradictorio, somos lo más social, pero también somos los más narcisistas de entre comillas. Queremos que se acuerden de nuestro nombre y de nuestro trabajo, pero tiene que ver con eso.

Una marca, una impresión cuando tu nombre hashtag quiere otro nivel, nuestra izquierda Stravinski, porque se Stravinski no porque haya compuesto otra cosa y así sucesivamente. Conocemos al compositor, a la compositora y la obra es una caracterización de ese compositor y compositora y eso sí me dio, al igual que el otro profesor que me dijo: No hay computadora mejor que la que uno tiene, me fomentó a hacer ese tipo de búsquedas honestas, hacer ese tipo de búsquedas que son experimentales en el sentido de que somos un continente que está influido por fuerzas mayores, y entonces es necesario que nosotros siempre estemos pendientes de decir qué traigo a mi música arrastrando de otras culturas, de otros momentos y dónde pongo el granito extra y como rompo con eso. Yo no sé si es que representa algo latinoamericano, pero sí representa una necesidad Latinoamérica decir como compositores latinoamericanos tenemos que hacer nuestra voz.

Dudo mucho de que se cree la escuela la sí somos tan heterogéneos, dudo mucho que eso se llegue a crear, incluso lo vemos que en nuestros países en la historia que ya ha pasado, tenemos tantas visiones distintas frente a eso, pero creo que sí es necesario siempre preguntarse cómo se vuelve algo más tuyo cuando compones. Y eso puede ser vinculado a lo que tú mismo has definido correctamente en estas tres instancias de lo que es el lugar y el espacio, y creo que es lo más importante.

No creo que vayamos a conseguir una escuela, no creo que vayamos a conseguir algo que sea puramente latinoamericano, creo que el nacionalismo ha jugado muy en contra en eso, nos han hecho, pasan en todas las músicas del mundo, que no son euros centristas, que pasa, que cualquier material que venga de nuestros lados de la India o de donde sea que son.

Entonces no creo que lleguemos a eso, yo creo que más bien vamos a poder dar un paso más productivo, poniendo en cuestión cosas conceptuales frente a nuestra música, no tanto material, en cosas conceptuales, entre esta idea de forma, entre esta idea de trabajo experimental, la música de Mesías Maiguashca y los escritos de él me han servido mucho. La amistad con él me ha servido mucho porque él ahora es del compositor ecuatoriano, si bien hay habría personas que digan que hay una vez un compositor vivo más importante que él, para mí no hay discusión, es el compositor ecuatoriano más importante vivo en este momento y tiene varios escritos.

Tiene un escrito que se llama sobre lo latinoamericano, y sus palabras, su fomento, me ha ayudado mucho, no su idea de lo experimental, su idea de no sentirse nacionalista, pero tampoco en tener ningún empacho en usar material de Ecuador, lo usa mucho más que yo. Él me ha dado como ese modo de operar. Yo creo que ahí están los latinoamericanos, incluso hablando con la respuesta anterior del obsoleto y la basura, y lo sudaca nuestro ahí, yo creo que están latinoamericano más allá que el material musical.

Entrevista Gabriela Yáñez

8 de noviembre de 2023

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Pensando en la creación musical electroacústica a que la remiten las palabras, el lugar, espacio y territorio?

Ana Gabriela Yáñez Moncayo

Bueno, el lugar al a los límites físicos, donde algo se da en ese sentido de los límites de la escucha físicamente hablando. Territorio, en el sentido de lo físico, de un espacio, pero mediado porque cualidades sociales, etnia, grupo social, idioma, región y demás. Espacio, yo considero espacio más como un asunto de percepción, como se determina la percepción en relación a las cualidades de un lugar físico, pero también de un lugar perceptual, internamente cómo se escucha algo en relación al espacio.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Algunas de sus obras electroacústicas tiene referencias un lugar, espacio y/o territorio?

Ana Gabriela Yáñez Moncayo

Sí, creo que el asunto de territorios es bastante constante, si bien no de una manera muy obvia u objetiva, creo que sí es del centro de muchas búsquedas.

Creo que la manera en la forma en que más afecta lo que hago, es a modo de concepto puesto que hay una búsqueda constante de lo que tiene que ver con la identidad, la movilidad, las migraciones, las influencias que hacen el carácter creativo de una persona. Todas estas cosas están presentes, entonces para mí es constante la pregunta de ¿cómo sonaría tal espacio? o ¿cómo suena para mí y tal cosa?

Entonces, desde ese concepto, la idea de territorio, mi relación con mi territorio siempre ha sido muy fluida o muy concreta, una búsqueda constante a nivel de concepto, tanto a grabaciones de campo, elementos de biodiversidad, de biología para poder establecer ciertas relaciones de territorio.

Creo que en donde más presentes se ha hecho estos conceptos, ha sido en no tanto en obra electroacústica como tal, pero sí en diseño de sonido, en el contexto del audiovisual. He estado trabajando últimamente en documental, y es para mí importante el subtexto que hay en el sonido a la par de la imagen. Tengo una serie de grabaciones que he ido haciendo con el tiempo, que remiten a momentos y lugares, y de cosas de Ecuador.

Cuando he tenido que hacer documentales sobre lo que pasa en Ecuador, ya sea en la ciudad, documentales de naturaleza, lo que he hecho es emplear ciertos sonidos de la naturaleza para establecer estados de ánimo, no necesariamente relacionarlos con el espacio físico, los límites de una especie que suena, por ejemplo sí la intensidad o el carácter de las vocalizaciones de aves, que en el contexto social se vinculan a ciertas ideas, ciertas vocalizaciones que uno entendería como que apacible, como el principio de un día, como algo que está por descubrirse.

Hay otras vocalizaciones u otros animales que remiten más a ideas de tensión, sonidos no resueltos, es una búsqueda tímbrica con el concepto mío de “esto le pertenece a este territorio” creo que eso también es algo dominante en la parte técnica, que es mi búsqueda, suele ser más de timbre que de armonía o de melodías. Trabajar con capas, e ir desfilando elementos de un sonido que significa algo para mí, se convierte en la base conceptual o poética de trabajo, trato que tenga relación al territorio del que hablo para no tener que recurrir a cualquier grabación solo por el hecho de que suena bien.

Es más, una cosa que se llena de manera interna, tal vez en el momento de expresarla, ni siquiera se nota, pero cumple una función conceptual que me permite a mí sentir que la idea se concretó.

La captación del sonido es algo que me hace sentir más cerca del material sonoro, he tenido también experiencia creando sonido desde cero, usando síntesis, a veces con Max, cosas de esa naturaleza, pero siento que es para mí, es una extensión más natural de mí misma, cuando puedo decidir sobre sonido desde la posición del micrófono, desde el momento en que decido grabar con las limitaciones con las que sé que se graba, entonces es parte del material. Habrá casos en los que luego tengo que limpiar una grabación porque se tuvo que capturar en un momento de apuro, pero hay momentos en que parte de ese ruido hacen también el timbre que deseo manejar.

Esa es la razón, sí.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo fue la selección de los materiales de esa obra?

Ana Gabriela Yanez Moncayo

Técnicamente ya filtrando por lo práctico en ese es un asunto de relación, ruido y material deseable, no siempre el ruido es algo que quiero manejar. A veces el ruido es algo que prefiero crear yo a medida que elijo, otro tipo de capado de elementos, entonces creo que uno de mis parámetros técnicos principales es un buen manejo de relación de ruido con el material a captar.

Por un lado, también las técnicas de micrófono, ya que para mí funcionan mejor,

hay una técnica bastante semi empírica podríamos decir, que aprendí de un compositor que tal vez conoces se llama Chris Watson, quien se dedica mucho a hacer grabación de campo, es un sonidista de documental y hace música con sus grabaciones posteriormente. Él me enseñó que en los apuros

de la grabación de campo siempre es bueno tener algo que se sostenga y solo puedas poner en el lugar, algo que se ha quedado conmigo, como técnica, es usar siempre un armazón para ropa, un colgador de ropa y tener ahí dos micrófonos condensadores omnidireccionales.

Entonces, de esa manera siento que puedo intervenir menos en el espacio natural y hacer una captura en donde mi intervención no sea física, sino netamente de posición.

Cuando yo grabo algo en campo, no quiero intervenir en la grabación, al hacer esto de alguna manera puedo camuflar el equipo y retirarme a un momento de escucha atenta, luego retomar ese material desde la perspectiva de haber estado ahí.

Entonces, no me gustan mucho manipular los objetos en ese momento, o hacer cosas para que los animales de reaccionen, hay un poco de azar en ese sentido y básicamente de que se grabe lo que haya podido hacer en ese momento, hecho de no poder controlar el azar a la naturaleza misma del entorno acústico.

Manejo usualmente 48000 kilohercios, 24 bits en los micrófonos me permiten una buena relación de ruido. Pero a veces no, a veces me toca grabar con el celular, a veces solo es lo que es en ese momento y al momento de trabajar en cuestión técnica, también opto por un software que me resulte más práctico al momento, un software que conozca más entonces en cuestión de esa materia, yo no opto por tools, si no opto por un programa que es mucho más manejable y menos limitado como Reaper tengo esa esa preferencia para no estar en pendiente de todas las cosas que otros softwares necesitan.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo es el proceso de espacialización (difusión considerando el espacio arquitectónico) de esa obra?

¿Cómo es su relación con el espacio arquitectónico donde va a hacer la espacialización de esa obra?

Ana Gabriela Yanez Moncayo

Creo que en eso soy poco ortodoxa, porque los espacios en los que he tenido la oportunidad de trabajar en esa perspectiva no han sido espacios que estén necesariamente contruidos o pensados para hacer recintos musicales. Entonces creo que la espacialización, en mi caso ha sido parte del performance, no tanto una parte neutra en la se usa un sistema de playback. Por ejemplo, el sonido cuadrafónico, que es algo bastante común con el propósito de poder establecer el punto de escucha en el centro, pero en las obras en sí mismas, no han estado pensadas con un centro perfecto, como un Sweet spot, porque mi búsqueda tiene que ver mucho con la idea de espacio, con la idea de Soundscape, no con la idea de la ubicación personal dentro de un espacio. Entonces, los altoparlantes delimitan los bordes despacio, pero la posición no es fija, entonces, en ese sentido, mi relación con los parlantes es poco ortodoxa, porque siento que no necesitan ser un espacio inamovible en relación al de escucha.

Juan Diego Martinez Alvarez 16:11

¿Usted tiene una búsqueda estética, poética o conceptual Con el manejo de la especialización?

Ana Gabriela Yanez Moncayo

Sí, como te comentaba, hay una cosa de identidad que es super constante en mis decisiones creativas en general, y dentro de esa búsqueda de los conceptos de identidad, está inevitablemente la pregunta de cómo se ubica la gente en relación a su entorno sonoro, de ahí una de mis constantes, una de las cosas que me persiguen en la vida es esta observación de la ausencia de conciencia sonora en relación a la gente y su entorno acústico.

De ahí que sea importante para mí la idea de que exista movilidad en el foco acústico, en el foco sonoro, que son las personas quienes escuchan, que no sientan que el espacio del entorno para escuchar es una cosa fija, algo que está limitado a un recinto musical, algo que solo se hace en la posición de ir a un concierto, sino que es una actividad de siempre, de todos los días, en todas las posiciones, en todos los lugares.

De ahí que para mí no sea determinante dónde se sienta alguien para escuchar algo, sino como como juega con el espacio para encontrar algo en su audición que le resulta llamativo, reflexivo, interesante, ahora que me escucho hablar en puedo ver que me limita mucho el asunto del concepto, esta necesidad de poder a las comunicarles, el escuchan, no importa en dónde, pero necesitas escuchar con atención y no determinarles por ciertos patrones de comportamiento que puedan estar asociados a la escucha, entonces de ahí que se vincula mi uso de parlantes en no muy convencional a lo que presento como trabajo.

Juan Diego Martinez Alvarez

En la creación de la obra ¿Cuál es la forma de encontrarse con los sonidos de un lugar? En el caso de que su papel sea como visitante y en el caso de que su papel sea como residente.

Ana Gabriela Yáñez Moncayo

Afortunadamente, creo que parte de ese proceso fue el vincularme a distintas escuelas, no solo distintas de pensamiento, sino también disciplina. En Ecuador yo empecé formándome en producción musical, posteriormente estuve en la Escuela de Arte de Edimburgo, en donde me formé en diseño de sonido, y ahí fue que conocí todo El Mundo electroacústico de paisaje sonoro, de todo lo que te estoy hablando el haber vivido en Europa cambió mucho mi forma de escuchar, mi manera de relacionarme con el espacio, de ahí todas estas influencias.

Y he tenido también la oportunidad de viajar a otros lugares, lo que también determina y me devuelve la pregunta de cómo escucho yo en lugares diferentes, entonces de ahí que se han ido poblando mis librerías, tengo grabaciones de lugares muy al norte, tengo grabaciones de lugares

muy al sur en Ecuador, tengo varias regiones, por suerte, sí, entonces eso afecta tanto al material que he recolectado como a las ideas que me surgen y que determinan mis decisiones.

Te puedo hablar desde la escuela latinoamericana como mi observación de Ecuador en particular. Siento que Ecuador como escuela en general de composición, me parece que está todavía muy atravesada por las referencias norteamericanas, todavía siento que se siente también la influencia de gente que viene de otras escuelas.

Hubo una ola de migrantes que se formaron, regresaron y han empezado a diversificar las cosas, sin embargo, puedo sentir todavía la dominancia del pensamiento norteamericano, en el sentido de lo estructural en la búsqueda de composición.

Entonces hay mucho más apego a lo armónico, a lo melódico, el asunto del paisaje sonoro es algo que está despegando recién ahora en la universidad donde enseño veo que ya es parte de la cátedra, inclusive. Entonces se nota que se está empezando a generar un cambio, pero es novedoso todavía. esta influencia de un pensamiento un poco más capitalista podríamos decir determina mucho las herramientas.

Siento que hay todavía un apego muy fuerte a la herramienta sobre la idea, entonces hay mucho la obsesión con los equipos, tener un montón de cosas antes de empezar a hacer o tratar de hacer obras. Siento que todavía nos es determinante y bueno, también habla de la sociedad y del momento en el que estamos porque es un reflejo un poco generalizado de Ecuador, Sin embargo, se ve que hay una transición, las escuelas están empezando a moverse hacia ideas de profesores jóvenes, que vienen de otras escuelas, que vienen de otros lugares.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que hay una relación afectiva entre el compositor, lugar, espacio y/o territorio y la creación sonora? ¿Puede explicar por qué?

Ana Gabriela Yanez Moncayo

Claro que sí, creo que al menos desde mi perspectiva, creo que es inevitable el vínculo afectivo, creo que hay un poder particular que tiene el sonido, sobre todo cuando se desvincula de las estructuras tradicionales de la música. En esa ruptura de forma, si podemos llamarle así, de la forma más tradicional o eurocentrista, por llamarlo de alguna manera. Creo que si genera un sentido de expresión vinculado al espacio. De hecho, de ahí que el uso de la grabación de campo sea una constante en el trabajo de tantas personas en el mundo del electroacústico o del diseño sonoro.

De alguna manera yo siento que el poder hacer música fuera de contexto estricto de lo tonal, de lo armónico, de lo melódico, nos da una posición activa en lo que llamaría la construcción del paisaje sonoro. Entonces uno es compositor de este espacio que, de otra manera, fuera del espacio de la composición.

Es inevitable pensar afectivamente cuando uno construye un espacio, un territorio, cuando a través de la obra puedes extender, cambiar, manipular los límites que en el mundo no musical son fijos, son concretos y son literales.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que hay un componente nacionalista o patriótico en su obra?

Ana Gabriela Yanez Moncayo

Yo desearía que no. Pero, Tal vez inconscientemente hay, no necesariamente nacionalista o patriótico, creo que ese término, a mí en lo particular me resulta muy polémico, y es algo que conscientemente decidido no incluir. Incluso he buscado hacer una distancia, pero no por eso creo que exista neutralidad en mi trabajo, porque la final, el asunto geográfico y cultural es determinante, incluso para criticar el concepto de patriotismo, debió haber salido de algún lugar, de aquello llamado patria.

En entiendo lo polémico de la pregunta, pero sin embargo, sí puedo decirte con seguridad que yo hago un esfuerzo activo porque no sé vincule de esa manera.

Me gustaría que mi trabajo pueda tener suficiente neutralidad como para poder ser percibido, sentido, y atendido, independientemente del contexto cultural, tal vez de ahí que están cercana mi búsqueda a partir de los sonidos de naturaleza, que siento, que es una especie de lenguaje común, incluso cuando nunca hayamos escuchado ciertas especies, hay algo en la biofonía que genera un vínculo más allá de la cultura y eso es una búsqueda personal para mí también.

Creo que existen códigos como parte de mi lenguaje, y formas de entender el mundo que se construyeron a partir de haber crecido donde crecí, inclusive de hablar el idioma que hablamos, hay hasta afinidad con ciertos sonidos, en contraste a personas de otras lenguas.

Entonces sé que mi de entender el mundo está de algún modo filtrado por la cultura de la cual vengo; sin embargo, yo hago un énfasis en mi vida particular de que no soy únicamente eso, no soy únicamente Ecuador, soy mayoritariamente muchos conceptos de Ecuador, pero soy también todas mis otras experiencias y todo lo que he aprendido y lo que conscientemente decido desaprender.

Yo espero que en las cosas que hago también se pueda notar eso, que se note que tengo más de una escuela, que se note que tengo más de un interés, pero que al final se Note que es una voz mía, con elementos prestados traídos de referenciados. Finalmente no quiero ser un sonido de Ecuador, pero no quiero tampoco que Ecuador desaparezca de concepto de quién soy, porque eso me trajo aquí.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿La idea de América Latina o de cultura latino-americana tiene algún papel en su producción?

Ana Gabriela Yanez Moncayo

Que buena pregunta. Me llega de forma pertinente en asuntos personales, en este momento creo que sí en la manera en la que se entiende el acceso a las herramientas, por ejemplo, siento que el haber crecido en un contexto en donde las herramientas no eran algo que estaba la mano, también determina esa la mentalidad de no necesito el software más caro, necesito de un software que me funcione, o, no necesito como 30 pares de micrófono, solo necesito unos que sean realmente buenos y si me toca grabar con otra cosa ya que lo hago. Eso creo que es muy determinante de la naturaleza latinoamericana, resolvemos con lo que tengamos porque así funciona.

Claro que siento que el concepto de latinoamericano determina muchas cosas, e incluso, sabes que yo he sentido esto cuando estoy trabajando con personas de otros lugares. Yo me formé en una escuela europea, de Edimburgo, ahí tuve la oportunidad de estar con personas de muchos otros lugares del mundo.

Y los latinos erramos solamente dos, y los dos de Ecuador, nos sorprendía mucho el tipo de cosas que a ellos les llamaba la atención, y las cosas que para nosotras eran notorias. Incluso mi atención, mi proceso de escucha, mi posición activa para escuchar, está determinada por el hecho de haber crecido en Latinoamérica. Por ejemplo, la tolerancia al ruido, si bien yo soy bastante intolerante en relación a mis pares latinoamericanos por mi profesión, soy mucho más tolerante que mis pares europeos.

Sabes que lo pensé hace algún tiempo, hace algunas décadas, cuando tenía este este deseo súper intenso de neutralizar, de neutralizarme y, por extensión, neutralizar mi trabajo, Pero con el tiempo me doy cuenta que el intento de aquello es un poco limitante, por no decir imposible, pero que hay un filtro que es natural, natural en mí, que incluso le da como color, de cierta forma, lógica y característica a mi trabajo.

Es un tema bastante personal porque me ha costado a mí el tema de la identidad en ese sentido y por eso creo que está tan presente en todo lo que hago, pero ahora desde esta, este momento en mi vida puedo decir que está claro que lo latinoamericano se presenta en el trabajo por el simple hecho de lo que te llama la atención, lo que quieres grabar, lo que quieres decir, con lo que haces también son necesidades distintas.

Al mismo tiempo, creo que es importante que en Latinoamérica crezca la escuela, que este tipo de trabajo se amplíe este lenguaje musical y el lenguaje sonoro en general, porque tenemos mucho que decir todavía con ese lenguaje.

Entrevista Daniel Luzko

3 de noviembre de 2023

Juan Diego Martinez Alvarez

Pensando en la creación musical electroacústica ¿A qué lo remiten las palabras lugar, espacio y/o territorio?

Daniel

En ese aspecto es algo muy interesante porque mis antepasados son esclavos de ambos lados, mis padres del lado de mi madre vienen de Polonia, mis abuelos del lado de mi padre vienen de Bielorrusia. Entonces yo nací en Paraguay, ellos fueron a Paraguay en los años 1935 - 40 más o menos. Entonces yo sería segunda generación realmente, porque ambos eran muy pequeños cuando fueron a Paraguay. Entonces yo nací y crecí como un extranjero dentro de la Comunidad de Paraguay, me considero paraguayo porque nací allí y fui parte de la cultura del Paraguay. Pero mis padres fueron inmigrantes entonces, por ejemplo, es algo ya que tiene una influencia de Eslava, de Europa del Este.

Ya que mis abuelos hablaban polaco y ucraniano, entonces yo nací con diferentes tipos de lengua y, además, La zona de Paraguay, en donde yo nací, está cerca del Brasil, entonces también crecí escuchando al Paraguay, Brasil y también, estoy en una zona que está cerca de la Argentina, al sur de Paraguay, con la frontera argentina. Entonces siempre tuve influencia de la cultura argentina, que es muy desarrollada, también tiene su parte europea, español e Italia, que son las más prominentes dentro de la cultura argentina.

También siempre había fluencia de la música de la Argentina, el tango y la música folklórica Argentina, la música folklórica de Paraguay, la música folclórica de Brasil y también la parte Eslava, ya que en esa zona existe una comunidad muy grande de inmigrantes de Europa del este y también una porción de Alemania y una proporción de Japón, fue muy multicultural en ese aspecto.

Con todas esas influencias, que fueron crecimiento dentro de mí, vine a Estados Unidos cuando tenía 16 años, participé de un intercambio de para vivir en Estados Unidos por un año, donde aprender inglés, mientras vivía con una familia americana de una zona muy desarrollada, además tenían una cultura de menonitas cerca, por lo que fui integrado a esa cultura, escuchaba hablar y sabía de su forma de vivir. Todo eso formo parte muy profunda dentro de mi estilo creativo.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo estas experiencias determinaron sus procesos creativos?

Daniel

Yo comencé a hacer música electroacústica, actualmente no estoy desarrollando mucho la parte de música electroacústica, me dedico más a la composición acústica, como director de orquesta y pianista. Pero tengo conocimientos de música electroacústica, el cual siempre se está desarrollando, lo que hace un poco difícil mantener una actualización constante en cuanto a los equipos se van haciendo. La verdad que mis conocimientos ya no son muy actuales.

En la parte de música electroacústica, tuve una época, yo vine como estudiante de intercambio, y volví a Paraguay, empecé a estudiar música y vine a Estados Unidos para estudiar música. Ahí me dediqué a la música electroacústica, tengo algunas obras, participé en un programa de música electroacústica en Alemania, donde se hizo, una pequeña entrevista de la música electroacústica en el Paraguay. En esta entrevista salí como uno de los representantes en esa época, de la música electroacústica en Paraguay.

Dentro de mi música, yo creo que encuentro mayor influencia europea, yo fui estudiante en Polonia en el conservatorio Chopin de Varsovia, por lo que creo que ahí es donde tuve mi mayor formación en la música contemporánea, que es el estilo en el cual yo trabajo. De ahí tuve la mayor influencia dentro de los estilos, porque en Europa del Este se desarrolla mucho la parte de música contemporánea. Por ejemplo, es muy normal ir a conciertos donde el repertorio es de música totalmente de música contemporánea, de música nueva. Por supuesto, está la parte tradicional, pero también la de música contemporánea. También por ejemplo, en la música de Paraguay con el folklore, la música latinoamericana específicamente de Paraguay encontré mucha influencia, tal es el caso que escribí un ballet que fue comisionado, donde incorporo música tradicional de Paraguay, porque el tema del ballet era relacionado con Paraguay. Después también escribí una ópera con temas históricos del Paraguay, donde se incorpora música tradicional y música contemporánea.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo fue la selección de los materiales de esa obra?

¿Qué lo motivó a utilizar esos recursos? Hablando de los intereses compositivos.

Daniel

Esas obras fueron escritas ya hace bastante tiempo. Cuando vine a estudiar a Estados Unidos fue cuando comencé a aprender sobre música electroacústica. En Paraguay realmente no existe un estudio disponible para hacer música electrónica, por lo tanto, cada uno hace lo que con lo que puede conseguir, comprar sus equipos, etc. Hoy en día está bastante desarrollado, uno puede tener acceso, a herramientas no muy costosas con las que se puede hacer músicas electroacústicas.

La primera vez en la Universidad de Kansas. Yo tomé clases de música electrónica y ahí fue que hice algunas obras, y más que nada, fueron experimentos para aprender lo básico en música electroacústica, cut, splits, loops, o sea que fue todo un experimento, copiando con música de otros compositores. También hice una con sonidos del piano, cualquier sonido que uno pueda obtener del piano, hacer esa manipulación.

Continue esos procesos en Polonia, donde tomé clases, y no tenía una guía algún maestro, sino que fueron solo experimentos que hice en festivales que teníamos, presenté una vez: Sonidos grabados con imágenes, para tener un aspecto visual que nos dé un poco de ayuda dentro de esa obra. También tenía una suite de música electrónica, de tenía 3 movimientos, en uno de ellos presentaba lo que se llamaba un carnaval, porque era algo latino. En Paraguay tenemos, justamente en mi ciudad, Encarnación, los carnavales, que son muy desarrollados entonces, trataba de crear ese aspecto festivo del carnaval.

Juan Diego Martinez

En la creación de la obra ¿Cuál es la forma de encontrarse con los procesos creativo? En el caso de que su papel sea como visitante y en el caso de que su papel sea como residente de un lugar específico.

Daniel

Yo creo que, de Sudamérica, Paraguay uno obtiene la pasión, uno hace todo de tratando de conseguir como sea, es decir, de acuerdo al impulso individual.

Porque el contexto no está ofrecido todo lo que uno quiere, en primer lugar, no tienes disponible los equipos, uno todo lo tiene que hacer con mucho interés individual, eso despierta muchas ventajas porque lo hace más auténtico. La pasión el manejo de conocimiento, se hace por interés propio.

En Estados Unidos todo está muy esquematizado, uno tiene las clases a tomar, los días, las horas, todo están muy esquematizado entonces. Lo que hace que el producto final se vuelve parte de ese esquema, un esquema de pasos a seguir, está muy estructurado, cruzado con muchas estructuras. ¿Tiene sus ventajas? por supuesto, porque uno conoce los temas a profundidad, sabe todos los detalles, pero le falta esa parte de la pasión. También, en inglés se le dice Drive, es decir el manejo o de la dirección que uno les da a las cosas.

Por otro lado, en Polonia, por ejemplo, o en Europa, en general, uno tiene la tradición, uno tiene toda una escuela, tiene una base muy sólida de lo que va a hacer. También creo que existen pasión, en mi caso, mi experiencia personal es que, en Polonia, no sé si por estar ligado a la cultura de mis antepasados, que vienen de Europa del Este, entonces yo me sentí identificado con ciertas cosas que me he conectaban fuertemente a la cultura, entonces, en una palabra, se puede decir la pasión sudamericana, la estructura norteamericana y la tradición europea, esas son las tres cosas que formaron mis procesos.

Como te dije anteriormente, yo no tuve experiencia en Paraguay para conseguir hacer música electrónica. Y al volver de Estados Unidos, pude tener un ambiente en donde podía demostrar lo que se hizo. No tengo un vínculo con la parte educativa de las instituciones, No sé si han mejorado en la parte tecnológica. Paraguay tiene una tradición bastante joven dentro del estudio académico de la música universitaria, te hablo de 30 años atrás, no teníamos Universidad con

formación en música, no teníamos, solamente se podía acceder a cursos esporádicos, ofrecidos por alguna embajada, un curso en de ciertas cosas musicales, en parte tuve suerte porque se ofreció un curso de tres años para composición, Y eso fue mi paso inicial para conocer a la música contemporánea a través de diferentes artistas, y también conocer la música electrónica porque teníamos acceso a poder escuchar obras electrónicas, no contábamos con equipos para componer música electrónica, pero sí teníamos la oportunidad de escuchar, y aprender.

Mi paso inicial fue aprender sobre la música contemporánea en Paraguay, después, yo tuve que salir del país para seguir adelante, hoy en día es más, se puede hacer, digamos, una licenciatura en música en Paraguay; sin embargo, en la parte de música electrónica existe muy poco, que yo sepa, pero no está ignorada, solo necesita que se desarrolle en más.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo es su relación con el espacio arquitectónico donde va a hacer la espacialización de esa obra?

Daniel

Yo creo que no es importante el lugar donde se ofrece, si es una iglesia, un teatro o cualquier local, toda vez que la acústica sea apropiada, porque la música es sonido, no necesita nada de visual, por ejemplo, la música electrónica se habla de que de repente apoyarla en algún efecto visual, pero el sonido siempre es lo más importante dentro de la música, Nada es más importante que escuchar.

La acústica viene a ser lo más importante, donde sea que se ubique, toda vez que la acústica sea buena. Si nos referimos a la música electrónica, se habla de las posibilidades de la espacialización, hacer el sonido estéreo o que haya una circulación de sonidos en el espacio, estas cosas van a determinar mejor apreciación de la música electrónica.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo es el proceso de espacialización (difusión considerando el espacio arquitectónico) de sus obras?

Daniel

No precisamente en equipos, pero sí en cuestiones de hacer que el sonido circule en los altoparlantes, un sonido giratorio, no especifico precisamente ningún detalle técnico, que obligue a usar, por ejemplo, 4 parlantes o dos o los que sea, sino que sí experimento, pero de acuerdo a lo que sea posible. Es decir, es más que nada una experimentación, tratar de conocer, yo creo que mi obra electrónica todavía está en desarrollo, o sea que no te puedo ser muy específico, más que nada es la parte experimental de hacer diferentes test.

Yo creo que dentro del estilo de la música, viene desde de la música barroca o música clásica o romántica, etc., un compositor siempre quiere educar, quiere experimentar con cuestiones de específicas técnicas, demostrar una modulación, o demostrar una una melodía de buen gusto, o

demostrar contrapunto, por esto dentro de mi obra yo trato de tener esa parte técnica, muchos compositores, no es nada malo, se guían bajo la intuición, y depende de cuál sea la formación de cada uno, puede indicarse a escribir sin ningún tipo de parte del de parte mental de a algo específico.

En mi caso, por ejemplo, siempre me baso en tener algún tipo de concepto teórico y demostrarlo dentro de la obra. Las obras que yo he escribí, que tengo de música electroacústica, tienen en cierta forma una parte técnica, es lo que estoy haciendo, estoy tratando de grabar un sonido, de estudiarlo, de a modificarlo o hacerlo en diferentes formas.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que hay una relación afectiva entre el compositor, lugar, espacio y/o territorio y la creación sonora? ¿Puede explicar por qué?

Daniel

Yo creo que sí, uno puede tratar de expresar algún tipo de conexión con el medio ambiente, muchas veces ocurre naturalmente, uno puede tratar de hacerlo sin tener relación, pero de alguna forma se produce. Si pensamos en la música de Bach, podemos decir que él tenía intenciones de hacer un catálogo o recopilar muchas cosas de la cultura, de todo lo que existía en ese momento, pero uno sabe que es Bach, por cierto, motivo.

Y yo creo que ese motivo tiene mucho que ver con el lugar donde se desarrolla, por ejemplo, a una cosa que a mí siempre me interesó, es entender el ritmo de ciertas músicas de ciertos países, y en Paraguay nosotros tenemos el idioma guaraní, que es de la zona de Paraguay, del norte de Argentina y partes de Brasil. Entonces, el idioma guaraní se pudo preservar gracias a la venida de los Jesuitas, en lo en los años 1070, Ellos ayudaron a que se pueda escribir el guaraní y se pueda mantener, y yo creo que la música paraguaya tiene mucha relación con el ritmo del idioma guaraní.

Es una amalgama de la cultura española en cierta forma porque de España vino la guitarra, el arpa también de alguna forma vino de Europa, el arpa y la guitarra son los instrumentos más importantes de Paraguay.

Pero cuando uno escucha la música, aunque tal vez tenga relación con cierta otra música criolla de Sudamérica, por ejemplo, la música mexicana suena un poco parecida, el ritmo de la música mexicana y la música paraguaya tienen cierta relación, la combinación del 3 con 2, verdad que es una polirritmia, pero cuando uno escucha la melodía de Paraguay, no tiene nada que ver con ninguna otra melodía porque está relacionada con ciertos, seguramente que existe una terminología específica para esto, la relación entre el ritmo lo y el idioma. Yo creo que la música de España suena de alguna forma por el idioma español, la música italiana, porque su idioma tiene algo a lo mejor algún tipo de diferente ritmo. Creo que eso influencia mucho, en cierta forma la música y lugar, ya sea por el ritmo del idioma o ciertas cosas más, como la lentitud o la rapidez, estar estructurado todo eso, influencia también el aspecto cultural y a la música en sí misma.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿considera que hay un componente nacionalista o patriótico en su obra musical?

Daniel

Yo creo que no, pero nacionalista tal vez por cierta influencia no intencional SI, o sea, no tengo nada en contra de eso, pero yo creo que el nacionalismo pertenece a periodos de la historia, la parte política o nacionalista en cierta forma verdad de algo esporádico que puede cambiar mucho.

Si tomamos el ejemplo de Venezuela, depende del nacionalismo, yo creo que tiene un poco que ver, por supuesto con la historia, pero también el momento donde el compositor vive entonces. Tal vez haya algo que sea intencional, pero no es mi propósito tener el nacionalismo en mi obra, tal vez para representar algún tipo de escena, el ballet que escribí tiene aspectos políticos y nacionalistas, por lo tanto tenía que demostrar eso, copiando la los ritmo de influencia en esa época, pero no los llevo intencionalmente dentro de mi música.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿La idea de América Latina o de cultura latino-americana tiene algún papel en su producción?

Daniel

Sí, yo creo que es una ventaja tener de verdad toda esta amalgama de cosas, lo hace a uno único, inclusive, algún compositor que solamente haya vivido en su país, tiene que ser único de alguna forma. Creo que sí me interesa en mucho.

tener la música paraguaya dentro de mi expresión musical, y me parece muy importante. Siento que es algo muy difícil de conseguir, porque muchas veces tiene que salir naturalmente de cada uno, entonces, al tratar de imponer cierto estilo dentro de la música es un poco difícil.

A mí me gusta experimentar dentro de todos los tipos de géneros musicales, pero el género con el que me siento más identificado es la música contemporánea, y en cierta forma, no me gusta hacer cosas clichés, tratar de hacer ritmos, copiarlo dentro de la música, a no ser que sean interesantes.

No tengo una dirección de decir: así quiero que sea mi música trato de ser solamente un medio y de que la música pueda fluir sobre sobre mi escritura, yo considero que la música no es apropiación de uno, es un reflejo solamente de una expresión. Hoy día el compositor no está haciendo tan importante como, por ejemplo, un Beethoven o algún compositor que queda por siglos, es más un trabajo de.

Por ejemplo, a mí me gusta escribir con una hermana, compositora también, y nosotros solemos escribir juntos, aportar ciertas cosas, creo que la música contemporánea está pasando por ese proceso de volverse algo colaborativo. Por ejemplo, yo con John Cage, que cambió ciertos aspectos musicales, el compositor no es tan importante, deja que el intérprete haga su propia

improvisación de acuerdo a la guía que le puede dar, entonces la parte de composición pasa a ser secundaria.

Desde la experiencia que yo suelo tener, estando en otros lugares estando en Europa, viví en varias partes de Estados Unidos, Washington, Kansas, California, lo más importante de la música latinoamericana es el ritmo, y también en dentro del ritmo, la alegría, esas dos cosas que siempre atraen al público extranjero, porque por ejemplo, escuchando la música de Polonia, voy a definirlo en colores, es una música muy gris, muy triste y que viene de su cultura, Polonia fue un país que desapareció muchas veces del mapa, tuvo tantas guerras y muertes y cosas muy duras dentro de su historia, y creo que la música en sí refleja mucho eso, otro punto es la parte intelectual, en Polonia hace frío por muchos meses del año, y es también un país muy oscuro durante el la mayor parte del tiempo, entonces, la gente que hace lee, aprende cosas, se dedica a hacer proyectos, se vuelven muy intelectuales, la música de Europa y probablemente, y de otros vecinos europeos, es muy intelectual, tiene muchos detalles, diferentes tonos, cosas muy contrastantes. Po el contrario, si comparamos la música de Latinoamérica es una música constante, pero siempre alegre, no requiere demasiado de muchas cosas intelectuales, y cuando se vuelve muy complicada, pierde su estilo.

Cuando se hace una o se toca una música latinoamericana, lo más representativo es la alegría y el ritmo, el director de nuestra orquesta aquí en Los Ángeles es Dudamel, y a él siempre lo caracterizan por eso, lo contrataron porque es representa la música latinoamericana y la hace muy alegre, el sistema de estudio de los instrumentos, es algo que tiene un mensaje positivo y alegre.

Entrevista Rajmil Fischman Steremberg

08 de septiembre de 2023

Juan Diego Martinez Alvarez

Pensando en la creación musical electroacústica ¿A qué lo remiten las palabras lugar, espacio y/o territorio?

Rajmil Fischman Steremberg

Primero territorio, en mi caso, quizá haya mucho que hablar porque he cambiado de lugares de residencia muchas veces. Soy uno de esos que viven en el exterior. Territorio tiene mucho que ver con los orígenes que uno tiene, pero debo aclarar que el asunto de nacionalidad es muy distinto para mí que territorio, porque francamente, y eso hace muchos años que lo he pensado, yo creo que Noam Chomsky lo ha resumido muy concisamente al decir que todos los países son resultado de violencia, lo cual es casi verdad, y también he pensado mucho en este asunto de Nacionalismo, porque el nosotros lo tomamos por algo dado, pero la nación, estado solo existe hace como 300 años y hemos casi fetichizado todo este asunto.

El espacio donde crecimos, yo crecí en Perú, pero como peruano de Lima, me da pena, pero probablemente tengo muy poca conexión con un peruano en la Amazonía, por ejemplo, o con un peruano de la de la Sierra, lo que nos hace, digamos peruanos, es que tenemos ese pasaporte, o esa nacionalidad, no lo estoy diciendo de una manera despreciativa, por el contrario, lo digo porque somos todos humanos, hemos sido agrupados de esta manera, y de cierta manera mis relaciones con la música no costean comenzaron cuando ya no vivía en el en el lugar. Es casi paradójico, pero me comenzó a interesar cuando salí a del Perú, me interesó mucho y ahora es parte de mí, pero lo interesante es que no estaba en ese territorio físicamente, la relación es muy compleja, yo creo que hay que pensar en entenderla con un límite.

Ahora diciendo eso, la territorialidad de donde crecí de Lima o del entorno de la costa me ha acompañado toda mi vida, y sobre todo el mar, por ejemplo, que no sé tú sueñas colombiano, no sé si serás de la costa o de Bogotá, pero para mí el mar ha sido una gran influencia y como anécdota, digamos el día yo comencé a estudiar ingeniería, terminé ingeniería, hubo una digamos, con llamemos a una Epifanía, una conversión, donde dije: yo quiero ser músico y lo que me llevó a la música fueron mis recuerdos de las olas y comencé a oír música de las olas. Es algo, es algo infantil y romántico. A mí no me gustan esas cosas De ese romanticismo que se hace, de ese esoterismo que se hace en la música, pero fue una experiencia genuina, me parece que esa territorialidad de las tuvo mucha influencia en, por ejemplo, decidir componer música y las olas vienen mucho en la composición.

Otro elemento que viene en la composición es lo que llamo tratos absorbidos, y quiero hacer una diferencia, hay educación formal entonces, digamos, de punto de vista de música tuyo, estudiamos

en algún instituto, conservatorio, Universidad y recibimos una instrucción muy europea, también con música local, no lo niego, la música que me interesa, la música electrónica es música que se puede clasificar como de origen europeo.

Y eso no quiere decir que Latinoamérica no la haya apropiado, pero es un trato formal aprendido. Y también hay tratos. Hay características que son absorbidas, por ejemplo, en Lima, creciendo en una sociedad de

clase media, en que se decía escuchar huaynos, o música que, en Perú, en esa época no era tan popular. Sin embargo, siempre me atrajo escuchar esa música era de otra gente, no es nosotros, nosotros estamos interesados o en la música clásica, en la música de rock, POP, pero cuando te mueves en Lima escuchas de todo y poco a poco eso va entrando, aunque no quieras. Por eso digo que redescubrí la música peruana en un sentido más amplio.

Cuando ya estaba afuera, todas esas cosas que tenía adentro comenzaron a salir y dije: quiero aprender, quiero entender, estar un poquito más, quiero estudiarlo, quiero escucharlo, lo mismo con cosas como salsa y cumbia, por ejemplo, que bailamos en las fiestas, pero era la música de la fiesta, no era música en ese sentido.

Y todo eso vino a amalgamar, poco a poco uno se da cuenta que esas cosas están adentro y tienes que profundizar, así que ese es un aspecto del territorio que también hay que tomar en cuenta que hablamos del espacio territorial nacional.

Ahora hay otros espacios, el espacio físico, sobre todo en la música electrónica de los altoparlantes, en realidad ese espacio es muy importante. También es importante en la música instrumental o acústica, la orquesta suena de alguna manera en un lugar adecuado, no puedes meter una orquesta en un lugar muy chico, todas las cosas son importantes y músicos en general han estado preocupados del espacio, como los hermanos Gabrieli, Bach 5, la pasión de San Mateo tiene dos coros, Vivaldi tiene Beatus Vir, que también tiene dos coros, orquestas, Gabrieli escribían en Venecia. El asunto es que en la música electrónica el espacio totalmente salió a flote.

En este momento no estoy componiendo, estoy trabajando en un software para especializar en multi parlante que espero que en unos meses esté listo, lo voy a hacer Open Source, así que la gente va a poder usarlo y espero que sea multiplataforma, pero es porque llega un momento en que quería controlar esta especialización apropiadamente. Entonces el espacio es muy importante desde el punto de vista de la música electrónica y es tan importante no solo por la tecnología de mover el sonido, también la tecnología de crear espacios, de crear espacios que no puedes crear otra manera, lo que Trevor Wishart llama espacios virtuales.

He escrito mucho sobre eso y la idea del espacio virtual es que tú puedes totalmente sumergir a una persona en ese espacio virtual, tu imaginación va increíblemente bien y si lo haces bien, entonces te olvidas de los altoparlantes, comienzas a pensar que estás en otro espacio, inclusive se

pone más interesante cuando comienzas a combinarlo con instrumentos acústicos, porque pones el espacio físico como define Trevor Wishart a la gente haciendo la interpretación de la obra con instrumentos acústicos, lo que sea llama espacio virtual es el que sale de la sala de Conciertos o se sale de la sala donde estás y comienzas a imaginarlo. Es un aspecto que también hay que tomar desde el punto de vista de topografía, el punto de vista de espacio.

Eso también tiene una influencia en lo audiovisual, porque cuando uno se fija en lo audiovisual es un asunto de espacio, y cuando uno se fija en la música, es un asunto de tiempo. Pero lo audiovisual combina esas dos cosas, tiene sus problemas, pero también es algo que experimenté.

Por último diré que mi sueño es llegar a una obra total que es sumergible, participativa e interactiva y que no requiere que seas músico necesariamente, aún necesita músicos, pero perderse en un mundo,

hay muchas maneras de ver esto, puede ser que quizá haciendo esto ya no tengamos la imaginación de pensar en las cosas que no vemos, pero quizás si se hace bien, podamos sumergir gente en mundos visuales e interactivos donde interactúan los unos con otros y en que no son pasivos, sino que hacen música aunque no tengan capacidades tradicionales de hacer música.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Algunas de sus obras electroacústicas tiene referencias un lugar, espacio y/o territorio?

Rajmil Fischman Steremberg

La obra que directamente tiene esa idea del espacio donde crecí es una obra para ocho pistas, pero hay versión estéreo. Sobre la costa del Perú y ahí vas a encontrar las olas, vas a encontrar la música peruana, vas a encontrar la música afro peruana también.

Todo eso está combinado a solo quiero decir que no tiene ninguna citación de otra música. Todo lo grabé yo, así que es un poco de fake. Por otro lado, hay mucho ritmo de cajón, pero eso fue un cajón virtual, grave una cosa y la procesé para que suene como cajón. Esa es una obra que definitivamente usa el espacio.

Otra hora que usa el espacio como un espacio ecológico, económico, como lo que la economía debería de ser, es decir, el bienestar de la humanidad. Quizá muchos de nosotros nos sentimos muy alienados con las cosas como van en este momento y con el sufrimiento, la desigualdad y todas estas situaciones. Esta obra que se llama Visión de €e.\$i¥.Ah (visión de Isaías) que se refiere la metáfora de unos arqueólogos de 10000 años en el futuro y no encontraba ninguna idea como entender este planeta.

Era obvio que ese planeta te tiene una historia interesante, cuando ya estaban por irse, descubren unos documentos de audio que son, digamos, podcast, grabaciones, Youtube, y reconstruyen esa realidad, esa realidad les da la clave.

Hay dos posibilidades, qué tienen que ver con las posibilidades de hoy, tiene grabaciones públicas de gente, política, de pensadores, de economistas, de todas las cosas, y comienza, por ejemplo, con un derrumbamiento de árboles a una de una selva, una cosa así, pero va mucho más lejos, tiene muchas referencias culturales a lo que tenemos ahora.

Hay muchas obras que se refieren al folklore latinoamericano, si quieres tomar eso como topografía, entonces cosas como, A que no me quemas que es para clarinete bajo y electrónica que tengo. No me quedo plantado en este verso, está basado en un poema de César Vallejo el peruano.

los anillos fatigados que es para electrónica e instrumentos, donde hay una interacción entre El Mundo real y El Mundo virtual.

Hay obras que se refieren a lugares donde he estado, entonces hay una obra sobre el conflicto palestino israelí, viví en Israel 10 años y tengo una posición muy definida con respecto a eso, o sea definida que cambia, pero desarrolló desde que viví en Israel y cuando más descubrí a había más, pero es todo sobre el territorio de Palestina, Israel, que se llama EtsHaDa'at / עץ הדעת (The Tree of Knowledge) (El árbol del conocimiento)

Esa obra también tiene instrumentos, pero tiene solo procesión de sonido de la cantante, hay una parte donde menciona a los clamados de los palestinos y de pronto comienzas a escuchar un barullo de ecos que comienza a extenderse, crecer, desarrollar hasta que casi cubre toda la escena musical. También usa el espacio de los micrófonos también, aunque es estéreo, pero usar el espacio de los micrófonos para crear estos ambientes muy grandes.

Una obra más que en la jaula invisible, porque lo interesante es que es para guante digital y saxófono, todos los sonidos son electrónicos, excepto lo que el saxofonista hace. Los sonidos del saxofón también son procesados de vez en cuando por el por el guante.

Está basado en una cita de Che Guevara que dice que vivimos en una jaula invisible, que creemos que somos libres, pero en realidad las condiciones materiales no nos hacen tan libres.

Esa obra es larga, pero va por muchos paisajes, también cubre muchos temas latinoamericanos. Por ejemplo, hay un movimiento supaita huano es el huayno del diablo a estoy hablando del diablo, también el tango del señor dinero, tiene que ver nuevamente con la situación material y todo eso, ahora selección de materiales.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo es la selección de los materiales en sus obras?

Rajmil Fischman Steremberg

Para ser honrado debo decir que las elecciones de materiales vienen de un proceso de saber lo que quiero hacer, de la intención de la obra, normalmente me enfoco en la obra, no pienso “ahora tengo que hacer algo con el espacio”

No me gusta planear demasiado, tampoco me gusta planear muy poco, pero no ando pensando todo el tiempo, no conozco muchos compositores que lo hagan. Inclusive todos los mitos de Stockhausen.

Stockhausen usaba su sentido del oído y cuando tenía que violar sus propios principios, los violaba, porque el oído es más importante. Por ejemplo, Kontakte te habla de todas las teorías, Gesang der Jünlinge tiene todas esas estructuras. Pero al final, te das cuenta que lo que estás escuchando que suena bien, si suena a lo que quieres.

Al final de cuentas quieres que algo suene a lo que quieras, así que lo que pienso, es más: tengo un mensaje general, depende si estoy hablando de cosas políticas o cosas que simplemente son abstractas, musicales o si estoy hablando de alguna obra musical.

A que no me quemas está basada en una canción muy popular del Perú que se llama El Alcatraz, entonces el alcatraz en la costa central, ahí todos los materiales que pienso tienen que ver con el Alcatraz.

Pero si estamos hablando de espacio, si quieres crear la destrucción de una selva, entonces tienes que pensar en materiales que van a ser buenos, por ejemplo, Visión de Isaías, al principio tuve que encontrar una grabación de derribar árboles. Pero nuevamente eso está más alejado del concepto inicial, normalmente no quiero entrar a decir “ahora quiero hacer una obra sobre esto.

Una obra que no mencioné en la que hay una construcción rígida es Erwin's Playground, (lugar de juegos de Erwin). Tiene que ver con Erwin Schrödinger, que es uno de los padres de mecánica cuántica. En esa obra la estructura está basada en otro espacio que no he mencionado, que es el espacio interior del átomo.

Y también considero es un espacio muy importante. Entonces la totalidad de la obra está construida sobre un viaje desde el núcleo hasta las capas exteriores. Cada una tiene su representación, va hasta casi fuera del átomo y después regresa al átomo, entonces que inclusive. El material lo genere exclusivamente con un software que desarrolle que se llama All and Ewing que produce normalmente las granulaciones, pero de una manera muy abierta y ahí también los sonidos que busco.

Los materiales dependen de si son materiales buenos para la granulación, si son materiales buenos para los parámetros de granulación, que es otra cosa muy importante, porque la anulación no es agarrar un sonido y cortarlo en pedacitos, no siempre tienes control sobre eso.

Entonces uno de los parámetros del cual nos olvidamos es de cuál es tu sonido original, y el sonido original ya te va a determinar un montón de cómo la granulación va a ser, a menos que llegues a granular de manera tan fina que ya no importa que material tienes.

Esos son ejemplos de cómo lo hago, pero no me he cometería a decir que tengo esta idea y los materiales tienen que venir exactamente de un lugar específico, de ser muy rígidos con respecto a

esta idea. Por ejemplo, hay una obra de 3 minutos que se llama Si las piedras pudieran hablar, y pensaba en grabar piedra, piedra, piedras. Ninguna de esas grabaciones funcionaba, al final terminé con una grabación de hielo rompiéndose, la grabación de hielo era mucho mejor para crear todos estos sentidos de masa, de espacio también, siempre el espacio, de cosas que son pesadas, livianas y crean una especie de ambiente, y era una grabación de hielo, porque salió mucho mejor rompiendo el hielo. hay muchas maneras de escoger o sintetizar los materiales.

Juan Diego Martinez Alvarez

En la creación de la obra, ¿cuál es la forma de encontrarse con los sonidos de un entorno? En el caso de que su papel sea como visitante y en el caso de que su papel sea como residente.

Rajmil Fischman Steremberg

Yo creo que mi problema es que soy también visitante y soy también nativo en tantos lugares. una vez escuché a alguien decir

“No soy de ningún lugar, pero soy de todos los lugares” entonces me parece un poquito difícil. Hay lugares donde estoy todo el tiempo.

Hay obras, creación musical en la que el lugar es importante y hay veces quiero reproducir la sensación que da el lugar.

Hay una obra que se llama Barren lands, la cual es sección electrónica de otra obra para cuarteto de cuerdas y electrónica. Pero la parte electrónica también se podía tocar sola, la obra de cuarteto de cuerda se llama the after (El día después), es un día después, desde cosas simples, como estar en una gran fiesta y bueno, tomar mucho, levantarse el día siguiente y de pronto todo ese silencio, de la resaca, hasta cuando ha habido un evento muy terrible y de pronto sientes esa serenidad después del evento.

Me acuerdo una posición en que me imaginé que esa hora caminando al trabajo, o sea, tuve mucha suerte. Yo caminaba a mi trabajo y había un paisaje en camino al departamento de música, había sol, pero me parecía un día muy desolado, eso me inspiró la obra, eso algo que puedo decir en lugares que haya visitado.

Del lugar que uno habita absorbe toda la vida, así que lo que se ha absorbió en la niñez no es lo que a absorbo ahora. Inclusive escuchando música de colegas, o sea, mis colegas durante mi época de trabajo en Inglaterra me han influenciado mucho. Y su trabajo tiene que ver mucho con el lugar donde están, el lugar donde estoy, tengo mucha suerte de vivir al lado de bosques, los bosques me han influenciado un montón.

Por muchos años salí a correr no como una forma de mantenerme físicamente, sino de limpiar la mente, y muchas veces iba con problemas musicales que no sabía cómo resolverlos, lo que me

gustaba de correr era, no correr en el gimnasio, sino correr al aire libre, cambiar los paisajes y, esos bosques donde vivo al lado cambiaban en el transcurso del año.

Me di cuenta que muchos de estos problemas musicales se resolvían mientras corría, y volvía a casa con la idea, a veces apurado, para recordar lo que había pensado.

El lugar si me influenció, igual en lugares, otros lugares donde he estado cuando tenía un problema musical, es una manera de al revés, tengo un problema y el lugar me da la respuesta.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo es el proceso de espacialización (difusión considerando el espacio arquitectónico) de esa obra? ¿Cómo es su relación con el espacio arquitectónico donde va a hacer la espacialización de esa obra?

Rajmil Fischman Steremberg

El espacio del performance, donde se hace la música es súper importante y en Inglaterra tengo la suerte de que hay un consenso más o menos de que el hacer el performance, sobre todo de música grabada, es un arte y se llama el arte de difusión. Tuve mucha suerte de tener contacto con gente como Jonty Harrison, Denis Smalley, que son pedantes en un sentido positivo, es decir que les importa mucho y han sentido la necesidad de escribir, sobre todo Jonty sobre el espacio de performance, y toda la teoría de difusión.

También tuve mucha suerte de tener conciertos donde usó lo que se conoce como Bist, era un sistema de 800000 altoparlantes, también poder tratar de difundir el sonido, que es escalofriante cuando tienes tantos altoparlantes, te preguntas ¿qué hacer? pero cuando comienzas a aprender el sistema de altoparlantes, comenzar a entender cuál es el problema en cada en cada concierto, el principio es muy simple, cada cuarto suena distinto.

Entonces cuando vas a un performance, tienes que hacer ensayos, lo primero que tienes que pensar es qué es lo que ese cuarto necesita, necesita muchos altoparlantes, es muy grande, es muy alto, necesita menos.

He estado en muchos lugares conferencias, festivales, donde la gente no tiene idea de eso, no es porque no sepan, pero tiene que ver con las tradiciones musicales. Por mucho tiempo en los Estados Unidos nunca se prestó atención al espacio, entonces decían música grabada, aprietas el botón y se acabó. Me acuerdo de una conferencia en especial, una de las Computer Music Conference donde era un local muy amplio, del punto de vista del ancho, pero no del largo, era como un cuarto invertido, y pusieron un círculo de altoparlantes que se perdía entonces casi todos los conciertos escuchabas cosas en la periferia, nunca entraba el sonido.

No creo haber encontrado una situación ideal, pero me dieron suficientemente tiempo para experimentar, y una de las soluciones que encontré fue modificar el estéreo original de la obra, ubicando haciendo un par de parlantes, uno en el frente y otro detrás, entonces los cambié.

Y como crearon patrones de interferencia y comenzaron a llenar el espacio de sonido, de pronto me di cuenta que comenzaron a llenar el sonido, ese es el tipo de trucos que tienes que comenzar a pensar para adaptar el lugar para el espacio, quizá trucos no sea la palabra adecuada, sino técnicas.

También tuve mucha suerte que acá en Keele tenemos un sistema de altoparlantes, así que pudimos enseñar a los alumnos y de enseñar uno aprende nuevamente. Cuando ya conoces este sistema de altoparlantes, es muy fácil hacer las cosas, así que sí, el espacio es esencial, esa idea de que la música grabada, la música de medio fijo no es algo que cambia, una falacia, para mí es una falacia, porque depende del lugar donde estás interpretando.

En Europa, no solo en Inglaterra, también en Francia, es otro lugar donde se han dedicado a desarrollar todos estos conceptos en GRM, IRCAM, poco menos, pero jardín definitivamente y en BUTCH, cuando veía los festivales en del Espacialización, pero es esencial, o sea, sin eso se pierde el sonido, el sonido no viaja de cuarto a cuarto a menos que lo ayudes.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que hay una relación afectiva entre el compositor, lugar, espacio y/o territorio y la creación sonora? ¿Puede explicar por qué?

Rajmil Fischman Steremberg

Absolutamente sí

Yo creo en la afectividad de la música, no haría música. Esa idea de todo es racional, no la acepto hay una frase de Thomas Mann que voy a tratar de traducirla.

En el libro Doctor Faustus de Thomas Mann, que es sobre un músico, dicen que lo basó en Mahler. En la sinopsis es que le vende su alma al diablo para para llegar a las alturas de la música, hay todo un capítulo que es maravilloso cuando va a firmar el contrato el diablo le he dado todo, una toda una lección sobre música y la termina diciendo música es donde la mágica algebraica está casada con la sagacidad, y la calculación, pero al mismo tiempo batalla constantemente contra la sobriedad y la razón.

Que la podría traducir así y para mí eso resume la música, o sea, tiene esos dos lados y cuando esos dos lados crean sinergia y el espacio es muy importante para crear esas sinergias, sobre todo en música electrónica, porque es la ventaja que tiene sobre la presencia de alguien tocando un instrumento, la música electrónica hace su presencia creando espacios.

No hay manera de no hacerlo afectivo, yo creo que lo afectivo es lanzar al a la gente que escucha a esos espacios, que no se imagina que va a estar allá hasta que los escucha, si se hace bien, la sensación es maravillosa.

Por ejemplo, la obra de Jean-Claude Risset *Sud*, en que te transporta al sur de Francia, en cierto momento está escuchando bichos en la playa y en los bosques, todos son sonidos electrónicos, no necesariamente son cigarras o grillos, pero cuando entras allá, de pronto estás en un mundo y sientes como se te libera algo porque estás a la intemperie en la noche.

Y ese tipo de sensación o cuando alguien te quita el piso por debajo, entonces se de pronto todo se está cayendo como una montaña rusa. Todo eso tiene que ver con el espacio que creas.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que hay un componente nacionalista o patriótico en su obra?

Rajmil Fischman Steremberg

No, me gusta responder esas preguntas, así que no hay problema. La respuesta es no. Siento una atracción muy grande por todo mi bagaje cultural. Tiene que ver tanto con haber nacido en el Perú, el límite geográfico que tiene esa forma, pero esos referentes están están absorbidos, así que, en ese sentido, sí.

Todo está allá, pero con tal de que no llamemos nacionalista a lo nacional, político, o al estado nacional. Tengo todo el asunto del judaísmo, mis padres me criaron como judío. Yo no creo en la religión judía, pero sí acepto todo mi bagaje, ha sido muy grande, también he vivido en Israel, y también todo lo que he aprendido allá, inclusive la música Palestina y árabe que he escuchado, que también figura de alguna manera.

Para volver al no, yo creo que todos somos seres humanos y es muy importante para mí, debo enfatizar eso, eso no quiere decir que somos uniformes, eso quiere decir que tenemos una variedad de cultura que es maravillosa. En ese sentido sería loco no aceptar eso, sería loco tratar de cancelarlo.

Hay dos artículos que he escrito, me pidieron que sea personal, no me gusta escribir tanto a títulos personales, pero escribe uno que se llama *Global Village, local universe* (Aldea Global, universo local) en 1999, así que muchas cosas que hice, desde entonces no están, pero todo esta incipiente allá. El otro que se llama *diversificación divina* o una pasta gris. Qué es la idea de cómo el globalismo y quizá el capitalismo colonialismo cultural, corre peligro de totalmente hay dos posibilidades, o que nos polígamus entre distintas regiones del mundo que sucede, por otro lado, todo se vuelve gris.

En el mundo hay música popular fantástica, pero una cosa sin conexión con qué buena la música es que. Pero comienzas a hablar de música del mundo *World Music* y te das cuenta que mucha de

esa música, es música occidental del POP y que, en casos extremos, todo lo que haces es en un idioma distinto o una especie de gesto sobre la popularidad.

Me he dado cuenta que sí, las dos cosas están pasando, hay una diversificación divina y hay una masa gris a la vez y la cuestión es que tiene que ver mucho con el capitalismo neoliberal, si estamos hablando de política que absorbe todo, y es su mejor táctica. Mientras digamos el feudalismo y las monarquías siempre atacaron a los enemigos, el neoliberalismo capitalista tiene esa cualidad de absorber todo y modificarlo, que es muy difícil de salir de ello, y a veces no te das cuenta.

Yo creo que todos hemos pecado de eso, así que ese es el tipo de no nacionalista, ese es el tipo de globalismo que no me parece, que no me gustaría esposarte el tipo de globalismo de una apertura a todo y aceptación de que hay muchas cosas distintas y la diversificación es lo que hace que podamos sobrevivir culturalmente.

Haría una inclusión paralela con lo ecológico, justo ahora se habla de la diversidad ecológica que se está muriendo, es exactamente parecido en el en el sentido cultural, si quieres hacer otro paralelo tenemos esas tendencias, digamos Trump y todo lo que pasa en los movimientos de derecha de Europa en que están cerrando los bordes nuevamente como reacción a la globalización. Y a eso yo le llamaría nacionalismo, también eso tiene un paralelo en la cultura y en música, por supuesto.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿La idea de América Latina o de Cultura latinoamericana tiene algún papel en su producción?

Rajmil Fischman Steremberg

Totalmente sí, me siento muy unido y tengo mucha relación con RedAsla que es la red de compositores latinoamericanos. Tengo una idea de cómo Latinoamérica ha apropiado la música electrónica y la ha hecho latinoamericana, sin necesariamente pensar en nacionalismos.

Debemos fijarnos cómo Latinoamérica apropiado todo esto, es una especie de paralelo con el realismo mágico, Latinoamérica tiene esa esa esa vida política que es resultado de todos los problemas coloniales, toda la inestabilidad que a veces Europa ya se ha olvidado de ellos.

Y eso me llamó mucho la atención, cuando llegué a Inglaterra, todo parecía ya estar hecho, en Latinoamérica todo está por hacer, pero eso da unas ideas mucho más vibrantes a la gente. Puedo mencionar una cantidad de compositores que suenan latinoamericanos, y claro, hay muchos que no, pero hay mucho más que sí, que usan esa idea de crear espacios, políticos sociales, espacios imaginarios que hablan de y a Latinoamérica; Raúl Minsburg, José Miguel Candela, Arina Izarra, de los peruanos, por supuesto, César Bolaños.

Colombianos hay como cantidades Ana María Romano, Germán Toro hay mucha gente, brasileros también hay muchos Rodolfo César, Rodrigo Veloso, Eduardo Miranda, Flo Meneses, que escribe, que compone cosas totalmente relacionadas con la política del Brasil y de Latinoamérica.

Hay una cantidad, Jaine Oliver también utiliza mucho del folklore peruano, si hablamos de van a haber más y más. Ricardo Dal Farra es otro argentino. Puedes encontrar una cantidad de compositores y tienen un idioma muy latinoamericano, no porque hayan decidido ser latinoamericano, sino porque han absorbido a Latinoamérica de alguna manera. Hay compositores latinoamericanos en Europa y Estados Unidos que también han absorbido Latinoamérica.

Mucha gente se va a oponer a esta idea, pero para mí el realismo mágico de Latinoamérica literaria se ha traducido de una manera muy particular en la música electroacústica, sobre todo Latinoamericana. Quizás solo en general, más la música electroacústica que cualquier otra música de Latinoamérica.

No es la idea de diálogos, no es la idea de Los nacionalistas de los 50 y 60, si no es una idea de apropiar este medio que era muy virgen cuando lo comenzaron a apropiar, y por eso poder crear a una creación que es muy personal, y no solo personal, es muy del espacio donde Vives o donde has crecido o donde piensas.

Que antes de que tengas la grabación hay un espacio en el que no he hablado porque sé que es un poquito más abstracto, pero es un espacio muy importante para mí y yo creo que para mucha otra gente que conozco y es el espacio del timbre.

Quiero hablar del espacio del timbre en el sentido de Denis Smalley. Y Dennis Molly, es precisamente la persona para fijarse porque escribió su famoso Spectromorphology: explaining sound-shapes, pero hay uno que al final de cuentas y él lo admite dice, el pensar todo el tiempo en timbre, timbre de esto, pero al final de cuentas, todo ese espacio y eso se llama, Organized Sound del 2007, es sobre espacio, dice que todo lo que he dicho tiene que ver con espacio, es un artículo largo, pero te habla muy detalladamente de todo ese asunto, debo admitir que yo pienso mucho en el espacio temporal que se refleja en el espacio físico, inclusive se refleja en el espacio de los altoparlantes, porque todo eso va combinado.

Entrevista Claudia Sofia Alvarez

6 de noviembre de 2023

Juan Diego Martinez Alvarez

Pensando en la creación musical electroacústica ¿a que la repiten las palabras, lugares, espacio y territorio?

Claudia Sofia ALVAREZ CUBA

Bueno, definitivamente en la música electroacústica, al menos desde el lado de la música concreta, captar sonidos que ya existen y procesarlos, pero esos sonidos siempre tienen un origen, entonces, definitivamente hay una relación con el territorio, con el lugar.

En el caso de la música electroacústica, obviamente la música acústica también, pero la música electroacústica, con los parámetros que tenemos de espacialización, la palabra espacio tiene un poco más de relevancia, porque se puede jugar con el movimiento del mismo. También porque quienes hacemos este quehacer musical somos seres humanos, entonces hay una relación, obviamente con nuestro territorio, con nuestras raíces, a veces sí, a veces no tanto.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Algunas de sus obras electroacústicas tiene referencias un lugar, espacio y/o territorio?

Claudia Sofia ALVAREZ CUBA

De manera indirecta podría decir que la primera pieza electroacústica que hice, que se llama jarabe Harvey, en esta justamente tomo referencias, tomo material de referencia porque es una obra acusmática no con grabaciones de cantos de los andes peruanos, que son el jarabe, que es un tipo de canto hecho por mujeres del altiplano, obviamente ese canto tiene una relación con la tierra, con un tipo de Cultura, y está relacionado una tradición, obviamente, el producto final de la obra es evocar lo que también hacen estas mujeres que son los tejidos, los mantos de propios de territorio, entonces la obra es usar estos cantos, como un tejido grande de voces, se podría decir como una especie de pieza coral, polifónica, pero hecha de manera digitalizada. Está un poco relacionada al territorio peruano, algo cultural.

Tengo pieza que hice para y pista electrónica, la obra se llama Cinemática del cuerpo, y si bien no está asociada a un espacio, sí explora la relación del sujeto con el espacio en el que está, entonces no está el cual el territorio específico, pero sí la construcción de la pieza, este sujeto, en este caso el instrumento solo, la percusión como ingresa a un espacio sonoro, que vendría a ser la d Acusmática o el soporte fijo, poco a poco se va interrelacionando. Entonces es el estado más puro de la relación con el espacio.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿siente que la obra puede reflejar alguna referencia a un lugar, espacio y territorio?

La primera, como te comenté, está situada en estos cantos del altiplano, yo no vivo ahí, pero es un poco viajar con la música a ese espacio. De hecho, bueno en general en Latinoamérica, en Perú hay una cultura bastante diversa, entonces, muchas veces se tiene una mirada un poco más euro centrista de Latinoamérica, de repente estar en Perú solo significa estar en los andes o estar en la selva.

Pero no necesariamente, también hay lados de la ciudad del centro que está sumamente desconectado cultural y socialmente con esos territorios, por suerte, cuando joven, adolescente, he podido viajar a distintas partes del interior del Perú, que son distintos mundos, ya aquí en Lima, obviamente es un mestizaje de todo, pero claro, acercarme a través de esa obra a ese territorio es un poco recordar cuando he podido tener contacto con la zona Andina dl país.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo fue la selección de los materiales de esa obra?

Claudia Sofia ALVAREZ CUBA

Específicamente en estas dos obras y en otras obras que he trabajado, siempre he usado grabaciones, en el caso de la primera que te comenté, son grabaciones de campo que se recogieron a través del Instituto de Musicología de la Universidad Católica de aquí, que tienen un muy buen registro de grabaciones más etnomusicológicas.

De hecho, fue difícil acceder a esa grabación, porque es un tipo de tradición, un tipo de canto de mujeres que lo hacen en medio del campo, en medio de sus de sus labores diarias, no es que las pones en un estudio de grabación y las grabas, NO, es una cosa más de campo, justamente.

En el caso de la otra obra y de otras obras que he trabajado, las he grabado yo, buscado los sonidos a través de Internet, he hecho un poco más de música concreta. La verdad es que hasta hace unos 3 años, hasta antes de la pandemia, siempre había explorado mucho más la música acústica tal cual, porque para mí por ejemplo, esa relación con el intérprete, con los seres humanos, el hecho de que un ser humano pueda estar expulsando aire, energía en un instrumento, era para mí lo más real.

Un poco más en medio de la pandemia, que todo se volvió más ajeno, teníamos como nuevas maneras de mirar el mundo, entonces el estar casi siempre frente a un ordenador también hizo que el ordenador sea parte de lo humano, el hecho de tener que vernos a través de una pantalla, todo esto, explorando los, los diferentes Estados, etcétera.

La parte técnica inicial, algunas materias electroacústicas que justo estaba llegando en ese momento ya pude ver, por ejemplo, el instrumento del ordenador también una, una posibilidad humana, cómo se puede relacionar con el ser humano y cómo podemos captar no material, ya preexistente. En este caso, grabaciones, o la síntesis digital con pure data, u otro tipo de softwares. También podemos

seguir hablando y en este caso, hacer que nuestro imaginario que se pueda concretar de una manera más directa, que de repente esperar el proceso de escribir en una partitura, dárselo un instrumentista, que él cree una interpretación, sino como también conectarse con ese producto final.

También tener como el control absoluto, por así decirlo, no tan absoluto, pero más cercano en tal caso de poder moldear cada detalle, el sonido, la espacialización, etc.

Juan Diego Martinez Alvarez

Un compositor no puede condicionar el resultado estético de la obra, aunque un compositor evidentemente, tiene unas intenciones, pero eso no quiere decir que esas intenciones se vayan a ver reflejadas en la aceptación estética que recibe el de los oyentes. Sin embargo, me gustaría saber si con esas obras usted busca generar algo específico en el oyente, en el espectador.

Claudia Sofia ALVAREZ CUBA

Bueno, es una muy buena pregunta, justamente cuando te hablaba del control, no también se me vino esto, no podemos tener control absoluto porque justamente no tenemos control del receptor, de cuál es la percepción que puede tener de una obra. En mi caso, por ejemplo, que de manera directa no busco persuadirlo hacia algo específicamente, o que mi creación esté un poco supeditada a lo que pueda gustar o no a un tipo oyente.

Sin embargo, creo que cuando un compositor tiene una búsqueda un poco más honesta, sincera de un mensaje que quiere transmitir, inevitablemente alguien lo va a recibir de manera un poco más sincrónica con lo que uno pueda sentir, más cercana. He tenido la suerte que algunas de las cosas que he hecho han resonado en otras personas, no van a ser iguales necesariamente, porque claro, la música tanto de la música acústica, electroacústica, es muy abstracta, es un arte abstracto, entonces no necesariamente tiene un significado.

Ya después en las personas le pueden dar un significado, podría intentar, pero en sí mismo, el sonido no significa nada. Sí es difícil, pero lo que sí intento, en cada pequeño mundo, que uno construye en una obra, es tratar de dejar algo sincero.

En mi caso es como buscar este tipo de sonoridades, o resonancias, mensajes que puedan generar, de manera hipotética un tipo de percepción en tu experiencia como ser humano.

En la música instrumental, cuando se ha hecho música programática, han intentado que una flauta evoque a un colibrí, por ejemplo, buscar esa similitud, en el caso de que el material de la música acústica, música electroacústica se use con un fin, que haya partes más legibles, más directas efectivamente, realmente escuchas la grabación de eso. Pero, en este caso es el material en sí mismo, ya la construcción de una pieza, surge a través del tiempo, no necesariamente va a ser del todo tan abstracto, pero sí definitivamente.

Por ejemplo, hay una pieza ahora recordando, en que de manera como adrede, quise que se sintieran realmente que esos sonidos están, que te evoque a eso, pero de manera directa, una pieza con narradora y pista fija, había una parte una especie de crítica a la sociedad actual, tecnología, etc., ahí era muy notorio cuando sonaba un teclado, o el sonido de una máquina de escribir, o una impresora etcétera, y, si bien el sonido está procesado y uno trata de que la fuente sonora no sea tan directa, a veces hace que tenga un efecto más poderoso que de repente una flauta tratando de imitar clicks de un teclado.

Juan Diego Martinez Alvarez

En la creación de la obra ¿Cuál es la forma de encontrarse con los sonidos de un lugar? En el caso de que su papel sea como visitante y en el caso de que su papel sea como residente

Claudia Sofia ALVAREZ CUBA

Bueno, un poco a través de distintos cursos que sacan, por ejemplo, que no son de larga duración, como workshops, cursos de composición en Europa, he tenido oportunidades en Estados Unidos, los últimos han sido un poquito más relevantes en mi formación o en mi perspectiva como compositora, el último que tuve fue IRCAM, Pero era de música de Cámara.

Creo que igual en cada lugar uno aprende distintas perspectivas, de repente inevitablemente, al menos en el caso de la música, tanto electrónica, como de tradición instrumental clásica, es inevitablemente tener una herencia europea, no podemos negarlo. Definitivamente, al ser un poco más la cultura de ellos, el hecho de que haya más oportunidades, que haya habido un poco más de estudio y profundización en esos campos, es inevitable estar en contacto con esa parte del mundo, entre comillas más actualizado, no me gustaría decir actualizado porque no es que algo esté atrás o adelante, sin embargo, en las cosas técnicas quizás uno sí puede estar un poco más conectado con mayor diversidad de lenguajes.

En tal caso, la formación aquí en Perú creo que es, sostenible, tiene buenos maestros, es como un diamante en bruto, se están abriendo más escuelas de música, etc. Sin embargo, en general a nivel Latinoamérica habría que buscar cuál es nuestra propia voz Latinoamérica.

Definitivamente es un sincretismo cultural impresionante, con las distintas culturas tanto prehispánicas, y que hasta el día de hoy siguen existiendo bastante de ellas, como abrazamos todo eso de manera auténtica, porque también está la parte más Chauvinista o exotista de uno, estando totalmente externo a este tipo de comunidades, no con uno: Soy peruano porque tengo mi DNI peruana, entonces este voy a hacer mi música Andina, no llegar a ese punto, pero tampoco estar sumamente europeizado, sino buscar ese punto medio, creo que sí es importante para un compositor, formarse en su país, pero también mirar a otros lados, para para luego hallarse, salir, pero para luego regresar.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo es el proceso de espacialización (difusión considerando el espacio arquitectónico) de sus obras?

Claudia Sofia ALVAREZ CUBA

Digamos que hasta hace un par de años, no era un criterio, que, si bien lo tomaba en cuenta, no era como el foco. Básicamente era un trabajo en estéreo, pero sin mucha profundidad a la hora de componer, era cuando he terminado los planos, ahora lo paneo, que tenga sentido, pero no estaba como material de construcción desde el inicio.

Luego también te ayuda, conocer distintos maestros, distinta música que puedas ver qué posibilidades hay. Recuerdo que conocí al maestro Mario Marín, que es un maestro argentino que reside en Francia, en Mónaco, desde hace creo que 30 años, es un compositor bastante reconocido en cuanto electroacústica y tiene justamente un especial interés por la espacialización, recuerdo que le mostré algunos trabajos míos y me dijo, pero por qué no empiezas a pensar la especialización como el material más importante, de repente puede ser un solo sonido, pero como ese solo sonido se va a construir solo por cómo se especializa.

Y a través de otras experiencias, poco a poco, pude sentir que realmente era un parámetro muy poderoso. En esta pieza que te comentaba, cinemática del cuerpo, tratando de hacer dibujos, realmente este sonido va a viajar por el espacio, no solo derecha izquierda, sino de manera más profunda, ver realmente todos los ángulos, todavía es algo que creo que me gustaría seguir explorando, de repente, de manera cuadrafónica, octofónica, ver muchas más posibilidades.

Pero es algo que sigo explorando, creo que, como te dije anteriormente, es muy poderoso para justamente poder aprovechar más las capacidades de lo electroacústico, que es también ese parámetro, no solo de alturas, ritmo, sino también el espacio, cómo el sonido viaja en el espacio.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo es su relación con el espacio arquitectónico donde va a hacer la espacialización de esa obra?

Claudia Sofia ALVAREZ CUBA

Por una cuestión de límites logísticos, de repente no siempre me ha sido posible, creo que casi nunca me ha sido posible controlar el espacio en el que iba a ser performada la obra, o sea, entonces era un poco acomodarse a que luego esa obra iba a tener que reproducirse en cierto ambiente, pero por ejemplo, que, justamente ahora que estoy trabajando un poquito en el laboratorio de electroacústica de la Universidad en la que estudié, la Universidad Nacional de música, felizmente han montado un sistema cuadrafónico en el auditorio, entonces, existe ese sistema, entonces puedo pensar en que una obra vas a tocar ahí, en el espacio en el que va a ser performado, y de esa manera, ya que aprovechar mucho más ese parámetro.

Juan Diego Martinez Alvarez

Considera que hay una relación afectiva entre el compositor, la creación sonora o la creación electroacústica y el lugar, espacio o territorio.

Claudia Sofia ALVAREZ CUBA

Inevitablemente, siempre el territorio va a influir, no solo por la parte cultural, en general, no puedes estar en una ciudad, hasta el cuarto en el que estás, puede influir a tu percepción, hace poco, tuve que ir a hacer un curso en París, estaba en un mini departamento, pero era lo más pequeño que he podido pensar, era microscópico, sinceramente los primeros días me sentía atrapada, pero realmente era tan pequeño todo, luego ya empiezas a encontrar espacios, obviamente, el entorno en el que estás, ni que decir de la gente, de los distintos sonidos a los que puedas estar expuesto, inevitablemente todo eso influye en el ser humano y obviamente los que crean música que justamente tienen esta relación más cercana o potencialmente más cercana con el sonido. Es algo que va a influir de manera inconsciente o de manera más consciente, a querer relacionarse a veces más o, a veces menos con su territorio.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que hay un componente nacionalista o patriótico en su obra?

Claudia Sofia ALVAREZ CUBA

Yo diría que no. Sin embargo, de repente en las obras electronicas, a veces uso estos elementos, como materia prima, por así decirlo, pero en otras obras, de repente un poco más acústicas trato justamente de reflexionar sobre eso, sobre el estar en este país, he nacido acá, cómo puedo relacionarme con el fin de poder enriquecerme de todo lo que está en mi espacio, en mi territorio, qué me conecta con él, pero de manera más más auténtica.

Yo diría que algo nacionalista manera fundamental NO, sin embargo, de manera transversal, siempre está el reflexionar sobre qué tradiciones, sobre qué manifestaciones, sobre qué que sucesos me conectan, algunas vibraciones o sonidos que suceden, y que definitivamente resuenan con uno.

Tengo algunas obras en las que he usado elementos un poco más tímbricos, de lo cultural o de lo que está ahí, en la cultura un poco más prehispánica, pero también del mundo moderno. Entonces es inevitable usarlo, pero no lo tomo como una bandera.

Juan Diego Martinez Alvarez

La idea de Latinoamérica o de Cultura latinoamericana tiene alguna relevancia dentro de su obra electroacústica.

Claudia Sofia ALVAREZ CUBA

Sí, yo creo que en general lo latinoamericano, este sincretismo de lo hispánico, es inevitablemente, y de todo lo que hubo antes que podríamos decir que es lo más auténtico. Pero quienes somos ahora, es realmente una mezcla de todo. Y no solo de lo hispánico, sino de tantas otras culturas que han venido, la cultura africana, incluso asiática. También cómo lidiamos con todo ese sincretismo, con toda esa mezcla que justamente enriquece todo, nuestra cultura, nuestro devenir en este sentido creativo y musical. Creo que cuando uno escucha en general creadores, compositores latinoamericanos escuchas un poco de eso que lleva a decir: tiene elementos europeos, pero también tiene algo más.

Y a veces, no necesariamente es por el material en sí mismo, es un poco más la energía o la parte más metafísica de sonido de discurso musical, sonoro, sí creo que definitivamente, no puedo explicarlo así de manera muy explícita, qué es lo latinoamericano, pero siento que está, que se puede sentir, y cuando he tenido la oportunidad de hablar con conversación, o escuchar pero sobre todo entablar conversación con gente latinoamericana hay un sentido de hermandad muy fuerte, A pesar de que recién se conozcan y estás dentro de un entorno de compositores de distintas partes del mundo, está eso que nos conecta inevitablemente.

Entonces sí sería interesante poder analizarlo de repente, de manera un poco más racional, ¿cuáles son específicamente esas relaciones que nos unen, pero al menos de manera más subjetiva o metafísica creo que está.

Tenemos pasados culturales similares, no incluso en la modernidad, cuando hay un golpe de estado en Argentina, luego de la nada, la mayoría entra en dictaduras, luego todos entran en cierto tipo de extremos políticos, y en ese momento gran parte de los habitantes y los compositores, los artistas que creo que somos bastante sensibles a eso, Inevitablemente vamos a tener también este espíritu un poco más reaccionario, pero en cuanto a elementos específicos como musicales, podría decir bueno el hecho de poder evocar el material propio, el material del del territorio a través de, en este caso, de la música concreta, de grabaciones o a través del concepto mismo, el hecho que haya, también está similitud de culturas, hace que podamos tener ese sincretismo, porque siento que en otras partes del mundo es como un poco más puro, y aquí ya que encontramos un poco más eso.

Entrevista Francisco Lapetina

4 de septiembre de 2023

Juan Diego Martinez Alvarez

Pensando en la creación musical electroacústica ¿A qué lo remiten las palabras lugar, espacio y/o territorio?

Francisco

Mi trabajo es bastante amplio, trabajo con diversas áreas de la creación, de la investigación y también investigación en términos de educación sobre la creatividad, el trabajo colaborativo, la creación colectiva. Pero también mi campo de exploración en trabajos de obras, canciones, todo un mundo que es de arte sonoro y música para otro tipo de plataformas y lenguajes.

El hornero migratorio es un proyecto en el cual realizamos creaciones colectivas, sonoro, musicales y audiovisuales con comunidades, comunidades educativas, generalmente escuelas rurales en el interior del Uruguay, pero también hemos estado en algunos en Brasil.

Yo trabajo como en diferentes campos de exploración, en lo que tiene que ver con la música como te decía, la música y la creación sonoro musical me interesan justamente, lo vengo trabajando desde hace mucho tiempo, pero cada vez voy identificando más las razones. Y muchas cosas que a veces eran intuitivas. Voy encontrando explicación del por qué y para qué de algunas intenciones que antes eran más este intuitivas, me interesa mucho el trabajo en grupos.

Trabajar colectivamente en ese espacio es donde yo me reconozco como como artista y como persona, porque es donde siento que ocurren los descubrimientos más interesantes. En los lugares donde trabajo con otras personas es donde encuentro mayor riqueza y sobre todo en lo transdisciplinar.

Que está bien identificar la diferencia entre interdisciplinar y transdisciplinar; interdisciplinar, sería un proyecto interdisciplinario, es aquel en el cual intervienen diferentes visiones, diferentes lenguajes, diferentes abordajes, diferentes disciplinas; transdisciplinar lo he entendido como una exploración nueva, en donde todos los participantes de una forma encuentran en un lugar híbrido y desconocido, ahí es donde se encuentra una misión, una generación de conceptos, un lugar desconocido y no familiar, ahí es donde ocurre lo más interesante.

En términos de disciplinas, lo que para mí ha sido siempre el campo, más en el cual me he familiarizado es el de la creación sonoro musical y también audiovisual. Trabajando esto justamente con una hibridación entre la tecnología y el trabajo analógico, en el espacio y la escena, el uso del cuerpo en obras que tienen que ver con danza contemporánea y la mezcla de todo eso con el sonido.

También tengo un particular interés en la voz, en la voz como ese instrumento del ser humano, ese timbre que es tan único y es siempre distinto, es identificable la voz de fulano, se parece a la de mengano o mengana. Pero si es algo super particular que mientras un piano va a ser difícil encontrarle diferencias entre un steinway y otro, no vas a identificar tanto la diferencia como si en el timbre de la voz de un ser humano. Hay rasgos identitarios muy interesantes, que a mí me gusta siempre este tener presente en los trabajos.

Yo vengo desde un lugar/territorio en lo creativo musical, desde, la creación de canciones con una impronta musical como de cantautor, pero siempre ampliada porque a mí siempre me aburrió bastante el concepto del cantautor y siempre me identifiqué mucho más con el grupo de la banda. Siempre me sentí buscando algo para hacer en forma de sociedad, compañías. Vengo de un territorio de la exploración, de la música popular, la música de bandas, el rock, el POP este y con la con el advenimiento de la tecnología y las posibilidades que eso involucra. Soy de esa generación bisagra que arrancamos en otros lados.

También trabajo con la cuestión visual, el diseño, el video, yo mismo comencé con el visual cuando no existían las computadoras, existían, pero era algo que no era accesible, soy de las personas que recuerdan con fascinación el día en que vi escanearse una imagen, es lo que para mí era mágico, que una imagen que estaba en un papel pasara a estar en una pantalla. Soy de esa generación que no podía creer lo que estaba pasando.

Mientras que hoy en día todos nuestros hijos, las nuevas generaciones, es algo natural que las cosas estén adentro de la pantalla y al alcance de un de un botón en el celular. Para nosotros fue un momento de transición, entonces yo siempre me fasciné mucho por las posibilidades que brinda la tecnología y apenas pude lo fui incorporando a la cuestión musical, primero en términos de producción musical con computadora, grabación, softwares multipista el pro tools este las interfaces de audio.

Después todo lo que tenía que ver con el Midi, y de a poco me fui interiorizando un poco de todo esto, lo he ido encontrando como una herramienta, no solo de registro, sino como una herramienta de creatividad. Si bien me considero un usuario estándar no soy un creador de tecnología. Sé que la tecnología tiene infinitas posibilidades que las que yo utilizo, digamos en términos de utilizarla programando, no he utilizado tecnología de la programación.

Trabajo con gente a veces que sí este involucra a esa aproximación a la tecnología, pero soy un usuario de la creatividad, un poco más cercana a la lo que se toma por un micrófono y lo que se puede ejecutar con un instrumento. Pero siempre dialogando con esta tecnología que de alguna forma potencia los procesos creativos y también interpretativos, en términos de recursos técnicos disponibles a la hora de expresar en una situación escénica, un teatro o de un contenido audiovisual que se pone a disposición a través de cualquier plataforma.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Algunas de sus obras electroacústicas tiene referencias un lugar, espacio y/o territorio?

Francisco

El proyecto hornero migratorio tiene que ver poner el ser creativo individual hacia un ser creativo colectivo. Es un proyecto en el cual un equipo de personas que somos artistas, productores, fundamentalmente del área de la música, sonido y audiovisuales. Nos trasladamos hacia comunidades que pueden ser una educativas en el interior del Uruguay, ya van más de 40 experiencias y alguna en el extranjero también.

Con esa comunidad, estamos hablando de niños y niñas, de una escuela rural y los docentes, y a veces algunos padres de familia, hacemos una creación sonora, musical y audiovisual, que habla de alguna forma de lo que quiere hablar esta comunidad o de lo que queremos hablar en conjunto, porque obviamente no es que nosotros vayamos y seamos meros habilitadores en una situación en la cual otros expresan, sino que entendemos que es una cuestión en la que todos creamos.

Se trata justamente de ir con un equipo a una comunidad que está en un punto X del interior del Uruguay, por ejemplo, y poner nuestras capacidades al servicio de habilitar una situación expresiva que justamente toma lo que está en el lugar. Estas personas de alguna forma puedan llegar a crear o que tengamos juntos un proceso creativo, generar una creación musical.

Generalmente hay un texto donde estas personas expresan o logramos expresar a través de una estructura musical, estribillo, una estructura musical dentro de este canon de canción, y que habilita justamente a generar un elemento identitario, pasa a ser esta canción.

Una canción de esta comunidad de la cual nosotros también hemos participado porque no somos meros observadores o habilitadores, no solo ponemos al servicio las herramientas y las cosas que también son apropiadas por la Comunidad. Somos partícipes de este discurso, somos parte, somos cocreadores, es una cocreación, donde tiene enorme potencia, enorme presencia el discurso y los elementos identitario que aparecen de esa exploración.

Es maravilloso, llevamos más de 40 experiencias de estas donde siempre ocurre algo nuevo y donde es inevitablemente, una pieza de creación colectiva que tiene toda la impronta de la localización; de qué es lo que pasa allí; de cuáles son los elementos identitarios; de cuáles son los elementos de la naturaleza de que caracteriza a esta comunidad; cuáles son los deseos de esta comunidad; cuáles son las problemáticas, los sueños, las frustraciones, todo está allí y de alguna forma interviene a veces de forma más patente; a veces se forma más sutil en estas pequeñas creaciones.

También hay muchos de exploración sonora musical que tiene que ver con explorar la sonoridad que pueden tener instrumentos que son inventados en el lugar o que ya existen, o que alguien trae, porque puede haber alguna persona de la comunidad que ya trae alguna idea, ya trae, miren, yo hice esto, mí se me ocurre esto otro.

Hemos pasado por instrumentos generados con pedales de bicicleta con cadena y elementos que golpean, porque de repente hay un artesano de la ciudad que tiene una habilidad, un saber que pone al servicio, se inventa un instrumento nuevo, o puede pasar que surja de la explotación con el alambrado, entonces llegar con los elementos tecnológicos hasta ese alambrado y ponerlo a sonar y ver de qué forma podemos hacer para captar el sonido y tocarlo. Tocar un alambrado con un arco de violonchelo,

o de violín y poner a resonar esas cuerdas es un descubrimiento siempre muy sorprendente para las personas del lugar donde ese alambrado, que estaba todos los días ahí al lado, de repente se transforma en una máquina de sonido maravillosa. Y para nosotros también, porque ese tipo de sorpresas suceden todo el tiempo.

Esto está atravesado, obviamente por un bagaje de cultural, musical, en el que tanto yo como mis compañeros nos ubicamos un posicionamiento regional. Somos latinoamericanos, claramente, y siempre de alguna forma se ponen en juegos formas musicales que tienen que ver con nuestra cultura, pues van a aparecer los malambos, las chacareras, van a aparecer un montón de elementos que son propios de nuestro acervo cultural, musical, regional. Sin desconocer, por supuesto, la potencia que tiene la hibridación de todo eso con otros elementos.

Uruguay es un país muy esponja. Aun siendo un país bien pequeño nuestra cultura es muy amplia. Me creo representante de un pensamiento muy abierto en ese sentido porque a veces se minimiza este razonamiento a decir: los elementos que nos identifican como cultura en la música son el candombe, la murga, el tango y eso es muy reduccionista para mi gusto. Me encanta utilizarlos como soporte, digamos o como punto de partida, pero para trascenderlos y para aceptar que somos culturalmente mucho más que eso, nuestra cultura es mestiza, el tango, el candombe, la murga, son mestizajes de otro tiempo, o sea, ya son formas de mestizaje.

Entonces a veces decir: esas son nuestras formas de identificación es muy reduccionista, me parece que nuestra cultura es mucho más diversa, mucha más esponja y divertida que tres formas, es muchísimo más desde un enfoque regional y también global.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo es la selección de los materiales en sus obras?

Francisco

A mí en particular sí me interesa todo lo que tiene que ver con la síntesis, más que nada como usuario de sintetizadores, de esa tímbrica que incluso puede aparecer en nuestros proyectos de Romero migratorio.

En efecto también por el espacio de conocimiento que tenemos al respecto, yo me considero usuario sí, no creador. Entonces la parte más conceptual de poder trasladar a un colectivo, estamos hablando de gente, de un entorno rural, llevar la cuestión de la síntesis, que se pudieran apropiar

de una síntesis, de osciladores no está a mi alcance, porque no es no es mi territorio de estudio. Entonces me parece mucho más mucho más revelador, el hecho de que un sonido tal cual como suena, de captación por la vida de los micrófonos.

Este es el sonido del viento que siempre escuchamos aquí en nuestra escuela, ahora pasa a ser parte de un producto sonoro, musical y audiovisual, que los lleva a un nivel expresivo que no teníamos. Son como rasgos de nuestra identidad sonora que pasan a tomar un papel distinto al que estábamos acostumbrados. Vemos la captación con micrófono como una herramienta poderosísima, es la grabadora digital de mano. Tiene la enorme virtud del poder grabar unas pistas y trabajar en lo guardado, si hay un proyecto que ya está ocurriendo, una base sonora que ya fue grabada previamente, se puede llevar de esa pequeña grabadora en un bote al medio a la mitad de un lago y estar grabando, ese pequeño estudio de grabación es como una herramienta muy potente.

Y como herramienta también de ampliación de la escucha, llevar esa herramienta y colocarle un expansor de auriculares, no un distribuidor, tener 5 o 10 personas escuchando al mismo tiempo lo que escucha ese aparato que es como una oreja gigante, es una oreja muy sensible.

Entonces, de repente, ponernos a trabajar en el sonido de las piedras, el sonido la tierra al rascarse con los dedos con los pies. Es una cosa que claro, difícilmente se consigue al poner la oreja al ras del piso, para escuchar como suenan los pasos. Esta grabadora digital se transforma en un gran instrumento de una nueva forma de observar el sonido que está a nuestro alrededor. El caso del alambrado, colocar esa grabadora pegada al poste, a la madera, es lo que justamente hace nuestras orejas, la ponemos bien pegada, se transforma esa forma ese interés de escucha expandida en un aparato que lo potencia y hasta lo distribuye. Es una exploración muy cercana a la experimentación, junto con la documentación, que esto sea a su vez un documento histórico de un conjunto de personas que hicieron algo juntas, en un determinado momento de su vida.

Nosotros con más de 40 experiencias de este tipo, hay chicos, chicas que participaron de esto hace 10 años hoy ya tienen o más 10 - 12 años, estarán viendo eso esas personas que hicieron algo en a muy temprana edad y hoy ya lo ven desde otro lugar.

Eso sería interesante explorarlo, en definitiva, estas creaciones que son documentaciones sonoro, musicales y audiovisuales, y son también testimonios de una situación y de un colectivo de personas que de alguna forma intercambió, cómo creó de una determinada manera en un determinado momento, en un determinado lugar.

Juan Diego Martinez Alvarez

En la creación de la obra ¿Cuál es la forma de encontrarse con los sonidos de un lugar? En el caso de que su papel sea como visitante y en el caso de que su papel sea como residente.

Francisco

Es algo que hemos ido construyendo a lo largo del tiempo ¿cuál es la mejor forma de hacerlo? creo que desde un principio siempre fuimos este muy respetuosos, pero en ese respeto hay que irlo aprendiendo y ejercitando siempre de diferentes maneras, y estar preparado para situaciones emergentes, imprevistas. Pero me parece que es justamente ese lugar de con total honestidad. Uno, primero decir que aquí no venimos a enseñar nada, más bien todo lo contrario, venimos a aprender y colocamos un lugar horizontal, estamos hablando de que además son niños y niñas de comunidades de este entonces, es trabajar en el piso, estar sentados incluso cuando está la cámara trabajando, también está más allá de que la cámara y las herramientas que se ponen a disposición.

Es una mirada horizontal, miramos horizontalmente y permitimos que nos observen también de ese modo, la honestidad, aquí no venimos a hacer nada, ponemos a disposición lo que traemos nosotros, traemos unos equipos, traemos unos instrumentos y es lo que ponemos a disposición.

Todos vamos a poner (aportar) y todo tiene valor, está ecología de saberes, hacemos el enorme esfuerzo de no ser este interventores o colonizadores, estar justamente en un diálogo de poder proponer, de poder habilitar eso con una mirada, un abordaje muy respetuoso, venimos a jugar todos juntos para ver qué encontramos.

Muchas veces he usado una analogía que no sé si es buena o mala: aquí hay un tesoro enterrado, que presta está aquí, él está aquí, venimos a construirlo entre todos a buscarlo, a ponerlo en evidencia, pero está aquí, se ha estado aquí. No lo traemos nosotros, está aquí.

También se va a nutrir de nuestra mirada, porque es la mirada extranjera, que de alguna forma va a colaborar en que las cosas se vean de otro modo, o de repente se valoren elementos que parecían este cotidianos, vulgares, porque a veces pasa que de alguna forma la gente se sorprende de que ¿cómo es que nunca se nos había ocurrido? tan maravilloso que es el sonido del del viento entre los árboles, hablado de nuestra casa. Entonces ese sonido es de ustedes, nosotros no lo hicimos acá. Ayudar a ver que lo observáramos o le pusiéramos atención a cosas que están allí, que de repente no están siendo tomadas o valorizada.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo es su relación con el espacio arquitectónico donde va a hacer la espacialización de esa obra?

Francisco

Trabajé y continuó trabajando con Tamara Cubas, que es una coreógrafa, el trabajo justamente escénico, trabajando para danza contemporánea y en un territorio de exploración muy abierto, de estos cuerpos en escena.

Y con una obra en particular que hicimos que se llama ATP, eran 33 cuerpos en escena dentro de un espacio, cuando empezamos a trabajar no se sabía cómo iba a hacer escénicamente, pero terminó siendo justamente con un espacio blanco, de unos 10 a 15 metros de largo, una especie de

rectángulo todo blanco aséptico, con la luz prendida todo el tiempo, del mismo modo que prácticamente parecía que fuera como una especie de quirófano.

El trabajo que yo hice fue justamente musicalizar esa obra. Entonces mi abordaje fue el de ir a ver cómo sonaba, no de intervenir con sonido, sino de ir a observar, colocar micrófonos, empezar a procesar esos sonidos y ver qué pasaba.

Terminó siendo una trabajo emblemático y bisagra para para mí, quizás para otros compañeros del proyecto. Yo estaba ahí, en el borde del escenario con estos micrófonos, unos micrófonos de piso, cada uno de los tres performers tenía un micrófono. Pero el micrófono se usaba para todo menos para hablar y cantar, los micrófonos golpeaban contra el piso, se revoleaban como hacen los cantantes de rock y los técnicos de sonido sufren y parecen que se van a volver locos.

Y después procesar en vivo con compresores, efectos este ecualizador, sobre todo para ver con cuáles de estas frecuencias se podía jugar y cuáles no, porque algunas pueden ser nocivas para el oído, pero hay otras que no, todo lo que tiene que ver con graves generar feedback de graves.

Es algo bien interesante, entonces aquello empieza a retumbar, el espacio es todo, o sea, el instrumento, ya no son ni los cuerpos ni los micrófonos, sino que es todo el espacio es parte de ese instrumento sonoro musical. muchas veces a mí me gustaba mucho sentir que realmente el espacio estaba resonando y los tornillos estaban vibrando, los tornillos de la cercha, de los de los techos de chapa, empieza el público estar dentro de una burbuja, es una cápsula que está formada por el sonido de la arquitectura. Los materiales que se ponen de manifiesto, los tornillos, las chapas, se expande la sensación del sonido, es un espacio de exploración muy fértil.

Siempre estuvo la intención de estudiar dónde ponemos los parlantes, si van debajo de las butacas, si van atrás, si van arriba, dónde van los sub, justamente lo que me interesa particularmente es borrar la frontera entre el espacio escénico y espacio del público. Que estemos justamente todos dentro del mismo espacio creativo.

En muchas de estas obras muchas, a veces es muy linda la devolución del público, cuando dice que en muchos momentos se sentían que en realidad se podían meter; de hecho, ha ocurrido que la gente se siente invitada a participar y participa, se meten porque de alguna forma hay una habilitación en la propuesta artística, que no solo tiene que ver con el sonido, el sonido va junto con esto de generar una atmósfera, una situación en la cual no se diluye la frontera. Después todo eso se complementa con muchas otras acciones, tiene que ver con lo que está ocurriendo en escena, con provocaciones más directas por parte de los performer.

Por otro lado, está la cuestión de los espacios, de las plataformas, son un mal necesario, es lo que nos toca, es lo que hay. Tiene sus virtudes, porque tenemos acceso todo el tiempo, lo cual está bárbaro, pero también se ha desdibujado un poco un montón de cosas que estaban buenas en otro momento, que era proteger más la obra, el álbum lo que tiene que ver eso, qué es lo que realmente quiere decir un artista o un colectivo de artistas a la hora de sacar una propuesta.

De editorial sonora hacia afuera, hay una serie de elementos conceptuales, en las plataformas está todo tan fragmentado, por pedacitos, por tracks se pierde un poco. Pero no voy a renegar de que hago uso de toda esa diversidad, todas esas posibilidades para escuchar una enormidad de música y de propuestas a las que no accedería.

En ese sentido en particular de la actualidad, me parece interesante la posibilidad que da justamente los contenidos audiovisuales, o sea, la plataforma, el lenguaje video, el sonido como soporte de la música. No sé si es bueno o malo, pero es como una modalidad que todavía está empezando, hay mucho para aflorar en ese sentido. Creo que la tecnología de la información todavía tiene mucho para desarrollar para volver a adoptar a las expresiones sonoras musicales de contextos favorables, que realmente expandan la obra y no la limiten.

Si nos ponemos a pensar en las realidades aumentadas, quizás lleguemos a un lugar a un momento en el cual escuchar un álbum sea realmente una experiencia, realmente colocarse en un espacio multidimensional en términos de sonido e imagen, que no sea aquello de picar un track en Spotify, sino realmente de botas para acá, quizás todo eso termine sucediendo dentro de unos años, directamente en el celular, con unos lentes y una tecnología, una propuesta mucho más amplia.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que hay una relación afectiva entre el compositor, lugar, espacio y/o territorio y la creación sonora? ¿Puede explicar por qué?

Francisco

Sí, yo me siento muy identificado con esto. Permíteme hacer referencia mínima a este al proyecto Hornero Migratorio. Hornero justamente es un ave de la región, de aquí en el sur de Brasil. Lo que hacen los horneros, construir su casa con barro y otros elementos, siento que están en su entorno, y esa pequeña casita del hornero, que tiene un montón de virtudes increíbles porque es muy robusta, soporta perfectamente las inclemencias del tiempo, es muy alucinante el hornero que hace su casa, la utiliza para procrear, para que nazcan y crezcan allí sus crías y después creo que esto sucede siempre la abandona.

Se va y construye otra en otro lugar y allí vienen otras especies a anidar, es una casita que además se reutiliza entonces, ese concepto de alguna forma, atraviesa mi trabajo, en el álbum de 2012 que se llama Hornero, justamente porque toda la producción y todo lo que ocurría, ocurría en el contexto de la casa y de la familia en un concepto de familia ampliada. No la familia sanguínea, sino la familia de los afectos, de los amigos, de los de los artistas con los que trabajamos desde hace muchos años, somos una familia, una familia que además se expande y crece. Porque justamente los proyectos, para mí son un espacio de exploración, de conquista, de nuevos vínculos.

El siguiente álbum que del 2018 o 2019, se llama Bestiario Guayaquil, es justamente un compilado de diferentes bestias, no un bestiario, pero que justamente se generaron en Guayaquil, calle que

pasa por aquí delante. Mi casa está en la calle Guayaquil entonces, asocio mucho a la producción artística y creativa con el espacio donde se genera.

Más allá de que ese álbum no fue producido 100% aquí, también en medio estudio un viaje a México, aproveché también para que el proyecto me permitiera trabajar con gente que no conocía, artistas mexicanos, artistas uruguayos que estaban viviendo en México, me provoca mucho la cuestión del trabajo creativo como espacio de expansión de los vínculos este y de esta familia ampliada que siempre va creciendo.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que hay un componente nacionalista o patriótico en su obra?

Francisco

Le diría que no, aunque en realidad, por ejemplo, en el último en este último álbum, Bestiario guayaquil, me tomé la libertad de poner la palabra Uruguay dentro del texto de una canción, cosa que nunca había hecho, no sé si identificarlo como algo de espíritu nacionalista o patriótico, quizás sí.

Pero no podría decir que sea más allá de eso, yo creo que no sé si me he propuesto especialmente evitar estos conceptos, pero simplemente no, nunca sintonicé con algo que pudiera identificar como una intención de poner de manifiesto elementos patrióticos o nacionalistas. El arte, por supuesto que primero tiene como cuestiones que son interesantes, que de alguna forma lo hace representativo, con elementos identitario. Pero eso no quiere decir que estén vinculados a ese enfoque patriótico o nacionalista.

Me parece que hay una identidad, que es mucho más rica y sutil, y que además de repente dialoga con un concepto más planetario, que trasciende fronteras y límites fronterizos, seguramente hay formas de decir formas de sonar, formas musicales que tienen que ver con lo territorial, con una cultura, con una forma hacer las cosas, pero que no requiere ser como reiterativo en que se entienda que son de aquí.

Me parece más potente un discurso más abierto, de más posibles interpretaciones, que ideas más cerradas y de discursos que buscan a toda costa salvaguardar algún concepto que tenga que ver con la nacionalidad o la patria o cuestiones de ese tipo.

Ahora estoy trabajando en un proyecto que se llama ventana creativa, justamente lo que busca Impactar de alguna forma en la educación, a través de proyectos que ponen en ejercicio diversas formas de pensamiento creativo. Entonces estamos trabajando con tres escuelas y el otro día justo me tocó estar en un momento en el que había ensayo para un acto patriótico del 25 de agosto. Por

un momento me sentí tentado de ir a ver ese ensayo. Y la desconexión que sentí con respecto a eso y aparte, hacer la revisión histórica de cuántas veces me tocó de niños participar de estas cosas.

Qué cosa más absurda y qué valores tan rancios en los que busca también instalar una pertenencia, es algo muy vacío y muy simple, ves un colectivo, un patio lleno de niños y de docentes es una actividad comunitaria en la que están allí, qué espacio tan interesante para aprovechar para explotarlo, para ver qué es lo que quiere decir esta comunidad con respecto a algo, quizás sobre la propia fecha que se está conmemorando, y lo que se hacen es repetir una fórmula de que va primero el himno, después va la marcha a la bandera, después van a hacer qué después va el saludo, después el protocolo.

Es una cosa absurda que no tiene ningún vínculo con la forma de ser que tenemos, a quién se le ocurre que eso tenga validez hoy en día. Entonces hay, justamente, la música juega un rol muy importante porque hay varias figuras musicales que forman parte de ese discurso.

Los textos de algunas canciones que tú dices incluso “a mí me gusta la marcha” mi bandera me gusta, yo disfruto de escucharla y hasta de cantarla, pero si pienso un minuto lo que dice. La cuestión de que morir por mi bandera, ¿cómo voy a morir por la bandera? ¿cómo voy a morir por un pedazo de trapo? ya sé que queremos que es representa, pero no, no tiene sentido, no tiene sentido, y los símbolos nacionales de muchos países son super guerreristas, super Invocadores de situaciones que no son deseables.

Hay toda una lectura de la patria, justamente como rechazo del otro y de ponerme delante de los cañones y delante de las balas, algo que no colabora lo más mínimo este en un mundo que nos saque un poco de los simios que somos.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿La idea de América Latina o de Cultura latinoamericana tiene algún papel en su producción?

Francisco

Sí La tiene. Creo que inevitablemente la tiene, Porque somos de aquí.

he tenido en mi vida más de una situación en la cual me he preguntado ¿dónde quiero estar? Y me lo he preguntado. He tenido la suerte de viajar, conocer muchos lugares, y si bien, por supuesto, muchas veces me seduce la idea de un espacio más propicio en términos de sustentabilidad económica, donde poder trabajar, seguramente otros países, otras áreas, otras partes del mundo lo podrían providenciar.

Mi elección siempre es aquí, en este rincón del mundo y por muchas razones me siento identificado con este lugar y es aquí donde yo entiendo que es donde soy más donde mi trabajo se puede entender o puede llegar algún día a hacer algún tipo de aporte. Porque es como es una cultura que está en construcción, es un mundo que está en construcción.

Cuando uno va a Europa, por supuesto que disfruto mucho de trabajar allá, de hecho tengo un viaje ahora, dentro de poco voy a estar un mes y medio trabajando por allá, las sensaciones que realmente allá vas y sos un mínimo elemento más como de entretenimiento, o de distracción, sos un extranjero viniendo a mover las plumas, es un indígena moviendo las plumas delante de un imperio cultural que tiene un arraigo, una fortaleza, tiene cimientos de piedra metidos hasta allá abajo, donde nada se va a mover.

Aunque en realidad necesitaría moverse un montón, sin embargo aquí esos cimientos están a la vista y todos están moviendo mucho más, de alguna forma me siento latinoamericano, si bien reconozco que mi trabajo capaz no tiene los sellos de “latinoamericanismo”, ya he tenido situaciones en las cuales hay gente que lo ha detectado, en particular la crítica que se hizo Guilherme de Alencar Pinto, un musicólogo brasileño que vive aquí en Uruguay, identificaba ancestralidades musicales del Uruguay, legado de maestros como Eduardo Mатеo, Guilherme, eso me halagó un montón, que pudiera detectar trazas de cosas que para mí son influencias muy importantes.

Pero son influencias de una “latinoamericanidad” reciente, no estamos hablando de lo que tiene que ver con lo indígena, no nos olvidemos que Uruguay, particularmente la traza indígena estaba absolutamente borrada desde hace muchísimo tiempo. Ahora hay un montón de movimientos que están justamente detectando señales aparentemente muy escondidas y muy ignoradas en nuestra sociedad. Pero es un país en donde a los indígenas siempre se dijo que se les exterminó en 1800.

Me parece que sí, que netamente soy de aquí y soy un soy latinoamericano, me identifico justamente con esta lucha cultural por hacer visibles la forma de ver el mundo, la forma de estar en el mundo, que tiene lado del planeta que tiene mucho para compartir y hay mucho para observar y mucho para aprender.

Valoro muchísimo las estructuras rítmicas ternarias: 6 por 8, que tiene mucho que ver con el malambo, con el 3/4, la samba, la chacarera. Si bien yo creo hay algo ahí que me hace vibrar diferente y lo siento como una conexión ancestral. Tiene que ver con cuestiones regionales de identidad musical que están en ese lugar. Me encanta la función de eso con cuestiones electrónicas y con un discurso de un texto muy abierto que puede estar hablando de muchas cosas a la vez, pero que siempre, en definitiva, hablan de la vida.

Me siento muy cercano a toda la cuestión de la guitarra, es un instrumento de aquí, la mayoría de mis creaciones salen de la guitarra, si bien se valen de la tecnología de producir con softwares que me dan una mano tremenda y son muy compañeros, este la guitarra y el bajo también, pero la guitarra fundamentalmente es un instrumento que da una forma es el que se me pega el pecho y este con el que resueno y este.

Si eso es una cuestión también que yo la siento como vinculada al territorio a la idolatría, la guitarra es de aquí, la siento como muy rioplatense, seguramente hay muchos otros vínculos este en el terreno de lo sutil.

Entrevista a Lucia Chamorro

17 de octubre de 2023

Juan Diego Martinez Alvarez

Pensando en la creación musical electroacústica ¿A qué la remiten las palabras lugar, espacio y/o territorio?

Lucía

Espacio. Estaba pensando en el lugar donde se da la acción, la performance, el espacio en el que se escucha una pieza, creo que es un parámetro también de la creación, ya que se puede tener en cuenta la distribución de los sonidos en un espacio, ¿cómo influye el espacio en la escucha?, ¿qué condiciona o no una actitud de escucha? un montón de decisiones a tomar en el momento de presentarse. También cuestiones relacionadas con la ubicación de los altavoces, en caso del uso de la tecnología o en el caso de algo más performático, ¿en qué lugares del espacio nos ubicamos para realizar esas acciones sonoras?

En cuanto a lugar, si bien habíamos hablado de la relación con el entorno habitado, pienso en algo un poco más amplio, ese contexto que tiene que ver con la ciudad, por ejemplo, con todas esas influencias. Se me viene a la mente también el tema del paisaje sonoro, los sonidos del entorno que puedan influenciar en la acción performativa, en la composición, el utilizar esos mismos sonidos que nos rodean para la creación sonora.

En el caso del territorio, lo veo un poco más amplio también, tiene que ver con ese entorno sonoro, se me viene a la mente la palabra escena, por ejemplo, yo estoy viviendo en Bilbao y hay una escena de lo que es la música experimental, pero asociado también a unas formas de hacer, a unas ideologías.

Al final el territorio lo siento más relacionado a eso, a la escena en la que se dan estos eventos, el compartir del arte sonoro y la música.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Algunas de sus obras electroacústicas tiene referencias a un lugar, espacio y/o territorio?

Lucía

Sí, me interesa mucho el tema del paisaje sonoro, estos sonidos que forman parte del entorno, los utilizo mucho como materiales para la composición, me interesa poner el foco en la escucha, considerarlos también música, realizar actividades que tengan que ver con la escucha de esos sonidos.

Hablando del espacio, me interesa explorar diferentes formas de compartir la música, no simplemente el escenario, teatro, espacio cerrado, sino la posibilidad de ocupar espacios públicos, distribuir acciones más itinerantes, más performáticas, que no sean solo el acto musical, sino que implican una interacción también con otras personas. Estoy investigando sobre las esculturas sonoras, las instalaciones.

Y en cuanto a territorio, me interesa mucho la migración, vengo de Uruguay, ahora estoy en España, hay como un interés por ampliar un poco esas redes, conocer otras personas, otras formas de hacer, ampliar esos territorios, moverme entre diferentes espacios, también como forma de enriquecer mi investigación, mi proyecto personal artístico.

Hay un proyecto que hice en el 2012-2013 con una colega que se llama Lucía Campos Gianni, el proyecto se llama Paisaje sonoro de la Laguna de Rocha, la Laguna de Rocha es un área protegida en Uruguay, en la que hay una gran biodiversidad de fauna y flora. Viven algunas personas en ese entorno, lo cual es un poco atípico, porque en general, en las áreas protegidas no siempre hay población humana, pero en este caso hay un grupo de pescadores que se dedican a la pesca artesanal. También hay algunas personas que van a vacacionar ahí o que van durante el año.

Hicimos un proyecto de investigación, intentando encontrar una metodología para el estudio del paisaje sonoro, primero motivadas por una inquietud artística de empezar a familiarizarnos con los conceptos y muy centradas en la escucha, en poner en valor los sonidos del entorno, también motivadas por la ecología acústica.

Esta es un área protegida en la que hay todo un plan de manejo, cómo se debe actuar y cómo se deben proteger estos espacios, y queríamos hacer un pequeño aporte en cuanto a lo sonoro. Tenía eso como un pie artístico muy interesante, sobre la marcha fuimos descubriendo nuestras inquietudes sobre este tema y de ahí surgieron un montón de registros.

Hicimos un álbum en el que tenemos registros de lo que es el paisaje sonoro de la Laguna de Rocha, también generamos algunas piezas con las entrevistas y las conversaciones que hicimos con las personas que vivían ahí, fue un proyecto muy interesante porque al final con esta puesta en valor del sonido, de la escucha, de descubrir cómo el sonido puede ser otro indicador del estado de salud de un ecosistema, con la excusa de hablar del sonido, fueron surgiendo conversaciones en cuanto a ecología política. También se dio esta posibilidad de conocer un territorio a través del sonido, de la escucha.

Ahora estoy trabajando en otro proyecto que se llama Escuchas híbridas, en el que hago unas esculturas sonoras, pensando en una instalación, las esculturas son muy sencillas, con objetos, unas perrillas gigantes, unos diales de radio que permiten a las personas interactuar con ellas y sintonizar diferentes tipos de sonidos, se encuentran distribuidas en el espacio, contiene la idea de una interacción, que la persona sea parte de la obra. Busca proponer nuevas formas de escuchar, desde la acción, del estar ahí presente, puede hacerte sentir parte y a la vez ser espectador, intérprete,

persona que escucha y crean tiempo real. Otro de mis intereses es lo colectivo, entre varias personas estar interfiriendo en ese entorno sonoro.

Al final creo que son temas que en casi todos mis trabajos están presentes, siempre estoy haciendo registros sonoros. Los mapas también me interesan mucho, en este proyecto que te comentaba de la Laguna de Rocha, hicimos algunos mapas sonoros en los que ubicábamos esos sonidos que íbamos recolectando. Estoy investigando esta forma de socializar estos proyectos, se van generando grabaciones y materiales.

Por otro lado, estoy trabajando el mapa sonoro de Granada, fue un proyecto colectivo en el marco de una residencia artística en la Universidad de Granada, que es un programa que se llama Los tientos, y la consigna era investigar, tener un tiempo para investigar sobre el flamenco y proponer nuevas prácticas disruptivas relacionadas al tema flamenco.

Estuve escuchando durante todo este mes, intentando buscar en la ciudad ese sonido de flamenco, iba escuchando, grabando y armando mi mapa sonoro del flamenco que iba encontrando en Granada. Intentando encontrar esa incidencia de los sonidos del entorno, esa relación entre lo más musical, entre las voces, los sonidos de la naturaleza, los sonidos de la ciudad.

Después también estuve en otro proyecto en Portugal, en Vouzela, en una residencia de binaural (no se entiende) por lo que tengo otro mapa de ese pueblo. Tengo mucho interés por encontrar estos sonidos que son identitarios, son de un lugar.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo es la selección de los materiales de esas obras?

Lucía

Eso es una decisión muy subjetiva, tiene que ver con algo que ha despertado mi interés. Está esta etapa de filtros, en un momento estoy en el entorno, lo escucho, decido que para mí eso es interesante, lo grabo, luego escucho la grabación muchas veces y voy seleccionando un fragmento que me parece interesante.

Los criterios son basados en la selección de materiales que me gusten sonoramente, me gusta escucharlo, de pronto es esto que te mencionaba de la identidad, por ejemplo, me interesan mucho esos registros de momentos claves de un lugar o manifestación de algún momento histórico. Entonces ahí voy con mi grabadora, intentando captar parte de la esencia de este momento.

Es algo muy coleccionista con los sonidos de la naturaleza, me gusta tener muestras de diferentes aves que encuentre por ahí, de diferentes anfibios, diferentes voces, acentos, entonces eso es lo que voy buscando, esa variedad y riqueza, cosas que me gustan escuchar, que me parezca interesante, que tenga algún mensaje que sea característico.

Es una práctica que también la asocio mucho con la idea de la fotografía, seguir documentando cosas que me parezcan importantes de un lugar, lugares a veces más icónicos o momentos importantes.

Juan Diego Martinez Alvarez

En la creación de la obra ¿Cuál es la forma de encontrarse con los sonidos de un lugar? En el caso de que su papel sea como visitante y en el caso de que su papel sea como residente.

Lucía

Bueno, yo estudié en Uruguay composición, luego estuve un par de años en Madrid haciendo un máster en artes, y luego llegué a Bilbao por una residencia artística, me gustó mucho la ciudad y decidí quedarme. Yo creo que son experiencias que influyen mucho en el proceso creativo.

Me he ido combinando también con el mundo del arte contemporáneo, mezclando otras artes, no solo lo sonoro, tenía la inquietud por buscar nuevas formas creativas, con la interdisciplina, en ese sentido sí me ha generado una influencia bastante clara.

Ahora estoy buscando trabajar con esculturas y con objetos en el espacio, más allá de lo que es puramente sonoro, también he estado trabajando mucho con las partituras, las video partituras, partituras abiertas.

En general siento que aquí encuentro más oportunidades de vivir de la música, de lo artístico, hay un poco más de recursos, más becas, más apoyos. También estaba muy contenta y muy a gusto con la escena de Uruguay. Siento que en Latinoamérica hay algo un poco más de autogestión y algo un poco más apasionado, creativo, colectivo, reivindicativo, también más político. Aquí en Bilbao, hay un poco de todo, pero de pronto, no es tan evidente como en Latinoamérica.

También depende del ambiente, ya que es música experimental, en Bilbao hay mucha escena punk, algo que representa la autogestión, lo reivindicativo, pero no tanto como en Latinoamérica. Eso es lo que percibo, al final nos vamos moviendo en pequeños círculos y nunca se ve la totalidad de lo que es, pero a nivel subjetivo percibo eso.

Creo que al salir del contexto en el que estoy habituada, llego a un nuevo lugar, y hay una nueva escucha y se descubren cosas nuevas, en ese sentido, creo que sí, se van descubriendo nuevos sonidos, nuevos acentos, hay más cosas que llaman la atención. Me interesa esta idea de la mirada de alguien que viene de fuera, o de la escucha de alguien que viene de fuera, que creo que permite tener otros focos, cosas que son cotidianas al estar en un momento. Hace un tiempo que estoy aquí, pero cuando estaba recién llegada, me llamaban más la atención a algunos sonidos.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo es el proceso de espacialización (difusión considerando el espacio arquitectónico) de esa obra?

Lucía

Bueno, me interesa esta idea de lo inmersivo y de considerar a la espacialización como otro parámetro más de la creación o de la experiencia, tampoco es algo en que haya trabajado tanto porque requieren equipos, técnica. No es algo que tenga muy disponible en este momento, pero teniéndolo me parece súper importante e interesante la posibilidad de usarlo y poder trabajar con ello como un parámetro más, entre la altura, timbre, ritmo, textura, tener la espacialización como otro elemento que puede generar una experiencia.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo es su relación con el espacio arquitectónico donde va a hacer la espacialización de esa obra?

Lucía

No he tenido tantas oportunidades de trabajar de teniendo el control sobre ese parámetro, no he contado con las posibilidades técnicas, de pronto es por falta de recursos. Así que doy un concierto en un espacio en el que hay solo un par de altavoces.

Justo la semana pasada tocamos con un colega y lo hicimos en un parque, nos organizamos en la hierba, nos sentamos ahí y la gente estaba alrededor, me interesa buscar esa experiencia más cercana al público, también, hace un par de semanas, tocamos en otro espacio, en el que hay un pequeño escenario, pero decidimos no usarlo, nos ubicamos en el centro del lugar para que la gente pudiera estar un poco alrededor.

Nos movíamos mucho por el espacio, el sonido iba también moviéndose. Creo que era una búsqueda de tener un poco más de cercanía, de poder mover un poco más el sonido, también el poder caminar más por el espacio, ocupar otros espacios que no son los típicos, buscar un poco la horizontalidad. Algo que me interesa de mi trabajo, es romper un poco las jerarquías en lo sonoro, con la búsqueda de no utilizar tonalidades, es algo que se va aplicando a todos los ámbitos, en la presentación no tiene por qué haber un escenario, ni una jerarquía, ni una división entre público y los artistas.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que hay una relación afectiva entre el compositor, lugar, espacio y/o territorio y la creación sonora? ¿Puede explicar por qué?

Lucía

Claro, sí, en mi caso lo veo en mis proyectos sobre paisaje sonoro y el uso de los sonidos del entorno. Tengo una serie de piezas que son a partir de grabaciones que hice en Uruguay, muchas de ranas, anfibios, y de improvisaciones libres que hice con amigas, todo ese material lo fui procesando, creando una serie de piezas, ahí la influencia del entorno fue clave, son sonidos que afectivamente significan mucho, los asocio mucho con mi tierra, con mi lugar de origen, también

con esta intención de sonidos que considero que son importantes a conservar, a preservar, este interés ecológico.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que hay un componente nacionalista o patriótico en su obra?

Lucía

Son palabras muy fuertes, patriótico y nacionalista. Hay una búsqueda de puesta en valor de sonidos que son de un lugar. En el caso de Uruguay, tengo piezas y grabaciones que tienen que ver con registros de un desfile de llamadas que se hacen en carnaval, que me parece muy característicos y muy identitario. No sé si es patriótico o nacionalista, pero sí pone en valor cosas que tienen que ver con la cultura de ahí, con mi cultura.

Son sonidos que forman parte del patrimonio cultural y qué considero importante que se registren que se mantengan, que se compartan, estos sonidos de mi lugar de origen, de mi cultura. También me interesa buscar los de otros lugares, y ponerlos en relación unos con otros, compararlos, ponerlos en valor, también compartirlos. También buscar esta horizontalidad en el tema de la creación y en el tema de la presentación de la performance, esta postura más democrática.

El nacionalismo y patriotismo se me hace un poco jerárquico, entonces, en ese sentido, no es mi intención. MI intención es tomar esto, ponerlo en valor, compartirlo, sin decir que es mejor o peor que otras cosas, esto tiene valor para mí y creo que para la cultura uruguaya también y me interesa compartir y reflexionar sobre eso. Siento que son conceptos que tienen una connotación negativa, Nacionalismo y el patriotismo, sentir que el lugar de uno es mejor que los otros. No siento que mi trabajo vaya por ese lado.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿La idea de América Latina o de cultura latino-americana tiene algún papel en su producción?

Lucía

Sí, tengo un interés muy fuerte por poner en valor la música latinoamericana, la música experimental latinoamericana, la música electroacústica. Es un tema también que ha estado presente durante mis procesos. Muchas veces he participado en compilados de música latinoamericana, en exposiciones con artistas latinoamericanas o con artistas, mujeres y disidencias.

Entonces al final me siento parte de estos colectivos y me interesa contribuir y visibilizar estos trabajos porque siento que hay cosas muy ricas y muy interesantes, yo creo que me influye mucho esta cosa que se hace con tanta pasión, tanta autogestión, tanta fuerza y tanto amor, veo algo muy característico, Me siento influenciada, y me gusta, de alguna forma, que esa influencia esté.

Hay veces en las que pones los propios medios, utilizas recursos propios para que se lleven adelante los proyectos. En Uruguay hay veces en las que es difícil conseguir apoyos, fondos, becas. Y, aun así, cuando hay una motivación por llevar algo adelante se hace de todas formas, la gente saca de sus propios recursos, se unen colectivos, juntan fuerzas, y los proyectos se llevan adelante, aunque no haya dinero, aunque haya poco tiempo, aunque haya dificultades. Eso es lo que valoro de la autogestión, la capacidad de hacer las cosas más allá, aunque las condiciones no sean tan favorables, o la ausencia de ese apoyo económico.

Al final dificultades hay en todos lados, aquí también. En España o en El País Vasco, muchas veces converso con artistas que se sienten muy precarios, tampoco hay tantos fondos, entonces miramos un poco hacia afuera, donde hay más apoyos, cosas mejores, acá se mira mucho hacia el norte, hacia Alemania, hacia los países nórdicos, si hay más becas, o el arte se paga bien, se valora. Aunque, mientras sigamos haciendo sin cobrar lo que se debe cobrar, también favorecemos que eso siga pasando.

La autogestión me parece bien e interesante, pero hay que hacer valer nuestros derechos a cobrar dignamente, a vivir de lo que hacemos, que al final es mucho trabajo, mucha energía, mucha inversión.

Entrevista Juan Manuel Sánchez

17 de noviembre de 2023

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Pensando en la creación musical con medios tecnológicos o música electroacústica a qué lo remiten las palabras, espacio, lugar y territorio?

Juan Manuel Sánchez

Con respecto al espacio, lugar, territorio en lo que es la concepción, creación o de mi proceso creativo, este personalmente yo, me considero un compositor convencional, desde el punto de vista de creativo, desde el punto de vista del público al que me dirijo, los medios que utilizo para la composición, es decir, no me considero un compositor que está abriendo un nuevo camino o una nueva tendencia. Yo me sirvo de lo que existe para crear mis composiciones, aportar a las tendencias, o a mi lenguaje de composición. Creo que sería pertinente, quizás hablar del lugar y territorio primero para después entrar en lo que es el espacio y en la obra directamente.

Con respecto a mi escogencia, cuando voy a empezar a crear una obra, me sirvo mucho, por supuesto del lugar donde me encuentro, ya que ahí es donde se encuentra la materia que va a constituir después lo que es esa obra o esa futura obra. Por ejemplo, una de mis primeras obras electroacústicas, que se llama Toy, traducido del inglés es juguete. Es una pequeña obra que recuerdo que en ese momento contaba con algunos juguetes de mi hija, algunos juguetes que había encontrado, artefactos con los que yo pude hacerme un banco de sonido con el que pude trabajar y modificar para crear esta obra que dura como unos 4 o 5 minutos.

Con respecto a ese lugar, yo tuve la oportunidad de grabar en estudio también, y aprovechar, el cuarto o el espacio de juego de mi hija, para poder hacer una grabación de todos estos juguetes y pequeños artefactos, con los que mi hija pequeña jugaba.

Con respecto a ese lugar, puedo decir que para la Concepción de esta obra, también jugó un papel importante la grabación de todos estos sonidos dentro de ese contexto de juego, Donde se encontraban estos artefactos.

En cuanto al territorio, no sabría mucho que aportar, con respecto a mi obra, si vamos a hablar en un tema general no es precisamente con esta obra Toy, sería un gran ejemplo, pero con respecto a mi obra en general, soy un compositor latinoamericano, compositor venezolano primero, pero yo me considero latinoamericano porque la temática de mis obras abarca temas que van más allá de los temas comunes en ese imaginario latinoamericano.

Hace muchos años que no vivo en América Latina, es decir, yo siento que a veces, esa idea mía de trabajar o tener temáticas latinoamericanas, es como una especie de nostalgia hacia mi cultura, ya que me hace falta y yo trato de reflejar reflejarlo en mis obras. Por ejemplo, obras como una última

electroacústica que hice, que trata sobre Atahualpa Yupanqui, de los incas y de un conquistador que narra su visión de lo que fue ese encuentro entre Pizarro y Atahualpa, esos intereses, conflictos, y la batalla sangrienta, etc., yo trato de reflejarlo en mi obra, hacer una especie de ambiente o atmósfera que recrea esos elementos que componen el cómo pudo haber pasado este evento.

Respecto a espacio, como hice los estudios en Francia de música electroacústica, aquí se privilegia, a diferencia de Inglaterra, a diferencia de otros países, donde se privilegia, la utilización de cuadrafonía, octofonía, etc., más aquí se aquí, nosotros tenemos el acusmonium, es esta orquesta de Altoparlante. En realidad mi trabajo lo he hecho siempre en estereofonía, porque después espesa concepción de interpretar la obra dentro del acusmonium, he tenido la oportunidad de hacerlo en diversas ocasiones, entonces mis obras en general son estereofónicas, pero siempre con una visión de que las obras van a ser interpretadas en acusmonium, en esa orquesta.

Entonces, con respecto al espacio siempre lo me he planteado en mis obras de una manera estereofónica, con esa visión de que vayan a ser presentadas en un teatro o en un lugar que permita poder difundir mi obra de una forma, a pesar de ser estéreo de poder jugar con la interpretación frente a al instrumento que sería en este momento la mezcladora, entonces, con respecto al espacio, yo en este caso, siempre pienso en un teatro que tenga el suficiente espacio como para poder difundir la obra con la cantidad de altoparlantes que tenga o los que disponga.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Algunas de sus obras electroacústicas tiene referencias un lugar, espacio y/o territorio?

Juan Manuel Sánchez

Bueno, han sido obras, donde cada proceso fue diferente, como dije, esa primera obra que escribí que se llama Toy sobre los juguetes, ya que fue algo bastante íntimo, fue algo donde mi hija estaba pequeña, siempre jugábamos, y los sonidos le interesaban.

Yo empecé también, de alguna manera, a decirme que con esto podía construir algo y fue en ese espacio lúdico y creativo, entre mi hija y yo, que pude hacerme una idea de los sonidos y de lo que podía hacer con estos objetos.

El lugar, este espacio donde jugaba con mi hija y que produjo el material sonoro para construir esta pieza. Yo en esa pieza en particular me sirvo también de sintetizadores, como soy padre, ya que veo como los juguetes y todos estos aparaticos con los uno juega normalmente, y que están cada vez más, dejándose de lado por la tecnología. En esa obra en particular empleo una especie de música, considero la primera mitad como una especie de música concreta, porque los objetos los puedes escuchar, puedes identificar, algo que no es precisamente contrario a las tendencias de la música electroacústica actual, según estas debes esconder esa sonoridad para crear un poco más de interés, o para interesar más al auditor. Pero en mi caso yo quería poner el objeto como en la música concreta, el objeto desnudo allí que representa un juguete, que representa un resorte, que representa un carrito, etc. Y una segunda parte donde ya se escucha más la música a través del Sintetizador,

lo que representa esa evolución, en cuanto al juego y en cuanto a los hábitos que tienen ahora los niños de irse hacia la parte digital, entonces en ese ese sería como el proceso creativo.

Otra obra que se llamó Desde adentro, yo diría que ha sido mi obra que ha tenido mayor difusión, puesto tuvo la suerte de estar de ser finalista en el concurso Metamorfosean en Bélgica, Bruselas. Por lo que fue difundida varias veces. Esa obra, con respecto al proceso de composición, quería hacer una obra completamente con sintetizadores, en esa época contaba con un sintetizador de los años 70, unos Cobol que hay en el conservatorio de aquí en Francia, en León, donde yo estoy. Y me puede servir de ellos para hacer una música 100% con los sintetizadores de los años 70, entonces, por ejemplo, que me divertí mucho con los sintetizadores modulares a grabar, sacar todo mi material sonoro para hacer este banco de sonido y poder así crear la obra que tenía en mente.

Que se basaba o se centraba en el cuerpo humano, entonces era una época donde estaba leyendo mucho, sobre filosofía, existencialismo, etc. Pase por diversas etapas, y estaba en esa etapa en ese momento, quizás, todo fue previo la etapa del confinamiento, me interesé mucho por eso, por recrear este mundo imaginario que representa esa obra, y empecé a idear fragmentos en el cuerpo de cómo podría hacer, cómo podría sonar la parte digestiva, cómo podría sonar la parte del corazón, y hay referencias puntuales en esa obra donde podemos escuchar, de repente, un latido del corazón que aparece, que es sugerente. Es más abstracto que Toy, es como un paseo por el cuerpo humano, de una cierta manera, se representa en esa obra y siempre jugando con esa dualidad, fue una representación física del cuerpo y después dije, vamos a lo abstracto.

La segunda parte de la obra, trata sobre la psique, el pensamiento, la velocidad, la electricidad, que caracteriza nuestra actividad cerebral, por supuesto, es una segunda parte donde todo se dispara, todo va violentamente, todo tiene un movimiento más rápido, diferente de la parte inicial, más tranquila, más quieta y más contemplativa.

Con respecto a los recursos sonoros, son sonidos completamente sintéticos, esos sintetizadores de años de los años 70, con los que contaba.

Hay una última obra, tuve otra vez esa idea de regreso hacia la cultura latinoamericana, es una obra que fue estrenada, por cierto, en Colombia. Tiene un título muy largo: La captura del último inca: confesiones de un conquistador anónimo. La obra se inspira de esos eventos históricos que ocurrieron en Cajamarca en el año 1530, creo. Fue inspirada por unas lecturas que yo tuve de un libro de.

Eduardo Galeano, es un autor uruguayo, él va narrando como los hechos más importantes de cada año, desde la Antigüedad, desde las creencias indoamericanas hasta los últimos tiempos. Leí unos poemas, no son poemas, son como una especie de cuentos cortos que me inspiraron a crear esta obra.

Basados en esos cuentos, me lancé a escribir un, una especie de monólogo que terminé constituyendo esta obra, la cual está ambientada con recurso sonoros, utilicé algunas grabaciones

que había hecho en algunos viajes, la lamentablemente ya que no, no he ido a Perú, no tuve la oportunidad de ir a Perú para hacer grabaciones, pero tuve que ingeniármelas para crear ese ambiente, ese ambiente selvático, ese ambiente natural que dentro de esa idea pudo haber representado ese encuentro en ese momento, una América completamente poblada de naturaleza, de fauna increíble.

Tuve que hacerme una idea de todo eso y recrearlo yo mismo también, con algunas grabaciones que yo había hecho en España, en algunos lugares, aquí en Francia, lugares fuera de las ciudades, también con un sonido sintetizados recrear una especie de atmósfera selvática, que representa ese lugar en este monólogo, el de esta música electroacústica, que yo llamo monólogo puesto hay una voz que está narrando que es ese conquistador anónimo que está echando su versión del cuento de lo que fue ese supuesto encuentro entre el inca Atahualpa y Pizarro.

Toda esta historia, no sé si la conoces, pero es muy interesante (cuando llega Pizarro y Atahualpa, me imagino, por supuesto que no hablan la misma lengua y un traductor que no sé cómo habrá traducido ese encuentro, pero debe haber sido catastrófico. Pizarro dice, o creo que fue un sacerdote que estaba con ellos, le dice que - aquí está lo que está aquí es la palabra de dios, levantando una biblia. Lo que dicen los escritos ya que es que Atahualpa agarra la biblia la sacude, la se la pone al oído, y dice - yo no escucho nada. y la tira para el piso.

Bueno te imaginarás lo que significa eso y más en esa época. Ahí se armó la, como decimos nosotros los venezolanos, la de Dios es Cristo, ya que eso fue un desastre, ahí se empezaron a matar) Yo trato de recrear todo lo que fue ese encuentro este hasta el final, hasta la muerte de Atahualpa cuando lo tienen rehén y en una obra de unos 13 minutos, entra desde la cautividad de los españoles, donde se escucha ya que la selva, se escuchan los barcos cuando llegan, descienden el encuentro, la batalla y trato de crear, todo ese lugar con esos recursos sonoros que pude recopilar desde diversos viajes y también de sonido sintetizado.

Como dije anteriormente, en mis obras, a pesar de que puede ser una obra bastante interesante, por lo que significa recrear ese mundo selvático, ese mundo natural, sería muy interesante, pero las circunstancias te limitan. Es como cuando el compositor a veces se limita solamente a la parte digital. Yo también escribo música instrumental y te limitas a veces al software que estás utilizando, entonces no tienes la libertad de la hoja en blanco que te permite de todo, que todo lo aguanta la hoja.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo fue la selección de los materiales de esa obra? ¿Qué lo motivó a utilizar esos recursos? Hablando de los intereses compositivos.

Juan Manuel Sanchez

Bueno, lo principal que me llega, ya que lo que me inspira mucho son en general las lecturas, como has visto, primero. Esa idea surge de mis lecturas. En el caso de la obra de Atahualpa, también fue una época donde estaba leyendo mucho ya que Eduardo Galiano y me surgió esa idea de querer hacer una pieza que reflejara musicalmente ese momento, e incluso ir más allá. A pesar de que era muy hermosa la fuente de la poesía que había escrito, yo me permitía, esta vez puedes ir un poco más allá, hacer una copia de lo que él hace allí, pero inspirarme mucho de ese evento que él estaba contando de una manera muy hermosa, a pesar de lo terrible del hecho. Yo me inspiré para hacer un monólogo que me tiene muy bueno, puesto que ha caído en las manos de un de un excelente actor español, que me enteré hace poco, que ganó Goya, espero, que la obra tenga un poquito más de vida después de eso.

La dificultad con esos temas que se alejan tanto de la fuente, como por ejemplo el tema de los incas, es que uno se tiene que ceñir a lo que tiene, entonces, dependiendo de cómo se quiera narrar esa historia, me ciño a los instrumentos que puedo tener a la mano. Por ejemplo, tengo los sintetizadores, tengo algunos objetos pueden pertenecer a la cultura latinoamericana, uno tiene que utilizar la astucia para poder servirse de esos instrumentos o de esos objetos para recrear una pieza, que no necesariamente tiene una relación directa con los objetos.

Yo recuerdo, por ejemplo, a una crítica que me habían hecho, particularmente con la obra de los juguetes, otro compositor me cuestionaba sobre por qué utilice juguetes para hacer una obra que se llama juguete, mi explicación era que eran los objetos con los que contaba y eran los objetos que me inspiraban a hacer esa pieza. A alguien no le parece una muy buena idea, sentir que con juguetes podrías hacer una obra que se llamaba juguete, quizás habría que haber hecho algo diferente, “entre gustos y colores han escrito los autores”.

Para para escribir mis obras, a veces sencillamente uno tiene una idea personal de cómo debería hacer esto, y esa es la parte mágica de la creación, porque uno con su arte, aporta esa idea o esa creatividad, la vacía en esa obra, es lo que lo que pasa, lo que lo que llega al final, lo que pasa al final del proceso creativo.

Pues que tu dejas todo allí, pero a veces no necesariamente todos los materiales que utilizaste, es fiel a la idea que quieres expresar en tu obra, tiene que ser una transformación, es donde está la astucia del compositor de transformar, de hacer, de hacer de tripas corazón o de servirte de lo que tienes para poder transmitir una idea así sea lejana, como desde aquí Francia, hacer una obra que hable sobre los incas, en el año 1533, en eso reside la astucia del compositor.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que el teatro, la galería en la sala de Conciertos o, en general, el espacio arquitectónico influye en el resultado estético de la difusión de una pieza?

Juan Manuel Sanchez

Yo, creo que sí, por supuesto que dependían, no es lo mismo, por ejemplo, hacer o difundir una obra, interpretar o difundir una obra en una catedral del siglo 13 que en la última sala de concierto construida en la ciudad siempre hay una apreciación diferente con respecto al lugar donde se difunde la obra, muchos aspectos entran en juego desde el aspecto, yo diría, desde la sensación de estar dentro de una iglesia que tiene una acústica completamente diferente una luz completamente distinta.

Eso puede cambiar los patrones de apreciación sobre una obra y al igual que puede ser con un teatro, no significa que una sea mejor que otra, pero dependiendo de lo que cada individuo tenga como preferencia, ya que por supuesto puede cambiar la apreciación de una obra, por ejemplo, yo podría decir que (no lo he hecho nunca) sería un experimento interesante, esa obra donde yo hablo del interior del cuerpo humano, sería bastante interesante hacerlo en un lugar donde haya bastante reverberación, para ver cómo esos elementos pueden ir rebotando de un lado a otro y que es distinto, por ejemplo, de hacerlo en una sala en concierto, donde todo el sonido está bastante Claro bastante nítido bueno, puede generar por supuesto, en el espectador, en el auditor un efecto completamente distinto que puede ser positivo o puede ser negativo, eso ya depende de cada persona, esa es la parte maravillosa del arte, es que en cada persona despierta una emoción diferente hace pensar a cosas distintas.

Yo puedo decir que con mi hija, mi esposa, les digo que escuchen una obra y les pregunto qué es lo que les hizo pensar, puede ser en algo específico de la obra a veces puede ser en la cena, no sé, esos son tantas cosas que pueden pasar por la mente de un auditor y que te puede evocar esa música que yo creo que sí, que el espacio determina muchísimos aspectos y que pueden amplificar la sensación de lo que estás escuchando y el sentido o sencillamente pueden aplacar la emoción o la sensación.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿En algún momento lo ha hecho o ha pensado en utilizar en el espacio arquitectónico como una herramienta de afectación emotiva en el oyente dentro de la composición de sus obras?

Juan Manuel Sanchez

Para la música electroacústica no, no he tenido ese acercamiento porque cuando te ofrecen tocar o interpretar o te piden una obra para tocar en algún lugar, uno no tiene mucho campo de acción para modificar la configuración, sobre todo por la dificultad que significa modificar todo el espacio acústico y toda esa configuración sonora de una orquesta de Altoparlantes, el concierto no es para uno solo, tiene que compartir el concierto con los demás. Entonces no, no tengo como ese acercamiento. no es como una orquesta donde los músicos se pueden posicionar de diversas maneras, de repente como algunos conciertos, ya que hay músicos detrás del escenario o en el escenario, pero en este caso, como son cosas que están instaladas, objetos pesados instalados en lugares ya predeterminados, no he tenido, ese impulso de crear algo con una orquesta dispuesta de una manera específica.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que un lugar, un espacio, un territorio tiene la capacidad de generar un efecto emotivo en el compositor y que eso los lleve a pensar en hacer música con respecto a ese lugar, pensando en ese lugar?

Juan Manuel Sanchez

Sí, por supuesto, pienso que mi música de alguna manera, no solamente la electroacústica, siempre hace referencia a esa nostalgia que yo puedo tener de estar lejos, o de sencillamente de haber visitado algún lugar o de haber escuchado alguna historia, no solamente un lugar, sino también un cuento o una historia, una leyenda yo en mis obras, tuve alguna vez la idea de crear, basándome en las leyendas latinoamericanas como la llorona, la sayona, el bola de fuego, diversas piezas que contaran de alguna manera esos relatos, esas leyendas, sobre todo es una idea que me surge después de haber estado pasando mucho tiempo en los llanos venezolanos.

Un tiempo donde este estuvimos grabando, mi esposa de cineasta entonces ella, yo la acompañé para grabar en los llanos venezolanos, la noche y esa cultura llanera, ya que me dieron de cierta forma, una idea para componer algunas obras que tuvieran elementos llaneros y de ahí surgieron un par de obras que (se llama la llorona una y la otra se llama bola de fuego) están directamente relacionadas con el lugar, son un recuerdo de lo que yo viví o entendí de estar en ese lugar, yo soy cien por ciento ciudadano, soy de Caracas y he vivido toda mi vida en la capital, y ese encuentro con la naturaleza con la oscuridad me dio ese material o esa idea de crear estas obras que tienen esta temática de ese lugar, que son esas leyendas llaneras que compartimos, creo, en toda Latinoamérica diferentes nombres, pero son muy parecidas.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Usted considera que hay un componente nacionalista o patriótico en su obra?

Juan Manuel Sanchez

Digamos que no nacionalista desde el punto de vista maniqueísta de decir.

“Eso estoy orgulloso, soy 100% latino”. No, sino más bien desde un punto de vista de aportar un grano de arena a esa cultura maravillosa que es la cultura, mi cultura, latinoamericana.

Yo, yo soy venezolano, sí, pero también soy latinoamericano y como sé que compartimos una historia similar, no igual, pero similar este hay elementos de nuestras culturas que convergen y encontramos; pero sí me he servido, como te dije anteriormente, de la nostalgia.

Soy clarinetista también, tenía mi grupo de música tradicional venezolana e hicimos muchas entre el 2000 y el 2010, con músicos de toda América Latina. Fue muy importante, ya que teníamos un festival donde nos reuníamos invitábamos muchos músicos de toda América Latina, músicos de

Argentina, de Colombia, de Perú, Uruguay, Bolivia, de toda Latinoamérica, y nos encontramos en un festival que en empezó en Argentina, después empezó como un germen a irse para todos lados.

Fue un punto muy importante porque empezamos a compartir historias, empezamos a encontrarnos todos estos músicos, a escuchar nuestra música a adoptar esos elementos en nuestras composiciones y eso me enriqueció muchísimo, ese abanico de posibilidades de géneros, de música. Todo eso ha contribuido a que mi obra tenga esa chispa o ese color un poco sudamericano o venezolano también, pero mi idea no sería hacer propaganda de nuestra música, sino sencillamente mostrar que hay una cultura muy importante, muy rica en nuestros países, y que no es solamente la salsa o el merengue o el reguetón. Son estilos de música que yo escucho y que no me desagradan para nada. Sencillamente decir que más allá de la música urbana, ya que hay una música tradicional que es muy rica y que tiene elementos que pueden ser destacados de los que yo me sirvo para hacer mis obras.

Juan Diego Martinez Alvarez

Me gustaría tener una reflexión de su parte con respecto a las diferencias o similitudes, o lo que o diferentes visiones que encuentre usted respecto a la formación y al a los procesos de formación, a los procesos de creación electroacústica en América, o en Venezuela con respecto a los de formación o de creación, sobre todo creación en Europa y en Francia, hablando específicamente de su caso

Juan Manuel Sanchez

Yo una bastante corta formación en música electroacústica en Venezuela, yo hice un año de maestría en una universidad en Venezuela, la universidad Simón Bolívar.

Que es donde estaba el componente principal de música de composición y que tenía un pequeño departamento. Digo pequeño, porque una sola profesora, que hizo estudios en Inglaterra, excelente profesora se llama Adina Izarra, ella fue la que me introdujo de alguna manera ese interés hacia la música electroacústica, yo era compositor de música instrumental hasta ese momento, incluso mi idea de entrar en esa maestría no fue por estudiar en música electroacústica, yo quería seguir en la música instrumental, pero empezamos a ver la música electroacústica trabajada con sintetizadores etc. A través de Supercollider, que es este software libre para producir música a través de código música algorítmica y poco a poco me fui interesando en esa área.

Mi decisión de salir de Venezuela estuvo motivada por temas de crisis y de lo que estaba pasando Venezuela en ese momento, temas de familia, de buscar otras oportunidades y bueno, termino aquí en Francia con la idea de seguir profundizando esos conocimientos que había empezado a tener en esas clases con la profesora de Izarra de música electroacústica. Llegué a Lyon que es una ciudad que tiene grupos de música electroacústica, tiene instalaciones, tiene estudios, está también un conservatorio superior.

Vine aquí con esa idea de seguir profundizando la composición electroacústica y bueno de este periodo es donde nacen todas estas obras que te he mencionado anteriormente. No me siento autorizado para decir las grandes diferencias entre la educación en América Latina, yo sí puedo decir que en Venezuela tuve excelentes profesores, puedo nombrar por ejemplo a Diana Arismendi, Dina Izarra, también cursé con Gerardo -incomprensible- también estudié con Alfredo del Mónaco. Pero la única que podría decir que trabajó la música electroacústica sería Dina Izarra, que era la que más especializada estaba y sigue trabajando, pero la diferencia no sabría decirte.

Ellos fueron son compositores que han se han formado en el extranjero, y que han sido muy buenos compositores, este lamentablemente, ya que por ejemplo, ese tema de crisis ha hecho que mucha gente se vaya, no todos, aún quedan en Venezuela por supuesto, pero muchos decidieron buscar una vida mejor en otros lados.

Por supuesto que podría decir, como diferencia, que en estos países europeos, sobre todo en Francia, Holanda, que son estándares de la música contemporánea, hay más recursos, por supuesto, para presentar tu música y más festivales,

No sabría decir si hay más interesados, pero sí puedo decir que sí hay más recursos. Yo siento que en Venezuela había mucha gente interesada en la música, gente que quería alimentarse de las de nuevas de nuevas músicas en lugares diferentes. En ahí es donde digo que para la música electroacústica sería muy interesante, ya que romper también, ya que se quiso romper con ese con esa aura de la sala de concierto, también romper con esos esquemas y salir a otros lugares más inusuales para presentar esta música. Cosas que aquí, por ejemplo, a veces vemos en jardines, en museos etc. romper con esas convenciones de la sala de conciertos y tratar de conquistar unos lugares que permita llegar a otros públicos y difundir nuestra música electroacústica de una manera diferente, no bajo el pensamiento de que tiene que ser a juro en una sala de conciertos.

No hay por qué esconder; pero, por ejemplo, la música electroacústica concrete la música concreta es una invención francesa, ya que entonces, bueno, aquí es donde se origina todo ese todo ese todos esos estudios, toda esa evolución donde se inicia como esta esta Revolución musical y por supuesto hay una plataforma que está más desarrollada que nuestros países, pero o voy a hablar de Venezuela, solamente que en Venezuela.

ANEXO 11. TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTAS REALIZADAS A COMPOSITORES COLOMBIANOS

Entrevista Mauricio Bejarano Calvo.

31 de Julio de 2021

Juan Diego Martinez: Buenas tardes maestro Mauricio Bejarano, a continuación, le voy a solicitar el permiso de utilizar esta grabación con fines académicos. ¿Da la autorización?

Mauricio Bejarano: Si sr, autorizado Juan Diego.

Juan Diego Martinez: Muchísimas gracias. Entonces, yo puse cuatro puntos importantes que me interesa trabajar dentro de la entrevista, la idea no es hacer preguntas bien directas, sino que usted a raíz de los temas y de algunas preguntas que yo tengo vaya desarrollando más lo que usted me quiera contar de sobre su trabajo, y pues esos cuatro puntos serían su trabajo en la música electrónica y electroacústica el uso del espacio en estas composiciones la nomenclatura y los procesos formativos en el área pedagógica.

Lo primero que me gustaría saber es dentro de su proceso formativo ¿qué ha sido lo más importante que ha tomado de la música electroacústica y electrónica?

Mauricio Bejarano: Juan Diego, yo quisiera como aclarar los términos, como académico me gusta aclarar los términos, como artista no tanto, como esa me gusta artista me gusta que los términos sean ambiguos y con confusos, pero académicamente la música electrónica tiene un contexto y un origen muy preciso. Hay dos músicas electrónicas a mi modo de ver, una música electrónica digamos más académica no de baile, no de pista, que la que nació en los años cincuenta en Alemania, que fue una especie de continuación del Serialismo y se llamó Serialismo Integral Electrónico, así lo denominaron y estos personajes que fueron varios Herbert Eimert, Meyer y Bayer, son tres como los pioneros, los pioneros que empezaron en los años cincuenta a definir este campo de la música electrónica, y como era derivado del Serialismo era una música muy

estrictamente académica, muy digamos compleja, sofisticada, elaborada, etcétera.

Mientras que, la música electroacústica, es un término que surge a finales de los años cincuenta de la fusión de la música electrónica y la música concreta francesa, digamos la música concreta en Francia nace a finales de los cuarenta, en el cuarenta y ocho más o menos, cuando Schaeffer empieza en Radio Francia hacer sus primeros ensayos, e inclusive Stockhausen que es uno de los de la Escuela Electrónica Alemana, se fue a estudiar con Schaeffer o sea aprendió cosas con Schaeffer y luego al volver a Colonia, en Radio Francia nace la búsqueda concreta y en Radio Colonia nace la música electrónica, nacen el seno de la radio que eso es muy interesante. O sea, nacen como el dispositivo radiofónico, las posibilidades microfónicas, fonográficas, etcétera, de amplificación, de parlantes como es el mundo ese mundo de la radio como que dio la posibilidad al desarrollo potente de la música concreta en Francia, la música electrónica en Alemania que luego el terminó, al final, yo no sé, hay gente que dice que Pierre Henry el que acuñó el término electroacústico como una fusión de ambas escuelas que tenían un pensamiento muy distinto, una búsqueda muy distinta.

Así a grandes rasgos, en grueso, la música electrónica alemana quería concebir la música desde la concepción del mismo sonido es de cero y una generación puramente electrónica no, la construcción de la materia sonora desde la nada con procesos eléctricos electrónicos hasta la construcción de la obra entera, o sea, es un serialismo integral; mientras que la música concreta en Francia nace de un problema distinto es como el sonido es fijado en un soporte y el pensamiento de francés de ese momento en la música concreta de Pierre Schaeffer y Pierre Henry es más sobre la fijación del sonido cualquiera que este sea, un sonido de un instrumento un sonido de la vida o un ruido creado, etcétera. No tanto pensando en la generación electrónica, aunque obviamente en la generación electrónica es parte de ese repertorio, pero la actitud es distinta, la música concreta se basa en la fijación en la manipulación de esta materia, mientras que la música electrónica está pensando en construir la materia con un pensamiento electrónico por llamarlo de alguna manera; luego el término electrónica ha derivado en lo que hoy conocemos como las músicas de baile, que es otra cosa, me parece que es otro mundo musical, tienen alguna familiaridad tecnológica posiblemente, como cierto carácter sonoro, pero musicalmente son mudos distintos.

Hoy en día, ya en estos albores del siglo XXI, ya estamos siglo XXI no.

Juan Diego Martinez: Si.

Mauricio Bejarano: ¡Ya se me olvida! pero realmente hay unas propuestas que ya no se sabe a qué pertenecen no, me parece que en un origen en los años cincuenta en las escuelas estaban claramente diferenciadas, por ejemplo en Estados Unidos aparece en la Tec music, como otra concepción y como que habían unas diferencias sustanciales pero con el paso de las décadas todas estas tendencias se van funcionando, entremezclando, hibridando, y los límites ya no son tan claros, ya no interesan algunos dogmáticos, yo me incluyo entre ellos que sigo defendiendo digamos mi producción como música concreta sigo con ese pensamiento viejo anacrónico si se quiere, pero me parece que ese actual también, es decir, también tiene actualidad y conozco gente muy electrónica como Juan Reyes, que es otro compositor que usted debe haber detectado en su lista, Juan Reyes es un compositor muy electrónico, supremamente digital, es un tipo que trabaja en la materia de una manera muy, muy, muy, con un pensamiento y unas destrezas y unas técnicas puramente electrónicas.

O sea, que hoy en día, digamos las escuelas y las denominaciones que fueron en los años cincuenta, sesenta, setenta muy claras, por ejemplo, la música experimental nace en Norteamérica con estos personajes como John Keys como un Norton Feldman, etcétera; pues tiene un contexto específico luego lo experimental se vuelve, todo no lo que es medio raro se denomina experimental, pero digamos experimental tiene un contexto de origen, un momento, un tipo de producción, un tipo de búsquedas. Entonces creo que los términos siempre es importante hacer una referencia a su genealogía, a su origen, a su proceso y a su evolución, también hacia los problemas actuales.

Entonces, hay otro término que es parte de mi formación y de mi escuela, que es música acusmática, que es la heredera o de la música concreta o lo que es lo que es lo mismo, música concreta es igual a música acusmática, solo que la denominación pone énfasis en aspectos distintos, la música concreta pone el énfasis en el proceso de fijación del sonido de manipulación del sonido en soportes, mientras que la música acusmática pone el acento en la escucha, en una escucha sin ver, acusmática significa escuchar sin ver, pero están bajo la misma escuela y principios de la música

concreta, yo por ejemplo como compositor si bien trabajó en una denominación muy general que se llama música electroacústica, pues estoy trabajando en una sub modalidad o una modalidad o un subgénero, como quiera llamarlo, que es música concreta o música acusmática.

Es mi predilección digamos, eso no quiere decir que no haga piezas electrónicas, puramente electrónicas, pero creo que, con una actitud concreta, es distinto. Entonces, mi trabajo si se circunscribe un poco a ese mundo, en esa genealogía de la música concreta y la música acusmática.

Juan Diego Martinez: Ok. Respecto a eso que usted me acaba de decir, usted manifestó que tiene una gran influencia, o que su gran maestro fue John Cage ¿eso es cierto?

Mauricio Bejarano: Si, pero no es tan cierto, tengo un maestro más potente.

Juan Diego Martinez Listo, a eso va la pregunta, a conocer qué otros compositores, u otros artistas, por qué digo artistas, porque yo soy consciente que, en estos momentos de experimentación sonora, hay otro tipo de relaciones más allá de lo auditivo, si lo plástico, lo arquitectónico que es una de las partes que más me interesa en estos momentos también.

Mauricio Bejarano: Chévere, sí.

Juan Diego Martinez: Entonces me gustaría saber ¿qué otros artistas han influido?

Mauricio Bejarano: Habían dado pautas, me han abierto el mundo, el horizonte. Mire yo le voy a contar una anécdota muy sencilla, cuando yo era adolescente, llegó a mis manos un disco análogo, que lo logre comprar con esfuerzos sobre humanos, que en esa época la música importada que llegaba a Colombia, llegaba a una tienda que se llamaba Electra, esa tienda quedaba en el centro en la Diecisiete con Séptima y era una tienda que importaba música contemporánea, bueno música clásica también, pero incluía todo un sector contemporáneo, y logré comprar un disco que se llama “El Micrófono bien Temperado” de Pierre Henry, es una obra de las obras maestras.

Juan Diego Martinez: Eso tiene su trampa.

Mauricio Bejarano: Tiene bastantes trampas inteligentes digamos, yo cuando oí es esa pieza de Pierre Henry, que es uno de los pioneros de la música concreta junto con Pierre Schaeffer, pues es una obra muy brutal porque es una obra para piano, pero es un piano auscultado con el micrófono, entonces como un guiño pues al temperado bag, al teclado, temperado, etcétera, pero también es una destrucción de ese temperado, porque el piano es un piano hiper preparado, hiper alterado, hiper percutido, rasgados, es un piano que se vuelve como un objeto con un objetofono muy brutal, y claro, inclusive la serie de piezas que es una especie suite digamos pues son piezas que obedecen a ciertas formas musicales tradicionales, pero la sonoridad es otra cosa, la sonoridad es el ruido, realmente ruido, esa pieza a mí me cambio la oreja para siempre; a mí me interesó muchísimo, me gustó muchísimo, me afectó muchísimo.

Yo creo que, desde ahí, empieza una cierta búsqueda por esos horizontes, y hoy en día bueno, Pierre Henry se murió hace dos o tres años, ya de casi noventa años, con una producción pues una prolífica, impresionante, y con una identidad, y su música muy potente. ese es uno de mis referentes. O sea, Pierre Henry, es un referente para mí, siempre lo ha sido. No lo imito porque es que no se puede imitar, porque es que uno cae en la trampa, uno dice, yo quiero hacer piezas como a lo Henry, pero no, es como más bien como un gusto por esa actitud, como ciertos valores, ciertos principios, este compositor mantuvo durante su producción.

Hay otros personajes, por ejemplo, François Bayle que es el heredero de la escuela Schaeferiana de la música concreta, y que acuñó el término acusmático, y que empezó a desarrollar en los años setenta con mucha profundidad y potenciar los acusmonium o las orquestas esparlantes o los dispositivos para presentar esta música, para espacializar esta música, y claro, no es sólo un problema técnico, sino que François Bayle, se ha pensado muy bien todo el problema acusmático, filosóficamente, conceptualmente, simbólicamente, técnicamente, espacialmente, etcétera.

Entonces, también con François Bayle que tuve, con Henry no tuve oportunidad de conocerlo personalmente porque además era un personaje insoportable, un poco encerrado en sí mismo, como que le importaba su música y si usted puede pudo ir a un concierto, pues bien, pero de resto no. Pero con François Bayle, si tuve de la oportunidad de trabajar en el GBM con él, o sea, me dio

algunos consejos, me dio algunas rutas, y de François Bayle aprendí un poco el sentido morfológico de la música que no es el mismo término morfológico de la música tradicional, sino es más bien un término concreto de la morfología del sonido y tal vez un término que acuñó un compositor neozelandés que es de Dennis Smalley, bueno que es más inglés, realmente se desarrolló en Inglaterra, que es música espectro morfológica, es como casi que esculpir la materia sonora como si fuera una materia para plástica en el espectro.

Casi que, de lo espectral, toda esa cobertura de frecuencias, casi que uno puede trabajar como si fuera una materia, realmente una plastilina o un mármol o agua. La materia sonora se vuelve como una cosa a trabajar muy dúctil, entonces ese concepto de morfología, el concepto de ruido, el concepto de que todos los sonidos son posibles para la música que eso es más de John Cage, es que si uno como músico actual no ha pasado por Cage, es porque no es actual, me parece que es un personaje que hay que estudiarlo, hay que entenderlo, tiene una cantidad de conceptos tan potentes no, el concepto de silencio, del concepto de indeterminación, del concepto de azar. Bueno, hay tantos principios en Cage, que me interesaron mucho, pero también hay otros principios como le digo, ese concierto de morfológico de François Bayle, o el concepto de entender el sonido como una materia muy materia no sé cómo decirlo.

Juan Diego Martinez: si, yo le entiendo perfectamente, la plasticidad.

Mauricio Bejarano: El sonido es materia. Entonces estos personajes han influido fuertemente en mí.

Otro personaje que influyó, porque tuve un cruce muy corto en un taller que tomé, fue con Iannis Xenakis en el Upic, entonces ahí nos muestran el Upic y uno intenta trabajar con esa herramienta que era hartísima de trabajar, porque era trabajar casi como con un ingeniero no, un ingeniero con papel milimetrado, y reglas, y regletas y todo eso era produciendo síntesis al tiempo, era un dispositivo conectado al computador, pero me gusta mucho de Xenakis ciertos conceptos por ejemplo, el azar, o sea el probabilístico, todo su concepción de la música estocástica, que en el caso de él era un manejo matemático tremendamente sofisticado y potente, pero a mí me gusta tomar esas ideas de azar de probabilidad un poco más libremente, con más bien la oreja, más que el

modelo matemático, como el caso será quedarnos pues xenakiano, es más bien la escucha y el manejo con la materia sonora del punto de vista de las posibilidades, de las probabilidades.

Entonces a mí me gusta jugar mucho con cierto azar, cierta indeterminación no calculada, no medida pero sí, muy sensible, muy poética, entonces, digamos de Xenakis me gusta mucho esa idea de lo que lo azaroso y de lo probable, de lo que es posible pero también una lección muy clave, me dijo, la música no es un lenguaje, si hablamos de lenguaje, si aceptamos que hay algo del lenguaje, aceptemos que cada obra que estoy componiendo necesita su propia lengua, eso es una elección también muy bella, porque a veces los músicos están cobijados por esa fuerte estructura y el lenguaje gramatical tradicional, pero la libertad del artista está en que cada obra puede tener su propia lengua, sus propias maneras de ser, maneras de habitar el mundo, maneras de proyectarse.

Entonces también esas lecciones han sido importantes en mi vida, digamos se han vuelto unos sitios importantes, sin ser camisas de fuerza, son como principios que me permiten operar y moverme, etcétera. Creo que por ahí puede ser suficiente, digamos como ese tipo de influencias y principios.

Juan Diego Martinez: Sí, usted me nombró algunos compositores, incluido a Xenakis, pero digamos que ellos son personas que trabajaron mucho el sonido sí.

Mauricio Bejarano: Si.

Juan Diego Martinez: Hay alguno, digamos que haya, no se algún pintor o algún arquitecto, yo entiendo que usted es arquitecto, si no estoy mal. ¿No sé si esa disciplina en algún momento le haya generado inquietudes respecto a la música, respecto a su supongo que la circulación del sonido dentro del espacio?

Mauricio Bejarano: Si, sin duda el hecho de haber estudiado arquitectura, de haberme formado como arquitecto, ha influido mi trabajo siempre sí, y algunos arquitectos que han influido en mi trabajo claro, por ejemplo, Le Corbusier, el moderno Le Corbusier influyo muchísimo también fue un arquitecto que me gustó mucho, sus propuestas arquitectónicas Tadao Ando, bueno hay una serie arquitectos, pero una escuela que tuvo en su momento, yo no sé con exactitud si fue años

sesenta, setenta que se llamó Brutalismo, era una escuela de arquitectura moderna, donde el material era importante, o sea el material debía estar en su natural comportamiento y textura, contextura.

No se trataba de disfrazar los materiales, de mentir con los materiales, sino que los materiales fueran ellos como son, entonces eso me gusta y tiene una relación muy directa con mi trabajo con el sonido, porque me gusta que el sonido sea como es, no enmascararlo, no disfrazarlo sino que, el sonido sea una materia que tenga sus cualidades en sí mismo, y ahí se cruza con esa escuela Brutalista que me gustó mucho, y con esos concretos a la vista, y con esos materiales desnudos, el hierro en su presentación natural, esas cosas me gustan sí.

Y obviamente, a lo largo de mi trabajo como compositor y como intérprete porque entonces también sus obras van sonando en ciertos escenarios, en distintos escenarios en Colombia y en otros lados, pues si uno empieza a aprender cómo estos dispositivos de espacialización desarrollados desde la música concreta estas orquestas de parlantes, estos acusmonium, tienen una relación muy estrecha con los espacios, con los auditorios o los escenarios donde se presentan las músicas, entonces es un encuentro entre una posibilidad electroacústica, la posibilidad del altoparlante, la aplicación, la disposición de todo este conjunto de parlantes, y una negociación con el espacio arquitectónico y sus cualidades, las cualidades de reverberación, las cualidades de resonancia, el tamaño, la forma y los materiales.

Entonces, siempre los conciertos son un juego, un juego de cómo hacer un dispositivo interesante para el espacio también, obviamente para el oyente, el oyente es el principal, entonces un al organizar estas formas espaciales de colocar los parlantes, también hay un juego entre lo que uno tiene y lo que se puede, mejor dicho, si yo tengo solo ocho parlantes, bueno hagámosle a ver cómo puedo, si tengo cien parlantes, pues es otro problema, si tengo treinta y seis es otro problema, depende del espacio, uno siempre desearía tener lo que quisiera, en cuanto a tamaño, calidad, cantidad, etcétera de estos dispositivos pero siempre estamos limitados, siempre hay un límite, entonces también hay que aprender a jugar un poco con los límites del dispositivo y los potenciales del espacio.

Mi formación de arquitecto y de músico me ha permitido un poco ser eficaz digamos, que hay que aprovechar de una manera interesante y creativa esas posibilidades, porque a veces hay una tendencia sobre todo en Europa, en Alemania, inclusive en cierto sector francés, a estandarizar las formas de concierto, por ejemplo, los conciertos octofónicos de ocho parlantes, se han estandarizado, entonces piezas de ocho canales, dispositivo muy preciso, también muy sencillo y muy eficaz, porque con ocho parlantes se pueden hacer maravillas, tal vez no se necesitan más, pero con cuatro se pueden hacer también maravillas, con dos es más difícil, pero se puede, pero entonces, también uno va aprendiendo a jugarle a esas posibilidades espaciales entre el espacio arquitectónico y el dispositivo electroacústico propiamente.

Juan Diego Martinez: Ok. En la exposición en LA galería, su merced hizo un trabajo metrónomos.

Mauricio Bejarano: Ah sí, se llama Pulsos.

Juan Diego Martinez: En ese, me imagino que usted tuvo también una serie de limitaciones, o tal vez no sea limitaciones, sino de repente posibilidades diferentes de manejo del espacio, sí y su merced comentaba que tuvo la posibilidad de instalar veinticinco metrónomos ¿sí?

Mauricio Bejarano: Si.

Juan Diego Martinez: Sin embargo, lo que usted buscaba era llegar digamos a una cantidad diferente de metrónomos no, eran cien si no estoy mal.

Mauricio Bejarano: Si, eran cien porque ese ejercicio surge la pieza de Gyorgy Ligeti, ¿cómo se llama? Sinfonía para cien metrónomos, que es una pieza bellísima con metrónomos mecánicos, dónde Ligeti los dispone el escenario en forma de arco, y hay diez intérpretes que los van soltando en tiempos distintos, y obviamente la obra se acaba cuando el último metrónomo lento pues deja de... es una pieza muy bella. Entonces, yo quería hacerle un homenaje Ligeti de cierta manera, pero volviendo un problema escultórico, un problema de plástica sonora, un problema que a mí me gusta jugar un poco con la ambigüedad de cuando está uno en un territorio de las artes plásticas trabajando con sonido pero desde la plástica sonora pero siempre tener como ciertos

guiños a la música no, como esa presencia de los metrónomos, yo tengo cien hechos de esos Juan Diego, no he podido instalar cien todavía, ya buscaré el momento, la sala y el espacio adecuado para montar esos cien metrónomos, un poco como un guiño a Ligeti, pero surge sobre otro problema porque son pulsos electrónicos, entonces, yo puedo regular el pulso, pues yo puedo jugar con esa textura. Son como granos de tiempo, como granitos de tiempo. ¿Usted pudo ver esa exposición o vio vídeos?

Juan Diego Martinez: No, vídeos.

Mauricio Bejarano: Claro, ahí también había que negociar con otros artistas, porque estábamos 3 artistas en la galería, había un curador, entonces también había una relación espacial entre las obras, una negociación entre curador y artistas, pero creo que se logró una muy buena espacialización y el conjunto.

Juan Diego Martinez: Listo, de hecho la pregunta va dirigida a esa cuestión del espacio porque su merced manifestaba que la intención era utilizar los cien metrónomos, sin embargo, la pregunta es la siguiente ¿usted como compositor ha pensado en algún momento o ha trabajado en una de sus obras un espacio 100% creado para esa obra? Independientemente de que las condiciones, o las limitaciones no permitan ejecutar la obra.

No sé si entendió la pregunta.

Mauricio Bejarano: Si, la entendí perfectamente y estoy pensando tal vez la pieza que monte en Suecia qué fue Ráfagas, que es un túnel de doce metros de largo, con seis canales de sonido intercalados, pues se concibió el espacio para esa, o sea, fue una obra donde ese contenedor se pensó para la pieza, claro esa pieza tuvo otros problemas con la curaduría en Suecia y con ciertas normas que hay en Suecia que dificultaron las ideas originales, fueron modificándose, pero digamos ese tipo de ejercicio espacial y con el dispositivo electroacústico podría darle respuesta, y no es tan fácil Juan Diego, es muy difícil, muy difícil uno armar el espacio que uno quiere, para la obra que uno quiere.

Juan Diego Martinez: Sin embargo, por eso es que hago la pregunta, porque de repente, voy a decirlo de una forma que puede llegar a ser molesta, pero pues las fantasías creativas, no corresponden a las posibilidades que digamos el creador tengan en ese momento sí.

Mauricio Bejarano: Claro.

Juan Diego Martinez: Y conozco de hecho el trabajo, hay otro trabajo que también conozco de su merced en el que crea un espacio específico que es de 2m, ¡no recuerdo! que es como un péndulo sí.

Mauricio Bejarano: A una plomada.

Juan Diego Martinez: Sí, eso sí, entonces la idea digamos mi curiosidad va respecto a esos espacios que ha creado, que tiene pensado crear, o que definitivamente, usted piensa en ellos aun con las imposibilidades para la construcción de esos espacios.

Mauricio Bejarano: Si, uno tiene como dice usted, unas fantasías de poder crear esos espacios, y además como en esta aula de formación de arquitecto-músico, pues uno diría ¡wau quiero! creo que estoy en una búsqueda más precisa y más simple que es construir el espacio con el sonido, cómo lograr aun estando en un contexto arquitectónico, porque pues creo que, siempre vamos a estar en algún contexto arquitectónico, pero como poderse aislar de ese contexto arquitectónico y crear un espacio con la pura materia sonora, que los límites del espacio estén dados por el sonido y no por el hecho arquitectónico, eso es lo que estoy como en proceso de trabajo, pero pues ya llegará el momento en que pueda montar algo de ese tipo.

Juan Diego Martinez: Listo. Le lo voy a compartir una imagen, no sé si de repente usted me pudiera hablar un poco de esa imagen listo.

Mauricio Bejarano: Ah sí, por ejemplo, cuando nos invitaron a varios artistas a esta bienal de arte que se hace en los países escandinavos en la ciudad de Orebro queda en línea horizontal entre Oslo y Estocolmo, queda en Suecia, y funciona bianualmente y es una bienal de arte en el espacio público. Entonces el curador de la bienal que se Lars Johnson, yo le propuse... antes de subir a un

Orebro, me puse averiguar, bueno esta ciudad qué tiene, qué ofrece, qué es. Y había cosas que me gustaron mucho de la ciudad, por ejemplo, yo trabajo mucho el negro, el negro me gusta, el negro en el sonido, el negro en mis instalaciones, esculturas, etc. y el río que pasa por la ciudad se llama Río Negro, y es un río bastante negro, hay un castillo medieval muy bello en el centro de la ciudad donde el río circula alrededor de él, y Orebro, significa construido sobre la grava.

Entonces, con esos elementos empecé a trabajar la propuesta para la bienal, y yo quería colocar en cada torre del castillo unas ráfagas de sonidos amazónicos y andinos, una ráfaga es que no sonaban todo el día, sino sonaban dos veces al día, (***) una ráfaga así y quería el espacio de abajo a la izquierda, la propuesta era un espacio interior del castillo donde yo llenaba el piso de pizarra negra y hacia una instalación con los mismos sonidos de las ráfagas, pero también pensaba poner unos hidrófonos en el río para que hubiera una mezcla entre los sonidos de acá y los sonidos de allá en vivo, y bueno esta fue la propuesta inicial, pero hubo varias y imposibilidades, por ejemplo, el castillo está administrado por una empresa ¡no sé qué! entonces difícilísimo utilizarlo; segundo, las normas en Suecia prohíben que uno haga este tipo de ruidos, o sea, no se puede punto, aquí lo hacemos por ahí libremente, pero allá hay unas normas estrictas punto, no se puede.

Entonces, a partir de esta idea empezamos a negociar, entonces yo dije, bueno está bien, si toca crear un contenedor para el ruido, hagamos una caja negra que se instale sobre un puente, sobre el Río Negro y para que la gente pueda entrar y salir y que el sonido no interfiera con las normas, entonces esa caja tenía que ser una caja aislada acústicamente, que el ruido sonara adentro, pero no afectará el entorno urbano, no sé si le estoy contestando, usted me puso esta imagen.

Juan Diego Martinez :sí señor, la verdad todo lo que usted está hablando es bastante importante, si quiere continuar yo lo escucho, si no, pues yo continuo.

Mauricio Bejarano: No, y la caja negra se propuso... ¿no sé si tiene otro monacho mío por ahí de esto mismo?

Juan Diego Martinez : No, había dejado este con la intención de que usted me hablara de esa específica y llevará precisamente a que fuera su merced que me hablara de los... aquí precisamente

en esa en este Word, tengo esa intención de que su merced me hable de este tipo de grafías y de monachos como su merced los llama; que tanto para las instalaciones y los montajes, como para las obras electrónicas.

Era como un elemento incitador para que su merced llegara al punto de hablar de esto.

Mauricio Bejarano: Ah bueno, le cuento brevemente la evolución del trabajo, entonces, luego yo propuse una caja negra sobre un puente antiguo, pues un puente del siglo XIII o XIV, y era una caja negra donde la gente podía entrar y escuchar todas estas ráfagas y circular sobre pizarra negra y demás, entonces las siguiente es no, el ayuntamiento prohíbe una estructura de este tipo, de este peso porque puede afectar los muros, el puente y no sé qué. Bueno, tampoco se pudo sobre el río, no se puede usar la pizarra sobre el piso porque las normas de inclusión en Suecia obligan a que pueda entrar un minusválido, un viejito, un carrito de niños, entonces las normas en Suecia empezaron a transformar la propuesta hasta que se volvió una caja azul, una caja azul en la calle principal de la ciudad, que en cada Bienal la pintan de un color.

En ese año era azul, entonces, después de toda esta negociación y frustración, no de lo que uno quería y no se podía hacer, el curador me dijo mire, le gustaría instalarse en la calle principal con la instalación, pero en la caja se vuelve azul, dije bueno, está bien, pero por dentro es negra. Y bueno se llegó a esa negociación y eso es un poco, es una lección también de adaptabilidad, es que yo creo que también hay que aprender a adaptarse, porque a veces los artistas queremos hacer nuestra obra y si no la mueven un poquito no, somos muy sensibles no, muy delicados. Entonces yo creo que vale la pena también adaptarse y aprender de ciertas posibilidades. Bueno, pero eso era como una anécdota de lo que pasó en Suecia.

Juan Diego Martinez: No, pero fíjese que esas anécdotas a mí me sirven bastante, ese tipo de situaciones y digamos lo que usted dice de tener que volver a planificar el diseño de una de una obra es súper importante.

Mauricio Bejarano: Claro, y uno tiene que ser adaptable, yo creo que vale la pena ser flexible, creo que, el ejercicio creativo también es un ejercicio de flexibilidad. Bueno, yo soy dibujante, también

me gusta dibujar, he sido buen dibujante en general y obviamente en mis procesos hay muchas bocetación (boceto), inclusive en el área plástica, pero en el área sonora también, o sea, algunas piezas en algún momento antes de tener una imagen sonora o un carácter sonoro, a veces tengo una imagen visual no, como una cierta morfología, como una expresión morfológica, y a veces algunas obras las empiezo dibujando y luego voy a buscar sonidos, eso por un lado, por otro lado, hay unas obras donde empiezo directamente con la materia sonora que me interesa, yo escojo cualquier materia, unas piedras y las empieza a rozar entre sí, hago registros, empiezo a manipularla porque tengo por ahí una idea de hacer un río sólido.

Es una pieza que está en proceso, por ejemplo, una pieza que se llama Río sólido, pero es un río hecho con solo sonidos de piedras, digamos. Entonces, ahí la materia, yo arranco es con una materia muy concreta, y si aparecen grafías o esquemas o dibujos puede ser para dos funciones, cuando la obra ya está acabada, la obra está acabada, una obra sonora, puede servirme como un ejercicio pedagógico, digamos de hacer ejercicios de escucha con mis estudiantes y que ellos hagan representación gráfica a partir de la escucha, o sea una escritura posterior que va a servir para el análisis, donde uno puede entender aspectos de la obra, sintácticos, morfológicos, estructurales, retóricos lo que sea.

Entonces, ese tipo de grafías son muy interesantes porque cada persona escucha y representa de una manera distinta, pero al comparar uno empieza a crear cierta objetividad, a entender ¡ah claro! esta zona tiene textura no, tiene densidad o tiene transparencia, bueno, etcétera. O sea que, esa escucha posterior es muy interesante, ayudada por una representación gráfica, eso, por un lado.

Por otro lado, yo hago algunos esquemas muy simples, a veces para la interpretación del concierto porque cuando se interpreta esta música, pues hay gente que le gusta la automatización entonces, usted puede tener una consola digital, donde usted ensaya y automatiza la espacialización, pero a mí me gusta la interpretación manual, que es un poco a la “francesa” no, poder mover los potenciómetros y uno tiene que estar en vivo, esculpiendo el espacio con la obra, moviendo la obra en el espacio, y a veces yo hago unos pequeños instructivos de digamos si es una obra que dura doce minutos, pues yo puedo crear una pequeña gráfica, digamos del carácter de la obra a lo largo de esos doce minutos y una pequeña instrucción de cómo la puedo mover en el espacio, entonces,

la voy a mover y pongo a veces palabras, digamos en flotación, transparente, excitada, entonces son como un pequeño mapita de instrucciones que en vivo me permiten tener un cierto control sobre momentos de la obra y carácter de la espacialización.

Entonces en explotación pues yo empiezo a mover el espacio lentamente, a dejarlo como como en suspenso, mientras que sí es centellante, pues empiezo a moverlo excitadamente por el dispositivo. Entonces también hay una grafía, una nomenclatura como muy personal que es un pequeño instructivo para para la interpretación. Por eso dice que hay varios niveles, puede ser, un nivel de boceto previo a componer o en el proceso de componer, pero partiendo de cierta bocetación, que obviamente en la música gramatical sería pues pentagramar, digamos, al lado del piano o lo que sea, pero en este caso es como una visualización sorda de la obra, es extraño, es como visualizar algo que todavía no suena. Entonces, boceto, otra es la escritura posterior y con funciones didácticas, y otra vez de espacialización pequeñas grafías para espacializar.

Juan Diego Martinez: Bueno, voy a que, aunque sea comentar una cosa, usted sabe que la idea esté en este proceso es que llegue a instancias académicas o científicas, mi idea es, todo lo que lo que yo introduzca dentro de mi proyecto sea referenciable y fiable, me imagino que sabe a lo que voy.

Mauricio Bejarano: Si, sí, sí.

Juan Diego Martinez: Entonces, me gustaría que si usted está en la disposición de compartirme algunas de esas grafías

Mauricio Bejarano: Sí, con mucho gusto, claro.

Juan Diego Martinez: Lo que va a llevar el compartir estas grafías, inevitablemente va a ser a otra entrevista.

Mauricio Bejarano: Ah bien.

Juan Diego Martinez: A que yo me las mire, las en las compare con el sonido, las compare con la partitura de la del bocetaje, no sé, la del planeamiento, a la posterior, y surjan digamos preguntas que también me van a servir bastante. Entonces, me gustaría que su merced me colaborara con eso.

Mauricio Bejarano: Me toca, ¿usted ha visto mi página, ha entrado a mi página?

Juan Diego Martinez: Si, yo he visto su página.

Mauricio Bejarano: Por ahí debe haber algunas grafías, por ahí. Pero seguramente son incompletas digamos para su intención.

Juan Diego Martinez: Si.

Mauricio Bejarano: Me tocaría a mí, tiene que escribirme en el correo acordándome de eso, por favor.

Juan Diego Martinez: Claro que sí, de todas maneras, necesito que esas grafías que ustedes escoja sean de obras que usted considere que tienen todo ese proceso de bocetaje.

Mauricio Bejarano: Sí, si exacto claro. Sí porque como le digo, hay distintas maneras de trabajar, yo no trabajo digamos sistemáticamente, yo trabajo manera variada.

Juan Diego Martinez Me regala un segundo que aquí ya fue puesto oscureciendo, voy a prender la luz. Listo, qué pena, continúe.

Mauricio Bejarano: yo estoy más oscuro que usted. Pero bueno, usted me acuerda y yo busco como ejemplos claves de ciertos procesos de bocetación, luego de espacialización y luego, yo creo que puede haber una obra que se llama Jaguar. Jaguar es una obra que ganó premio en Francia, que fue editada en Francia, que fue compuesta en Francia, parte en Francia, y esa yo creo que tiene como todas las instancias, me parece.

Juan Diego Martinez: Si, súper.

Mauricio Bejarano: Como grafías de bocetación, grafías de espacialización y grafías académicas, porque tuve una alumna muy juiciosa de la Javeriana, que tomaban materias en la Nacional, que se dedicó a estudiar esa obra, entonces hizo una juiciosa escritura a posteriori, con análisis funcional, o sea, con análisis retórico y sintáctico. Es una grafía interesante, es muy interesante. Entonces se me ocurre que Jaguar podría ser el ejemplo.

Juan Diego Martinez: Listo, de todas maneras, yo sé que usted tiene diversos tipos de trabajo, o sea de muchas dimensiones y no me gustaría solo quedarme con un tipo de trabajo, de todo, obviamente, todo lo que esté dispuesto a compartirme.

Mauricio Bejarano: No, yo comparto todo, fresco. El problema también es el tiempo de rebuscar en mis archivos no.

Juan Diego Martinez r: A todo, no me no me refiero, a toda su obra, sino a todas las dimensiones que pueda usted trabajar dentro de su obra.

Mauricio Bejarano: Te entiendo, sí como tener unos ejemplos claves.

Juan Diego Martinez: Sí, exactamente.

Mauricio Bejarano: Sí, se me ocurre Jaguar como uno de sus ejemplos y tocaría a pensar en alguna otra voy a buscarla.

Juan Diego Martinez: Listo, perfecto. Entonces, ahorita te tocamos ese punto de la cuestión creativa de nuevo, yo quería que usted me comentara ¿cómo es el proceso creativo? y más porque usted llevan bastante digamos tiempo trabajando esto, y me imagino que a lo largo del tiempo se ha ido encontrando con nuevas formas de hacerlo que de repente le facilitan más el trabajo o bueno me imagino que ha tenido la posibilidad de experimentar con diversos elementos que van nutriendo la obra o nutriendo las posibilidades que pueda tener su obra.

Mauricio Bejarano: Como le decía hace un rato Juan Diego, yo no soy sistemático o sea, tengo una manera de trabajar muy heterogénea y muy cambiante, sin embargo, a lo largo de los años también uno tiene ciertas maneras de trabajar, que sean un poco incorporadas no necesariamente transparentes en el universo cognitivo, sino como metidas en el cuerpo como ciertas maneras de que trabajar, yo creo que sí hay unas a lo largo de los años uno tiene como ciertas manías o ciertas maneras o ciertos procedimientos o si estos gustos también, ciertos gustos por ciertos procedimientos que uno ¡wau me encantan y punto! y uno recurre a ellos, vuelve a ellos, pero en general yo tengo diversas maneras de trabajar a veces trabajo muy racionalmente, o sea estructuro una obra muy racionalmente, pensando en los materiales, pensando en la duración, pensando en todos los atributos musicales pues pensando no en los tradicionales, sino por ejemplo en los en los electroacústicos digamos, pensando en conceptos de masa, conceptos de grano, conceptos de dinámica, conceptos de duración, conceptos de densidad, conceptos de velocidad, como esos criterios musicales, a veces los pienso muy racionalmente y llego al trabajo con el sonido mismo y a veces se logran, pero también a veces se deforman las estructuras también no, o sea tampoco soy inflexible en imponer una estructura al sonido, sino que también me gusta que haya una cierta libertad y un cierto hacer también en el proceso, pero a veces arrancó como te digo una manera muy racional, otras arrancó sin tener ni idea que voy a hacer no, sino que me gustó ese ruidito, ese sonidito que graben no sé dónde.

Porque otra cosa que yo hago Juan Diego es, viajo mucho y grabo donde voy, a veces hago viajes específicamente para grabar si estas cosas, a veces simplemente hay un viaje y aproveché para grabar el entorno, grabar el amanecer de no sé dónde, grabar la plaza del mercado de no sé dónde, o el ruido de una máquina de no sé qué, me interesa cualquier cosa digamos y ese material que se vuelve un archivo enorme de sonidos a veces me meto en mi estudio y digo, ¡ay que rico trabajar con este sonido que grabé! pues por decirle algo por ejemplo, algo que tengo pendiente, cuando estuve en Turquía grabé muchos que rezos musulmanes y cuando estuve por ejemplo en Grecia, me metí a iglesias ortodoxas y grave algunos rezos, por ejemplo esa es una materia que no he trabajado y me interesaría trabajar algo con eso no, algo con eso, pero no sé qué no tengo ninguna, sé que ese material me encanta pero todavía no sé qué hacer con él, entonces como también es una

manera de trabajar no entrarle al material y el material va diciendo cosas, el material jalando para algún lado, va sugiriendo cosas, haga esto no haga esto, es otra manera de trabajar.

Y cuando la obra tiene que ver con el espacio, no con el espacio expositivo o de conciertos, sino con el espacio, con una realidad territorial o algo, a veces surgen unas ideas que son puramente espaciales, no sonoras, sino espaciales. Ay yo quiero algo que tenga mucha profundidad o planos no, o algo que realmente siempre este alrededor, no importa el material, entonces yo creo que tengo muchas maneras de trabajar realmente, y no me repito demasiado pero como le digo, si uno tiene sí, a veces uno retorna ciertos procedimientos viejos o que están presentes en uno, pero tengo muchas maneras de trabajar, a veces trabajo muy intuitivamente, a veces trabajo muy racionalmente, a veces trabajo muy sistemáticamente, a veces no, creo que la mayoría de veces no, digamos en general, no soy un sistemático, ni tengo rutinas. Conozco compañeros que trabajan con horarios, compositores que trabajan con horario y con método y con sistema, yo no puedo, yo no puedo.

Bueno hay otras cosas a veces, oigo alguna obra de un compositor que me interese y digo ¡wau quiero hacer algo como eso! no quiero copiarlo eh, pero quiero hacer algo como con ese carácter, y por ejemplo le confieso algo, a mí me encanta Bryan Hino, muchas obras de Bryan Hino, este compositor inglés ambiental, que es medio “pop” pero es pero es muy interesante, y yo he querido hacer obras a la manera de Bryan Hino, y no puedo no me salen, no puedo, no funciona, entonces hay como unas frustraciones ahí también, algún día lograré por ejemplo, en general, hacer piezas bonitas, que le gusten, que sean dulces de escuchar, y tal. Logré ahorita en el Festival Futuro en Francia sonar una pieza nueva mía que se llama Ondular y es una pieza muy delicada y muy bonita, es como una pieza, además porque festival tenía un tema muy interesante que era la ligereza, el festival tenía la ligereza, entonces dije bueno, trabajemos la ligereza entonces, empecé a grabar una pieza muy delicada, muy sutil, pero bajo una palabra no, por ejemplo, la ligereza, es otra manera de trabajar también no, a veces hay concursos festivos que ponen temas no, que el viaje bueno. Pero me gustó este carácter la ligereza. Y sale una pieza muy distinta a la que yo hago, a las que he hecho siempre, ya la pondré a sonar en Colombia alguna vez, suena ahorita el 19 de agosto, pero la pondremos a sonar en Colombia alguna vez, no sé si le conteste como los métodos un poco.

Juan Diego Martinez: Tranquilo, tranquilo no hay problema, de todas maneras, se siento que en este en esta respuesta su merced me habló del objeto sonoro ¿sí?

Mauricio Bejarano: Sí.

Juan Diego Martinez: Pero más allá de responderme la parte del proceso creativo, hay un tema que también me interesa muchísimo y es saber bueno digamos, que muchos compositores no ellos lo hacen, lo hacen frecuentemente los historiadores que es dividir la obra de cierto compositor en unos momentos específicos, y pues no que no me interesa tanto eso, pero lo voy a utilizar a manera de ejemplo, en los momentos en los que usted trabajó su obra, hizo es un proceso creativo, cuáles eran digamos esos dispositivos que usted pudo haber utilizado, llegó a utilizar o todavía utiliza, digamos teniendo en cuenta esa evolución tecnológica.

Mauricio Bejarano: Hay varias cosas, por ejemplo, me yo tengo un sintetizador analógico un cork MS20, que me parece una belleza de sonido, por ejemplo y es un sintetizador viejo, analógico, me gusta es mantener esa herramienta viva. Tengo unos magnetófonos de carrete de cinta viejos, dañados, pero que tienen ruidos interesantes, que al manipularlos generan, al pasar las cintas viejas generan... esos dispositivos me siguen gustando y están por ahí siempre disponibles, pero también me invento dispositivos, dispositivos muy simples, por ejemplo puedo tener una paila, micrófonos de contacto y empezar a soltar granitos de mármol y grabar y puedo mover la paila y mover el agua, o sea también dispositivos muy mecánicos, muy físicos, muy simples, pero que son como objetofónos, no el objeto que suena, o bueno sí, como un dispositivo que permite generar muchos sonidos no, porque es que la noción de objeto sonoro, es otro tema, cuando Schaeffer nombró el objeto sonoro, se refirió al sonido como objeto, no al objeto que suena.

Juan Diego Martinez : Vale, entonces pues yo me tomé el atrevimiento, no atrevimiento porque realmente fue súper chévere escuchar hartas obras de su merced, y hay unas que me llaman la atención y me gustaría conocer cómo fue el proceso como usted construyó esa obra. Tanto desde cómo la pensó y todo esto hasta como la ejecutó si, una de las que me parece bastante interesante fue Delirios.

Mauricio Bejarano: Delirios, a ver si me acuerdo.

Juan Diego Martinez: Era un punto que de repente iba a ser clave, que digamos hay tantas obras que de repente usted no recuerda cómo, pero si usted pudiese digo yo que de pronto otra que tenga más presente.

Mauricio Bejarano: Pero venga Juan Diego, hagamos un ejercicio, usted me manda en el mismo correo esas obras y yo hago memoria, memoria no instantánea, sino me da un tiempo nos volvemos a encontrar en ocho días o lo que sea y le cuento, pero estoy casi seguro que Delirios fue gestada en el proceso de muchas otras obras, otra que se llama Resortes, Delirio, la misma Jaguar, creo que eran como el mismo momento de procedimientos y de búsquedas, creo no, pero también me tocaría echar memoria. Bueno Delirios es una cuál otra.

Juan Diego Martinez: Delirios y no sé si Óxidos.

Mauricio Bejarano: Óxidos, es un disco entero.

Juan Diego Martinez: Si, de hecho, compartido con unos, o estoy confundiendo el disco.

Mauricio Bejarano: Si, está confundiendo el disco, Óxidos es mío.

Juan Diego Martinez: tendré oportunidad y de hacer la pregunta, entonces voy a dejar esta parte de las obras para otro momento, vale.

Mauricio Bejarano: Me parece bien Juan Diego, usted me manda por correo el nombre de las obras y yo pienso en qué momento, cómo fueron creadas y listo.

Juan Diego Martinez: Vale, entonces quiero que me regale un segundo porque voy a pasar directamente a la parte final de las preguntas que tengo para hoy, las otras pues ya las dejaremos para cuando su merced revise un poco la obra.

Y es sobre los procesos formativos, ¿cómo usted lleva esos procesos formativos? porque bueno nosotros tenemos una educación por niveles, entonces me gustaría saber cómo lleva usted eso porque pues realmente pues es, cómo llevar estos procesos así.

Mauricio Bejarano: También cuando, ha ido cambiando mucho, por ejemplo, cuando yo era profesor del conservatorio y dictábamos composición electroacústica, éramos cuatro profesores de composición, entonces habíamos dos composiciones electroacústicas y dos acústicas, o sea más formales. No le voy a dar los nombres para no preocuparlo.

Juan Diego Martinez: No, tranquilo.

Mauricio Bejarano: y claro, cuando estábamos metidos en ese mundo del conservatorio, yo hacía mucha referencia a los conceptos históricos y teóricos de estas músicas; el concierto de morfología, el concierto de objeto sonoro. Por ejemplo, Schaeffer, que tiene uno de los libros más interesantes que es el solfeo del objeto sonoro, es un libro que debía estudiar todo músico, pero obviamente ningún músico de estudia no, medianamente los electroacústicos.

Entonces me gusta profundizar sobre cómo Schaeffer por ejemplo, creó una clasificación de tipo morfológica de los objetos sonoros, según su complejidad, según su inteligibilidad, etcétera. Bueno hay muchos factores, pero entonces yo usaba mucho elemento de análisis y muchos elementos teórico, pero también mucho ejercicio práctico, o sea al lado de estas reflexiones teóricas, siempre teníamos que tener un pequeño ejercicio donde se representará ese o esos conceptos.

Entonces, dentro del conservatorio nosotros teníamos una profundización en creación sonora se llamaba así; que era música electroacústica y teníamos cuatro semestres, entonces también trabajamos por niveles, un poco al unísono con la estructura conservatorio. Entonces, el primer nivel era fundamentaciones entre teoría, historia y práctica.

Juan Diego Martinez: Me surge ahí por lo que me habla de fundamentaciones, usted me imagino que tenía la posibilidad de escoger de qué trataba ese seminario de fundamentación.

Mauricio Bejarano: Si, nos lo inventamos nosotros.

Juan Diego Martinez: Cuénteme más o menos ¿cuál era el grueso del seminario fundamentaciones?

Mauricio Bejarano: Pues a grandes rasgos, era el solfeo concreto, o sea, el músico y pues llegaba con su solfeo tradicional, pero aquí lo que le ofrecía yo era, una revisión de ese solfeo, y una expansión del solfeo, al solfeo del objeto sonoro, el objeto sonoro como el sonido en su totalidad. Entonces trabajábamos ejercicios de solfeo, ahora, en el solfeo concreto no es un solfeo abstracto, es un solfeo concreto sí, o sea, hay que manipular sonido, hay que jugar con el sonido, entonces había ejercicios también muy físicos construíamos objetofonos, cacharros, cacharros con cualidades sonoras y un poco intuitivamente esos cacharros nos permitían a partir del sonido de un cacharro, por ejemplo, un resorte con una lata con no sé una piedra, un objetofono a partir de ese cacharro, empezábamos a escuchar y a analizar cualidades de ese sonido, cualidades musicales de ese sonido, duraciones, intensidades, timbre, etc. Entonces, funcionaba con ejercicios muy elementales.

También hacíamos servicios puramente electroacústicos, entonces, generar un objeto sonoro electrónicamente y empezar a modificar sus cualidades según esos criterios básicos; por ejemplo, una idea de la síntesis aditiva que es uno de los principios básicos, que es a partir de una sinuosidad simple, sumando sinusoidales de tipo relación armónica o inarmónica o la que sea, empezará a construir materia sonora y aprendíamos un poco cómo se construye el timbre, cómo se construye la materia sonora en sí.

Entonces hacíamos ejercicios muy elementales de construcción tímbrica, también hacíamos ejercicios de espacio, jugando un poco con el espacio estereofónico, cómo un sonido viaja. Pequeños ejercicios, el ejercicio cumbre de ese espacio era poner un sonido con una estereofonía hacer que uno sienta que el sonido le pasa por delante y por detrás era el ejercicio más difícil, pero hacíamos ese tipo de ejercicios de técnica, de teoría y de contextualización, era todo un paquete, un paquete complejo.

Esa época del conservatorio me aburrió un poco, siempre estábamos peleando con el conservatorio, con la estructura, con la formación. Entonces nosotros siempre hacíamos ruido, y los conciertos eran ruido y hartos. Los más amigables con los otros eran percusión, pues que le hacemos ruido también, pero yo terminé saliéndome del conservatorio y pasándome artes plásticas; y en artes plásticas pues el desarrollo ya se vuelve un poco distinto, porque ya no me interesa formar músicos, sino formar artistas plásticos que les interesa el sonido, pero yo sí uso mucho los principios de esa formación tradicional de la música electroacústica; digo tradicional de la música electrónica porque ya llevamos setenta años digamos de evolución de esas formaciones y la advertencia siempre con los artistas plásticos, es no intenten ser músicos, por favor, no sean músicos, sean artistas pero, aprovechemos principios en que traemos de la música, principios, técnicas, cualidades, etc. y usémosla para propuestas de índole escultórico, instalativo, plástico, etcétera.

Entonces ahí hubo un punto de inflexión, eso fue hace yo creo que ocho años que me cambie de escuela, pero en los últimos años yo he dejado de dictar sonido, no dicto sonido, nada, cero. Y en la maestría de artes plásticas y visuales pues enseñé sonido cuando los proyectos lo piden, como es el desarrollo individual de cada proceso, entonces habrá procesos donde quieren trabajar con sonido y muchos obviamente no saben, entonces toca ir, hacer unas asesorías, o sea, esa es otra manera de enseñar.

Yo dicto una materia en pregrado, que es escultura II, se llama El objeto y su disposición, se llama la materia. Intentó meter siempre un módulo sonoro para envenenar un poco al estudiante, un mesecito de sonido y resultan cosas buenísimas, son gente muy chiquita, de segundo y tercer semestre, pero resultan cosas maravillosas la gente se le mide, se le mete, asimila las cosas muy rápidamente, entonces en escultura meto siempre una un ejercicio con sonido desde la perspectiva espacial y escultórica, pero obviamente obliga a trabajar ciertas técnicas y cierta aproximación conceptual sonido.

En la actualidad no dictó ninguna asignatura específica sobre sonido, pero tengo esa materia en pregrado y un poco en las asesorías de proyectos particulares que me exigen por ejemplo ahora hay una chica que me dice que está trabajando sobre el vértigo, entonces yo que le puedo aportar sobre el vértigo, pues estoy en problemas porque nunca he trabajado el tema desde el sonido y el sonido

y vértigo entonces me toca hacer pequeñas investigaciones y claro, tengo cierta experiencia que me permite hacer preguntas y sugerir unas rutas, unos referentes, pero así son las maneras de que he venido trabajando en estos últimos cuarenta años es que las cosas han ido cambiando, si las cosas han venido cambiando poco a poco.

Mucha gente también me solicita que dicte otra vez un módulo de sonido o una materia entera y bueno, sí, puede ser que pase no, en los próximos dos años puede que arme una materia que se llame Plástica Sonora, no sé qué y enseñe otra vez estructuralmente estas cosas, pero por ahora estoy en este en este momento un poco más abierto y más libre.

Juan Diego Martinez: Sin embargo, la pregunta es enfocada a cualquier experiencia que usted haya tenido enseñando tanto su trabajo en escultura sonora o como el trabajo en arte sonoro, en general. Nos quedamos en la parte que le pregunte sobre fundamentación; me gustaría conocer más, otras propuestas pedagógicas que haya dado en su carrera, además de eso, en otros momentos.

Mauricio Bejarano: Si, hay otros momentos se trabajando con un colega mío que es Federico Demer, él es percusionista y compositor también, nosotros dictábamos unos módulos para distintas maestrías, por ejemplo en Musicoterapia dictábamos unos módulos, musicoterapia es demasiado médico el enfoque, pero nosotros metíamos un poco de venenito ruidoso y concreto para que el estudiante también tuviera herramientas distintas pues a las músicas tradicionales y las musicoterapias tradicionales. Eso fue interesante con Federico porque combinábamos su formación de percusionista y mi formación de compositor, la mezclábamos lográbamos hacer ejercicios y estrategias pedagógicas interesantes.

Trabajamos también con la maestría de Educación Artística de la Nacional, ahí también como la mayoría son educadores y hay muchos músicos que enseñan música a nivel del colegio, colegios públicos en general, entonces nosotros también, dictábamos un módulo entero para romper esos paradigmas tradicionales de la de la enseñanza musical y empezar a hablar del solfeo concreto, y del ruido, etcétera. Esa fue otra experiencia interesante con Federico, durante algunos años hicimos ese ejercicio académico, pero no más, creo que no más.

Hay muchas solicitudes de individuos que quieren que les da clases particulares, no he querido, no tengo tiempo tampoco, es difícil sacar tiempo para unas clases particulares, entonces esa experiencia está todavía pendiente.

Juan Diego Martinez: ok y me imagino que en el momento en el que estaba en el proceso de enseñanza del sonido en algún momento de su carrera, tuvo la posibilidad de trabajar esos temas, el espacio, lo electrónico, lo electroacústico, más o menos me puede contar ¿cómo fue su proceso? ¿qué era más o menos lo que usted les transmitía a sus estudiantes?

Mauricio Bejarano: Bueno es que es muy complejo y muy diverso, por ejemplo, para el problema espacial, además de los ejercicios que le cuento de jugar con el espacio es estereofónico o el espacio cuadrafónico, etcétera. Siempre hacíamos uno o dos conciertos pedagógicos digamos, donde montábamos un dispositivo de orquesta de parlantes, hacíamos clases de espacialización, enseñamos a especializar o a la misma concepción del dispositivo orquestal, digamos de parlantes y los estudiantes aprendían a mover sus obras, porque es que hay una hay una cosa interesante y es esa relación entre el espacio interno de la obra, o sea, una pieza musical tiene un espacio interno, se comporta de cierta manera adentro de la materia, pero cuando está puesta en escena es como otro espacio de la obra, pero tiene que haber una coherencia y una conexión entre el espacio interno y el espacio externo.

O sea, como la obra tiene unas características, unas morfologías, unas cualidades dinámicas, espaciales, texturales, etcétera. pues deben estar claramente reflejadas cuando se te montan en concierto. Entonces enseñamos también esa coherencia entre el espacio interno y el espacio externo de las obras; enseñamos cableado, enseñamos manejo de consola, es decir, era un poco de todo. Desde las cosas técnicas de microfononía, de consola, manejo de parlantes, pero también todo el problema conceptual de manejo del micrófono, de manejo consola y el manejo de parlantes, y el manejo musical también, entendiendo estos dispositivos como instrumentos musicales, el micrófono es un instrumento musical, el parlante es un instrumento musical, la consola es un instrumento musical, etcétera; todo el problema de cableado era todo un lío también, aprender a cablear, donde conecto, porque conecto aquí. Entonces, pasábamos por todo ese por andamiaje

técnico, conceptual, musical, poético, sensible, un poco entremezclado, siempre como todo muy ligado.

Entrevista Federico Demmer Colmenares

10 de octubre 2023

Juan Diego Martinez

Pensando en la creación musical electroacústica ¿A qué lo remiten las palabras lugar, espacio y/o territorio?

Federico Demmer Colmenares

La música electroacústica y en general el arte sonoro, que es una ampliación del espacio de creación de la música electroacústica, ya no solamente se piensa en términos musicales, sino en tiempos de la generalidad artística, utilizando elementos de otras de otros campos del arte.

La musica electroacustica, Evidentemente ha venido desarrollando desde hace ya muchísimos años, una estrecha relación con lo que es el espacio en el que se crea, el espacio en el que se difunde y el territorio, que es el espacio en cuanto a entidad política, que incluye, evidentemente todos los aspectos que se involucran en ese territorio, principalmente las comunidades que allí habitan y que han forjado una serie de lazos y de relaciones que se pueden hacer visibles a partir del proceso de creación artística.

En mi reflexión, yo parto de un principio que hemos enunciado, hasta cierto punto, explícitamente en lo que hacemos en los espacios de la Universidad, que es que el arte genera conocimiento, el arte tiene una episteme propia que le permite generar conocimiento de una manera distinta a como lo hacen las Ciencias Sociales, las ciencias físicas, las Ciencias Naturales. Los procesos creativos en sí son procesos que, una vez que se colocan sobre el escenario, se colocan para su difusión, generan una relación de conocimiento con las personas que los escuchan o las personas que tienen acceso a estas creaciones.

Es un conocimiento que logra llegar a algunos aspectos en donde la investigación de Ciencias sociales y Ciencias Naturales no alcanza a llegar, especialmente en lo que tiene que ver con las comunidades y el territorio, y eso es muy claro en un país, por ejemplo, como Colombia, evidentemente, en Brasil también está presente eso. Nuestros países están definidos como naciones multiétnicas y multicultural. Eso significa que, para entender la nación, para entender cómo se articula la nación es necesario entender las realidades culturales y esas realidades culturales.

No se entienden solamente desde la antropología, desde la economía, desde la sociología o desde la física, sino que para ello el arte es fundamental, entender los procesos creativos de las

comunidades que habitan en los territorios es la única manera de acercarse a su forma de conocer el mundo, de transformar el mundo, de relacionarse con el mundo y, a partir del arte, se ha generado toda una dinámica de involucrarse en los territorios, con los procesos creativos de esas comunidades.

Toda comunidad que interactúa con el medio ambiente, que interactúa con el territorio, genera unas relaciones culturales y una creación que transforma el territorio los procesos creativos de las comunidades; transforman en territorio y son una forma de conocimiento y de relación con el territorio.

Entonces poder acercarse, conocer a través del arte, esas relaciones culturales de las comunidades con el territorio, que es una forma muy importante de generar un conocimiento de ese territorio y, al mismo tiempo, de establecer unos lazos creativos que de otra manera no se generan. Y, si me permites, quisiera poner un ejemplo, en este país, hace unos años, creo que desde el 2014 hasta el 2016, se dio un proceso de negociación con la guerrilla más grande de Colombia y de Latinoamérica, las FARC. Un proceso de paz en el que se instalaron, las columnas guerrilleras en unos territorios, les fueron entregados a unos territorios para que se instalaran mientras duraba el proceso de negociación, estos sitios se llamaron los espacios territoriales.

En estos espacios territoriales hubo una serie de iniciativas para ir y conocer la realidad de estas personas, de estas comunidades de guerrilleros que, en ese momento, digamos, ya no estaban en actitud militar de combate, sino estaban en actitud de generar procesos comunitarios en esos territorios entre ellos; es decir, procesos productivos, procesos de organización social, de organización política. Inclusive empezaron a casarse, a tener hijos, a generar toda una comunidad, muchas veces desde las universidades, principalmente todas las universidades que se vincularon a este proceso yendo a esos territorios y haciendo encuestas, planteando alternativas económicas, entrevistándolos, haciendo toda una serie de actividades con esas comunidades.

Pero siempre había algo que faltaba en ese conocimiento y nosotros aquí en la Universidad Nacional implementamos un proyecto que se llamaba espacios de conocimiento para la paz. Era un proyecto interdisciplinario donde había todas las facultades de la Universidad, nosotros fuimos a esos espacios territoriales y encontrábamos exactamente eso que había, algo que faltaba en el conocimiento de las relaciones que establecían y que habían establecido estas comunidades de guerrilleros con los territorios y que eso no salía en las entrevistas, ni salía en las encuestas.

Entonces, con el profesor Carlos Atizaba, aquí también de la Universidad, director de teatro, elaboramos una propuesta de creación colectiva de teatro y música, a través de esos procesos de creación colectiva, con ellos y con ellas, y salieron a la luz cosas que en las entrevistas ellos no decían y no decían porque no podían verbalizar lo que sentía, no podían expresar verbalmente lo que sentía, mientras que a través del teatro, a través de la música, componían canciones en cuyas letras podían decir cosas que no podían decir en una entrevista porque no les salían, mientras que al hacerlo a través de un proceso creativo, si no les da los medios expresivos para, a través de un proceso creativo, expresar eso que quieren decir, eso sale de otra manera, sale a través de la poesía a través del canto a través del teatro a través de la acción que produjo, pues esta esta relación con ellos. Esto sucedió específicamente en el espacio territorial en el Guaviare.

Y entonces eso nos da una idea de que la relación a través del arte y la cultura con los territorios es una realmente generar un espacio transcultural, plural, en donde nos podamos aproximar a las realidades culturales y sociales de estas comunidades y de estos territorios, y a través y a su vez los territorios establecer una relación más creativa y más rica, más enriquecedora.

Nosotros, por ejemplo, como académicos no entendemos, no entendemos la realidad, tenemos una cantidad de esquemas mentales, pero no entendemos la realidad y a través de estas estos vehículos artísticos y culturales, hemos logrado acercarnos mejor a esos territorios.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Algunas de sus obras electroacústicas tiene referencias un lugar, espacio y/o territorio?

Federico Demmer Colmenares

Bueno, una de las realidades extraordinarias de las propuestas electroacústicas es que nosotros, por medio de la de la composición electroacústica, podemos generar toda una cantidad de mundos imaginarios que en la realidad no existe. O sea, nosotros podemos traer la selva del Amazonas a un auditorio en Bogotá y generar una experiencia, porque es que eso es lo importante en las personas que escuchan. Se puede generar una experiencia en donde realmente sensorialmente se sienta la selva del Amazonas. Para eso se requiere de un artista sensible que sea capaz de hacerlo, de componer la obra de ensamblarla los medios técnicos que existen.

Nosotros aquí trabajamos, es un espacio de la Universidad de los Andes que se llama Blas, que es un teatro sonoro de 96 canales. En Brasil existe uno en una Universidad del estado de Sao Paulo, tienen un laboratorio que se llama el laboratorio, pan, aroma, pan, aroma, fundado por Flo Menesses, y creo que son los dos únicos teatros sonoros que hay en Latinoamérica y el quien dirige

este teatro sonoro que es el maestro Jorge García Moncada, ha hecho una serie de obras en las que a través de un proceso de investigación muy profundo que ha realizado, obras que tienen que ver con los territorios, realmente la experiencia de esas obras electroacústicas, hay una para electroacústica y percusión que yo tuve la oportunidad de interpretar, la parte de percusión que se llama Historia de nosotros, con esa obra realmente uno se da cuenta de cómo a partir de una iniciativa creativa muy sensorial, la música electroacústica tiene esa ventaja, que como no es música abstracta, no es compuesta con leyes abstractas, sino que es música concreta, como decía Schaeffer, y no es música que se basa en las leyes de la tonalidad, de la melodía, de la armonía, y todas estas cosas abstractas, sino que es muy sensorial, así mismo, llega muy sensorialmente a quienes la escuchan de una manera desprevenida. Claro, hay gente que llega diciendo eso es puro ruido, eso no es música, “Bueno, está bien, si no es música, no es música, pero a apreciemos la sensorialmente como cuando uno va a degustar un plato, una comunidad y le sirve en un plato que uno no conoce, pues hay que degustarlo, no hay que decir, “no, es que yo no como papá o yo, no como yuca o yo no, como tal cosa” aquí hay que degustarlo, hay que acercarse sensorialmente a eso, y yo creo que la música electroacústica tiene ese poder que entra directamente a las áreas sensibles y creativas del cerebro y estimula procesos creativos y procesos de sinergia que permiten realmente apreciar, apreciar el universo que el compositor está planteando.

Entonces yo aprovecho eso en mis composiciones, casi que todas las composiciones tienen una motivación, Bogotá 9S fue motivado por una protesta social que terminó en una masacre aquí en Bogotá y las otras en generalmente, están motivadas casi siempre por los sitios a donde he ido, sitios a donde he ido a trabajar con las comunidades, que a veces utilizo paisaje sonoro, pero siempre le agrego que el aspecto musical. Como yo soy percusionista, pues en general utilizo percusión. “Por aquí, hay la cantidad de instrumentos de los que utilizo” muchos de los instrumentos son instrumentos de origen selvático, de origen indígena, que son instrumentos que imitan sonidos de la naturaleza, el tambor de trueno, el soplo de la muerte, los fijáis, que imitan el agua, los silbatos que imitan los pájaros, en fin, toda esta serie de instrumentos que son de origen indígena, tanto selvático como del altiplano y de otras comunidades indígenas.

Entonces trato un poco como de recrear, estas relaciones sensibles con los territorios, eso es más que todo lo que yo busco hacer en estas composiciones.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo fue la selección de los materiales de esa obra?

Federico Demmer Colmenares

Bien en general, yo utilizo mucho materiales que no grabo yo mismo, por ejemplo, aquí en Bogotá existe una plataforma que se llama VozTerra, esta plataforma tiene grabaciones de una gran cantidad de sitios, de territorios naturales que se están perdiendo y pues hacen una documentación, para tener una biblioteca de sonidos de esos territorios: los páramos, la reserva Van Der Hammen aquí en Bogotá, el pie de monte amazónico en el Caquetá, hay toda una serie de ambientes sonoros grabados y esta iniciativa de Vozterra, precisamente Bogotá 9S fue compuesto para una convocatoria de esa plataforma y que salió en unos discos, lo que ellos quieren es que esas grabaciones sean utilizadas por compositores como material para ser desarrollado en obras musicales. La convocatoria era un poco eso, tenemos este Banco de sonidos, utilícenlo para hacer unas composiciones.

Otro compositor muy importante en la música electroacústica colombiana es Mauricio Bejarano, ha hecho muchas grabaciones de ambientes. el último, donde estuvo, por ejemplo, fue en el Salar de Uyuni, grabando este borboteo de la sal con el agua, en Bolivia, pero también ha ido a los nevados colombianos, ha ido pues a hacer Estados Unidos urbanos. Pero mi aproximación a esos materiales para componer una obra que no siempre tiene que ver con tratar de recrear un ambiente natural.

Mi pensamiento es un pensamiento electroacústico, es decir, como compositor de Electroacústico. Entonces yo pienso, a mí me sirve esta textura, me sirve la densidad de este de este medio ambiente, me sirve la aglomeración de estas partículas sonoras que produce el agua en este otro ambiente. Mi aproximación es completamente electroacústica, no es digamos así, musicológica o antropológica, no trato de recrear un ambiente de la selva amazónica, no el ambiente de la selva amazónica me sirve como textura para generar una obra electroacústica, y generalmente lo combino con instrumentos.

Casi que el papel fundamental de la del proceso de composición es teniendo estos materiales, a veces grabados por mí o tocados por mí con los instrumentos, es un material se procesa, casi nunca utilizo los materiales sin procesamiento a través de diversos procedimientos, como que yo trato de imaginar cuál es el sonido que quiero producir, busco la fuente y la proceso para llegar al resultado que quiero en un proceso creativo. Eso a veces lleva por caminos inesperados, especialmente en una música que no que no obedece a leyes estrictas como la electroacústica, en donde al explorar

el material y al procesarlo, se van descubriendo nuevas betas, nuevos caminos, nuevas rutas, uno tiene que estar abierto.

Yo tal vez parto de una idea, de un sonido que quiero, pero en el proceso de transformar esa materia como si fuera un escultor que está estallando una materia en ese proceso, a veces descubro otra ruta que me abre otra perspectiva yo estoy abierto a seguir por ahí, entonces a veces el resultado incluye mucho de azar, que también es una posición estética e interesante. El resultado final no necesariamente está perfectamente codificado en lo que uno ha diseñado, como sería un proyecto arquitectónico, por ejemplo, bueno, a menos que un arquitecto en la medida en que va construyendo, se le ocurra decir; - Ah, no, aquí voy a cambiar los planos y voy a ser más bien en vez de hacer un balcón voy a hacer una terraza o alguna cosa así. Sino que, en el proceso mismo de trabajar con la materia, con la materia sonora, me van sugiriendo nuevos caminos y nuevas de exploración, siempre es un proceso de exploración, siempre es un proceso creativo muy abierto.

Entonces, a veces el resultado, pues no lo tenía previsto exactamente así y evidentemente, sale la obra ya de una manera casi que inesperada, pero al mismo tiempo he aprendido que eso no es suficiente, que ese proceso no es suficiente, sino que uno tiene que aplicar algunos principios de la creación artística, como son el distanciamiento crítico, uno tiene que distanciarse de la obra y mirarla críticamente, y ahí se realiza un ajuste final. Hay cosas que no funcionan, que a uno le pueden parecer perfectas, esto quedó este pedazo quedó perfecto, pero en un proceso de distanciamiento crítico, a veces uno dice, no funciona.

Está muy bien, pero tal vez para otra obra, pero aquí no funciona y yo a veces también trato de aplicar principios dramáticos, es decir, de conducir la obra hacia algo, a veces que llegue a un clímax, pero no necesariamente, pero sí que tenga un desarrollo que llegue algo y que culmine de una manera que uno quiera que ese desarrollo termine.

En otras obras electroacústicas, especialmente las primeras que te voy a compartir, aunque creo que algunas están en soundcloud, lo que pasa es que las obras que yo tengo en soundcloud están en una plataforma que se llama Microcircuito que es una plataforma de compositores latinoamericanos, ahí tengo varias obras, pero ahorita no me acuerdo exactamente cuáles son las que están ahí en esa plataforma, ahí también está Jorge García, él también tiene algunas obras en esa plataforma, ahí hay una gran variedad de obras electroacústicas de compositores latinoamericanos, es una plataforma interesante.

Entonces, en esas obras sí, yo trato de hacer una propuesta dramática, una propuesta que tenga desarrollo, que tenga culminación, que tenga todos estos elementos un poco más que prestados del desarrollo teatral y no tanto del desarrollo musical.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo es el proceso de espacialización (difusión considerando el espacio arquitectónico) de esa obra? ¿Cómo es su relación con el espacio arquitectónico donde va a hacer la espacialización de esa obra?

Federico Demmer Colmenares

Habiendo tenido la fortuna de tener este contacto y este trabajo tan estrecho con Jorge García, él es graduado del conservatorio de Birmingham con John Harrison y en el Conservatorio de Birmingham, tienen el teatro sonoro, que se llama The Beast, la bestia, yo no sé ya cuántos canales tiene, porque cada vez tiene más, en donde y se hacen estos procesos de especialización, de tal manera que la experiencia del auditorio sea una experiencia inmersiva, creo que ese es un poco el concepto clave en cuanto a la especialización, la espacialización lo que permite es, efectivamente, que la persona esté inmersa en el entorno sonoro, que es la forma como nosotros escuchamos.

O sea, nosotros, no escuchamos derecha a izquierda, sino que escuchamos, estamos en el centro del espacio sonoro, como decía Murray Shaffer, entonces, se trata de recrear esta experiencia inmersiva y por medio de procesos de especialización muy sofisticados, que yo no manejo a cabalidad, o sea, yo no soy capaz de producir una pista de 8 canales, para eso necesito la ayuda de Jorge o de alguna otra persona que sepa realizar estos procesos de espacialización, yo más o menos puedo tener una idea de cómo quiero especializar y cómo quiero que los sonidos pasen de un lado para otro, o sea, que transiten, que no se queden estáticos. En ese sentido, tiene mucho que ver con la teatralidad, es distinto, por ejemplo, si uno está viendo una obra de teatro en donde hay una persona parada a la izquierda y una persona parada a la derecha y cada uno está diciendo su parlamento y si se quedan quietos en el escenario, pues sí, falta algún ingrediente. Entonces, el movimiento del sonido en el escenario para mí es fundamental, hace parte de la esencia de la obra hace parte de como decía John Cage, a mí me gusta como los sonidos actúan, le gusta la actuación de los sonidos y yo lo pienso mucho así, estos sonidos están actuando, están en un escenario, están en primer plano, segundo plano o plano trasero, se están metiendo dentro del público, para atrás, suben al techo toda esa teatralidad hace parte de las obras, pero técnicamente yo no soy capaz de realizar una obra de 8 canales, en donde estas cosas sucedan.

Generalmente lo pienso, hasta cierto punto en dos o en 4 canales, hasta eso yo soy capaz de hacer, pero ya una espacialización más compleja no la puedo hacer. Ahora, cuando las obras se van a presentar, evidentemente, trato de pensar en el espacio sonoro donde se van a presentar las obras y cómo es la mejor forma de presentarlas de escenificarlas.

La ventaja de la música electroacústica es que es una música que como llega directamente a la sensibilidad, es muy poderosa y una obra poderosa puede diluirse completamente si uno la coloca mal en el escenario. Puede convertirse en no decir nada entonces, si yo conozco los puntos poderosos de la obra, pues yo quiero que esos puntos tengan el mayor efecto posible. Yo soy rockero, soy metalero y en un concierto de metal, realmente el impacto que se recibe de esa música es muy fuerte y tiene que ver con que pues su realización sobre el escenario, es muy poderosa. Yo pienso un poco en esos términos, si este pedazo yo quiero que le llegue al auditorio y bote de la silla para atrás, entonces, evidentemente hay que pensar en que, al colocarla en escena, en el espacio.

Me gustan los espacios muy reverberantes, entonces trato de trabajar con la reverberación del espacio, de colocar los parlantes en un sitio en el que, por ejemplo, los bajos tengan todo su valor, en donde el tránsito de los sonidos de un lugar a otro se puede apreciar por las personas que están ahí, en el sitio que corresponde. Entonces sí, evidentemente para mí, digamos en términos de porcentaje, no sabría decir cuánto, pero es muy importante el poder de la obra, quede correctamente verificado cuando uno la coloca en el escenario, y pues eso también incluye el factor de la intensidad del sonido, o sea, en general las obras son obras para escucharlas a un volumen alto que en donde allá cierto nivel de estridencia, de ruido, de texturas desgarradas y todas estas cosas que aparecen en las obras.

Yo he trabajado dentro de la Universidad Nacional, soy profesor del conservatorio de música, pero más allá de eso, yo he tenido mucho contacto con algunas de las maestrías que tenemos en la facultad, que son la maestría de teatro y artes vivas, la maestría de artes plásticas y la maestría de educación artista.

Yo dicto un taller que antes se llama taller de creación sonora, lo que trato de hacer es aproximar a artistas que no son músicos al universo de la creación sonora, que a partir de lo pienso, a partir del desarrollo de estos objetivos, se genera un proceso de creación sonora basado en distintos tipos de improvisación, improvisación, libre, improvisación generativa, improvisación, dirigida, improvisación normada y procesos de creación colectiva, de tal manera que estas personas, que no

vienen necesariamente del ámbito de la música, te tengan desde su campo disciplinar, una relación con el universo sonoro. Y tengo que decir que satisface, por ejemplo, los artistas plásticos por su forma de pensar la creación artística producen los resultados de creación sonora extraordinarios. Digamos que no se requiere tener una técnica en un instrumento para para hacer una creación sonora.

Entonces, a partir de la interacción con materiales sonoros que pueden ser acústicos o electroacústicos, un artista plástico logra realmente hacer una propuesta plástico sonora, en el aspecto del teatro también sucede lo mismo. Si una persona que viene del ámbito de las artes escénicas, logra desarrollar una propuesta de creación sonora plenamente satisfactoria, utilizándolo los materiales que le proporciona el entorno sonoro, pero utilizando las capacidades creativas de las artes escénicas.

Eso me ha llevado también a trabajar con artistas de estas de estas distintas disciplinas, especialmente con personas que están relacionadas con el performance, que es en particular con la con la artista Solitsa Noriega, con ella he hecho ya varios trabajos. En este momento estamos desarrollando un trabajo que tiene que ver con, con cantos y rezos, a las plantas, a las plantas medicinales. Entonces estamos haciendo una propuesta sonora en torno a eso a los cantos que ella hace con las plantas medicinales que y su relación con el mundo vegetal.

Digamos que, si yo me hubiera quedado solamente con los conceptos que vienen del del ámbito de la música, no hubiera hecho el 80% de lo que he hecho casi que es ese ese 80% se ha hecho en interrelación con otros artistas. Recuerdo, por ejemplo, una, una improvisación que se hizo mientras el artista Miguel Huertas pintaba un mural, él me mandó el dibujo que iba a plasmar en el mural, a ese dibujo yo le hice una serie de propuestas sonoras y a medida que él lo iba pintando, yo iba haciendo los sonidos.

Esto se iba a hacer una sola vez, porque el mural se pinta y ya quedó, pero pues tuvo tanto éxito que tocó repetirlo porque era una cuestión, evidentemente muy muy muy novedosa, todos los sonidos eran sonidos instrumentales procesados, yo utilizo un procesador digital de señales, que es el lexicón utilizo pedales también pedales de los que usan los guitarristas que utilizo, este instrumento que está aquí, que es un CAT, es un teclado de percusión de Midi, un controlador.

Abajo, en el piso hay algunos de los otros instrumentos que utilizo y en el centro hay un tambor electrónico que se llama Wave Front, que es un sintetizador, pero que no es de teclado, sino que es para ser tocado como un tambor.

Entonces, son sonidos familiares, es uno de los aspectos fundamentales que me gusta desarrollar, es decir, que la persona no haga una relación causal con lo que produce el sonido, es decir, que no diga - eso es tal cosa. - Ah, ese sonido es tal. Me gusta que trascienda esa escucha causal y se centre más en las texturas y en otro tipo de conceptos, eso lo he aprendido trabajando con estos artistas que no vienen del del ámbito de la música, sino más bien de las artes plásticas.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo trabaja el lenguaje partiturográfico dentro de esas estéticas?

Federico Demmer Colmenares

Yo nunca imaginé que me iba a poner a componer, yo era y soy todavía un instrumentista, un percusionista clásico. Especialmente me interesa la música contemporánea y la música de vanguardia de los años 60 - 70 y pues la que se está haciendo actualmente, mucha de esa música estaba escrita en partituras gráficas, por ejemplo, El rey de Dinamarca de Morton Fernán, está escrito en una grilla con numeritos y signos. John Cage, también tienen partitura gráfica, un compositor colombiano, Jesús Pinzón Urrea desarrolló toda una serie de partituras gráficas que se llamaron Zonoópticas. En música latinoamericana ha habido también muchas aproximaciones a la música gráfica y efectivamente, hay cosas que evidentemente, con la los limitados medios de la notación musical occidental, uno no puede escribir en una partitura, algo que con esa notación.

Alguna vez presenté una obra a un concurso, en el que estuvieron 3 jurados internacionales, entre ellos Mesías Maiguashca, yo traté de pasar a finale la partitura, pero no lo lograba, entonces hice una parte manuscrita gráfica y otra parte en finales y entonces me decía, Mesías me decía, - ¿pero usted para qué quiere hacer meter su partitura, que es muy libre, en una cosa tan restringida como es el finale? cuando si usted la pinta como pintó este pedazo es perfectamente satisfactoria, ya no haga eso, los medios tienen que servir, en la medida en que no sirvan, pues no los utilicen.

Si usted tiene que restringir su pensamiento por el hecho de tener que meterlo en un pentagrama y es lo que hoy, por ejemplo, decimos allá los profesores, decimos: - Es que ustedes nos quieren a nosotros meter en un Excel y nosotros no cabemos en un Excel. Bueno, es lo mismo la partitura gráfica, evidentemente hay que desarrollarla en sus máximas posibilidades, pues le da posibilidades al músico.

Stockhausen decía: - lo ideal para mí es una combinación entre El Mundo electrónico perfectamente codificado, y el mundo libre del intérprete, para eso necesito una partitura con una serie de signos que detonen en el intérprete una acción musical. Entonces mis partituras lo que

buscan es que el músico, al ver los símbolos al ver los signos que están inscritos ahí, eso le genere un proceso de una acción musical y que en esa medida pueda interactuar con el medio de fijo electrónico. Yo trato de hacer eso, yo trato de hacer una simbología a unos signos o unas gráficas que inmediatamente detonen un proceso, una acción creativa sobre los instrumentos.

La mayoría de mis partituras son gráficas, cuando hay pedazos en los que hay que tocar estrictamente algo, pues ahí sí, evidentemente utilizo la anotación tradicional, pero incluso en esos casos la partitura no incluye todo lo que debería incluir, porque yo además le incluyo reverberaciones, delay, todo tipo de efectos. Sí, ahí en la partitura está escrito como uno podría tocarlo en un piano, pero lo que va a sonar no es lo que está ahí porque es lo que está ahí, pero procesado a veces en tiempo real. En general en tiempo real por algún procedimiento de procesamiento de señales, entonces efectivamente encontrado que la notación gráfica me ha permitido hacer cosas que de otra manera no podría hacer, y también me ha permitido aproximarme a personas que no leen partituras a artistas plásticos.

Entonces, mire en este sitio y tal acción está graficada de esta manera, y eso genera tal movimiento, eso también ha sido un vehículo de relación con las personas con las que trabajo.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que hay una relación afectiva entre el compositor, lugar, espacio y/o territorio y la creación sonora? ¿Puede explicar por qué?

Federico Demmer Colmenares

Bueno, me la palabra afectiva genera una serie de reflexiones, porque yo tal vez me distancié un poco de generar ese tipo de relaciones afectivas. En ese sentido, tal vez establezco una relación más de distanciamiento, pero también una relación un poco más objetiva y en alguno de los proyectos hemos de investigación que hemos realizado, estudiábamos de esta filósofa, pensadora boliviana Sylvia Rivera, Kuczynski y ella planteaba en su libro que se llama Biología de la imagen, que había dos formas de relacionarse con la elaboración de una reflexión sobre cuando uno va a una comunidad la aproximación antropológica, que es simplemente de documentación, es donde el antropólogo está afuera y está mirando, él no participa, ni él construye ni él interviene, es una aproximación un poco positivista, la del antropólogo, él documenta, pero desde afuera y la aproximación sociológica a la imagen es cuando es el propio protagonista el que documenta su experiencia.

Es decir, cuando uno va a una comunidad, cuando es la propia comunidad la que hace esa documentación, o esa y elaboración, lo que uno tiene que hacer es aproximarse a la comunidad y darles los medios para que sean ellos los que, con su lenguaje propio con su forma de ver la materia y los materiales, generen la propuesta. Yo trato un poco de hacer eso, es decir, de no ser el antropólogo, que voy allá a mira, hagan esto, hagan esto, muéstrenme esto, No, sino más bien como dejar que eso fluya libremente a partir de lo que la propia comunidad o las propias personas que quieran hacer, sobre eso trabajo yo después, claro, uno establece una relación afectiva en la medida en que trata de empatizar, en el concepto de empatía, me parece fundamental en eso, tratar de empatizar con los procesos creativos, los procesos comunitarios, inclusive los procesos políticos de esas comunidades.

Es una relación más de empatía, de colocarse en la posición de que se está aprendiendo, no les está enseñando nada, pero además uno no puede entender eso desde los esquemas mentales de uno, que son ajenos a los de esas comunidades, más bien uno tiene que tratar de entender cuáles son los procesos que están al interior de lo que ellos están haciendo y, a partir de ahí se generan las ideas de cómo va desarrollar la obra o cómo trabajar con esos materiales a partir de procesos de empatía, eso lo he hecho especialmente cuando estoy trabajando.

Por ejemplo, un trabajo en el que he profundizado bastante, es la marimba de Chonta del Pacífico Sur colombiano, entonces por ejemplo, es un proceso muy interesante porque como yo estoy educado como músico occidental, pues yo estoy educado en la afinación temperada, pero ese instrumento no tiene afinación temperada, para uno como educado en la afinación temperada, es difícil escuchar la riqueza sonora de la afinación, no temperada de la afinación tradicional, entonces es un proceso de educación.

Yo he tenido que aproximarme al sonido de la marimba de Chonta no temperada sin el prejuicio de que es una marimba desafinada, porque, pues eso es lo que le dicen a la gente, no es que esa Marina está desafinada, no está desafinada, está afinada, distinto y en la investigación que hicimos demostramos que era mejor la afinación tradicional que la afinación temperada para un instrumento como la marimba, eso inclusive hizo materia de un artículo en una revista científica, después demostrado con mediciones físicas y ecuaciones, todas esas cosas. Mi aproximación es más más que lo afectivo es el aspecto de la empatía, tratar de entender los procesos creativos que están detrás de lo que hace una comunidad en un territorio y creo que es una es una aproximación que me ha permitido reevaluar, pero al mismo tiempo, tener una riqueza que, de otra manera, si yo me

aproximara únicamente con conceptos occidentales, pues no hubiera podido desarrollar lo que lo que se ha podido hacer.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que hay un componente nacionalista o patriótico en su obra?

Federico Demmer Colmenares

No, la respuesta es NO. Empecemos por el concepto de patria.

El concepto de patria es un concepto, digamos heredado de una forma de pensar y que hoy se puede catalogar tranquilamente de discriminatoria, racista y hegemónica. Las fronteras que determinan lo que es la patria, son fronteras que no han sido trazadas ni de acuerdo a las realidades geográficas ni de acuerdo a las realidades demográficas, ni de acuerdo a las realidades culturales que hay en un territorio. Aquí en Colombia, por ejemplo, es muy evidente en el Amazonas.

Ahorita estuve en Leticia la semana pasada, son las mismas comunidades en un territorio que pertenece a Colombia, ellos mismos, la misma familia está en al otro lado de la frontera con Brasil, o al otro lado de la frontera con Perú. Todos son de la misma comunidad, pero pues les trazaron ahí una frontera que no tiene nada que ver con esa realidad.

Cuando hablamos de la marimba del Pacífico Sur colombiano, pues es la misma marimba que está en Esmeraldas, Ecuador. Entonces ahí hay una frontera que para esas comunidades no significa absolutamente nada, ahora que a esas comunidades se les ha impuesto el concepto de patria, entonces, unos se sienten colombianos y los otros se sienten ecuatorianos, pues sí, pero eso para mí no tiene ninguna razón de ser. Creo que en particular, ese concepto de patria y el nacionalismo y el patrioterismo me parece que es sumamente negativo, yo tengo una forma de pensar en donde, considero que tengo más hermanos en Bolivia, que hasta cierto punto dentro de algunos sectores de Colombia, porque me siento más sintonizado con la forma de pensar de esas comunidades del altiplano boliviano que de alguna de alguna otra corriente nacionalista colombiana.

El concepto de nación es un poco más amplio, porque en el concepto de nación n muchas veces no tiene que ver estrictamente con las fronteras, sino que es un concepto que tiene un poco más que ver con las culturas. Inclusive ahora se está avanzando, por ejemplo, las comunidades indígenas, que calificarlas como las naciones originarias, como en Canadá, por ejemplo, que ya se califican así, no somos las naciones las naciones originarias del territorio en y efectivamente, si uno mira la forma como está planteada la cuestión en la Constitución colombiana, que no se habla de patria, sino se habla de nación, y al hablar de nación se habla de que es una nación multicultural y

multiétnica, es decir, el concepto de patria es un concepto hegemónico, en donde una cultura se impone sobre las otras.

El concepto de nación ya reconoce la diversidad, con ese concepto me sincronizo muchísimo más, en donde ya se plantea de que no hay una cultura hegemónica, sino que todas las culturas tienen que tener las mejores posibilidades de realización, y la unión de esas culturas está en lo que es la nación, sin embargo, de todas maneras yo creo que uno debe, a partir del principio político del derecho a la autodeterminación de los pueblos, es decir, a los pueblos, no se los puede obligar a sentirse colombianos o parte de la nación colombiana.

El pueblo de San Andrés, por ejemplo, San Andrés Isla es un pueblo que no se siente colombiano, entre otras cosas, porque nunca han sido incluidos los raizales nunca ha sido incluidos dentro de los procesos, ni políticos, ni económicos ni sociales de Colombia, y ellos se sienten es de las islas, tienen más en común con Jamaica que con Colombia. Si ellos pudieran elegir, yo creo que se unirían a Jamaica y no, no seguirían haciendo parte de la nación colombiana. Yo creo que sí está bien el concepto de nación es un concepto más amplio y reconoce la diversidad, pero eso tiene que estar basado en el principio de autodeterminación de los pueblos.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿La idea de América Latina o de cultura latino-americana tiene algún papel en su producción?

Federico Demmer Colmenares

Sí, completamente.

Sin ser un experto y sin ser un estudioso de esos temas, me ha aproximado a ellos por la necesidad de generar un discurso de filosófico - político en torno a esto. Efectivamente, creo que todas estas aproximaciones, de lo que se viene a llamar la epistemología decolonial, a partir de Enrique Russell, y pues todo lo que todo lo que ha implicado en cuanto a las elaboraciones de esta filosofía decolonial, creo que Latinoamérica sí tiene una forma de pensar el Mundo, una forma de pensar, la economía, una forma de pensar, la política que en este momento no es lo que lo que impera en Latinoamérica, porque evidentemente estamos en un sistema global capitalista que nos impone un sistema económico hegemónico, que es el sistema de mercado, el sistema capitalista de mercado, y eso es lo que impera en general, hegemónicamente en nuestras naciones.

Latinoamérica como región han venido elaborando alternativas a ese sistema de hegemónico, algo así como un sistema dual que se expresa, por ejemplo, aquí en Colombia, en lo que se llama las comunidades organizadas que están reconocidas constitucionalmente, por ejemplo, las

comunidades negras tienen una ley en donde se respetan sus formas de producción de generación de bienes, sus formas culturales y políticas, estas a veces no obedecen a la lógica capitalista. Por ejemplo, en el Pacífico Sur colombiano la propiedad de la tierra es comunitaria, no es privada en el Cauca, las comunidades que trabajan alrededor de las mingas y las chacras, y en todo esto la propiedad de la tierra no es privada, sino que es comunitaria, que entonces Latinoamérica ni que hablar en Bolivia, en las comunidades indígenas de Perú, en Chile, en Argentina, hasta cierto punto en Brasil.

Ahora también ya estás comunidades están recibiendo el reconocimiento de sus tierras, entonces, efectivamente, en Latinoamérica hay todos estos procesos que están presentes en casi todas las comunidades indígenas latinoamericanas, desde México inclusive, en algunas comunidades de Estados Unidos, pero esto es un poco menos hasta la Patagonia.

Son procesos hasta cierto punto autónomos y de construcción económica, política, social y cultural, son independientes del sistema hegemónico y que el sistema de hegemónico los quiere destruir. Eso hay que tenerlo claro, el capitalismo quiere penetrar en todos esos espacios, pero ha generado unos procesos de resistencia muy importantes de estas comunidades y esos procesos de resistencia son los que marcan la construcción de estas comunidades autónomas y yo sí creo que en Latinoamérica se está generando este tipo de aproximaciones o este tipo de formas de construir el territorio de manera autónoma.

Entrevista Luís Ricardo Arias

19 de octubre de 2023

Juan Diego Martinez Alvarez

Pensando en la creación musical electroacústica ¿A qué lo remiten las palabras lugar, espacio y/o territorio?

Ricardo

¿A qué me remiten esas 3 palabras?

Digamos que en música con tecnología sí, obviamente siempre hay una relación muy directa con un espacio específico que es el espacio de trabajo específico y especializado, que era el estudio de música electrónica en entonces. Desde hace muchos años, con el avance tecnológico y los computadores personales, el espacio de trabajo es el computador y se puede llevar a cualquier sitio, no por ejemplo, es un espacio móvil. Uno puede tener su estudio en su casa, pero también uno puede perfectamente con poner con solo el computador.

Entonces, se ha vuelto un asunto diferente, antes era clarísimo, estoy hablando de los años 80, cuando yo estudié en un estudio en Barcelona, un estudio especialmente diseñado y construido para hacer música electrónica, y luego trabajé un corto período en La Haya en uno de los estudios históricos, el estudio de Utrecht, que era un estudio muy específico, ya que todos los aparatos eran fueron diseñados y construidos por ellos, no por los compositores asociados al estudio.

El espacio de trabajo, por ejemplo, el espacio relacionado directamente con el oficio, se ha desplazado, antes había que ir al espacio, ahora el espacio lo lleva uno a cuestas, por decirlo de alguna forma, eso es lo que podría decir en relación con el con la actividad de producir la música.

El efecto del entorno habitado, vivo en Bogotá, antes vivía en Nueva York muchos años, son dos ciudades con mucha actividad, con mucha vitalidad, mucha actividad cultural, escenas muy dinámicas de música, y con las prácticas particulares y muy propias, creo que hay una relación, en Nueva York, por ejemplo, yo me movía mucho en el entorno de la música improvisada, trabajando con muchos músicos improvisadores, de alto Nueva York, como de fuera, hay una larga tradición de improvisación musical, ya que de lo que llaman improvisación libre, que viene en soporte fijo que se desarrolló principalmente en el Bajo Manhattan, en los setentas, y obviamente hay hibridaciones constantes, hay muchos músicos electroacústicos que participan de esa escena y hay una estética muy específica que está relacionada con los ritmos de la ciudad, es como una música

un poco agresiva, muy cambiante, estoy pensando en la estética, sobre todo los ochentas, noventas. Luego entraron otras, pero, pero me parece que son otras que ya tienen tanto que ver con el entorno físico de la ciudad del habitado, por ejemplo, como lo defines tú el lugar.

Digamos, hay una estética de improvisación de la que fui participe un tiempo en Nueva York, muy gestual, de sonidos muy rápidos desde de bloques cambiantes, la que se asocia mucho con la música estos improvisadores de los setentas y ochentas que empezó a cambiar en los noventas, yo creo que esa estética tenía una relación con el entorno habitado, era como una especie de representación desde entorno.

Luego ya empezaron a surgir otras estéticas en la improvisación en Nueva York en la última etapa que estuve allá, siempre han convivido muchas estéticas más que, y no todas se refieren al lugar, pero empezó a prevalecer una estética que yo creo que tiene más que ver con un lugar mental, y con otro tipo de conexiones, con otras personas en otras partes del mundo, empezó a haber una escena más más intensa de relacionada con los movimientos como el onkyo en Tokio, earsite music en Berlín, el que llaman música louwer case, una estética muy austera, que empezó a surgir a finales de los 90, que tuvo también un reflejo en Nueva York, pero eso ya es un espacio distinto, no siento que se relacione tanto con el lugar específico habilitado, digamos.

Igual en Bogotá, me parece que hay ciertas estéticas que son muy de acá, en el sentido de que se han se han generado en coalición, se han juntado, han convergido muchas diferentes prácticas y en general, una música muy particular bogotana que también es una amalgama de prácticas, de estilos del jazz, de contemporánea, electrónica, que tiene un poquito de todo.

Hay un gran número de músicos que se remite claramente a la música colombiana, a las músicas del Pacífico, a la cumbia, se han creado unos híbridos que son muy propios de Bogotá. Yo creo que tiene que ver con que en Bogotá es donde converge todo el país culturalmente. Sí hay una relación, yo siempre reaccionaba un poquito contra eso, me parece muy interesante, pero claro, como yo viví en varias partes, durante mucho tiempo, nunca me identificaba de manera muy clara con una estética en particular. Pero tengo un proyecto con unos amigos, y digo siempre que somos el único grupo bogotano que no toca cumbia, porque es una tendencia, y es muy chévere que cada persona le dé su toque.

El lugar siempre tiene una combinación de lugar físico y el lugar mental, yo creo como he sido un poquito itinerante, he sido un poco nómada, tengo un lugar mental muy fuerte, yo me remito más al lugar mental que es el lugar de mis referentes, todo lo que me ha interesado, que he estudiado,

pero que no está relacionada con ningún sitio en particular, está relacionada más con un proceso de educación, información recibida, creo que en mi caso sí prevalece un espacio abstracto mental.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Algunas de sus obras electroacústicas tiene referencias un lugar, espacio y/o territorio?

Ricardo

Para empezar, yo no he compuesto mucho en el sentido como tradicionalmente es componer. Casi todo lo que he hecho, el 95% has ido a improvisar, durante muchos años, en la primera época de estudio, hice varias piezas electroacústicas. En Barcelona, luego en Bogotá, en el principio de los 90, hice unos proyectos iban más hacia el lado de la improvisación, y luego toda la etapa de Nueva York y en adelante, más o menos desde el 96 hasta acá ha sido primordialmente improvisación.

Ha habido buenas obras que tienen más carácter de composición, y en particular que es un poquito lo que estás preguntando que se llama Chiribiquete, fue una convocatoria de Nueva York, había un lugar que se llamaba Engine Twenty Seven, era una estación de bomberos en donde un señor preparo un sitio para hacer conciertos con un montón de parlantes, con un sistema multi parlante, como creo que eran 17. Era un señor que diseñaba y fabricaba los parlantes él mismo, y había ganado mucho dinero con ese negocio, él hizo este espacio para escuchar música clásica o barroca de diferentes formas con el sistema multicanal.

Llegó Jhon Chader un compositor que murió hace poquito y lo convenció de que de que hiciera una convocatoria para que compositores de vanguardia pudieran usar el sistema, hicieron una convocatoria me aceptaron un proyecto que yo presenté, y es la obra que te digo.

Chiribiquete y es una obra que está hecha con sonidos, con grabaciones de pájaros de la Amazonía colombiana, yo había trabajado en el a principios del de los 90, durante un tiempo con un amigo ornitólogo con Mauricio Álvarez que acaba de morir hace un par de semanas. Y a partir de ahí empezó una larga carrera de grabación de campo, fue él quien construyó el archivo del Humboldt que lleva su nombre, yo estuve específicamente un mes en la selva con Mauricio y estuvimos observando y grabando, haciendo grabaciones con cassette.

Eso fue una experiencia muy importante para mí, siempre quede con la inquietud de hacer algo en relación con esa experiencia de estar en la selva y El entorno acústico tan particular de la selva, entonces para ese proyecto le pedí a Mauricio grabaciones y con la ayuda de Matthew Stransky, un amigo compositor y programador hicimos una pieza multicanal con esos sonidos y con varios músicos en vivo.

La idea muy general, era más o menos como emular la memoria que yo tenía del lugar, yo siempre metía gente en vivo porque siempre me gustó, me parecía tan interesante.

En las primeras las obras que hicimos en la época de Barcelona algunas que tienen unas referencias un poco oblicuas al lugar, creo que todas tienen mucho que ver, sobre todo las de esa época, porque cuando uno trabaja en un estudio estaba realmente condicionado por los aparatos específicos y unas configuraciones específicas, por eso hay unas ciertas estéticas relacionadas con cada sitio.

Yo creo que, al principio, todos los instrumentos que tienes a tu disposición determinaban hasta cierto punto el resultado y la estética.

En el entorno, ya que parte esencial del entorno habitado son unas personas, en ese sentido, cada lugar, sobre todo cuando se hace una música que es en gran parte colaborativa como es la improvisación, cada lugar tiene un efecto importante en lo que se hace, porque depende un poco de las relaciones que uno va forjando, que uno va tejiendo, las personas también determinan un poco hacia dónde va uno estéticamente y hacia dónde va en su práctica.

Por ejemplo, en Nueva York, me empecé a relacionar con ciertas personas y colaborar con ciertas personas con, Hass Tamen, David Naftali, Luego conocí a John Mihan, cada persona, ya que traía consigo un como una intencionalidad, moldeada de alguna forma lo que yo estaba haciendo.

Entonces, en ese sentido, claro, y acá también, acá me he relacionado sobre todo con músicos que vienen del ámbito del jazz, ya que como la Amage Valencia, Ricardo Gallo, Santiago Botero, Quique Mendoza, son músicos que su lenguaje era el jazz y se han ido diversificado, con Pacho Dávila, pero el free sí está en la tradición de la improvisación libre gringa. Quiero decir que el lugar probé eso, probé el entorno, el entorno estético, por decirlo de alguna forma.

Te comentaba hace un momento, por las asociaciones que se hacen en cada sitio, yo me acuerdo muy claramente cuando volví cuando de Barcelona, Bogotá, a principios de los 90, ya tenía acceso al estudio, Afonos, el estudio de música electrónica en Barcelona, entonces podía ir a trabajar y podía hacer cosas allá, pero cuando volví me quedé sin estudio. Todavía no se podía trabajar en los computadores, entonces eso cambió la estrategia completamente, ahí empecé a desarrollar la idea de la batería global, que es un instrumento que me inventé en ese momento, es como una fuente sonora, la motivación para hacer algún globo necesariamente, sino que me parecía que era como una opción que tenía de producir cierto tipo de sonidos que antes estaba produciendo electrónicamente, con un instrumento acústico y muy accesible, muy barato.

Entonces eso fue resultado directo del cambio de entorno y el acceso a las tecnologías aquí no tenías, ninguna tecnología porque aquí no había, en Bogotá había cositas, pero no era fácil acceder a los aparatos. Entonces mi solución, en ese momento fue empezar a trabajar con estos materiales. Y ahí sí hice un proyecto con gente de acá, y empezar a conocer gente.

Otra cosa fue cuando me di cuenta que uno tiene un entorno, todo el entorno humano y por decirlo de alguna forma, es muy importante y es lo que permite que la música se desarrolle, porque se desarrolla en gran parte mediante colaboraciones. Aquí yo no tenía ni estudio, ni colaboradores, entonces empecé a buscar, ya que empecé a usar ese instrumento, empecé a buscar en un proyecto con una beca de Cultura, que se llama Dupont duos, postales de otras correspondencias, que yo quería hacer, colaboraciones con gente, en principio de fuera, que había conocido antes, gente de Barcelona, incluso gente que yo quería conocer, les escribiera y y les pedía la colaboración, pero también con gente que empezaba a conocer acá.

Yo tenía contactos, tenía obviamente el contacto de Roberto García, un amigo con el que trabajé mucho en Barcelona, pero la escena en Bogotá era incipiente, había un grupo de músicos electroacústicos que estaba que era chiquito, que estaba creciendo, Mauricio verano, Juan Reyes, Roberto García, Catalina Peralta. Te estoy hablando de los principios de los 90, o sea que era que empezó a crecer porque toda esta gente estaba enseñando, estaban de profesores en universidades entonces, tenía como esa base de gente, ya había unas personas que estaban por ahí con las que me relacione algunos eran los compositores que estaban empezando en ese momento, Rodolfo Acosta, Alejandro Gómez quien era un músico muy interesante, pero luego se dedicó a otras cosas, todavía hace música, pero en otros contextos.

Había muy poca gente, pero parte de lo que yo quería en ese momento era sondear el nuevo lugar para ver quiénes estaban por ahí para colaborar. Luego, resulté yéndome muy rápido, por lo tanto, eso no lo desarrolle mucho.

Pero sí, el cambio de lugar indudablemente tiene en la práctica, sin duda, yo supongo que, también siendo compositor, escritor, pero en mi caso es fue muy claro y eso fue lo que me aclaro, porque yo nunca he sido fetichista de los aparatos, de ese tipo de personas que se compra todos los módulos, cada día un módulo nuevo, mi aproximación ha sido tener alguna herramienta y aprovecharla al máximo, ha sido poquitico desprendida de lo material, por decirlo de alguna forma. Como empecé a moverme, no es que me haya movido todo el tiempo, pero sí cambié de lugar de residencia drásticamente, la idea era como tener como un arsenal de instrumentos entre comillas,

pero que fueran portátiles, que no fueran muy caros, como una aproximación precaria a la tecnología, todavía lo es, tengo unos aparatitos así muy simples, y de ese universo escojo lo que necesito en cada caso.

En Barcelona, cuando estudié en el único sitio que había en España en ese momento, que era Áfonos, donde Gabriel Brych, que era el compositor que estaba encargado de la docencia, en ese lugar, él era la mente detrás de Áfonos que venía el traía toda la experiencia que había adquirido en el instituto Di Tella, en Buenos Aires, y traía todo ese bagaje, toda esa tradición.

Yo creo que hay dos aspectos importantes, uno dónde aprende la gente, donde adquiere conocimiento, y luego, dónde se foguea, por decirlo así, cuáles son los lugares donde socializa lo que hace, la música, donde puedes hacer conciertos, Siempre es muy importante que haya un sitio donde se pueda tocar, presentar sus obras o un sitio o una red, en Barcelona estaba fonos, ellos hacían unos conciertos anuales, era una especie de vitrina donde se mostraba lo que se producía en el estudio.

Obviamente va generando una comunidad, es el grupo de Compositores y Compositoras que trabajan ahí y se van creando identidades, estos son los de fonos, o los de otro espacio.

El lugar en donde estaba en ese momento, mi sitio de socialización era los conciertos de fonos, yo era digamos, por definición, por defecto, era compositor de Fonos. Aunque era una institución privada e independiente, era la manifestación de la música académica electroacústica. Pero yo empecé a moverme también por fuera de Fonos, empecé a ir a tocar un sitio que se llamaba Comuniqué, y a relacionarme con otros músicos que venían también de otras partes, de otros de otros ámbitos, habían jacistas, había músicos japoneses, había rockeros, habían ruidistas, empecé a hacer proyectos más híbridos y más fuera de la academia, de lo considerado académico.

En y ahí también se genera una comunidad importante, estoy hablando, estoy pensando en cómo se comparan los lugares, en Barcelona estuve ligado a lo académico, a través de fonos, pero también busqué otros lugares de socialización, en los que siempre ocurrían encuentros que no ocurrirían normalmente en la Academia, y eso me llamaba la atención.

Y en Bogotá, la primera época que yo vine, era muy difícil porque no había lugares, los sitios académicos, el espacio que de Roberto en la nacional, el espacio de Catalina Peralta en los Andes, pero eran obviamente espacios encerrados, herméticos, había ciertos lugares de encuentro exteriores a las universidades, los conciertos que organizaba Carlos Barreiro, en varias partes, en el Colombo, eso fue muy importante, esos fueron lugares de convergencia de distintas prácticas,

pero hacía falta un lugar fijo, que uno supiera dónde puedo ver música electroacústica. En esa primera etapa que yo estuve en Bogotá, no lo había, entonces nosotros nos ingeniábamos y organizábamos cosas por ahí, pero era sobre todo autogestionado por los músicos.

Hicimos el primer Festival de los tiempos del ruido, eso fue una iniciativa mía y con Roberto.

Fue una cosa totalmente gestionada por nosotros, individualmente, fuimos a los sitios a pedir apoyo, nos apoyaron en la casa del teatro, en el barrio sitios y logramos traer a varios músicos extranjeros, logramos traer a Nicolás Collins, compositor neoyorquino que me gustaba mucho, entonces yo le escribí y le dije quiero que venga y finalmente acabó viniendo, el vino por última vez hace un par de meses acá a Colombia y también vino en el 95 Dorr Fealler, músico israelí, Radicado en Estocolmo con quien también ha habido una relación buena.

Fue interesante, tocamos nosotros, hubo una exposición de arte sonoro, que fue como la que se la organizó en principalmente Inés Big Bang, un artista amiga en el planetario, y fue como la primera exposición de arte sonoro eran obras de arte, pero tenían sonido, fue interesante, pero todo eso era justamente por lo que no había sitios, tocaba inventárselos, nos tocaba a nosotros, crear los sitios, crear, los espacios, eso fue justo antes de irme a Nueva York, pero fue una buena experiencia, en ese momento no había mucha cosa pasando en Bogotá. La impresión que yo tenía era que la gente estaba más desconectada.

respecto a las posibilidades de acceso a materiales y espacios, ahora sí tenemos acceso relativamente fácil a casi todas las tecnologías, la situación cambió completamente en los últimos 25 años, pero antes, antes sí había una marcada diferencia, por ejemplo, por eso la gente tenía que irse otras partes a estudiar, sobre todo por el acceso a lo tecnológico.

Yo me acuerdo que cuando estuve en La Haya, había muchos recursos, en el 96, hicieron una compra de computadores Macintosh de la última generación. En ese momento estaban siempre con la tecnología punta, y eso en Bogotá, en Colombia no se podía, no pasaba, entonces en esos momentos sí había una diferencia muy marcada en ese sentido y había, también ya había una tendencia.

“Bueno, si yo no puedo, si yo no tengo acceso a esto, no importa, no tiene por qué ser un impedimento, sino más bien como un estímulo”

Lo que yo acabé haciendo con los globos tiene que ver con eso, por ejemplo, lo que voy a hacer, voy a materializar mi visión estética, por decirlo de alguna forma, con lo que tenga a la mano, que

generalmente, ya que precario, no sé, es simplemente, tiene que ver es con la recursividad, más bien con:

“Pues no tengo la herramienta, me la invento”

Durante mucho tiempo, creo que caracterizó en parte la música de Latinoamérica, el ejemplo más claro es Joaquín Orellana, lo vio muy claramente, y desarrolló su trabajo por ese lado. Generalmente la gente se iba a otras partes a estudiar, a tener contacto con la tecnología de punta, Juan Reyes se fue a Stanford, ya que tenía a todos los maestros y todas las facilidades.

Acá no me acuerdo, no tengo muy claro si allá habido casos como de ese estilo, como el de Orellana, creo que no. Pero Orellana tuvo la misma experiencia que yo tuve, que es llegar al país y darse cuenta que no hay nada. Todo lo que tenía en el Di Tella ya no lo tengo, porque el Di Tella la tenía todo, toda la tecnología de punta, ese momento y todo el conocimiento. Entonces, ¿qué hacemos? ¿No hacemos nada o hacemos algo? Entonces se inventó su universo

Juan Diego Martínez Álvarez

¿Cómo es el proceso de espacialización (difusión considerando el espacio arquitectónico) de sus obras? ¿Cómo es su relación con el espacio arquitectónico donde va a hacer la espacialización de esa obra?

Ricardo

Las obras electroacústicas están pensadas generalmente, no para sistemas multicanal, pero obviamente, si el espacio, desde las clases que con Gabriel Beach está comprometida siempre en mi manera de pensar, porque Gabriel decía que el nuevo Contrapunto era timbre en articulación espacio, el contrapunto entre comillas en la era electroacústica tenía que ocuparse de esos elementos.

Siempre he pensado en la espacialización por pequeña que sea, cuando empecé a hacer lo de los Globos, amplificada los globos con los micrófonos muy separados, lo que yo hacía era amplificar el espacio, el espacio íntimo de los Globos, traducirlo al espacio de la telefonía. Digamos que ya estaba implícita la espacialización en la manera de ponerle un micrófono, o sea que siempre había una conciencia del espacio, hice esta pieza que, en Nueva York, para un espacio para un sistema multicanal muy específico, que se inventó este señor y que además duró muy poquito, como dos años nada más, y luego se acabó. Había, obviamente, un juego multi canal. Luego participé alguna vez en el festival de música electrónica y electroacústica de Nueva York, con una pieza octofónica, creo que eran solo dos niveles de parlantes, uno podía jugar poco con un plano horizontal y un

plano vertical. Realmente eran 8 fuentes monofónicas que se movían, había un paneo muy lento a lo largo, que duraba toda la pieza. Pero había como esa cosa gestual de la música electroacústica multicanal, hacer cambios muy vistosos de movimientos espaciales muy vistosos y muy gestuales. Nunca me ha gustado, nunca me ha interesado mucho, me parece una pirotecnia, un poco superficial, no lo juzgo tampoco, pero no es un lenguaje que me atraiga mucho, porque el espacio existe, el solo hecho de tener varias fuentes genera una dimensión diferente del espacio en relación con la arquitectura, no hay necesidad de reforzar la cosa, de empezar a mover los sonidos por todos lados, el solo hecho de tener múltiples fuentes haría una diferencia.

Lo he pensado en relación con las ideas de Llorenç Barber, una cosa es lo multicanal, y otra cosa es lo plurifocal, él lo llama Plurifocal. Multicanal es la tradición electroacústica de orquestas de parlantes, en las que la simulación del movimiento es fundamental en la estética. En cambio, Llorenç trabaja con puntos fijos, con focos fijos de sonido, que son las campanas, los campanarios, es básicamente puntos fijos, focos fijos de sonido. Qué es lo que sería la pluriculturalidad.

A mí me interesa más la pluralidad, porque es una cosa que tiene más que ver con la experiencia cotidiana del espacio, hay fuentes móviles, obviamente los carros, pero la mayoría de fuentes son estáticas, son estacionarias, entonces la experiencia de espacialidad. Los mosquitos también se mueven por ahí, pero la mayoría de sonidos provienen de puntos fijos, digamos. Entonces a mí me gusta más pensar la multicolinealidad, la especialidad de esa manera, como muchos puntos fijos, que se relacionan, por ejemplo, que se mezclan o se interrelacionan en el espacio a medida que se esparcen. En Nueva York que hice es pieza que era muy sencilla, pero era muy bonita porque se mezcla, porque la idea era que se mezclaran los sonidos en el espacio acústico.

Hice una instalación hace unos años, he hecho, fueron trabajos con parlantes pequeños, con sistemas de difusión muy chiquitos, como lo que se puede hacer hoy en día que hay reproductores así de grandes, que funciona con pilas, que 1 puede meter un montón de horas de sonido en una tarjeta.

Entonces son muy prácticos para hacer sistemas de muchos parlantes, hice una especie de casco con 6 parlantes alrededor, diseñé un sonido para que para, esa la idea, la idea era tener un sistema multicanal pero personal, es divertido, luego hice la misma idea, pero con unos aros más grandes, 33 aros concéntricos y en cada aro habían muchos parlantes, creo que eran totalidad como 30 y pico y cada parlante tenía una pista de audio con materiales muy parecidos, no había movimientos, como no uso paneos, generalmente uso materiales similares no en todas partes, hay 8 parlantes o

15 , todos tienen más o menos el mismo tipo de material, automáticamente se produce una Ilusión de movimiento. Entonces, hay una relación, entonces se genera una experiencia espacial, interesante, de manera muy simple.

En una galería en Berlín hice dos instalaciones, ellos tienen un sistema también muy parecido, de muchos parlantes pequeños, de la idea es que si estoy trabajando en una especie de trance así porque, por ejemplo, me interesa. Es interesante, ya que es bueno tener un súper equipo, de super alta fidelidad, pero bueno, es una posibilidad de la alta tecnología, high Tech.

Hay un compositor en los Andes que tiene un sistema, una orquesta para 30 – 28 canales, es un parlante carísimo, obviamente, se mandó construir una consola que le permite en tiempo real asignar las salidas a los parlantes, es un instrumento muy versátil y es muy bueno obviamente, pero me llama la atención más, por ejemplo, eso me parece interesante, pero yo lo veo como una posibilidad, por ejemplo, hay y ahí volvemos un poquito de lo precario.

Otra posibilidad es hacerlo con sistemitas de menor calidad, entre comillas, que son como estos sistemas chiquitos que te digo, me llaman la atención como esa es el sonido de tecnológico, el ideal del sonido tecnológicos es la verosimilitud, Incluso que supere la sensación natural.

Hacemos eso con la visión del progreso de la tecnología, pero me llamaba la atención, de otro lado, la precariedad el sonido, que puede ser de bastante menor calidad, pero tiene otras características y otras cualidades expresivas. Otra cosa que me llama la atención mucho es la escala, generalmente la música con tecnológicas se presenta en escalas gigantes.

Van hacia lo grande, muchos parlantes, los mejores parlantes, todo es superlativo, me llama la atención lo opuesto, lo chiquito, en la experiencia normal cotidiana, muchos de los sonidos que vivimos tiene una escala pequeña, no cubren necesariamente todo el espectro, no tienen porque, son muy específicos en sus características, por ejemplo, que se puede reproducir con sistemitas más precarios, tecnológicamente hablando, y me gusta el hecho de que hoy día es muy sencillo y es muy accesible, estos parlantes valen 500 pesos, no vale nada. Hay un montón de recursos a la mano, baratos para desarrollar algo sin hablar de los microprocesadores.

En términos de multicanal, del espacio y de la espacialidad me llamaba la atención este tipo de cosas, el proyecto que estoy haciendo ahorita es hacer un montón de reproductores con sonidos muy chiquitos, de dinámica muy suave.

Me gusta mucho como ejemplo el trabajo de Julius Rubius, artista sonoro alemán, sus obras las ponía por ahí y nadie se da cuenta que estaban ahí, pero cuando uno se da cuenta, uno podía

acercarse, creaba unos universos chiquitos, eso me llama también la atención, por el hecho de que es como un poquito autónomo, puedes hacerlo fuera de las instituciones, para tener un sistema grande, sofisticado hay que tener el apoyo institucional.

Hay un proyecto que tengo hace un tiempo con unos amigos que se llaman las monjas, con Daniel Leguizamón, compositor de Electro acústico, instrumental y es guitarrista, David fermont es uno de los pioneros de la música electrónica en Colombia, porque él se fue a estudiar guitarra clásica y composición a Londres en 1969, allá conoció toda la movida de ese momento en Londres de la música electroacústica académica, empezó a componer de manera serial y todas las cosas, también uno de sus profesores, trabajaba con Peter Zinoviev, que estaba desarrollando un sintetizador en este momento que luego se volvió muy popular, el SMS Electronics Systems y David cuando volvió a Colombia, Bogotá se trajo un puzzle tras 1 de esos instrumentos, que fuera el núm8 creo que hicieron y lo sobrante un tiempo, y armó instaló en un estudio en su casa y compuso una serie de obras, compuso música para películas y cosas así durante un periodo de unos 5 o 6 años o , luego lo abandonó completamente, se dedicó a trabajar para mantener a su familia y dejó un poquito, ya que en ese momento no había espacio, cero espacio para la música electroacústica. Eran muy poquitas personas estaban él, estaba Jacqueline Nova, estaba, había 3 4 o 5 personas en todo el país, él lo dejó y hasta hace mucho hasta hace un tiempo. Él se jubiló de su trabajo, y empezó a salir más, entonces lo conocí y empezamos a apoyarlo con Daniel para que sacara el aparato y lo pusiera a sonar, lo convencimos entonces lo sacó, lo mando a arreglar, estaba perfecto, estaba en perfecto estado y decidimos hacer un grupo de improvisación electrónica.

Entonces él usa este aparato, yo uso una simulación de ese mismo aparato, pero en el iPad y aparatitos y Daniel tiene un par de Sintetizadores Chiquitos ya hemos tocado varias veces en varios sitios diferentes en matic - matic, que es un club nocturno, es el sitio de encuentro de la escena local desde hace muchos años, hemos tocado y tocamos en festivales, en el teatro mayor.

Entonces, claro, si cambia las expectativas de la gente, donde tocamos mucha gente no tenía ni idea de qué era lo que iba a ver, el contexto social cambia y obviamente, y las expectativas de la gente de alguna forma tiene una incidencia en lo que en uno hace y también la actitud.

Pienso también en mucho arte sonoro, música electroacústica se está mostrando últimamente también en galerías en los últimos años, ahí es diferente, porque la gente no va dispuesta a experimentar un evento en el tiempo, por ejemplo, que dure en el tiempo, mira más como quien mira un cuadro, miramos un ratito, nos vamos, es otra actitud y generalmente.

Por lo que yo he visto el sonido, aunque se promociona, se habla mucho del sonido, no hay mucho cuidado con el sonido en general, se ponen las obras a sonar de cualquier manera, y al final no se puede oír ninguna. Todavía no se ha adaptado completamente esa transición al espacio de las galerías.

Hace poquito una exposición sí lo logró, pero porque se centra en una sola obra de Leonel Vázquez, pero era una sola obra en un espacio, afecta obviamente la obra, porque si uno tiene el espacio exclusivamente para uno, entonces uno piensa la obra de una manera.

Siempre ha pasado, en toda la historia de la música, los espacios han condicionado los resultados estéticos y la manera de pensar en, y ahora la música electroacústica o tecnológica se mueve por muchos espacios diferentes.

Cuando uno piensa un proyecto que no sea estrictamente musical, por ejemplo, como un concierto, pensar en el espacio, en las características, que son las apropiadas para eso, que son apropiadas, no son obras que se presentan en cualquier parte. Hay que pensar en eso, porque eso determina mucho tanto la escucha, como el proceso compositivo.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cuál es su reflexión respecto al lenguaje partiturográfico en estas estéticas?

Ricardo

Es interesante, porque generalmente no uso partituras, no desarrollo partituras, porque la mayoría de las cosas que hago no se las voy a dar a nadie para que las haga, sin embargo, lo he hecho algunas veces y lo hago y lo pienso mucho. Lo voy desarrollando, pero es curioso porque los esquemas de espacialización diagramas son muy atractivos y obviamente ya es una cuestión visualmente muy interesante desde los años 50 60 que empezaron, había una inercia cultural muy fuerte, que más o menos obligaba a hacer una partitura, aunque no fuera necesario.

muchas veces más que todo como guías en el proceso de producción, sobre todo si me toca planear con mucho cuidado, porque los procesos de producción eran distintos, eran más difíciles, por ejemplo, entre comillas, más dispendiosos.

Entonces había que tener mucha previsión, ya la partitura en forma era como un elemento, como un guion de producción, digamos, pero visualmente son muy interesantes. El problema que tengo es que estudio muchas partituras, las miro, las oigo, cuando hay una relación directa de la representación gráfica, con la interpretación y con el resultado sonoro, ya que obviamente tienen una función, la función de mover a la gente. Por otro lado, me ha interesado siempre como el lado

más, no sé si conceptual, las partituras, como objetos autónomos, que no tengan que ver siquiera con la con un posible resultado sonoro.

Estoy trabajando en una serie, ya se estrenó, se hizo una interpretación en vivo de una, estaba como haciendo experimentos con superposición de imágenes, he estado leyendo y pensando en qué hace que una partitura, o que un gráfico se pueda presentar como una partitura musical.

Hay una serie de elementos, que tenga un carácter como el diagramático, flechitas, líneas con puntos y cosas como elementos gráficos que de alguna forma indiquen alguna temporalidad o alguna especialidad, que veamos que se refieran a algún parámetro, aunque sea tácitamente del sonido, un poco como que hacía Cornelius Cardew, hace unas reflexiones muy interesantes sobre la anotación y lo que la hacen en su tweet, es eso hacer unas líneas, ya que es muy convencional en su en su estructuración la partitura y poner elementos, no elementos gráficos, elementos que de alguna forma remiten a la otra a la escritura tradicional.

Estoy unas partituras de a poquitos, tengo una imagen que ya se ha usado en concierto, lo que voy a decir es que me interesan algo que lleve a un resultado sonoro que tengo ya pensado, sino ya que las hago sin nada en mente en términos de sonido.

Y otra cosa interesante, me parece interesante, es hacer la representación del tiempo y del espacio en una superficie bidimensional. Empecé imprimiendo elementos en un papel y luego lo volvía y volvía a imprimir encima como haciendo capas, y ahora estoy trabajando en Photoshop, entonces son capas.

Entonces se me ocurrió la idea de que el tiempo se lea como en la profundidad de campo, de la superficie hacia adentro, por decirlo así, no de izquierda a derecha, es una noción interesante, hay que hacerlo evidente visualmente. Elementos es que, por encima de otros, o por el tamaño bueno, usar elementos de perspectiva para proponer una lectura del tiempo distinta, porque es que yo creo que la Convención es muy limitante, la Convención de la lectura de izquierda a derecha y acaban resultando unas cosas muy largas, muchas páginas, muchas cosas.

Qué es lo que tenemos en mente en términos de una fantasía que es el tiempo no, que es la duración, porque es que no te no te no podemos escaparnos de esa percepción, oímos, tenemos, oímos una cosa, luego oímos otra y la relacionamos siempre, relacionamos con lo que acabamos de oír, vamos, siempre estamos como amarrados por esa noción lineal de la escucha, pero el sonido en sí no tiene eso, es una cualidad del sonido, es una cualidad de la manera, como percibimos.

Yo no sé, como tratando de ponerle trabas a esa a esa ilusión de la linealidad, pero es muy diferente, muy difícil, es un estado mental que tiene que ver con una disposición de la escucha más que otra cosa, porque estamos muy condicionados a oír de esa manera, pero lo que quiero decir es que el sonido y el fenómeno físico del sonido no tiene nada que ver con eso. Es único y es presente.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿La idea de América Latina o de cultura latino-americana tiene algún papel en su producción?

Ricardo

Sí pues, la cosa es interesante, porque claro, la educación que yo tuve, todos son referentes de otros lugares, otros entornos, y otros tiempos, tengo en la cabeza, el haber salido muy joven a Estados Unidos entonces me influenció mucho.

Muy joven me impactó mucho porque son ideas muy interesantes y me condicionó mucho, todos mis referentes, imaginarios de la música tienen que ver con esa tradición gringa de la segunda mitad del siglo 20 y un poco su relación con sus con sus colegas europeos. Yo fui a Europa también durante mucho tiempo el mundo giraba un poco en alrededor de esos círculos, de esos ámbitos culturales que no son, no mi cultura, no me representan.

Cuando volví aquí lo que ha hecho, por ejemplo, Rodolfo Acosta, que es un discípulo de Corium Aronian, lo que ha hecho es justamente eso, él dice: “no tenemos que darle a la gente solamente referentes externos, tenemos que decirles, Miren, aquí está Ricardo Arias que ha hecho improvisación desde hace 30 años que está aquí, podemos hablar con él”.

Hay una conciencia de lo local, de que no hay que ir, más allá de lo que tenemos alrededor para tener referentes, para tener conversaciones, para desarrollar ideas. hay que luchar contra la hegemonía cultural conscientemente, uno recibe las cosas casi que irreflexivamente y las adopta. Mucha gente se va a estudiar, por ejemplo, a Estados Unidos y acaba haciendo la tesis sobre Alvin Lucie acaba al servicio de otra cultura de otro lugar. Pero al mismo tiempo tener elementos, digamos, elementos estéticos, locales.

No necesariamente eso lo hace a uno más patriótico tampoco, NO, porque ese es un problema que si me ha preocupado mucho, hay un escrito que está en inglés, pero en donde plantea un poquito esa idea que sentía yo cuando muy joven, y era decir: bueno, estudiamos música, estudiamos con el instrumental europeo con usted el repertorio europeo histórico, si acaso jazz, no digamos, siempre estamos como estudiando otras culturas, otros lugares, pero estamos en una posición un poquito como extraña, en la que no hay una cultura viva realmente propia, por lo menos en mi caso

no hacíamos música, no bailábamos salsa, lo que mi papá escuchaba eran tangos, jazz., nunca ninguna música colombiana.

Entonces, claro, uno puede en algún momento decir bueno, voy a hacer jazz, voy a hacer música barroca, voy a hacer tango, pero nada, ninguna de esas cosas realmente es de uno, pero al mismo tiempo cualquiera de esas cosas es de uno, lo que quiero decir es que yo nací acá, crecí acá, tengo una serie de condicionamientos culturales, puedo decir que eso también es parte de la identidad nacional. Al fin y al cabo, así hemos estado viviendo durante muchas décadas, no bajo ese yugo, o hegemonía cultural, pero eso intrínsecamente, no es negativo. Lo que quiero decir, es que hay que compensar por el otro lado.

Me da la impresión, y es lo que están haciendo las nuevas generaciones en Colombia, por ejemplo, académicamente con todo ese círculo, el círculo de Rodolfo, esa conciencia latinoamericanista, por ejemplo, podemos relacionarnos con nuestros colegas hacia el sur, no solo hacia el norte, eso es importante.

Sí tenemos esta tradición europea, pero también tenemos una tradición latinoamericana, pero hay que buscar, hay que hacer un esfuerzo, consciente y lo mismo del lado de las músicas populares, también es algo que tiene esa frontera, que se tiene que ir, tiene que desaparecer y están desapareciendo en la Academia.

Es muy interesante pero es por eso, porque ha habido una generación, por ejemplo, el recientemente fallecido te todo Teto Ocampo, fue un músico popular que estudió jazz, pero luego se dio cuenta de que hacía faltaba algo, empezar a estudiar las músicas del indígenas colombianas, Y te habla una generación de gente que está ahora en los cuarentas Cincuentas, ya que Uriel Sarmiento, Juan Manuel Toros o Músicos que han escogido ese camino, de tratar de buscar una cierta identidad, la identidad nunca es pura, las indígenas no somos nosotros, nos podrán caer muy bien, nos podrían interesar mucho, pero no somos indígenas.

Pues por lo menos yo no, Juan Manuel Toro un poco sí, pero bueno por lo menos es querer ser el nacional y quererse dejar influenciar por culturas más cercanas, que nos atañen más de manera vital, creo que, hay una ambigüedad, que se está negociando, y creo que se está negociando de manera interesante, por ejemplo, en los Andes, donde yo enseñé en el departamento de música, hubo un cambio muy grande con una nueva dirección, la pregunta, misma pregunta que se hizo Teto Ocampo.

La música colombiana tiene 3 componentes musicales europeo, negro e indígena, el europeo está por todos lados, está incluso en muchas de las músicas tradicionales de acá. Africano, ya que se ha estudiado un poquito más en los últimos años la toda la música del Pacífico, se ha revitalizado, el indígena se ha estudiado muy poco, es como que el más abandonado. Y ellos están empezando a incorporar todo eso y decir uno puede estudiar música, puede especializarse en marimba de Chonta, no tiene que ser un músico sinfónico.

Es interesante porque es un cambio, aparentemente muy sencillo, pero que tiene unas implicaciones muy profundas que yo creo que sí nos va a llevar a configurar una identidad más clara.

Entrevista A Rodolfo Acosta

17 de agosto del 2021

Juan Diego Martinez: Bueno, el primer tema que me gustaría tratar es ¿cómo usted dentro de su formación como compositor llega a trabajar la música electroacústica?

Rodolfo Acosta: Bien, a ver, yo estaba estudiando en la Universidad de Los Andes. Bueno, no mentiras, a ver lo voy a decir más ampliamente. En Bogotá, a final de los ochenta, ocurrieron un par de cosas bien importantes en términos de desarrollo de música contemporánea, en general, que fueron los trabajos de Cecilia Casas por la parte de la fundación y dirección del Festival Internacional de Música Contemporánea en Bogotá, y, por otra parte, el trabajo de Carlos Barreiro, trabajo de gestión cultural crucial en términos de programación de música contemporánea, tanto acústica como electroacústica. Sin embargo, ambos gestores tuvieron un interés yo creo que bastante importante por la electroacústica y en el caso de Barreiro, incluso lo llevó a él siendo gestor, o sea, no era músico y a crear ACME que fue la Asociación Colombiana de Música Electroacústica y tanto, con sus trabajos con ACME como antes de crear a ACME, él apoyó muy significativamente el conocimiento de la música, electroacústica, sobre todo a través de vínculos que él tenía, vínculos estratégicos, por una parte, con la Embajada Estadounidense con la representación cultural a través del Centro Colombo Americano y, por otra parte, y tal vez, incluso hasta más influyente los vínculos que él tenía con la Embajada Francesa y su representación cultural, pues de la Alianza Francesa.

Entonces, por una parte, están esos dos grandes gestores que estaban moviendo muchísimo la música contemporánea, aquí en Bogotá y dentro del espectro de música contemporánea en general, pues la música electroacústica en particular, pero, además, digamos que en ese momento, por lo menos lo que yo percibo y lo que yo recuerdo realmente, se tocaba muy poca música contemporánea, muy poca, y yo creo que el gran auge que hubo después tuvo que ver en gran medida con el trabajo de estas dos personas, de Casas y de Barreiro, pero de alguna manera, podríamos decir que eran cosas un poco aisladas, por ejemplo, el caso del festival, pues era bien, pues era bienal, entonces era que cada dos años había una explosión de actividad y después como que bajaba todo.

En ese momento surgió una generación clave de compositores sobre todo tres personajes que fueron Juan Reyes, Mauricio Bejarano y Roberto García; claro, hay otros que se sumaron en diferentes niveles de compromiso, de actividad y de visibilidad o de audibilidad, pero el trabajo de ellos tres y sobre todo Mauricio y Juan como dupla, fue impresionante, la cantidad de cosas que ellos hicieron para difundir música electroacústica en el país, tanto su propio trabajo creativo, como el de incontables otros compositores de todo el mundo, pues fue absolutamente clave para la alfabetización electroacústica desde la escucha, no necesariamente desde la formación, pero si es de las desde la escucha, es decir como públicos.

Cosas como, por ejemplo, proyectos que ellos lideraron por su cuenta, un disco que sacaron yo diría que, por ahí en ochenta y nueve, en noventa, era un cassette en realidad, que se llamaba Anagramas, con piezas de los dos; cosas, como por ejemplo, un ciclo que fue el siglo de la primera oreja, la segunda oreja, la tercera oreja, iba cambiando el nombre obviamente por la numeración, pero que eran unos ciclos interminables de música electroacústica, fabulosamente bien escogido, es decir, hoy dirían que la actividad, de la labor de los que dicen de curación, era como si estuviera maldito el concierto, pero bueno lo que hicieron a nivel de curación fue espectacular y programaron vertientes muy diversas de la electroacústica en conciertos, pero eran unas maratones realmente increíbles y semanas enteras de programación de conciertos muy importante.

Pero, además de lo que había en términos de difusión, es el hecho de que ellos tres Bejarano, Reyes y García, de repente se convirtieron en algo que uno no podía contemplar cotidianamente que era la figura viva, presente, del compositor colombiano, pues porque obvio que había compositores, pero si todos recibían una formación por ejemplo de conservatorio, en la cual la idea es que hay que componer para orquesta y resulta que a las orquestas de acá no les interesas de música contemporánea y menos la de compositores colombianos y no había un movimiento de música de cámara, pues, entonces qué posibilidad había de poder conocer realmente el trabajo de esos compositores que estaban claro, vivos y trabajando, pero, pues qué tanta posibilidad había de escuchar su trabajo. En realidad, era muy limitada.

De repente, estos personajes surgieron como gente de carne y hueso que estaba ahí presentando cotidianamente su música y entonces, creo que eso fue un boom detonante muy importante para el movimiento en general de música contemporánea y muy específicamente para la música electroacústica.

Entonces, en algún momento, yo estaba estudiando en la Universidad de Los Andes, en algún momento Juan Reyes se acercó a la universidad y comenzó a dictar algunos cursos, algunos talleres, algunos seminarios, algo así por el estilo no particularmente digamos profundos en términos de lo que, se haría después por ejemplo que en Los Andes, que más adelante crearon una carrera propiamente dicha de composición electroacústica, pero en ese momento no, en ese momento fue como que lograron convencer a las directivas de que le dejaran dictar un seminario o un taller de iniciación a la electroacústica.

Y en algún momento calculo yo, por ahí que podría haber sido en el año noventa y uno o algo así, hubo un curso, eso fue tal vez lo más ambicioso, inter semestral, que dictaron dos maestras en colaboración muy interesante, porque una era una ingeniera Carlota Mojica y la otra una compositora Ileana Pérez. Pues Mojica tenía, como digo una formación y una experiencia y un conocimiento desde la parte técnica de la informática y por la otra parte, Pérez, quien estaba acá, estaba pasando una temporada larga que pasó entre irse de Cuba, como dice la canción y cuando salía de Cuba, y después irse para Estados Unidos y, de hecho, el trampolín fue su estadía aquí en Colombia, porque en un festival de música contemporánea Cecilia Casas trajo a Jon Appleton, esta gran figura histórica de la música por computador, que dirigía los estudios de electrónica en dónde sería, como en algún sitio así del Oriente de los Estados Unidos.

Y conoció a Ileana y quedó maravillado con el nivel y con el talento de Ileana y, pues, él hizo todo el trámite, pero una locura así de cartas al Congreso Estadounidense y cosas, así por el estilo para lograr llevarse a Ileana que, repito, siendo cubana, pues tenían muchos, pues, imposibilidad de irse para Estados Unidos, pero logró resolver eso, y ahí se fue Ileana para Estados Unidos, pero estuvo una temporada más o menos breve, acá y en ese período fue que hicieron ese curso introductorio, entonces, de alguna manera en esos inicios de los noventa o digamos, desde el ochenta y nueve que fue cuando entre a estudiar música y a lo largo de sus primeros noventas, hubo como dos frentes

importantes para mí, en términos de acercamiento a la electroacústica, uno desde la escucha en concierto de mucha música, electroacústica, muchísima y el otro, pues estos cursos, seminarios, talleres, que se empezaron a dictar en la Universidad de Los Andes; y bueno ya con eso, pues sin mayores posibilidades, acá porque no había laboratorios, no había una formación rigurosa electroacústica, pues, ya me puse como a cacharrear por mi cuenta y con el apoyo a de personas como Juan Reyes, logré comenzar a hacer algunas primeras cosas y, por allá bueno, algunas cosas, por cierto, por mi cuenta muy como de corte, diría yo hoy en día experimental, porque al no tener equipos y los computadores de principios de los noventa, pues no tenían en realidad, una capacidad por ejemplo para soportar audio que es algo, pues muy dispendioso en términos de procesador, de RAM, etcétera.

Entonces lo primero, primero que yo hice que debió ser, por ahí en el noventa y uno, noventa y dos, fue con caseteras, grabando cosas en casset y superponiendo, grabaciones y mezclando con una casetera en la casa, punto. Ya después, algo un poco más elaborado por ese mismo corte de la idea de superponer grabaciones, o sea un grado rudimentario increíble, pero con la ayuda de Juan en un estudio que tenía, Juan Reyes y, pues esa pieza ganó un concurso de composición, que fue el primer concurso de composición, concurso nacional de composición en música electroacústica.

Gracias a eso, pues el premio que obtuve fue básicamente para ir a estudiar a los laboratorios vez de electroacústica en Buoux donde tuve la oportunidad de estudiar con Françoise Barrière por una parte, sobre todo con ella y con Roger Cochini pero claro, eso fue un salto cuántico totalmente, porque pues imagínese de repente estar en un estudio, en un laboratorio especializado de electroacústica, con computadores de última generación, tecnología de punta, a todo nivel, en un ambiente en el cual, pues, literalmente se vivía y se hacía electroacústica, 24 horas al día, es decir, uno llegaba y le decían listo, este mes tal es su laboratorio, aquí está la llave, venga y vaya como quiera, a la hora que quiera, había unos horarios de clase, eran clases particulares, pues no particulares, éramos todo el Instituto de Música Electroacústica de Buoux para dos seleccionados internacionales que fueron un compositor ruso que se llama Artem Vassiliev y yo, entonces, pues eran unas condiciones increíbles durante como un mes o mes y medio no recuerdo, pero de poder no solamente tomar las clases y hacer tareas, digamos, sino, además, ponerse a cacharrear y a

experimentar, y además, la colección más inimaginable de música, electroacústica que no pudiese encontrarse.

Entonces, pues fue en realidad, una temporada increíble y eso como que completó este proceso porque lo que yo le estaba diciendo, eso fue como principio del noventa, noventa y uno, noventa y dos, en el noventa y dos por un viaje que hice con un coro, una gira que hicimos por Europa centro occidental, tuve la oportunidad de ir a muchos conciertos, porque siempre que llegamos a la ciudad averiguaba de una que había, iba a todo lo que me encontrara por el lado de música contemporánea y tuve la oportunidad de conocer a Pierre Boulez, por ejemplo, pero así como de repente, esto fue en Salzburgo en el Festival de Salzburgo en el noventa y dos, y la única opción para llegar fue en el transporte público normal, el bus más barato que hubiera para salir del pueblito para llegar al galpón del concierto, entonces me tocó llegar como seis horas antes porque a la hora del concierto solo se podía, en transporte caro.

Entonces, me tocó llegar con los seis horas antes y yo, pues, por ahí despachado, pues me metí a curiosear, el montaje y el repente de un viejito ahí sentado y ¡Ah Pierre Boulez! entonces me fui, y pues lo saludé, - Maestro, ¡cómo le va! y charlamos un rato, y pude ver todas las cosas del montaje, pues de toda la cuestión técnica del IRCAM para montar unos repertorios legendarios que eran Ropón, la pieza está increíble para cómo seis, siete solistas, orquesta de cámara y electrónica y Dialogue de l'ombre double uno que se hace para clarinete y electrónica, ambas son con un trabajo de especialización, muy, muy sofisticado. Pero bueno, todo esto para decir que en esos años 90, 91 y 92, estaba como encontrándome con todo esto, tanto aquí en Bogotá como en algunos viajes por fuera.

La primera pieza que mantengo en catálogo, esta que le digo del concurso, pues esa fue el noventa y tres, noventa y tres noventa y cuatro. Y el viaje. Este que le digo estudio fue en el noventa y cinco, que fue justo en el momento en el cual me estaba terminando la carrera en la universidad. Entonces, digamos que fue algo que ocurrió a lo largo de todo mi proceso de formación académica, aunque no necesariamente la universidad tenía en ese momento, los espacios ni académico ni físicos para brindar una formación técnicamente rigurosa, pero eso sí, hay que decirlo y como siempre la Universidad de Los Andes estaba abierta a todas las posibilidades, no tenía con qué ofrecer unos laboratorios ni una carrera plena, pero sí como el espíritu de bueno, recibamos,

propuestas recibamos gente que pueda dar algún curso, algún seminario, alguna cosa y, pues, para mi generación eso fue importantísimo.

Juan Diego Martinez :sus cursos que se ofreció a la Universidad de Los Andes, a esos seminarios, que se dieron?

Rodolfo Acosta: Pues yo no sé si la universidad de guardé...

Juan Diego Martinez: Es que escribí una carta solicitando una información de eso a la universidad y pues lastimosamente no recibí respuesta. Pues de todas maneras es solo por la cuestión de la pandemia, seguramente cuando empiecen a trabajar en presencialidad yo podré ir a hacer una pesquisa un poco más profunda.

Rodolfo Acosta: Venga, le voy a hacer antes de que sigamos, un comentario acerca de lo que me está preguntando, es posible que traten de como medio enterrar ese pasado, por lo que después armaron ya una carrera con Catalina Peralta al frente, y es como bueno, esto es lo que queremos mostrar, pero la verdad es que sí hubo mucho trabajo previo, incluso aunque no tiene que ver con música electroacústica, pero el trabajo de un profesor legendario de Los Andes que fue Horacio Lapidus, profesor de armonía y teorías y cosas así, él siempre tuvo mucho interés en la posibilidad de relacionar informática y música por lo menos desde una perspectiva de docencia y para muchos de nosotros la primera experiencia haciendo algo que tuviera que ver con música en un computador así fuese trabajando con programas de notación muy tempranos, pero fue gracias a él.

Creo que él rompió esas barreras, entonces hay unos personajes antes de que se consolide la carrera en composición electroacústica, como personajes ahí, fijos profesores importantes de planta como Lapidus, profesores que estuvieron un tiempito como Reyes, profesoras que pasaron muy brevemente, así como digo a nivel, inter semestral como Mojica y como Pérez que vale la pena volver a documentar porque fueron esas personas quienes, digámoslo así, abrieron trocha; fueron esas personas quienes digamos derrumbaron cualquier temor que podría haber habido acerca de la

relación informática-música. Entonces esa prehistoria institucional pues vale la pena re como recogerla.

Juan Diego Martinez: Listo. Esa información me parece súper clave, muchísimas gracias.

Entonces, el siguiente punto, de repente, es a veces un poco molesto para algunas personas; sin embargo, pues no es algo que yo tengo que tratar, y es de las influencias, ya hablé un poco de Pierre Bulles, me gustaría saber si hay compositores, y no solo compositores, porque hay que tener en cuenta que para este tipo de composiciones o de arte siempre hay unas influencias que vienen externas, además de lo sonoro, también de lo arquitectónico, de lo pictórico, etcétera. ¿De quiénes podría hablar su merced que le hayan aportado a su trabajo creativo o no a su trabajo creativo, sino también a su proceso de construcción de obras electroacústicas?

Rodolfo Acosta: ¡Uff! bueno, digamos que, lo que digo de Bulles fue una anécdota al margen de cuanto me guste su música y cuán maravilloso me parezca el personaje, pues no lo destacaría como una gran influencia, sobre todo no por la parte electroacústica, excepto por el pensamiento espacial, pero el pensamiento espacial electroacústico en él es simplemente un aspecto más, en realidad su trabajo con lo espacial, tiene que ver es con los medios acústicos, pero yo diría que se podría plantear de repente de diferentes frentes, es decir, a por ejemplo, qué sé yo, compositores que estuviesen trabajando de manera sofisticada con el timbre, así no fuese electroacústico, por ejemplo, yo recuerdo que en esa época, me gustaba mucho la música, George Chrome eso es importante por qué, porque lo sensibiliza a uno al timbre, al margen de los jugueticos, al margen de los aparaticos; los aparaticos van y vienen no importan mucho, pero es la sensibilidad al sonido y creo que, por ejemplo, esa influencia de Chrome fue clave para mí en términos de desarrollar una escucha interesada en cierto tipo de tratamiento tímbrico.

Por otra parte, está, por ejemplo, la música de Kaija Saariaho , y que, además fue, pues, una cosa muy linda, porque, pues nos conocimos (esa es otra anécdota, aún mejor que la de Bulles y la anécdota es chistosa del cuento brevemente), llegue esa vez precisamente del noventa y cinco a París, la vez que me fui a estudiar a Buoux , por el cambio de hora llegué y, pues, yo estaba así descuadradísimo y aburridísimo, y al hospedaje en el cual llegué, pues yo estaba tan aburrida y tan

despachado que me puse (esto es en serio) a ojear la guía telefónica. En aquel entonces todavía existían guías telefónicas.

Y yo me puse a pensar, a quien me gustaría conocer que este en París y primero, busqué a Berio, y encontré la guía telefónica, un L Berio y llamé, y me contestó un tipo por ahí, claramente francés muy malgeniado y me tiró el teléfono y yo me reí y después hice otra llamada, pues la segunda persona que pensé fue Kaija Saariaho, y encontré ahí en la guía telefónica K Sariajo y yo dije imposible que no sea ella, y llamé, y me contestó un contestador, y me morí del susto porque la voz es divina, es hermosa, todo matado con semejante compositora, fantástica y colgué el teléfono, cuando sonó el pitico del contestador colgué el teléfono.

Volví a llamar otro par de veces hasta que ya tuve la fuerza y me presenté por el contestador. Y le dije: - Me encantaría conocerla. Estoy aquí un tiempo, estaré en París tales días, si acaso tiene un momento, pues se lo agradecería. Y le dejé el teléfono del hostel, donde me estaba quedando y ya. Un par de días después, encontré un mensaje de ella me estaba devolviendo la llamada desde Madrid, porque estaba trabajando en el LIEM. Me puso una cita para cuando regresara de Buoux y a partir de eso, cada vez que voy a París, pues nos vemos.

Pero lo que fue muy importante, fue que primero que todo, yo ya había escuchado mucha música de ella que me parece fantástica y muy particularmente la música de esa época final de los ochenta principios noventa estaba trabajando en los medios mixtos, de una manera absolutamente fantástica, obras para ensamble electrónica, orquesta electrónica, solistas de electrónica; en ese momento, particularmente estaba comenzando un ciclo de solistas y electrónica. Y recuerdo que para mí fue un uno solamente la influencia de la música tan maravillosa que tiene, sino que cuando iba a estrenar una obra para voz y electrónica maravillosa que tiene que se llama D'om le vrai sens, pues me invitó al estreno, pero yo tenía que viajar, además, el estreno era en Viena, pues yo no podía estar entonces me dijo bueno, entonces venga el ensayo, estamos hasta ahora montando entonces fuimos los dos al IRCAM y entonces estaban los técnicos del IRCAM, Kaija Saariaho como compositora, y yo era el único público.

Entonces fue súper interesante porque puede estar como tras bambalinas al margen de que la pieza me parece hermosísima, la posibilidad de ver toda la cuestión tecnológica y técnica y del proceso de montaje, la disposición espacial de los altoparlantes, etc. Pues, fue como yo diría un impacto importante en términos del quehacer directo real, el manos a la obra de presentar este tipo de música en concierto. Claro, no estaba en el concierto, pero incluso era más formativo, porque estaba en el proceso de preparación de montaje de una obra. Para mí eso creo que fue muy influyente y no solamente por mi vínculo con electroacústica, sino incluso mi trabajo, como director de ensambles cierto, estar en ese proceso de montaje.

Ahorita que menciono a Berio, por ejemplo, en el caso de Berio, algo que me impactó mucho de su música electroacústica fue por el tratamiento de la voz, el tratamiento del lenguaje cosas, así por el estilo, y otra cosa que me impactó mucho fue conocer la música electroacústica de Coriún Aharonián porque me generó una sensación de cercanía muy rara, como que guardan las proporciones lógicamente, era la primera vez que me pasaba como que yo sintiera ¡Yo podría haber compuesto eso! en términos de no digo, técnicamente y, sobre todo no en aquel entonces, pero en términos de preocupaciones estéticas en obras, como gran tiempo, fueron un impacto tremendo por la manera de aproximarse al timbre, a la aspereza, a la agresividad del sonido, como una poética muy dramática, pero, además, hecha con recursos, manejables en América Latina, entonces, viniendo de toda esa cuestión deslumbrante, no sé del movimiento electroacústico en Francia y cosas por el estilo, de repente fue encontrarme con la electroacústica latinoamericana y encontrar unas posibilidades que realmente me resultaban más cercanas, no solamente por la coincidencia geográfica, sino como que en el corazón finalmente había más eco, más eco respecto a posibilidades de búsqueda en el mundo electroacústico.

Claro, podría seguir infinitamente listando influencias, sobre todo porque siempre he sido y sigo siendo melómano, entonces, escucho muchísima música, siempre lo he hecho, y lo seguiré haciendo, pero de pronto lo último, que voy a decir es que otro aspecto que me ha afectado a mí mucho en términos de la electroacústica y que me han causado problemas en los circuitos propiamente electroacústicos, es la influencia por el lado de música popular en términos del trabajo en estudio cierto, Prince grabando discos enteros, él solo tocando y cantando todo, pues, es una manera de utilizar el estudio como instrumento electroacústico.

Bandas como (31:13) por el tipo de mundo tímbrico que utilizan, es una estética muy cercana a la música concreta en la música electroacústica en general, el trabajo por ejemplo, no sé cualquier cosa, (31:28), mucha música, incluso mucha música electrónica popular solo para mi generación dos grandes influencias, las voy a mencionar ¡qué caray! para mi generación aquí en Colombia, aquí en Bogotá, por lo menos (Jean Michel Jack 31:46) fue una influencia muy rara, porque yo no sé si a alguien le gusta la música de Jack a mí no, pero todos crecimos escuchando eso porque, por algún motivo extrañísimo esos discos de prensaron acá, esos discos clásicos de Jean Michel Jack, no sé Oxigen, y todos estos, que son unos discos de una especie de música electroacústica como entre nueva era y popular, yo no sé es un género muy raro y eso se prensó acá ni siquiera es que se vendiera aquí en Bogotá, se prensaba aquí en Colombia en aquel entonces, en los setenta; cuando todos éramos unos mocosos y por algún motivo y uno iba Discos Bambuco y eso estaba ahí.

Juan Diego Martinez: Perdón, ¿a discos qué?

Rodolfo Acosta: Bambuco, que era una tienda, de hecho, una cadena de tiendas de discos muy importante aquí en Bogotá. Entonces ese fue uno; pero otra fue iniciando los ochenta mucho de lo que empezó a surgir como a manera de (33:03), mucho fue altamente electrónico. Pienso y que nos afectó mucho a nosotros, como acercándonos al mundo de la electroacústica, sobre todo de (33:14), entonces no sé (pi boo boo boo pom pam po ve boom), en un plano estéreo y no solamente los timbres, sino la cuestión espacial, era una música de un nivel fantástico, en términos de electroacústicos, entonces también hay esa parte que viene de lo popular que, o sea esas varias partes que vienen de lo popular que chocan o chocaban a muchos.

O sea, digo, por aquel entonces hablar de (33:46) pues era un poco mal visto, hoy en día no, pues, ya son vacas sagradas hace mucho, entonces para todos es, como ¡oh no qué maravilloso! pero en aquel entonces eran era medio puerco y (34:00) era considerado como baja cultura y esta idea de lo de utilizar el estudio simplemente para superponer grabaciones, pues todos lo conocíamos desde la música popular, luego cuando sale Normando haciéndolo como su estética electroacústica, ahí sí es como ¡oh maestro, qué interesante! bueno, pues es que siempre fue interesante.

Vuelvo al caso de (34:25) el nivel creativo y a nivel de factura, fue siempre maravilloso, entonces ¿por qué ahí no se apreciaba? Entonces, había muchas cosas que pronto rozaban un poquito con la oficialidad de la electroacústica y bueno, yo siento que es con la electroacústica por el cuento de la tecnología la posibilidad de la influencia es muy amplia, porque, como digo algunas cosas tienen que ver con la sensibilización tímbrica, otras tienen que ver con la tecnología específica, otras tienen que ver con la tecnología pero aplicada a géneros muy diferentes, entonces como que las influencias pueden venir de muchas fuentes diferentes.

Juan Diego Martinez: Listo. Pues yo escuché en dos cosas súper puntuales, primero la influencia de la Escuela Francesa, segundo la influencia de lo popular, de lo que tiene alta difusión, digámoslo así. ¿Qué pasa con la Escuela Alemana? Que es digamos otra de las grandes escuelas de electroacústica, por lo menos de a partir de la segunda mitad del Siglo XX.

Rodolfo Acosta: A ver, y la Escuela Alemana, se formó de una manera muy diferente a la francesa históricamente, porque todo comenzó en los cursos de (35:04), yo creo que el año cincuenta y uno, cuando (36:11) fue a dar conferencias allá, explicando el trabajo que venía haciendo con el vocoder y la razón por la cual es importante traer eso a colación, es porque él fue a (36:26) a hablar de eso justo en el momento en el cual estaban configurando el Serialismo Integral, entonces le resolvió la gran pregunta de bueno, ¿cómo aplicar las ideas del Serialismo Integral al timbre? y entonces la diferencia es abismal cierto, pasar, por ejemplo, en la música temprana Stockhausen de una pieza como contrapunto donde la serialización tiene que ver con bueno, primero entre la trompeta, después entra en la flauta, después entra el piano, pues, ni modo, no hay de otra, a por ejemplo, los dos estudios electroacústicos donde la Serialización tiene que ver con crear desde ceros el timbre.

Entonces les permitió aplicar el mismo tipo de estructuras que estaban pensando para prácticas instrumentales, poder aplicarlo al mundo de la electroacústica muy desde adentro, pero qué pasaba, que, por una parte, la lección venía de (37:28) quien trabajaba, pues él era un fonólogo científico que trabaja con fonología, pues él estaba como científico trabajando en un laboratorio científico y, por ende, había operadores del laboratorio. Entonces, pues, además, de no ser músico y el daba órdenes y los operadores de laboratorio hacían lo suyo, pues porque era un laboratorio científico.

El laboratorio legendario de Colonia que, fundaron Aimer y este Roberth (se me olvidó ahorita el apellido), pero y el laboratorio lo formaron muy dentro de esa perspectiva científicista y no solamente por la carga (38:18), no solamente científicista dentro de la carga matemática que había en todo el proceso de cálculo en la composición, sino porque había una idea del compositor y eso casi nadie lo sabe, o no recuerda, el compositor no tenía por qué aprender a utilizar los aparatos, ¡ojo y el compositor no sabía ni prender el estudio! Stockhausen no sabía hacer absolutamente nada técnicamente, todos esos tipos que eran grandes compositores cierto, no se preocupaban con el tema de hacerlo, de manejar las cintas, de manejar los aparatos de síntesis, manejar los filtros no, ellos componían.

Ahí viene algo muy importante con su tema de la partitura, porque, efectivamente parte de la razón por la cual el tema de la partitura es tan disparatado en el mundo de la electroacústica, es porque, es otra idea. Normalmente, otra idea de partitura muy diferente, pues porque el compositor, y esto viene a la larga de la tradición francesa, está trabajando con el sonido en concreto, como decía Schaeffer, entonces, pues las partituras son los apuntes que tiene para el trabajo que va a ser directamente manipulando las cosas y finalmente queda el sonido fijado punto; la partitura no se necesita como una especie de interfaz. Con un intérprete en la Escuela Alemana, en cierta medida, sí, y por eso hay una tradición partituriográfica más elaborada ahí.

Uno puede incluso, Universal publicó las partituras de los estudios de Stockhausen porque, efectivamente son mucho más elaboradas, porque si había un intérprete. Por ejemplo, es bien interesante claro, nadie recuerda esto, pero en el (40:19) en Buenos Aires, la formación que recibieron los compositores, incluso desde la primera generación, ni siquiera cuando llegó (40:27), los de la primerísima generación recibieron una formación tan buena en electroacústica que, por ejemplo, Mesías Maiguashca llegó a Alemania a trabajar como eso sea, como el operador de los laboratorios. Él fue el trabajo en Colonia y él era el que sí sabía utilizar los equipos.

Y él trabaja con todos estos compositores, que no tenían la más pálida idea de cómo utilizar ninguno de los equipos, ni Stockhausen ni Nono ni Berio, ni ninguno de ellos, los franceses en general, sí eran más de untarse las manos, digamos, entonces a lo que voy con esto, respondiendo a su pregunta, y es que la Escuela Germánica, la traición dura germánica de música electrónica, tan

germánica que en muchos libros aparecen en alemán, *Electronichi music*, tenía que ver con unos procesos un poco diferentes y sobre todo el alejamiento respecto a lo cacharrero, el alejamiento respecto a untarse las manos, y eso a la larga no me pareció a mí muy atractivo, y la verdad nunca me surgió, en términos prácticos en términos de creación, nunca tuvo una influencia germánica. Es decir, nunca me invitaron a Alemania o Austria a hacer creación en laboratorio de electroacústica; las invitaciones que tuve siempre fueron o han sido en otras partes, y esas otras partes siempre han sido más de sí, de untarse las manos.

Y hay que entender que es comprensible que tuviesen ese temor a que llegara a cualquiera meterles mano a los equipos, porque los equipos eran imposiblemente caros, muchas veces eran únicos, porque los había diseñado algún científico vinculado al laboratorio y entonces que alguien llegara y se tirara algo, pues, gravísimo, pero también hay que entender el otro lado, y es que la tradición francesa es más cacharrera, porque quien se inventó todo no era un compositor, Pierre Schaeffer, era un ingeniero radial, y entonces como ingeniero radial él sí sabía utilizar los equipos y en cambio, no sabía hacer una partitura.

Entonces, pues, evidentemente, ese dogma fue muy diferente al dogma germánico. Entonces, sí, en mi trabajo particularmente, pues, ha habido un conocimiento y un gusto por mucho las estéticas germánicas, pero en términos de cómo me haya influenciado, como compositor yo diría que muy poco, muy poco.

Juan Diego Martinez: Ok. Hay una cosa muy particular que no hace parte del punto de la entrevista, pero es una cosa con la que me he encontrado con una compositora y otro compositor que ya entrevisté, con Mauricio Bejarano y Ana María Romano, que es algo de prevención al hablar de Calkins Stockhausen. ¿Por qué existe esa prevención en algunos compositores?

Rodolfo Acosta: En mi opinión por envidia, porque Stockhausen fue un genio y esos no crecen por ahí, en cualquier lado, y además doblegó y controló al mundo desde que tenía veinte años y, y ya esa época de esos superhéroes de la música, bueno, hablo de la música, no hablaré de otros campos. Pero eso ya pasó, eso ya no ocurre y no creo que pueda volver a ocurrir, incluso si aparecen

personajes con ese nivel de talento, son otros momentos y ya nadie va a salir a cambiar la historia con ese ego tan increíble y ese talento y esa capacidad trabajo descomunal.

Entonces yo no le veo otro motivo, ahora, también puede haber una cuestión de gustos, tanto Mauricio como Ana María tienen una cultura en música electroacústica enorme; entonces estoy seguro que conocen toda la obra de Stockhausen, por lo menos lo electroacústico, estoy seguro, pero de pronto no les gusta, a mí me parece que Stockhausen y esto es un comentario tonto, pues porque es como decir ¡uy el hielo es frío! pues a mí me parece que Stockhausen fue un compositor de primer orden y la cosa es que era un personaje muy complicado, pero no es complicado es a todo nivel, yo, afortunadamente nunca lo conocí, pero lo que todo el mundo me cuenta es un tipo ¡despreciable! sí, pero es que Stockhausen fue uno de esos que muestran las películas que le tocó pelear en el ejército Nazi, teniendo 16 años y que los metieron al final de la guerra como carne de cañón y, sin saber por qué estaban peleando porque se estaban matando y los papás lo abandonaron y o sea, el tipo no tenía otra opción más que ser un sociópata.

Afortunadamente, se dedicó a lo que se dedicó o si no termina matando a quién sabe cuántos, pero yo creo que lo que hizo musicalmente fue brillante y creo que, me late que muchos de sus rayes con él tienen que ver más con lo extramusical, pero, pues, no sé. Usted hace un rato mencionaba Wagner, pues, va a tener otro cafre terrible y bueno, pues qué se le va a hacer, eso no le quita lo bueno a lo sea, al Oro del rin, al Ocaso de los dioses, los temas musicales que hizo muchos son fantásticos y bueno, ahí está, si uno se preocupa demasiado en la persona, pues de pronto, pues, uno dice ¡horror, o sea, ¿cómo voy a consumir eso sí lo produjo a alguien tan cuestionable éticamente! pero para mí eso es otro tema.

La música además, es que hoy yo digo esa desfachatez absoluta de Stockhausen es admirable y sobre todo admirable para un alemán, no sé, maestro como un cuarteto de cuerdas, pero con cuatro helicópteros y pantallas gigantes y un sistema de sonido, qué maravilla ser tan libre en el pensamiento, y bueno y qué maravilla tener la personalidad para sacar adelante esos proyectos, pues sí, a mí me parece un personaje admirable, no envidiable, no deseable de conocerlo ni nada, pero lo que nos dejó yo creo que es maravilloso.

Por cierto, quería decir una cosa más acerca del tema de los escuelas de esas escuelas clásicas electroacústicas, yo creería que de repente a lo que me siento más cercano, podría ser esa tradición italiana que en realidad viene de Estados Unidos, o sea, todo eso que Berio y Maderna en la (49:18), viene de la experiencia que tuvo Berio con electroacústica en Nueva York y no es sorprendente, porque los franceses y los y los alemanes característicamente fueron unos fundamentalistas, ¡Así es como toca hacer y al que no esté de acuerdo conmigo aquí no puedo hacer música!

Los italianos eran como haga lo que quiera, todo el que venga haga lo que se le dé la gana y por eso no era producción de laboratorio, el (49:48) y es una cosa increíblemente variada y que los únicos que a la larga los sobrepasan son toda esta tradición de experimentalistas estadounidenses que realmente, cada uno, cada vez, hacía lo que se le da la gana y se inventaron una cantidad de cosas, pero así las cosas más disparatadas, sin la pose de ¡oh soy el compositor electroacústico! No, sino creación pura, toda la escena de la (50:19) newyorkino, por ejemplo, es una cosa, una barbaridad. El movimiento por ejemplo de (50:23) Míchigan, el Wants Group, todos esos, es una cosa increíble. La variedad tan fantástica que hicieron.

Entonces ese eje, Estados Unidos/Italia o Nueva York/Milán, genera un espíritu fresco experimental que yo creo que de pronto me siento más identificado.

Juan Diego Martinez: Ok. Muchísimas gracias, entonces voy a continuar con la siguiente pregunta. Aquí, la idea es y tomar las obras que referencié en el correo y listo, porque me gustaría hablar del proceso creativo, tanto lo que tiene que ver con lo previo, como las grabaciones y como la construcción de las piezas.

No tiene que ser todas las piezas que referencié, sino las que digamos usted recuerde o crea que puede hablar con mayor información sí, no sé si me hice entender.

Rodolfo Acosta: Pues, creo que debería usted preguntarme por piezas específicas. Por qué debo decir que me sorprendió cuales escogió. Yo habría pensado que habría escogido, como que algunas otras me parecían más obvias. No se por ejemplo de soporte fijo, a no sé In avisus humana conciencia, por ejemplo, me parecía más obvia o mixtas, por ejemplo, Loas, me parecía más obvia.

Pero si, escucho las que escogió, más bien creo que usted debería guiar la pregunta respecto a cada pieza para saber qué.

Juan Diego Martinez: Listo, por eso le mandé las cuatro piezas, en general, es particular, porque, pues yo hice la consulta y encontré unas cosas en YouTube y otras en Sound Cloud, entonces me guie por ese material. Pero, pues, siempre busqué lo que tuviera más relación con mis intereses en cuanto a la investigación.

Entonces me gustaría que me contara cómo fue el proceso Doft porque, en primer lugar, porque es del que tengo la partitura y tengo las referencias que debo usar para la interpretación de la pieza.

Rodolfo Acosta: Bueno de Doft, es una pieza que tiene mucho que ver con Escandinavia, de hecho, el título está en sueco significa aroma, en sueco, y tiene que ver por una parte con un compositor sueco que se llama Cristian Bredin a quién conocí hace muchos años en un taller de composición en México y nos volvimos muy amigos, y discutimos mucho y muy profundamente temas de composición, temas de preocupaciones estéticas y él, particularmente tenía, desarrollaba una estética y una técnica que tenía que ver con volver sobre materiales preexistentes, digamos alguna pieza que hubiese compuesto antes y de pronto volver a un compás y explorarlo, ese material que había y de muchas maneras y explorar ese material, entrar en ese material era una forma de reelaborar todo el potencial del material musical.

Entonces nosotros desarrollamos como le digo una discusión fuerte y profunda acerca de esas preocupaciones y esas inquietudes y esas técnicas y esa, etcétera. Entonces en algún momento, hubo un ensamble danés, no sueco sino danés, que tocó unas piezas mías, hicieron un concierto en la Radio Real de Dinamarca, me mandaron las grabaciones y me dijeron bueno, (¡uy no! Aquí estoy mezclando dos cosas, listo, ya me acordé mejor) estos del ensamble danés, habían tocado una pieza mía ya, y luego me encargaron una pieza para su grupo que era efectivamente clarinete bajo, percusión y electrónica. Luego, invitaron a otro proyecto allá, pero lo importante es que me encargaron esa obra y entonces por la cercanía como el danés y el sueco son básicamente el mismo idioma, pues pensé en Cristian, pensé en una cita de alguna carta que me había enviado, de la cual

sale el epígrafe que hay en la partitura “Porque el aroma y la presencia de dios en el mundo no puede ser borrada”, bueno, etc.

Y entonces lo que hice fue entrar en el material de una pieza de Cristian y hacer como un viaje por esos materiales tónicos, no tímbricos, por los materiales tónicos y entonces, comencé a reformarlo, organizarlo y estirarlo y aplastarlo y etcétera, para crear como el esqueleto tónico de la pieza y luego a partir de la instrumentación del ensamble que encarnaba una pieza comenzar a derivar a posibilidades de desarrollos tímbricos a partir de ese material tónico, es decir, cómo buscar maneras en las cuales de repente, una pregunta preocupación que tuviese que ver con no sé, con un intervalo, de repente se convierte en un complejo tímbrico generado entre el clarinete bajo, por ejemplo, multifónico de clarinete bajo y un toque por ejemplo, tan tan en la percusión, y la electrónica como manera de crear un puente entre los dos mundos.

Es decir, cómo no tiene un soporte fijo, sino que es electrónica en vivo, pues, en realidad ahí la función de puente está siendo creado entre los dos instrumentos acústicos, y entonces como que se encuentran y habitan ese espacio electroacústico en tiempo real. Qué más decir al respecto, no.

La anécdota que estaba empezando a contar en realidad, tiene que ver con otra pieza que es Loas, para voz y electrónica, que toma como material de partida la grabación del estreno de esta pieza que es algo que después me enteré que algunos le dicen re síntesis, entonces lo que estaba era trabajando a partir del material de esa pieza, como continuando con esta idea de volver sobre algo preexistente para reelaborarlo, y es más, ahora que lo pienso, el curso en el cual nos encontramos y nos conocimos con Cristian, era uno desde un ciclo de cursos que dictaba Franco Donatoni en México.

Uno de los elementos principales básicos de la técnica de Donatoni, es también esa especie de reciclaje de materiales preexistentes y entonces todo es instrumental, pero diseña también cómo herramientas para filtrar o proliferar materiales siempre desde la perspectiva tónica o rítmica, o cosas, así por el estilo, pero digamos que en cierto sentido, los tres, Donatoni y toda su escuela, Cristian por su lado que viene de la escuela sueca que es una escuela en términos no solamente electroacústico, sino del pensamiento tímbrico una escuela muy fuerte, y yo, por mi lado, todos trabajando diferentes maneras esta idea de cómo del reciclaje sin entrar en chovinismos y sin entrar

en discursos de que hay es que es una metáfora del movimiento ecológico alguna cosa así no, sino de manera sincera, cierto, un interés por volver sobre materiales preexistentes para explorar sus potenciales expresivos.

Hay una anécdota, que creo que es muy diciente respecto a lo que ocurre estéticamente en Doft, y es que cuando Jorge García es otro personaje que o habrá entrevistado o debería entrevistar, otro personaje muy activo en el mundo electroacústica aquí en Colombia, cuando Jorge se fue a hacer sus posgrados, su primer posgrado, en los Estados Unidos, él presentó un análisis de Doft en el coloquio compositores y se armó me contaba en un gran escándalo, porque no podían creer que fuese un acto artístico viable el partir del material tónico de otra persona.

A mi me causó mucha risa eso y me encantó la idea de decir claro, yo lo que estoy haciendo es generando el discurso estético desde la manipulación del material, no desde la creación del material previo, sino de la manipulación del material ya existente, y eso a la larga es, vuelve y juega diría yo un parámetro, en cierto sentido como una posición ética y estética muy cercana a la música concreta cierto, se parte de un material preexistente y es la base del pensamiento concreto y la gran diferencia respecto a la base ética de la electrónica que era partir desde ceros, entonces esa idea del acto artístico está en transformar un material, pues en cierto sentido, también no lo percibo en la problemática está Doft y revelado en ese pequeño escándalo que contaba Jorge.

Juan Diego Martinez: Vale, esta obra es del 2000, ¿cierto?

Rodolfo Acosta: Sí, sí porque yo fui a trabajar allá con ellos al año siguiente y eso fue en 2001.

Juan Diego Martinez: Y está ahora fue grabada en vivo.

Rodolfo Acosta: Si.

Juan Diego Martinez: ¿Cómo fue el proceso de grabación de la pieza? ¿No tiene conocimiento?

Rodolfo Acosta: La verdad, no. Bueno, como siempre tengo es una anécdota.

Entrevista: Está súper bien.

Rodolfo Acosta: La pieza en aquella época, este ensamble vino a Colombia un par de veces y entonces tuvimos la oportunidad, después de que me hicieron el encargo de revisar minuciosamente con el clarinetista con (1:03:02) Bertelsen, toda la parte de clarinete bajo y funcionaba todo perfectamente bien y bueno maravilloso y no sé qué, y listos programado el estreno como le digo en los, pues, auditorio-estudio, digamos esos son integrados de la Radio Nacional Danesa o Radio Real Danesa, no sé cómo se llama y muy poco tiempo fue, (1:03:37) tuvo algún problema, no sea alguna tragedia familiar, alguna cosa así y resulta que le tocaba viajar a otra parte de Dinamarca, y entonces le tocó pedirle a una colega allá que lo reemplazará en el estreno, y resulta que la colega tenía, no sé qué tanto conoce estos instrumentos, pero los aerófonos son la cosa más variable del mundo, uno cree que están súper estandarizados, eso es mentira.

La colega tenía otro clarinete, otro modelo de clarinete bajo que tenía una llave diferente que se activaba con el pulgar, y esa diferencia, hacía que de la mitad de los multifónicos saliera cualquier otra cosa, y entonces lo que quedó al margen de que me guste o no me guste, es irrelevante eso, pero, lo que quedó en realidad fue una versión un poco, en ese aspecto de los multifónicos, alejada de lo que yo había compuesto, pero no es por un error de la intérprete; es que no se puede con ese modelo de clarinete bajo. Y para mí eso fue bien importante, estoy buscando acá, acabo, a las cuatro de la mañana entregué una pieza nueva para orquesta de cámara y se la envié a los del ensamble que la van a estrenar y los multifónicos que utilizo ahí en esta pieza son indeterminados.

Y yo creo que el cuestionamiento mío respecto a la importancia de hiperdeterminar cosas como multifónicos en vientos comenzó con esa anécdota, porque me di cuenta de que en realidad lo que funcionaba y eso es mucho más próximo al pensamiento electroacústico, era el timbre, era esa idea de ese complejo sonoro, a la larga los componentes tónicos que hubiese, pues me resultaban secundarios. Cuando yo la compuse claro que sí todo partía del contenido tónico, pero en el momento en el cual, escuché el resultado, me di cuenta de que, para ser sincero el multifónico correcto y el multifónica incorrecto, ambos me funcionaban porque lo que en realidad sostenía el discurso era el complejo tímbrico, entonces realidad para mí eso creo que fue una elección

accidental muy buena, muy positiva, la grabación, que quedó fue muy buena, los técnicos de la Radio Real Danesa son muy buenos, tienen unos equipos excelentes y la costumbre de grabar música contemporánea, entonces las grabaciones realmente quedaron muy buenas, pero inutilizables, porque eso es algo muy común en Europa y es las radios nacionales hacen las grabaciones y el compositor no puede usarlas, por ejemplo para publicarlas en disco alguna, cosa, así quedan bloqueadas.

Es absurdo, o sea bloquean la composición de uno, claro, porque ellos dicen no es que los derechos de composición son una cosa, los derechos de grabación son otra, y nosotros somos dueños de los derechos de grabación. Pero bueno, igual, ahí quedó la grabación y la pieza, pues se hizo después y se ha hecho acá y se ha hecho con otros intérpretes, etc. pero creo que para mí ese resultado fue además muy gratificante en términos de explorar, y yo creo que yo ya lo había hecho, pero, fue muy linda la posibilidad de explorar, esa fue la primera vez música mixta con solamente electrónica en vivo, es decir, sin soporte fijo. Yo ya había hecho una pieza que había hecho en (1:07:47) que se llama Suspensión I, que es para flauta y electrónica, pero es flauta soporte fijo, lo que aquí todos llamábamos cinta y electrónica en vivo.

Esta fue la primera vez que trabajé con sólo el factor en vivo y me pareció emocionante por la sensación de fragilidad, por la sensación y, pues iba mucho con esa, ligereza del título cierto, del aroma Doft y era esa sensación de todo el mundo electrónico, lo estoy creando y sosteniendo ahí, está en el aire, cada vez que se disipa ya no hay nada, porque no hay soporte fijo. Hay que volver a nutrirlo, volver a construirlo y eso me pareció súper lindo, súper poético en términos de otro tipo de perspectiva y de uso de la electrónica que yo no había conocido, obvio que no es nuevo, pensemos en Toda la obra tardía de Nono, pues es electrónica en vivo veteada, pero, para mí era una nueva experiencia y muy linda.

Y, además, que se conectaba con muchos intereses míos por ejemplo por el lado de la improvisación libre, de la improvisación experimental, que muchas veces hacía y sigo haciendo, o bueno antes de la pandemia, improvisación con electrónica. Y ahí esa cosa, esa fragilidad de la cosa en vivo, que me atrae, entonces Doft también fue una linda experiencia en eso.

Juan Diego Martinez: Listo, ahora me gustaría hablar de El mono cuco chapinemi. ¿Por qué? Me interesa primero, las herramientas que utilizó para la grabación y segundo, cómo fue la construcción de toda la pieza.

Yo recibí la foto de una hoja de cuaderno y claro y empecé como un poquito a comprender cómo iba funcionando el asunto de la pieza, sin embargo, teniendo esa herramienta del esquema que me regalo, digo que me prestó, perdón. Y, pues, teniéndolo a su merced acá, me gustaría conocer cómo fue ese proceso, tanto lo anecdótico como hizo con Doft, como también lo técnico y lo creativo.

Rodolfo Acosta: Bueno, recibió el escrito que, este que.

Juan Diego Martinez: Sí.

Rodolfo Acosta: Listo, como todo son puras anécdotas siempre, pero ese escrito mío lo publicó la revista Pauta, sin siquiera preguntarme, no solamente no me dieron permiso, es que me enteré años después porque una musicóloga mexicana vino a visitarme y me trajo de regalo varios números de la revista Pauta, y de repente, uno era ese, donde pareces ese escrito. Y yo, ¡qué, ¿qué! lo publicaron por su cuenta, sin pedirme permiso, sin avisarme, sin nada.

Ese texto además es chistoso, porque al final del texto, me acuerdo que digo algo así como no sé para quién estoy escribiendo esto. El cuento tiene que ver con que el Semas, que es un laboratorio de electroacústica muy importante en Morelia en México, hizo una selección de compositores de toda América Latina. Entre esos estaba también Ana María, obviamente, para encargar obras que tuviesen, inicialmente era como obras mixtas, para un instrumento autóctono y electrónica. Yo creo que inicialmente dije cuando salieron con el cuentico del autóctono, no es porque tenga problemas con algún instrumento, no, para nada.

Tengo problemas con la idea de lo autóctono, no y con y pureza y lo esencialista, mejor dicho, no soy nazi. Entonces, esas cosas me chocan, me parecen muy peligrosas y bueno, y aquí en Colombia con ese culto a las supuestas tradiciones, pues, por eso el uribismo manda. Entonces sí, entonces yo soy muy reticente con todo eso, creo que inicialmente dije no, y dije por qué, y me convencieron. Me dijeron no, podemos discutirlo, podemos ir elaborando y buscamos algo con lo cual se sienta

cómodo, que es parte de lo que cuento en ese texto, cómo fue evolucionando la discusión acerca de cuál era el espíritu que ataba el proyecto completo y a todos los demás compositores.

Entonces, finalmente, la pieza, mirando desde una perspectiva estética, se convirtió en justamente un cuestionamiento práctico de estos imaginarios nacionales y, repito, en un país como el nuestro, en todos en general, estas ideas de lo nuestro y lo puro, y lo todo eso son muy peligrosas y son una de las grandes herramientas que tienen los regímenes totalitarios de cualquier lado del espectro político, pero muy particularmente de la derecha y que, por ejemplo, aquí es una cuestión que nos viene azotando desde el siglo XIX y sobre todo desde la década de 1830 y todos esos cuenticos de las músicas nacionales, y todo eso que es tan peligroso y tan dañino.

Entonces pues, qué mejor manera de decir rechazó esas ideas esencialistas de la identidad, que decir bueno, ¿Quiere mi idea de lo autóctono? Todo está cantidad, este torrente de música, que no permite decir Colombia es una cosa, o Bogotá es una cosa, o Chapinero es una cosa, y justamente Chapinero es ochenta millones de cosas, o sea, aquí sí que uno siente esa idea desde la famosa Colombia diversa y no sé qué cosas, que tanto se publicita, pero después todos hacen cancioncitas chimbas que suenan todas igualitas a Tropi pop de Carlos Vives, con himnos moralistas y entonces no, aquí es como todo a la olla y vamos a ver qué sale, y lo que sale me parece mucho más cercano a Colombia, que no sé “Amo esta tierra donde nací, soy colombiano hasta morir”, pues yo no necesito ponerme a cantar pendejadas de esas para comprobar que amo este país.

Para eso he negado todas las posibilidades de quedarme por fuera y he venido acá a luchar y a trabajar con todo lo difícil que es estar acá haciendo este tipo de música. Ahí, yo no tengo que salir con esos con esos himnos que parecen cancioncitas de Disney, no, uso la cotidianidad del trabajo; entonces, ahí me parece que hay más una idea de una Colombia diversa y compleja y plural, y no sé qué cosas. Entonces, pues parte del proceso tiene que ver con reconocer cómo se hace tradicionalmente desde perspectivas musicológicas y sobre todo etnomusicológicas, como estas tres grandes vertientes que se suelen seguir de la música de las músicas, como hablando acerca de músicas tradicionales, lo que antiguamente se llamaba folklore, músicas populares o populares urbanas y, por otra parte, músicas académicas.

Y reconocer que aquí ha habido, pues toda la historia de la ciudad, la coexistencia por lo menos de dos de esas vertientes, digamos que la música popular urbana es posterior, porque, en realidad es fruto del capitalismo, entonces tiene que desarrollarse el capitalismo para que luego surja esa famosa música popular como una función capitalista de la música. Entonces, ¿cómo?

Juan Diego Martinez: De mercado de la música.

Rodolfo Acosta: Exacto. Entonces, pues, con esas ideas de una de una lectura de músicas tradicionales populares urbanas y académicas; hacer un recuento de Colombia y sobre todo con las diferentes perspectivas históricas que se plantean, así sean absurdas cierto, como, por ejemplo, la noción de que las músicas tradicionales son medio intemporales cierto, como si nunca cambiaran, siempre han estado ahí, entonces no hay una noción, no suele haber una noción de lo antiguo o lo moderno.

Es como no sé, hablamos acerca de música, Cogui, es como si existiera fuera del tiempo cierto, mientras que, en lo popular urbano y en lo académico, si hay una idea de lo antiguo y lo moderno, pero claro lo antiguo en música popular, puede ser la década del setenta, la década del cincuenta, eso es re antiguo cierto, cuando estudiamos música llanera, lo antiguo en la década del setenta. Mientras que, en música académica, es Stockhausen y la gente sigue considerando la música contemporánea, lo antiguo en la música académica en Bogotá, es siglo XVI, entonces claro, me permitían hacer no solamente como una reflexión acerca de los temas de diversidad en la lectura de qué es Colombia, digamos qué es Colombia, vista y escuchada desde Bogotá, pero también de las diversidades de prácticas musicales y esa especie de vertientes musicales, y por otra parte, de la historicidad y a la relatividad de la lectura del tiempo y de la historia a partir de cómo se entiende la historicidad en esas diferentes prácticas musicales.

Entonces, pues lo que hice, el proceso de composición fue muy divertido porque fue sentarme a escuchar cantidades exorbitantes de música, muchísima que ya conocía, pero claro, volver a escucharla desde otra perspectiva. Entonces, no sé Superlitio que me encanta, volver a escuchar la discografía de Superlitio, buscando una canción que me parezca, así perfecta, como enunciado casi que identitario y entonces ahí sale Perro, come perro, que fíjese, representa de pronto uno de los

tres momentos icónicos del cine colombiano cierto; hay un primer momento que tiene que ver todo el cine con las nociones de lucha de clase, un segundo momento que tiene que ver todo con narcotráfico, que es de donde sale el perro, come perro y todo el cine post, sobre todo con la ley del cine, que tiene que ver con la exaltación de lo indígena, que es como la tendencia con la cual estamos lidiando ahora.

Entonces, pues, claro que era una cuestión identitaria, entonces ese funcionaba perfecto por sí mismo, pero también es cómo funciona con todo lo otro que estoy tejiendo, entonces, con cual es otras canciones de música popular urbana moderna establece un buen diálogo, un diálogo que plantee, como digo diversidad, pero que también funcione en términos de diálogo sonoro, entonces era un trabajo totalmente opuesto, por ejemplo, a los dogmas de música electroacústica, porque no era una cuestión de entró a transformar los sonidos, sino a buscar cómo esos tramos musicales, funcionan entre sí, y entonces podría pasarme horas y días y semanas probando, por ejemplo cómo dialoga Superlitio con Primero mi tía, y luego como el cordón armado con esos dialoga, por ejemplo, con no sé, con Fruko, o cómo dialoga con por ejemplo, más adelante con músicas consideradas tradicionales como Algún pajarillo, por ahí, o anónimo, grabación de campo o, por ejemplo con Gutiérrez Fernández Hidalgo de la década de 1980 y entonces fue muy dispendioso, muy dispendioso el trabajo.

El resultado sonoro es prácticamente sin manipulación y, ya después, la estructura temporal tiene que ver con montar sobre una estructura que funcione esos hilos de música, que se convierten como en trenzas de música y que se convierte cómo, recuerdo que tenía la imagen de los Dreadlocks y sobre todo los Dreadlocks en Jamaica, porque me acuerdo, me impresionaba mucho en Jamaica ver a los Rastafari viejos, porque lo que hacen es trenzar las trenzas, o sea, trenzas que llevan creciendo cincuenta años y que les llegara al piso, tiene que volver a trenzarse las trenzas y entonces son unas trezotas así es gruesas, impresionantes.

Entonces ese era como el imaginario que tenía cuando estaba componiendo, era la idea de buscar el hilo preciso para trenzar la trenza precisa y después llegar a esta hiper trenza hecha de cinco trenzas, cada una hecha de muchas músicas preexistentes y bueno, al final quedan dos versiones de la pieza, una que es la que está en el disco qué es y, pues, digamos, pieza a pieza electroacústica

estéreo, y que es aturdidora brutal. Y la otra que es todo lo contrario, muy tenue; las cinco pistas separadas y la idea es que se presenta esta otra versión con cinco altoparlantes puestos, ojalá como mirando hacia arriba y pasitico para que el público muy a manera de instalación, bueno no muy a manera, instalación, se asome, como quien se asoma por una ventana musical y ahí están separadas estas familias musicales.

Entonces, hay una para la música académica contemporánea, otra como una ventana a la música (suena como programas de turismo), una ventana a la música académica contemporánea en Colombia, una ventana a la música académica antigua en Colombia, una ventana hacia la música tradicional, una de la música popular antigua y una la música popular moderna; y entonces, según cómo recorra el público, pues ahí yo suelto.

Entonces la idea de forma, la idea de poética, se la dejo a cada uno del público, para que la arme en su mente, y en su alma; claro, la estructura de la misma y en cierto sentido, puede que la forma también sea la misma, pero eso no es cierto, porque, si bien la estructura está fija la forma es creada por cada miembro del público en la medida en la cual va recorriendo los cinco parlantes, entonces sí, las dos versiones tienen impactos muy diferentes.

Juan Diego Martinez: Listo.

Rodolfo Acosta: Bueno y de pronto, lo último, para decir, al respecto, es que efectivamente fue un encargo del Semas, pero fue un encargo para disco, para publicación en disco y entonces, en realidad la pieza, pues efectivamente, salió como parte de un disco, eso fue en el 2014. Pero creo que el encargo fue en 2013 y compuse la pieza en 2013, pero tomó un tiempo para que, como son tres discos, tomó un tiempo armarlo, creo que salió en 2014, pero el estreno fue como dos años después en Bolivia, y eso me terminó de encantar en términos de toda esta fuente de lo identitario, porque fíjese que fue un encargo mexicano, a un compositor colombiano, y el verdadero estreno se llevó a cabo en Bolivia.

Y la razón por la cual eso me encanta es por esta idea que digo de la mentira de todas estas nociones identitarias cierto, que son construcciones hechas desde las élites, con intereses políticos y económicos y no es la famosa expresión del pueblo, cual podrá ni que nada, somos la misma vaina, después de tres siglos unificados colonialmente de dónde surge esta idea de que, tal día se separa Ecuador y se separa Venezuela y entonces ahora somos diferentes, somos la misma vaina, y uno va al Llano y se da cuenta de que es la misma vaina a lado, y lado del de del límite y uno va Nariño y se da cuenta que la misma vaina que Ecuador.

Entonces cuáles identidades nacionales ni que nada, en términos de expresión real de las comunidades, todo es mentira. Entonces claro mi pieza identitaria colombiana, qué lindo que sea convocada por México y estrenada en Bolivia, porque, efectivamente son a la misma vaina.

Juan Diego Martinez: ¡Buenísimo, está buenísimo!

Bueno, voy a intentar recortar un poco, porque, pues, ya llevamos cerca de hora y media y, pues me gustaría tratar otros temas en este tiempo. Sin embargo, es muy posible que le vuelva a solicitar otra entrevista para otras cosas.

Entonces voy a preguntar por y el Silencio de la ausencia y por Watch, ¿por qué? Primero, me gusta, bueno, de pronto es un poco lejano lo uno, de lo otro. Digamos que Watch, está más cercano a lo que usted me comentaba ahorita del experimento de instalación que se hizo con “El mono cuco” sí, y la experiencia, digamos con el espacio del Silencio de la ausencia, es un poco diferente, pues no un poco, seguramente es muy diferente, porque es diferente a trabajar con otras artes escénicas y toda esta cuestión. Me gustaría que me contara ¿cómo fue la experiencia del trabajo con el espacio tanto de que de Watch, como de El silencio de la ausencia.

Rodolfo Acosta: Bien, la mayoría de mi trabajo como compositor, yo no sé cuántas piezas he compuesto, pero por lo menos en catálogo, o sea, buena parte de lo que he compuesto lo desechado, pero en catálogo de haber cómo un centenar de piezas.

Juan Diego Martinez: Encontré un listado de piezas y es una cantidad.

Rodolfo Acosta: Si, es una vulgaridad, yo sé, (risas) ¡es terrible, es terrible! Pero es que me gusta tanto hacerlo, que no quiero parar, entonces a las cuatro de la mañana cuando mande esta vaina, yo quería arrancar con otra cosa, porque estaba así todo excitado, es qué es lo máximo, componer es lo máximo que puede haber.

Entonces bueno, a lo que voy con esto es, la enorme mayoría de lo que he compuesto es para medios acústicos, no electroacústicos. Sin embargo, toda mi creación diría yo, está de una u otra manera permeada por la experiencia electroacústica, uno de los factores es, el factor espacial. Recuerdo, por ejemplo, algún concierto que organizamos con Roberto García y con Mauricio Bejarano en la Universidad Nacional en el León de Greiff, hace muchísimos años, y que, con Roberto, hicimos el montaje abajo en platea, típicamente con los parlantes, rodeando el público y los que cosas y Mauricio, estaba haciendo una especialización y Mauricio es o era muy dramático como intérprete electrónica.

Entonces sus discursos espaciales son dramáticos, son muy marcados, y muy significantes, me gusta mucho, pero entonces nos hicimos con Roberto afuera, nos hicimos en la parte de atrás del León de Greiff, como quien mira desde afuera hacia abajo, a la platea, pero no solamente mira, sino también escucha, y lo que yo le decía a Roberto era fíjese que no hay que estar adentro para entender la espacialización, la espacialización se entiende perfectamente desde afuera. Y al año siguiente compuse una pieza para nueve cantantes, que se llama B tres, b Tres, b tres, b, que, de hecho, está dedicada a Roberto por esa conversación que tuvimos acerca de la espacialidad como parámetro musical.

Entonces digamos que, desde tiempo atrás yo venía con el cuento de la espacialidad como parámetro musical, fuese parámetro metafórico, como parámetro virtual, o como parámetro real; que pueden ser esas tres espacialidades las que uno maneje, o por lo menos las que yo he manejado como compositor, me imagino que puede haber muchas más, pero esas son como los tres tipos de especialidades que yo he manejado como compositor.

En Watch, además ese fue un encargo, lo encargó una galería en Nueva York a través del curador, (me da risa siempre esa palabra), que era otro personaje, que quiero mucho y admiro mucho Ricardo Arias, uno de los padres de la improvisación libre aquí en Colombia, quién tenía una

formación en música electroacústica en Fonos en Barcelona. Y entonces Ricardo ha estado vinculado claro, lo de él, lo más de él es la improvisación libre, pero también ha estado muy cercano a la electroacústica y al arte sonoro.

Entonces cuando estuvo viviendo muchos años de Nueva York, eventualmente terminó haciendo este proyecto con esta galería y me encargó esta obra Watch, si recuerdo bien es ocho canales y entonces, pues me mostró, yo no estaban en Nueva York, entonces no, bueno eventualmente en una pasada por Nueva York, si fui y conocí el espacio, pero eso ya fue después, es cualquier espacio típico de Brooklyn, o sea, no gran cosa, simplemente que la gente se le llena la boca, porque es en Nueva York, pero los espacios normalmente son una chanda, y entonces hicieron con el cuarto aislado, y montaron ahí ocho parlantitos chiquiticos, de estos monitores Berenguer chiquitos, entonces, ocho parlantitos ahí como en círculo y ya. Es decir, no fue un montaje bien librado.

Sin embargo, la propuesta que yo hice en términos espaciales, tenía que ver con, por una parte, la espacialidad de la disposición de los parlantes que iba a ver, ciertamente, pero también, una especie de dialogo de espacios imaginarios, entonces lo que hice fue, al principio de la historia, acá hay un bar muy importante que sea Matic, Matic, qué es un espacio, es un hogar que tenemos, que es un espacio para músicas no comerciales y en gran medida para músicas experimentales; y al principio de la historia de Matic hace no sé unos doce años o trece años, hicimos un ciclo que se llamaba Lava Matic, que era los martes, llegaba, quien quisiera, a realmente, improvisar libremente y se armaban unos toques una locura absoluta y con gente que uno ni siquiera volvía a ver; y no era cómo vamos a hacer un concierto de improvisación libre, no, era llegaba el que quería y se metía ahí, era un delirio, era una orgía de improvisación maravillosa.

Y yo, por ahí logré, levantarme grabaciones de algunos de los toques que hicimos y me encantaban, son, para mí vuelve juega, es como una ventana sónica a uno de los aspectos que más amo de Bogotá, que por una parte es la escena de música experimental y, por otra parte, el espacio específico, maravilloso de Matic Matic.

Entonces yo dije: - Quiero utilizar ese material como punto de partida, y entonces utilice varias grabaciones, recortando pedacitos y haciendo como un recorrido por una parte por el ciclo de Lavo

Matic, por otra parte, por el espacio de Matic Matic, por otra parte, el espacio de música experimental en Bogotá, por la gente que estaba quedando retratada ahí, aunque sea anónimo, porque ni siquiera recuerdo quienes eran por lo que no era programado. No hay dato alguno acerca de quien estuvo. Sé que estaba yo, pues porque recuerdo haber estado, pero ni siquiera me acuerdo quienes eran porque en serio que, además, había gente que ni siquiera sabía quién era, y no volví a ver, iba una vez, improvisaba y se iba; y ni siquiera eran músicos y bueno, una maravilla.

Entonces, ¿qué quería ofrecerle al público neoyorquino? Un escuchazo, digamos como un vistazo, pero digamos de escucha, una escuchazo de Bogotá, y de la escena experimental en Bogotá y el espacio en Matic Matic. Y entonces, lo que hice fue armar una especie de bucle, o sea, si se pone la grabación en bucle, en realidad es como que uno se pierde dónde comienza y dónde termina; además porque las grabaciones comienzan con la vida cotidiana, porque los toques eran así, era cómo iba llegando la gente y, empezará a tomar una cerveza, un tinto, una aromática, un ron, lo que sea, y repente, alguien empezaba por allá a tocar, y de pronto se empezaban a asomar personas, y después de una hora de improvisar unos salía y empezaba a tomarse el roncito a tomarse el café o a tomarse no sé qué, y se iba diluyendo, y de pronto tomaba fuerza otra vez.

Entonces, en realidad, lo que hice para crear este bucle de instalación, cuadraba mucho con la dinámica de este tipo de improvisación experimental que hacíamos, y entonces claro, había un diálogo entre lo que había sido el espacio físico real de Matic matic, el espacio ritual de la improvisación libre como lo hacíamos en aquel entonces en Matic y por otra parte, el espacio real de la galería de Nueva York, y digamos el espacio histórico de lo que significa para la improvisación libre, pues la escena del Down town neoyorquino, entonces era como una cruce ahí de muchas concepciones de espacio que pasaba por el espacio real físico dispuesto en los ocho altoparlantes y que tiene que ver con cómo está estructurado el discurso en cada uno de los de los canales y, sobre todo un elemento al mismo tiempo estabilizante y desestabilizante que son dos canales que son repetidos, hay dos canales que son exactamente el mismo y entonces como qué, ¡pero yo ya había estado acá! ¡Qué te pasa! y bueno y entonces ahí están como esas múltiples ideas de qué es el espacio, solamente uno de los cual es el espacio real, físico, creado por los parlantes en la galería.

Entonces bueno, ahí sería yo creo que parte del tema de lo espacial, y claro, entran muchos referentes como, por ejemplo, lo que le digo del sonido de los pocillos del café cierto, como un referente espacial de café o de bar o de lo que sea, insertado en el espacio de la galería, entonces termina siendo como un espacio, dentro de un espacio, pero en muchos sentidos, entonces, por ahí va el tema de la espaciales en Watch.

Juan Diego Martinez: Listo, ahora en la cuestión del espacio, yo lo llamaría espacio teatral, el espacio escenográfico teniendo en cuenta a la obra del Silencio de la ausencia.

Rodolfo Acosta: Esa experiencia, la disfruté porque fue una experiencia totalmente diferente a aquella de la composición de música, digámoslo así, para tomar el término decimonónico de música absoluta cierto. Como yo trabajo habitualmente como compositor es, no sé ahorita tengo, por ejemplo, una comisión del Banco de la República para estrenar en octubre de 2022, y sé de la comisión y estoy dándole vueltas desde el año pasado. Entonces los tiempos son ¡uff! y yo me encierro y escribo mis mamarrachos, y no sé qué cosas, durante meses y durante años y bueno y, eventualmente, la pieza se estrena y todos somos felices y bla bla bla, y me fascina es lo que más me gusta, componer música concierto es para mí lo mejor que puede haber.

Cuando uno trabaja con la escena, es un delirio porque sobre todo los coreógrafos tienen otra mecánica totalmente diferente, normalmente los coreógrafos encarnan la coreografía, sea que se presenten o no, pero ellos la componen, haciéndola. Entonces, así como pues compusieron un día, hacer este gesto, pues en el ensayo dicen venga no, más bien haga esto, listo recompuso, pero le dicen al músico que hagan lo mismo, venga para mañana, (como siempre anécdotas) que el día antes del estreno, llegó una pareja que estaba de viaje no sé dónde, y la directora del montaje que fue (1:42:45) los invitó a participar como en una especie de paréntesis informal de la pieza, y era una pareja ¡uff increíble! y cuando hicieron su paso de dos, me dijo (1:43:11): -¿se anima a componerles algo? ¡El estreno era al día siguiente! Bueno, en la música para la escena, y sobre todo con danza, eso es pan de cada día, que a uno le cambien las cosas a todo momento, pero, a todo momento incluye el día antes del estreno.

Entonces, la idea de que me tomo meses o me tomo años componiendo no existe, eso es, como decía Leonel Álvarez. “Si es ya, es ya”. Entonces, ¡pucha! Claro, para mí un cambio radical. No es lo que quisiera hacer, evidentemente, pero fue una aventura maravillosa y además, también lo fue, la experiencia muy diferente porque lo hicimos de una manera que me encantó, en la última década, todo el mundo no hace sino hablar acerca de lo interdisciplinar y la creación colectiva y bla, bla bla, y todo se sienten los más sofisticados por hacer algo que hemos hecho toda la historia de más, pero bueno, todos se sienten ahí el Opus Ultra, pero entonces, yo he tenido un par de experiencias bastante pobres en términos de toda esa pose de la interdisciplinar y lo colectivo, y no sé qué, porque normalmente buscan que todos sean junticos, o sea como si fueran los once, corriendo detrás del balón, y no un equipo bien armado, cada uno con sus roles; sino los once corriendo detrás del balón y, pues, resulta que es hay uno que sabe tapar, y hay otro que sabe meter goles, no los once.

Entonces, en estas otras experiencias, frecuentemente ha sido como todos meten la cucharada en todo momento, y lo siento mucho, pero si yo no sé de literatura y hay un literato, pues no sé, por ejemplo, me pasó en un proyecto grande, con mucha gente que tenía también teatro y estaba Jorge Plata, no me pide mi opinión y todos ustedes tampoco den su opinión, porque nuestras opiniones no valen, somos unos ignorantes al lado de Jorge Plata, en términos de teatro, punto. Eso no tiene que ver con que alguien se crea un ser humano superior o inferior, no, es que él pasó toda su vida, estudiando teatro y era un sabio respecto al teatro, que voy a salir yo con es que mi pensado es que, ¡no cálese, ignorante! Cuando hablen de lo que usted sabe usted es la autoridad y entonces cuando llegamos al tema de música, pues yo era la autoridad. La persona que estaba al lado, que no ha escuchado, sino quién sabe qué cosa, pues guárdese su opinión y cuando lleguemos a su campo dela, pero normalmente quieren que todo sea, todos opinando sobre todo y el resultado es lo que tendría que ser con este método, que es todo mediocre.

En el caso de El silencio de la ausencia, me pareció lindo porque fue un equipo muy grande y liderado por (1:46:24), por un par de personajes de personalidades muy fuertes, muy interesantes; por una parte (1:46:30), por otra parte, Humberto Jean Grande, el gran grabador y ítalo-colombiano, San Reines, yo creo que era suiza, pero se radico aquí hace muchos años. Entonces el equipo que ellos armaron comenzó así, desde danza y arte plástico, simultáneamente, ideando un proyecto que

involucra muchas cosas y pasaron por varios músicos, no me acuerdo quienes, (se habrá dado cuenta de que no me preocupa ser supuestamente imprudente) Pero simplemente, no me acuerdo quiénes fueron y habían probado como con tres músicos antes, les había ido mal, no estaban satisfechos y yo no sé, Humberto, porque sabía de mi trabajo y me contactó y, pues para mí el honor de trabajar con Jean Grande, pues, de una, lo que quiera, pa'las que sea.

Entonces, ya después empezamos a trabajar más cercanamente sobre todo con (1:47:35), y fue muy lindo porque ya estaba armada buena parte de la obra y, sobre todo el primer cuadro que es una coreografía, el primer cuadro es básicamente, una danza a trio lentísima, súper sutil, cuarenta y cinco minutos, no, como cuarenta minutos y me encantó, y me encantó no solamente la coreografía, sino el hecho de que ya estuviese hecha, el hecho de, necesito una música para esto que ya está, en vez de, a ver imaginemos un proyecto nuevo y cambiamos el mundo y salvemos el planeta y todas esas tonterías, no, es eso lo que tengo, ¿le interesa hacerme música para eso?

Para cuando terminó en los cuarenta minutos, yo ya la tenía en la cabeza y entonces muy rápidamente le llegué con aquí está esta propuesta y tanto la coreógrafa como las bailarinas dijeron: -Esto es lo que necesitábamos, esto es lo que sentimos. Y fue así, fue realmente muy fácil entendernos, aunque (1:49:04) es famosa por ser difícil en términos de su personalidad y de trabajar con ella, pero nosotros nos entendimos famosamente bien, y trabajamos muy fluidamente, nos entendimos muy bien y entonces bueno, para mí el trabajo, todos mis apuntes, evidentemente boté todo eso, pero todos mis apuntes eran, ir a los ensayos con cronómetro en mano y prácticamente hacer una partitura de la coreografía.

Digamos, no con la técnica del habano o algo así, sino tomando apuntes y escribiendo tonterías, como lo que se me ocurriera, burbujitas, cualquier pendejada así, y yo iba anotando y cronometrando cosa que es muy, con buenos bailarines, por lo menos, es fantástico porque tienen una memoria corporal del tiempo espeluznante. Es decir, en una coreografía, como digo de cuarenta minutos o más, que medí con cronómetro muchas veces, y yo creo que nunca, digamos las diferencias cuando hacían este movimiento, y yo tenía anotado ocurre en el minuto tal segundo, tal. Nunca hubo una discrepancia mayor de cinco segundos, en algo de cuarenta, a cuarenta y cinco minutos ¡impresionante!, sin tener referentes de alguien diciéndoles el tiempo ni referentes por

ejemplo musicales las primeras veces que lo vi, era en silencio, como normalmente trabajan los bailarines, por lo menos en danza contemporánea.

Entonces claro, para mí fue muy fluido, porque ya había una estructura temporal cierto, que era la coreográfica, entonces fue hacer como una especie de reinterpretación de esa coreografía, digamos de esa estructura temporal, coreográficamente concebida, replicarla, reinterpretarla en música y para mí, entonces ahí hay una especie de dimensión espacial no obvia, que es la coreografía, parte de la reflexión del movimiento del cuerpo en el espacio; y, por ende, la estructura coreográfica es una estructura derivada de la experiencia espacial, y, por ende, la traducción a música implica una especie cómo de mapeo, digamos, qué se yo, como transdisciplinar de una experiencia temporal.

Las otras partes de los otros cuadros de la obra, eran más cargados teatralmente, había uno que era puro teatro, bueno, teatro y luz, y el tercero era como una combinación de teatro y danza, y en todos había algo de música, pero el segundo por la carga de texto, pues era mucho menos la música había unos números muy cortos, y que tenía que ver con algunos de los materiales que estaban utilizando en escena, por ejemplo el metal y cosas por el estilo, y esos eran yo creo que más concebidos, los del segundo cuadro, más concebidos desde una idea de cómo de paso del tiempo acelerado en un entorno urbano, sobre todo con mucha referencia al metal, el metal el material, no el heavy metal ni nada así, y el tercer cuadro, tenía que ver más con cuestiones de sugerencia narrativa y dramática.

La espacialidad real, digamos que tuvo que ver con, pues ya con el montaje en el Jorge Eliecer Gaitán y con cómo ampliar todo eso que se había hecho a unas dimensiones como las del Jorge Eliecer, pero yo creería que para mí la experiencia de reflexión espacial, tuvo más que ver con ese primer cuadro inicial, el de la coreografía larga y esta idea de habitar paulatinamente el espacio, entonces sí, como esa especie de transmedia de la estructura temporal concebida en el espacio y luego, traducida al sonido.

Juan Diego Martinez: Listo, la verdad para mí es muy triste, saber que se deshizo de esas grafías y de esos planeamientos, porque me parece súper valioso, súper interesante para hacer la revisión. También, el hecho de que no haya registro de la de la pieza, registro digamos, audiovisual, porque las fotos que me envió están súper interesantes y, de hecho, si en algún momento logró tener, si de

repente aparece alguna grafía o alguna cosa del planeamiento, intentaré hacer alguna asociación e incluirlas en el en el proyecto. Pero, pues, por ahora el testimonio, pues va a ser lo principal, pero sí, realmente, es algo triste. La verdad es un material valiosísimo.

Bueno, en estos momentos quedan dos preguntas, que una tiene que ver precisamente con lo que le comenté, que, de todas maneras, ya me ha dado muchas luces de eso, que es la grafía, la notación y todo ese proceso, los esquemas; y la segunda es como su merced está abarcando, y abarcó, y abarcará, no sé el proceso de enseñanza de la música electroacústica, de la composición de la música electroacústica.

Entonces, llevamos dos horas en la entrevista sí, no sé, yo tengo tiempo, pero no sé si su merced quiera que nos veamos en otro momento, o continuamos y terminamos con estos puntos.

Rodolfo Acosta: Hagámosle de una.

Juan Diego Martinez: Listo. Entonces, me gustaría que me hablara de cómo es el proceso de los esquemas, de la de la escritura y en general, todo lo que tenga que ver con las grafías de en las composiciones de su música.

Rodolfo Acosta: Yo diría que, por una parte, lo primero para tener en cuenta es que, la diferencia que puede haber cuando estamos hablando acerca de música electroacústica en soporte fijo versus música mixta, creo que ese es un aspecto diferencial clave en cuanto a la representación visual o sea, partiturográfica de las ideas musicales, por aquello que yo decía del intérprete cierto, de esto que estoy representando qué finalidad tiene, si la finalidad es no sé, yo entender mis propias ideas y apuntes, pues no tiene que ser ni mi ordenado ni bonito y, de hecho, ni siquiera tiene que guardarse entonces, muchas veces, pues, ya a la basura, ya de por sí, la mayoría del papel que uso, es papel de reciclaje y entonces todos los apuntes que tomé, pues van quedando ahí, los voy botando, pues porque para donde saqué la mano encuentro papeles reciclados, que estoy rayando para otras cosas, para todos lados que saque la mano hay, entonces toca botar en algún momento.

Si la cuestión va por el lado de música mixta, pues ahí ya requiere algo más juicioso y más ordenado y más pulcro, porque uno se lo va a dar a la cantante, al guitarrista, a quien sea para que haga su

parte en relación a un soporte fijo, a una electrónica en tiempo real, a lo que sea. Entonces lo primero sería eso, lo segundo, hablando acerca de la emoción de la partitura es que, por una parte, la idea de la partitura es la idea de la representación, no solamente, pero, fundamentalmente gráfica.

Bueno, todo es gráfico, cuando digo también texto escrito y números, por ejemplo, para mí resulta muy importante todo eso, es finalmente, una expresión gráfica así venga de la geometría de la aritmética, pues, finalmente son unos trazos, así sea una cuestión textual, que se está escribiendo, pues también es gráfico, entonces la mayoría de partituras son gráficas, a veces la gente habla acerca de las partituras gráficas para referirse a cierto tipo de representaciones tal vez asintácticas, pero, igual, la mayoría es gráfico cierto, las otras opciones serían, por ejemplo, qué se yo, partitura sonora o partitura tátil, pero no hay muchas más opciones que esas, entonces, yendo a la noción amplia de partitura gráfica, pues vale la pena tener en cuenta que la partitura suele tener como tres tipos de función.

Una es la más obvia de todas que es plasmar una composición, entonces, una función es componer la obra, otra función es interpretar la obra, entonces yo utilizo una partitura preexistente para interpretar una obra; y la tercera, es para análisis y eso es muy importante en el mundo de la electroacústica, porque es mucho lo que existe de partiturografía, digamos de músicas de soporte fijo, existen es como partituras, y las llaman partituras de escucha, pero más que partituras de escucha son partituras de análisis, partituras para el análisis, entonces todo, por ejemplo, el desarrollo partiturográfico de alguien como (2:00:28), por ejemplo, en Canadá, tiene que ver con, claro que él lo utiliza como compositor, pero, sobre todo como una especie de sintaxis gráfica para ayudar en los procesos analíticos, entonces eso le permite a uno ver que hay diferentes perspectivas de uso respecto a para qué hago una partitura de una música electroacústica que puede parecer un poco raro a la larga, pero lo importante es que, efectivamente como una de las funciones básicas es ayudar en el proceso compositivo.

Entonces, efectivamente, es muy común que uno esté haciendo todo tipo de gráficos y trazos y cosas por el estilo, apuntes etc. en la mediana en la cual está componiendo una pieza sea electroacústica o sea acústica. En mi caso, creo que hay algo bastante frecuente sea cual sea el tipo de obra, sea acústica o electroacústica, sobre todo en términos de graficación de estructuras

temporales; por ejemplo, que tiene que ver con elaboraciones formales de una idea compositiva. A la larga, en este tipo de soportes, pues es irrelevante, ¿cuál es la fuente sonora? Es decir, podría ser utilizado para hacer una pieza electroacústica, o una pieza vocal, o una pieza instrumental, o lo que sea, porque lo que se está activando es un pensamiento, digamos de sintaxis musical, finalmente.

Entonces, pues listo, para mí, y creo que hay una etapa en la cual, da lo mismo en términos de representación, cuál es la fuente sonora que se va a utilizar y este tipo de apuntes y gráficas, y trazos y lo que sea, pueden aparecer tanto en una obra electroacústica con una acústica. La cosa es qué pasa después entonces, por el caso de música acústica, pues uno recurre, por ejemplo, por ser muy tradicionalista al pentagrama o a cualquier tipo de representación de una partitura, pero es por lo que va a dar la interlocución con el intérprete.

En el proceso de la creación electroacústica, no sé qué dirán mis colegas, pero para mí es clarísimo que muchas veces uno se convierte en su propio intérprete, entonces yo ya tengo mis planos y mis apuntes y mis cosas y de repente, tengo que, okey, si voy a hacer un proceso, por ejemplo de tipo concreto, tengo que ir a grabar los materiales sonoros que necesito, entonces ahí ya no necesito una partitura, porque lo que estoy haciendo es yo mismo dando el paso de la interpretación y cuando tengo esos materiales, recopilados en el computador y les voy a hacer tales procesos de transformación, pues es lo que estoy haciendo ahí, cierto, ya, esa faceta de interlocución queda en el computador.

De hecho, mucha gente utiliza como a manera de partituras cosas, como, por ejemplo, no sé pantallazos de algún editor de audio, me acuerdo mucho en alguna época, los pantallazos de pro tools eran partituras típicas de música electroacústica y bueno, pues si sirven para algo, pues bien, pero, finalmente a qué apunta, a que la necesidad de la interpretación ahí queda, porque finalmente el paso uno lo da, el resultado final, digamos que esto yo sé que hay una faceta de la música sonando, pero yo estoy totalmente en desacuerdo con esa, idea de que la música solo es música cuando suena cierto, todo eso que tengo ahí atrás son partituras, quién me dice que eso no es música.

Es más, acá tengo una montaña de discos, quien me dice que eso no es música, es una partitura, sin lugar a dudas es música. Entonces no es para mí esto es un resultado final, en el caso de la

electroacústica, casi siempre el resultado final es el archivo sonante cierto, entonces, pues llega un momento en el cual uno dice ya no necesito esto, lo boto, y todo lo trabajo lidiando con el sonido mismo, como decía Schaeffer, en concreto. Son excepcionales, los compositores, y esto algo que, por ejemplo, creo que mucha gente o no sabe u olvida, pero buena parte de la música electroacústica de (2:06:35) en realidad es para hacer, para interpretar, y nosotros nos quedamos cómodamente por mediocres, por flojos que somos con las interpretaciones que él hizo, pero en realidad, él hizo partituras para que uno haga sus propias versiones, pero es excepcional la mayoría de compositores de electroacústica lo que dejaron como obra fue algún soporte sonoro que reproduce esa interpretación que él o ella hicieron de sus ideas musicales.

Entonces digamos que eso a la larga, podríamos decir que atenta contra un trabajo minucioso de qué sé yo, de representación de las ideas musicales y de los procesos musicales y cosas por el estilo, además hay algunas piezas respecto a las cuales tengo toneladas de apuntes y otras que se perdieron y recuerdo haber hecho los apuntes y busco y no queda absolutamente nada. Eso no ocurre, por ejemplo, con la música instrumental y con la música vocal, porque mínimo nos queda la partitura final. Incluso si queda la partitura final está ese soporte. Pero igual, muchas veces quedan más apuntes para música instrumental y vocal porque, de alguna manera se acerca más al resultado final que es la partitura, como en la electroacústica y el sonido mismo es la meta, los apuntes están muy lejos.

Yo creo que eso tiende a atentar contra ese aspecto archivístico de la electroacústica en términos de tanto de partituras como de bosquejos, y es por lo lejos que está del objeto esencial que es sonoro, creo que muchos los desechemos e incluso muchos compositores, sé que no hacen y bosquejos ni apuntes ni nada, sino todo es trabajo directamente sobre el banco sonoro.

Juan Diego Martinez: Súper. Ahora, pues, hablar un poquito de cómo se muestra abarca el proceso pedagógico de enseñanza en la composición y, pues, no tiene que ser única y exclusivamente la composición, también de la historia de la electroacústica, de ¿cómo lleva usted el proceso pedagógico de este tema?

Rodolfo Acosta: Bueno, en todos los casos lo abordo de manera integrada con otro tipo de búsquedas por el lado de música contemporánea, música experimental, es decir, cuando dicto clases que tienen que ver con historia, a veces sí lo he hecho, por ejemplo, el año pasado, fue el caso más reciente que hice un ciclo de conferencias, porque estamos celebrando el centenario de Fabio González Zuleta, el padre del electroacústica en Colombia, y entonces me invitaron de la Biblioteca Nacional a hacer un ciclo de conferencias acerca de historia de la música electroacústica. Bueno, ese es un tipo de caso, más o menos excepcional cierto.

Cuando me piden específicamente que sea acerca de la electroacústica, pero normalmente yo lo hago integrado, es decir, hablando acerca de la historia de la música en América Latina o en el mundo o lo que sea, pues, digamos que pasó por la electroacústica, pero ni siquiera como un capítulo de música electroacústica no, estamos hablando acerca de música de vanguardia en América Latina en la década del setenta; entonces pues, lógicamente, ahí sale a bailar por ejemplo, lo que hablábamos de (2:11:12) o de Mesías Maiguashca o de, etcétera, pero salen a la par con la música de Graciela (2:11:23) y Mario Lavista, y etc. que sea instrumental.

Es decir, de la misma manera cómo no voy a dictar una clase de historia de la música, hablando primero acerca de la orquesta y después del cuarteto de cuerdas, y después de la guitarra después del piano, no, sino que puede incluirlo todo, pues, lo mismo con electroacústica, va de la mano. Y eso, por cierto, tiene mucho que ver con una cuestión biográfica mía, y es que a mí me fue bien como compositor voy, a decirlo, como se decía, como compositor electroacústico al principio de mi carrera, pero yo no quería ser compositor electroacústico, yo quería ser compositor.

Y entonces yo ya estaba en un nicho específico, la gente me reconocía como compositor electroacústico en los noventa, y mi manera de librarme de eso fue, pues, dejar de hacer música electroacústica sencillamente, dejar de hacerla, dejar de aceptar invitaciones y más bien crear oportunidades, por el lado de música acústica, no porque me dejara de gustar o interesar la electroacústica, sino porque hay una cuestión que tendía siempre al gueto cierto, tendía a ser muy cerrada. Es, como no sé, lo sentía un poco claro, no tan extremo, pero como los que hoy en día hacen, digo hoy en día no porque sea algo reciente, sino porque se puso de moda más o menos recientemente, por el lado tanto del arte sonoro, como del (2:13:19) y es como que se meten en

un mundito así de chiquitico y eso es lo único válido y esto lo único y no más, y todo lo demás es una chanda y, pues eso me parece paila. Es decir, hay tantas cosas tan maravillosas, la música tiene tantas posibilidades, que salir con esa visión, reduccionista, pues me parece muy empobrecedora.

Yo como compositor reconocía que al margen de cuanto me interesara y me gustara la electroacústica que había muchas más cosas que quería hacer y, por ende, me resultaba más práctico ser un compositor que, eventualmente, hiciese electroacústica y no un compositor electroacústico, como se nos rotulaba, que quisiera hacer música, por ejemplo, para grupos de cámara. Y entonces claro, eso que hice en los noventa, rechazar el rótulo y rechazar la cotidianidad de ser compositor electroacústico, porque me interesaba hacer muchas más cosas, va de la mano con por ejemplo lo que digo acerca de la enseñanza y no sólo la historia, sino también de la composición, no quiero crear un gueto, no vamos a hacer un capítulo ni vamos a hacer un semestre de electroacústica, no.

Entonces, por ejemplo, con los estudiantes con quienes trabajó en composición, o he trabajado a lo largo de muchos años, con muchos de ellos hemos hecho música electroacústica, o bueno, han hecho música electroacústica; la cosa es que, y esto fue clave, por ejemplo, uno de los años que hemos hecho la Jornadas de Música Contemporánea del CMC, que es el Círculo Colombiano de Música Contemporánea, uno de los años hicimos el taller de composición en torno a música electroacústica, qué pasa, que normalmente los talleres de composición de música electroacústica, no son talleres de composición, son talleres para aprender a usar un programa, y aprender a usar un programa no es componer.

El problema de la composición acústica es aprender a escribir partituras, ese no es el problema de la composición, ahora hay que saber, escribir partituras, si uno va a hacer por ejemplo, música instrumental, y hay que saber usar programas, si uno va a ser música electroacústica es cierto, pero ese no es el meollo del asunto en términos de la problemática compositiva y lo que, repito es chanda con la mayoría de talleres de composición electroacústica, es que se convierten en talleres de aprendizaje de uso de una herramienta informática. Entonces no se aborda la problemática compositiva real, sino simplemente ese aspecto técnico.

Y ahora peor que esperan que todos los compositores a la larga sean medio lutieres digitales, porque no, ahora resulta que tienen que hacer todos los patches desde ceros, sería cómo voy a componer una pieza para piano, entonces primero tengo que aprender a diseñar y construir un piano, lo primero que va a ocurrir es que va a ser un piano jediondo, va a ser una chanda de piano, entonces su pieza va a estar mediada por su mediocridad como, o su tronquera como lutier, y eso es mucho lo que parece que está pasando en la última década en electroacústica, y es que el nivel está, digamos que, bajo, me parece, porque los compositores no se están ocupando de lo que deberían ocuparse que es componer, sino que están teniendo que aprender a ser lutieres, sin que este haya sido el sueño de su vida.

Pero bueno, sea como sea, el hecho es que, al enseñar composición abordamos los problemas de la composición, y el estudiante es el que trae sus intereses y sus deseos, si desea componer, por ejemplo, para un grupo de cámara, pues compone para grupo de cámara, si desea componer para medios mixtos, trabajamos medios mixtos, si desea trabajar soporte fijo, trabajamos soporte fijo.

Yo puedo hacerle y suelo hacerlo, cuando trabajó con estudiantes de composición, los comentarios fundamentalmente desde la perspectiva de la problemática compositiva, lo técnico lo hablo en un sentido un poco más abstracto, no es venga utilice tal plugin de tal programa o arme un patch de esta manera, no, sino más en términos un poco más abstractos, más alejados de un programa específico, o de un aparato específico, y más bien hablar acerca de no sé, de repente, ojo con ese tipo de filtro que está utilizando, o busquemos qué se yo, un filtro dinámico que haga tal cosa con ese timbre, o, por ejemplo, no sé utilice tal tipo generación de información, o cosas así, que puede hacer en este programa o en este o en este, entonces, no es un taller de (2:19:09) ni de Max ni de (2:19:11) no, sino lo puedes hacer en cualquiera.

Entonces sí, mi perspectiva desde la docencia de la composición y de la historia y eventualmente, también del análisis, busca que esté totalmente integrada la electroacústica al resto del estudio de la música contemporánea y de la música experimental, porque me resulta preocupante esa tendencia al gueto que he visto muchas veces en el mundo electroacústica. Por lo menos del gueto, respecto al resto del universo de la música contemporánea. Digo eso por qué, porque muchas veces se acercan más, que se yo, a las artes plásticas, a la danza y eso está re bien, pero, en realidad no

tienen diálogos con el resto del mundo de la música y, sobre todo no, de la música contemporánea y experimental y ahí creo que se pierde mucho.

Juan Diego Martinez: Listo maestro. En este momento voy a dejar de grabar y, pues, espero para un par de comentarios.

Entrevista Ana María Romano

09 de agosto de 2021

Juan Diego Martinez: Maestra Ana María, el primer tema que me gustaría trabajar sería, ¿Cómo fue su proceso de formación en composición y qué la llevó a empezar a trabajar con música electrónica y música electroacústica?

Ana Maria Romano: yo estudié en la Universidad de los Andes, acá en Bogotá, Música. Desde un principio tuve claro que quería estudiar composición, es decir, como que sabía que no quería ser pianista o percusionista o directora de orquesta de coros, sino que me interesaba la composición, eso sí lo tenía claro.

La entrada al mundo de la electrónica y de la electroacústica, no lo recuerdo, así como muy precisamente, pero siempre he sentido que mi relación con músicas como el rock, por ejemplo, en mi adolescencia, fueron importantes para llegar a ese lugar, porque, no sé, cómo que no tuve problemas con incluir el ruido, con incluir materiales que no fueran tónicos, convencionales, de hecho, me gustaban mucho. Siempre, por ejemplo, en la clase de composición al momento de abordar un trabajo yo empezaba a buscar libros que tuvieran información sobre las técnicas contemporáneas de los instrumentos, el timbre para mí siempre ha sido muy especial, siempre me ha interesado muchísimo y en ese sentido siento que estas músicas resonaban completamente conmigo, pero, además, yo hablo en un principio de rock, pero creo que muchas músicas tradicionales también, por ejemplo, en el ámbito de lo microtonal, o de salirse un poco como de ese ámbito de lo tonal; para mí lo excepcional fue la tonalidad, más o menos, entrar a ese mundo fue algo muy nuevo con relación a mi historia musical en el momento que decidí entrar a una carrera de música en la universidad.

Y si, entonces, como siempre, o sea, desde que recuerdo me ha interesado el trabajo con el timbre, entonces ahí la electroacústica realmente es como el lugar perfecto. Obviamente, cuando he compuesto música para instrumentos acústicos, también tengo en cuenta el timbre, me interesa mucho, por ejemplo, sonoridades ruidosas, sonoridades de viento, sonoridades como que justamente se salen de ese pensamiento de nota musical. Por ejemplo, uno de mis compositores

favoritos cuando estaba empezando composición fue (4:17xxx) porque su propuesta, básicamente, pues, todas sus obras me gustaban mucho y hay unas que todavía me gusta mucho, pero, creo que lo que más me atraía de él era su propuesta tímbrica, y después en algún momento, me encontré con que lo había dicho, que él no componía música electroacústica porque él ya la estaba haciendo con los instrumentos, y a mí me pareció completamente acertado, yo dije ¡claro con razón! ¡Entiendo! Ahora, eso no quiere decir que mis gustos musicales y en mis referentes musicales, no haya otros.

Ayer, justamente estaba hablando con unas compositoras de la influencia de (5:10 xxx), por ejemplo. A (5:15 xxx), lo podemos ver como muy con las notas precisas, cierto, dentro del sistema temperado, pero la forma de él entrelazar esas alturas y esos acordes y la temporalidad de él, son muy particulares. Para mí él es un punto de inflexión para entrar a las rupturas del siglo veinte; entonces, eso en cuanto al periodo de formación en música, la Universidad de los Andes, en ese entonces, no sé cómo este ahora, en composición tenía dos ramas, una era composición instrumental y la otra era composición electroacústica; en composición electroacústica se veían muchas de las materias que se veían en composición instrumental. Entonces, a mí me pareció que yo ganaba más, me nutría más entrando a electroacústica, porque, finalmente en el énfasis de acústica instrumental o instrumentos acústicos quiero decir, solamente tenían un semestre para ver medios electrónicos, por ejemplo. Mientras que en el énfasis de electroacústica casi que estábamos en el mismo punto los dos énfasis. Yo dije, tengo ahí una información en la cual voy a poder profundizar que es toda esta parte tecnológica de los programas, de los equipos, de los aparatos, que el énfasis de instrumentación acústica no me lo va a dar.

Con el tiempo, claramente lo que más he hecho, es electroacústica, siento que en la electroacústica como que se encuentran dos aspectos que a mí me gustan mucho y son el timbre y el espacio, entonces, diría que en cuanto a formación eso. Obviamente, después o simultáneamente al periodo de formación, era posible para mí hacer reflexiones, como que el ruido del rock a mí nunca me molestó; por ejemplo, los multifónicos en las músicas tradicionales para mí resultaban fascinantes y, bueno, pues, siento que fue algo muy orgánico, muy fluido, no fue un debate interno, siempre elegí ese camino.

Juan Diego Martinez: listo perfecto. De todas maneras, yo siento en general que, en la composición de esta música, de la electroacústica y la electrónica, es muy fácil notar una huella muy del compositor más que en la música tonal o en la música de principios del siglo veinte para atrás que se compartían mucho digamos, la de las normas de composición, por decirlo de algún modo. Sin embargo, me gustaría saber, teniendo en cuenta que, además del sonido, esta música se nutre otro tipo de dimensiones, digamos de la plástica, de la arquitectura, sí. Además, me gustaría tratar el tema de esas influencias en la parte musical y me gustaría conocer también esas influencias en otras dimensiones diferentes a la sonora, a las plásticas, del espacio; si de repente, llega a tener esas influencias y, también las razones por las cuales hacen parte de eso importante que sus trabajos de composición.

Ana María Romano: sí, mira, me quedé pensando antes de entrar en ese segundo punto, que cuando yo era estudiante en la universidad, se empezaron a hacer los primeros festivales de música contemporánea de Bogotá y era fascinante. Yo creo que fui a todos los conciertos y era buenísimo encontrarse con eso en vivo, porque claro, en clase, obviamente escuchábamos discos, había una emisora que tenía un programa radial que era los jueves como a las once de la noche, un horario muy familiar, el que le dejan siempre a la música contemporánea y experimental, y en uno de sus festivales, vino Catalina Peralta, ella en ese momento estaba estudiando en Austria, y vino como invitada y, además de hablar de su trabajo compositivo, de su trabajo creativo, nos mostró una obra de Jacqueline Nova, que se llama “Creación de la tierra” y nos mostró no solamente la obra sonoramente, sino que, nos compartió un análisis que ella había hecho de esa obra y yo quedé fascinada con esa obra, podría decir que ahí hay un punto también de inflexión con relación a la composición, como un ser consciente de ¡wow! yo quiero trabajar así, fue como un sí se puede también utilizar unos sonidos que no son necesariamente los convencionales. Entonces, recordé que ese fue un momento importante para mí con relación a la composición y a la relación con la música, electroacústica.

Juan Diego Martinez: Es decir que, ¿usted considera que en su proceso de composición electroacústica las únicas personas que influyeron directamente en su pensamiento, en la construcción de esas obras, de sus obras o de su carrera compositiva fueron Catalina Peralta y Jacqueline Nova?

Ana María Romano: No, digamos que ellas fueron más un impulso para decir ¡ay qué rico componer! porque finalmente, no era como esta cosa de ¡oh quiero ser compositora! sino como ¡qué rico componer, yo quiero componer! porque influencias musicales, todas, desde la música de los Uitoto, con el maguaré, hasta lo que quieras, Lucho Bermúdez, Pacho Galán; como te decía Jacqueline Nova, (13:07 vior), por ejemplo. Yo sí puedo identificar un momento de mi vida en que sentí que bebía (13:16 vior), las rockeras, y bueno, desde hace muchos años vengo realizando un trabajo sobre compositoras, principalmente electroacústicas o que tienen un trabajo electroacústico, un corpus importante dentro de su obra.

Es decir, a mí no me gusta hablar mucho de influencias porque son todas, es decir, cada música que yo escucho, cada cosa que yo escucho e incluso fuera del mundo sonoro, es más, puedo haberme sentido influenciada por películas o por novelas, o por no sé qué, desde el punto de vista musical no como que me inspiren a hacer una obra, sino como una influencia en mi pensamiento creativo. Entonces, si, el punto de las influencias preferiría no tocarlo en ese sentido, o sea, como de hacer un listado de nombres.

Juan Diego Martinez: Sí, la idea no es esa tampoco, pero si tengo una pregunta que de repente puede ser particular; obviamente yo intente prepararme lo mejor posible y vi una de las entrevistas que usted ya realizó y efectivamente, hace muy poquito, hace unos días realmente, seis días, siete días, publicaron una entrevista en la que me pareció un comentario muy particular, porque no es la primera vez que escucho eso en conversaciones con compositores de música electroacústica, entonces, se hablaba de (15:01 pieres chafer).

Ana María Romano: de los cuatro nombres que salen siempre en google, sí, los grandes éxitos.

Juan Diego Martinez: Exactamente, ¿Qué pasa con Stockhausen?

Ana María Romano: Me parece grandilocuente, y me molesta, es decir, siendo yo estudiante disfruté mucho obras como (15:26 xxx), como (15:28 contacte), es decir, lo escuché, analicé sus partituras y lo disfruté, por supuesto, en algún punto, pero a partir de cierto momento, sí, como que

esa grandilocuencia, como esa cosa grande, majestuosa, trascendental que a mí me parece, yo lo vinculo mucho con esa herencia del compositor romántico, me aburre, no me llega. En ningún momento he dicho que sea malo, ni nada de eso porque, además, creo que es importante saber que el gusto y la calidad, son cosas, que hay que reflexionarlas y replantearlas todo el tiempo. Pero básicamente con Stockhausen lo que yo digo es sí, me aburre, no me gusta, porque siento eso y hay muchos otros compositores. Como dirían en las redes sociales, voy a decir un comentario muy impopular, Luciano Berio, ¿me entiendes? Claro, en Luciano Berio, todavía hay obras que yo sigo queriendo muchísimo, que me gustan mucho, pero me pasa lo mismo, como que es una cosa grandilocuente, majestuosa que me incomoda mucho, a mí me gusta más (16:55 xxx), como a lo mínimo, a lo íntimo, algo más así.

Y bueno, con las compositoras, también hay algo interesante y es que, como decía yo en esa entrevista, muchas como que no nos acoplamos a esas lógicas y a esas estructuras de composición. Entonces, por eso también me gusta tanto indagar por ahí, porque sí, sobre todo en el mundo de la electrónica, ayer lo hablábamos también, es más fácil, quizás sin que se fácil suene como algo negativo o tenga una connotación negativa, sino que ese peso histórico de la tradición en la música electroacústica es más fácil ignorarlo para las mujeres, para los hombres sigue siendo eso, el peso histórico de la tradición; no para todos por supuesto, pero digo, la electrónica de alguna manera abre las posibilidades para no tener que estarle respondiendo a esas lógicas y esas estructuras decimonónicas y bueno, diecisiócheas y demás, de esa tradición musical como Europea, Centroeuropea, Occidente, como de responder a qué es eso de hacer música, qué es una buena obra, qué es un buen compositor, qué es una buena compositora, pienso yo que en el mundo de la música instrumental todavía hay mucho por romper, por cómo, por deshacerse más bien, como por quitarse de encima, porque todavía hay un problema ahí que yo siento que es muy importante, es que en el mundo instrumental a las mujeres para la validación todavía les toca ser un chico más del club, es decir, apropiarse de esas lógicas y de esas estructuras para ser validadas por sus colegas, los compositores, no digo que en el mundo de la música electroacústica no ocurra.

Ayer tuve una reunión con las compositoras de la Red de Compositoras Latinoamericanas, y una de ellas nos estaba contando que le rechazaron una obra en un festival de su ciudad, y ella preguntó por qué, entonces, la respuesta que le dieron es porque no era una obra festivalera, me entiendes, entonces, la composición está atravesada por todo eso, no es solamente ponerse a juntar sonidos en

el tiempo. Sino ver cómo todo nos atraviesa finalmente, la música es una manifestación, una de las tantas manifestaciones humanas, no, es decir, como la ingeniería, como la química, como la medicina, etcétera. ¡Entonces, ahí está!

Juan Diego Martinez: ¡listo súper! Iba a hacer una pregunta, pero, ya me la respondió. Entonces voy a continuar. Es de carácter prácticamente técnico, sí, ¿Cómo es el proceso compositivo? ¿cómo usted abarca la composición de sus obras? y me refiero no sólo a la parte del pensamiento de las obras, sino las herramientas que usted usa, usted tiene digamos una trayectoria bastante interesante y tanto en las obras como en el tiempo que lleva haciéndolas, y me imagino que a lo largo del tiempo ha intentado o ha trabajado con unas herramientas y con el pasar de los años va encontrando otras y otras herramientas, que van ayudándole a su proceso creativo, después de que usted dé respuesta a esta pregunta, si es posible le puedo preguntar directamente sobre ¿cómo fue el trabajo de una o de algunas obras en específico?

Ana María Romano: Sí, tú lo puedes preguntar, ahora yo no sé si yo me acuerde porque yo soy un poco como de la idea de que una vez la obra sale al público, yo trato de dejar que siga su camino como que no me aferro, sí, no sé, olvido cosas, por ejemplo, los papeles y las anotaciones creo que las boto al final, yo no sé, algunas, no todas.

Empezando por el principio de la pregunta, el proceso compositivo. No hay un solo proceso compositivo, cada obra es única, porque las razones de por qué surgen, son muy puntuales.

Es decir que, desde un encargo, como que me dicen, necesitamos que hagas una obra para tal cosa, hasta la obra que empiezo a hacer yo, porque siento una necesidad vital de hacerla. Las razones, son diferentes y, por lo tanto, el proceso también es diferente. Ahora, hace unos meses me hicieron la misma pregunta y me puse como a pensar, y creo que hay algo que es como una acción recurrente en el proceso creativo y es que antes de empezar a materializar la obra, incluso en el papel, es decir, ni siquiera en el computador, por ejemplo, con el programa, con los materiales, no, y en el papel, mirando a ver cómo es que voy a hacer con el espacio, con el timbre, con las texturas, con no sé qué, no, al principio, principio, yo le doy mucho tiempo a pensarla, sabes, pero no pensarla como diciendo ésta va a ser una obra tripartita a b c. y entonces el puente o la transición va a ser no sé

cómo, no, es como que yo empiezo a pensar en qué bueno, el material, los materiales son importantes, claro, eso sí como el punto de partida. Entonces, bueno, cómo hacerlo y dependiendo del origen de esa pieza, es decir, si sale porque quiero manifestarme o quiero expresarme sonoramente frente a un hecho puntual, o porque tengo un material sonoro que me gustó mucho y quiero convertirlo con una obra o algo así, es decir, el material me da mucho, me guía mucho, pero el proceso es de pensamiento, de qué hacer, a dónde me lleva.

Muchas veces esos procesos, por decir en el pasado los hacía sobre papel, pensar, preguntarme, empezar a hacer dibujitos un poco aleatoriamente, incluso gratuitamente, qué saldrá de acá, pero ahora lo hago es mentalmente, pienso mucho, pienso mucho y de repente empiezan a materializarse las cosas, bien sea trabajando directamente sobre el material sonoro o en el papel antes de, obviamente, cuando se trabaja se borran cosas, se quitan cosas, se vuelve sobre la primera versión, entonces, digamos que así como gesto recurrente, podría decir que es como estarle dando y dando vueltas, como masticando y masticando, antes de empezar a materializarla y puede que, sí yo te cuento cómo hice tales obras, tú, descubras factores comunes ahí o procesos comunes, cierto, pero a mí un poco conscientemente no me ha interesado fijarlos, como ponerme a pensar, ¡es que a mí me gusta hacer, trabajar de esta manera! porque siento que puede llevarme a lugares a los que no quiero, por ejemplo, a establecer una fórmula, como ¡yo trabajo, así y punto! Entonces, seguramente desde afuera se podrán ver esos procedimientos o esas recurrencias, o esas obsesiones, pero, a mí no me interesa aclarármelas, me da un poco de miedo eso, como me gustó tanto, entonces lo vuelve una fórmula o algo así. Es que yo le tengo pavor y odio al mismo tiempo a las fórmulas porque son muy engañosas, entonces, trato de darle espacio a la improvisación dentro de la creación, como de dejarlo abierto, a ver a donde me lleva también, eso a mí me parece interesante, me seduce.

Por ejemplo, el año pasado, hice una obra que se llama “Con el deseo a flor de calle”, yo sabía que todos los materiales de esa obra iban a ser grabaciones de paisajes sonoros desde la ventana de mi casa en la primera parte de la pandemia, porque era una situación muy particular, una sonoridad muy particular, y al mismo tiempo también como todo el paisaje sonoro siempre da cuenta del momento y del contexto, entonces, a medida que se iba volviendo a llenar la calle de vida humana, eso también quedaba registrado en las grabaciones. Ahora son un montón, son gigas de

grabaciones. Por supuesto no utilice ni la tercera parte de todo lo que grabé, quiero decir, pero, pues no me preocupa porque la idea no era utilizar todo, si no que, fui registrando, porque, el paisaje es algo que a mí me interesa mucho, y bueno, pues ahí en la medida en que yo iba componiendo la obra, iba justamente también yendo en tiempo real, si esas ideas previas que yo tenía de pronto funcionaban o de pronto no, como siempre pasa, unas sí funcionan, y otras no, y otras más o menos. Por ejemplo, con esa obra yo hice un mapita y dije bueno, esto va a tener, los materiales se van a organizar de cierta manera, entonces yo establecí unas categorías, unos eran músicas, por ejemplo, porque mi calle se volvió como un teatro ambulante y pasaron, por ahí músicas de todos los colores, olores y sabores, otra era como de manifestación, otras eran como de animales, etc. Cree unas categorías allí y bueno, las fui usando, las voces humanas, por supuesto. Entonces, a lo que voy es que en el proceso creativo yo le doy mucho espacio a lo que es, a lo que ocurre en tiempo real. Es decir, no me molesta si yo estoy escuchando algo y no me gusta, cambiarlo, o si siento que, de acuerdo a lo que yo había planeado, lo hago y el resultado no me gusta, me parece que no funciona, pues lo cambio. Ahora, eso ocurre también en una obra para orquesta, y lo que sea, pues, creo que lo hemos hablado con varias personas que componemos, pero digamos que el tiempo real es importante. Ahora, el medio electroacústico, digamos que tiene eso, eso es muy orgánico dentro del proceso creativo con la música electroacústica porque, finalmente, estás componiendo, estas escuchando el resultado en tiempo real. Estoy segura que (31:25 xxx), de hecho, él lo escribió, que la posibilidad que él tenía de trabajar con la orquesta y cuando trabajó en la corte del príncipe, (31:37 xxx), el resaltaba que él podía experimentar, además era lindo, porque utilizaba esa palabra, él podía probar, experimentar y por eso, hizo las obras que hizo, porque tenía cómo escucharlas en el momento y probar si lo que tenía en su mente sonora se correspondía con ya la materialización de la obra.

Bueno, me fui por ramas, eso pasa mucho conmigo, pero todo tiene que ver con todo.

Juan Diego Martinez: sí, sí tranquila. Bueno, la verdad también me gustaría saber las herramientas y ¿cómo usa esas herramientas?

Ana María Romano: bueno, eso depende de la pieza, de qué tanto, qué tantos procesos de señal vaya a utilizar, pero me gusta mucho, por ejemplo, una herramienta es el registro sonoro, yo te

podría decir que en todas mis obras electroacústicas, hay tomas microfónicas de algo y cuando no hay tomas microfónicas, hay lo que diríamos (33:11 samplers), extractos de alguna grabación que ya existe, que puede ser musical o no, es decir, puede ser una situación, por ejemplo, una obra que hice en el 2007 en donde las grabaciones eran de unos indígenas uitoto macerando la hoja de coca, preparándose para una festividad. Yo no hice esa grabación, pero, tiene ese componente de toma microfónica, solo que no la hice yo.

Bueno, el registro sonoro como punto de partida para mí es muy importante, ya para hacer el montaje, para hacer procesamientos, para lograr los sonidos que yo quiero, las diferentes transformaciones, me ha gustado mucho trabajar el (34:12 spír) porque eso es otra cosa que a mí me interesa, me gusta mucho y es entrar como al mundo del espectro armónico. Entonces, a mí me gusta mucho lo que yo puedo obtener con la información y los materiales sonoros porque lo utilizado de diferentes maneras, uno, como para hacer análisis espectral de algunos registros y otros directamente para ser proceso. Ahora, yo siempre digo que quienes inventaron el (34:50 spír) no lo hicieron pensando en que fuera un software para electroacústica, cierto, si, como para procesamiento de señal, pero finalmente lo permite, entonces yo lo hago, lo uso, teniendo en cuenta que, es un programa que obviamente, como te digo, no fue pensado para eso entonces, cuando tú vas a importar el archivo de audio te dice quiere qué le saque el espectro sonoro del canal izquierdo, del canal derecho o un mix de los dos, y obviamente, como no es formato de audio, cuando lo voy a exportar, también, debo tener claro que lo que va a exportar es un archivo mono, no es un estero, y teniendo en cuenta todas esas condiciones, pues yo también lo trabajo, lo he trabajado de esa manera, para hacer algunas transformaciones no en tiempo real, bueno, incluso en tiempo real lo he usado, pero, pues, para una pieza electroacústica no.

Últimamente trabajo mucho con (36:07 audacity) es chistoso, porque cuando yo conocí (audacity) fue hace muchos, muchos años, yo empecé a trabajarlo y claro, como estaba apenas empezando (36:22 crachava), mucho y de repente se cerraba, yo me desesperé y lo abandoné, pero hace unos años volví a él, claro ya está mucho más sólida la plataforma, tiene sus cositas como siempre, pero, me parece que es un programa muy versátil, permite hacer muchas transformaciones.

A mí no me interesa, por ejemplo, que una obra mía, alguien la escuche y diga a esto fue hecho con tal programa o tal otro. Finalmente, cuando trabajamos mucho con los programas,

eventualmente, podemos reconocer como esos timbres no, por ejemplo, los timbres de las reverberaciones de (37:07 audacity), son muy particulares, como que tienen un saborcito ahí, como que un condimento muy audacity, pero bueno.

También con el performer, tanto para hacer ya montaje como ciertos procesos, he estado a punto de comprarme river, sabes, pero no lo he comprado.

Hay uno, ¡uff! bueno, se me va, o si me acuerdo, te digo y algo que se está utilizando muchísimo en los últimos años son sintetizadores virtuales, particularmente, el (38:15 ark de la suit de arturia), y bueno, otros sintetizadores virtuales.

Juan Diego Martinez: ok, entonces prácticamente las herramientas son digitales.

Ana María Romano: Eh. Sí, pues, para eso sí. sí en un noventa por ciento.

Juan Diego Martinez: Vale.

Ana María Romano: Ahora, hace rato que no lo hago, pero, yo hice (38:55 shippuden), (hardware jakin), construir los instrumenticos y eso, pero dejé de hacerlo, hace ya como tres años, quizás y quiero aprender a hacer (39:16 xxx)

Juan Diego Martinez: okey, listo. Yo quiero hacer otra pregunta, digamos en estas formas de hacer música se toma mucho el sonido como un objeto plástico, como un objeto físico, la intensidad muchas veces es volverlo maleable, ¿cómo utiliza usted esos sonidos, los que atrapa, cómo los utiliza en sus obras? De repente, los amplía, los comprime. Me gustaría conocer eso.

Ana María Romano: No, mira un montón de procesos, por ejemplo, convertir una sonoridad o un sonido cualquiera en una textura granular, o, al contrario, volverlo un sonido mucho más elástico, continuo, el espacio es fundamental para mí, entonces, ahí intervienen no solamente aspectos como la intensidad o como una reverberación o como decidir cómo pasó el sonido de un lado al otro, sino cómo construir el espacio, para mí es fundamental, creo que eso lo va dando también cada obra; como te decía que volvía al audacity porque las posibilidades de procesamiento de señal que

tiene me han parecido buenísimas, es muy versátil, por ejemplo, con los tiempos con las temporalidades, que también es algo que me inquieta en el proceso creativo, entonces, no sé, tendría que más bien que escuchar una obra y tú me dices más bien ¿eso cómo lo hiciste? y si me acuerdo, te diría, porque no sé, es como que también, puedo decir, si yo tengo como sonido del ladrido de un perro, y tengo, como sonido el tráfico en la calle y les aplicó el mismo proceso de señal, el resultado es muy distinto, por la cualidad misma de cada sonido, entonces, el sonido me puede invitar a mí a hacer algo cierto. Cuando hago registro desde mi ventana y queda como fijada esa espacialidad, como vivo en un piso ocho, se siente mucho, ahí el material mismo me dice bueno, por dónde se puede pasar, por dónde se puede ir, si es un sonido muy cercano con el que te decía de el ladrido del perro, o sea, que está en un primer plano, porque fue la perra aquí en la casa, pues, depende, finalmente, si paso ese archivo por un análisis espectral, me voy a dar cuenta que ciertas frecuencias son las que más sobresalen, por ejemplo, y entonces las estiro o no sé, me entiendes, es el material el que finalmente me va a decir qué proceso de señal utilizar. Porque también me he dado cuenta que recientemente utilizó muchos sonidos muy limpios en el sentido de no pasarlos por muchos procesos, más bien ahí lo que me ha interesado es construir un nuevo espacio sonoro a partir de esos sonidos o de esas grabaciones, de esos registros, pero sí, creo que es más como hacía donde va, fíjate que si yo decido transponer un sonido tres octavas, una cosa es transponer tres octavas del sonido del ladrido del perro y otro resultado muy distinto va a ser la transposición de tres octavas del sonido del tráfico.

Ahora, sí te digo que me gusta mucho pensar texturalmente a dónde me puede llevar un material, descubrirlo, jugar con los procesos, pero es obvio que la experiencia también nos puede ayudar a anticiparnos, si lo que yo quiero es una textura granular, sé que no debo utilizar una reverberación gigante, por ejemplo, o un estiramiento de tiempos, todo lo contrario, entonces claro, listo, ahí hay que poner a dialogar todas esas particularidades y situaciones puntuales.

Juan Diego Martinez: Listo. Entonces, hay unas obras, la intención no es tampoco que usted me diga o me hable de todas las que escogí, sino que de repente, si recuerda bien el proceso de alguna y me quiere hablar del proceso de esa obra, pues para mí sería súper valioso. Sin embargo, hay una específica que sí me gustaría conocer bien entonces...

Juan Diego Martinez: Bueno, está bien. Lo que pasa es que es por una cualidad en específico de esa obra que me gustaría tratar un poquito más adelante. Bueno, de todas maneras, yo digo un poquito más adelante, teniendo en cuenta que usted puede manejar el tiempo de la entrevista, en el momento en que diga no más, pues así va a ser. Entonces, voy a comentarle las obras; son cuatro: Sin coincidencias; Entre cuatro paredes; Del limbo y otros enredos; Todo a mil.

Si me puede hablar en general, de todas un poco, o si me puede hablar de una en específico, como su merced decida.

Ana María Romano: la última ¿Cuál fue?

Juan Diego Martinez: la última fue Todo a mil.

Ana María Romano: claro, es que Del limbo y otros enredos ni siquiera me acuerdo de cuál es esa (risas) Esa será, espera.

Juan Diego Martinez: yo me tomé el trabajo de entrar a soundcloud y escuchar varias y escogí esas.

Ana María Romano: Listo. Es que sí, la del limbo, es una improvisación, sino estoy mal, en Brasil.

Juan Diego Martinez: Si.

Ana María Romano: Ajá, sí, es la de Brasil. No sé por cuál empezamos.

Juan Diego Martinez: De todas maneras, como le digo, usted puede escoger una y solo hablarme de esa o no si quiere o si tiene tiempo de trabajar las cuatro, si recuerda. No hay absolutamente ningún problema.

Ana María Romano: ¿Hay algo particular que te interese conocer?

Juan Diego Martinez: Sí. La verdad me interesa saber cómo comenzó el proceso, cómo lo pensó, cómo llevó cabo el ejercicio de creación, digamos la parte técnica de la creación de la obra y cómo percibió el resultado de la obra.

Ana María Romano: uff... bueno, mira, podríamos empezar por Sin coincidencias, porque ya te la mencioné. Esa es una obra, esa es la que te decía que utilizó estas grabaciones de los indígenas Uitoto preparándose para la ceremonia, y entonces están macerando hojas de coca.

Estas son obras viejas, las que tú escogiste. Realmente lo que yo pueda tener fresco... es decir, seguramente se van a quedar cosas por fuera porque no las tengo frescas más bien.

Juan Diego Martinez: Tranquila, no hay ningún problema.

Ana María Romano: Yo me acuerdo que desde el punto de vista sonoro/técnico, a mí me interesaba de ese registro, la sonoridad percusiva de la maceración, del proceso de maceración, cierto, tan, tan, tan, que era como muy regular, pero al mismo tiempo que no era un metrónomo. Y como que yo sentía que yo podía construir algo muy rítmico a partir esa especie de repetición, no, porque no era idéntica, porque, como te digo era, pues, una persona más grande, entonces es como si te imaginas, no sé tú martillando una puntilla ahí, en general vas a mantener una periodicidad, pero no es estricta. Entonces aquí, pues estaba ese componente que yo sentía, o sea, me anticipaba a que me podía dar la posibilidad de construir algo rítmico más elaborado.

De otro lado, me parecía bellissimo escuchar las voces de las personas, incluso las risas. Hay una parte donde yo como que cortó las risas, porque es eso, es como el ánimo festivo, es un paisaje sonoro, finalmente de donde yo saque el material para componer esta obra, se siente el ambiente, están las voces, hay niños, hay risas de estas mujeres, y está bueno, se siente perfecto el ambiente de preparación para estas ceremonias, para esta fiesta.

Desde el punto de vista técnico, tenía una situación que podría dentro del mundo de la electroacústica ser una desventaja, pero yo decidí convertirla en un material sonoro que integré a la obra y es el (51:54 jiz) de la cinta de carrete abierto, porque la grabación original es una grabación de los sesentas, entonces, a la escucha de hoy, pues eso tiene mucho (52:08 jiz) y yo lo que hice

fue entonces acentuarlo, o sea no me puse en el trabajo de filtrar para reducir el ruido, sino que, al contrario, yo lo pase incluso a un primer plano dándole una dimensión y una dirección diferente, no era simplemente subir el volumen del ruido, sino que para mí ese ruido blanco era como acentuar el viento que está ahí, pero al mismo tiempo podría ser, convertir ese ruido y ese viento en una especie de ola sin que intente ser descriptiva, para nada me interesa ser descriptiva, volver esos materiales como una película o algo así, no, para nada, pero, pues recuerdo eso. Me parecía en ese momento, esta obra es como del 2007, creo, no mentira es antes, bueno, no me acuerdo.

Para mí era también, como manifestarme sonoramente de una manera muy respetuosa con relación a lo que significa la hoja de coca para estas comunidades y todas las vueltas que ha dado por la situación que conocemos, un poco como lo que por aquella época creo que ya estaba rondando el lema: “Así como la uva no es vino, la hoja de coca, no es cocaína”.

Porque entonces es eso, esta hoja que es sagrada, que es milenaria, que tiene una tradición, que reúne, convoca a la comunidad, de repente entra a una dimensión completamente diferente cuando se empieza a pensar en cocaína, en el narcotráfico, en la situación social y los desplazamientos, cientos de los indígenas terminan ya ni siquiera siendo dueños de esa tradición y de la hoja de coca. Entonces, para mí era una especie homenaje, aunque, esta palabra homenaje, a veces me genera conflicto, pero sí, como un homenaje, un reconocimiento a esa hoja, porque, además, una hoja que es medicinal... y ahí en el registro sonoro se siente muy bien cómo esa comunidad se está preparando para la fiesta, para celebrar. Y bueno, pues recuerdo eso.

Juan Diego Martinez: Vale. Con lo que recuerda está súper bien. ¿Desea hablar de otra pieza?, o voy a la pieza específica que me gustaría conocer que, de hecho, no es tan antigua, es del (55:31 2013).

Ana María Romano: Si, pues sería, mira Entre cuatro paredes; te puedo decir que ni siquiera recuerdo con qué programas la hice, imagínate, porque, en ese entonces no utilizaba audacity, no utilizaba (55:45pro tolos), no utilizaba performer. La verdad es que no me acuerdo con qué la hice.

Yo creo que Sin coincidencias es, sí, tú dijiste que (55:54 2003), ¿sí? ok

En Cuatro paredes, debe ser por ahí cerquita, lo único que te puedo decir es que es una obra que sale como de una experiencia sonora que a mí me gustó mucho. Yo estaba en mi casa y estaba lloviendo muchísimo, muchísimo, muchísimo, así truenos, relámpagos y de repente cayó un trueno, pero así durísimo, y yo tenía un parqueadero de carros atrás y este trueno hizo que todas las alarmas se dispararan, y entonces empieza este concierto de alarmas de carro (woo, woo), pero impresionante!, cada una en su tiempo, cada una en su momento, cada una en su intensidad, en su timbre, en su altura y de repente, abro yo la ventana, a mí no me importó que estuviera lloviendo, abro la ventana y la sensación espacial fue ¡uff! o sea, fue una cosa impresionante, y la conecte como con, claro, a mí, el paisaje sonoro me encanta y eso era finalmente, mi paisaje sonoro en ese momento. Me gustó mucho esa experiencia espacial, tímbrica, de alturas, o sea, fue un concierto de alarmas de carro en un momento de mucha lluvia y eso.

Pero mira, no tengo ni idea, no recuerdo en este momento cuáles fueron los materiales que utilicé, cuáles son los programas, no me acuerdo porque es que fíjate, pensando en lo del proceso compositivo y eso, a partir de esa experiencia fue que yo me puse a componer esta obra, o sea, ¡yo necesito!, pero bueno, no recuerdo los materiales.

La Del limbo y otros enredos; es un concierto, entonces ahí yo improviso mucho, fue un concierto en Brasil, entonces, antes del concierto, yo hice varias grabaciones en diferentes lugares ahí en Sao Paulo, en (58:21 praza da ser) y en otros lugares, en la Avenida Paulista y creo que, en una estación de metro, no recuerdo, porque quería integrarlas al concierto, porque también había llevado intencionalmente unas grabaciones de acá de Bogotá y no sé si de pronto habré involucrado otras ciudades. Me pasa que en el momento en que te hablo así sin tenerla fresca en la memoria, no recuerdo, pero a veces me pasa que cuando las oigo digo, ah esto no es Bogotá ni Sao Paulo, esto es, no sé, Medellín, Manizales, dónde haya hecho el registro, como que recuerdo eso, en el momento de escucharlo.

Entonces bueno, digamos que como materiales nuevos esos, la primera parte si mal no recuerdo son improvisaciones sobre piezas mías, piezas electroacústicas mías que yo transformo en tiempo real.

Tampoco me acuerdo en este momento con qué programas lo hice, y después, ya empecé a improvisar con sintetizadores y tiene una onda como muy noise, creo recordar que terminaba así

como noise, porque también me gusta mucho el (59:57 noise), y algo que me acabo de acordar ¿sabes qué es? que dentro de las herramientas, cuando me preguntabas eso, no todas son digitales, mira que, yo tengo una consola, la consola es análoga, yo no he querido pasarme a consola digital, porque no me permite hacer lo que yo quiero hacer, pues por cómo están construidas finalmente.

Te hago aquí un paréntesis, una vez presente una obra en Barranquilla, yo era parte de una obra de danza, yo he trabajado mucho con artes escénicas, y eso también, es otro, el cuerpo humano se vuelve un instrumento que va más allá de cantar y de hablar, también se vuelve como una materia sónica ahí, y en esta presentación en la sala tenían únicamente una consola digital, a pesar de que en el raider, yo había pedido que no fuera consola digital, no importó y para hacer unos procesos que yo hago en vivo, le tocó al técnico de la sala hacerse al lado mío para que entonces el oprimía dos botones y luego yo otros dos, y así, porque yo sola, habría necesitado diez dedos más y una independencia brutal, pero también era por el mecanismo mismo de la consola, entonces yo siento y asumo la consola mía, la que yo tengo que, además es una behringer, imagínate que tiene más de diez años. Pero, pues yo la cuido muchísimo, y yo la utilizó como instrumento musical, no, es decir, no solamente para amplificar, cierto, para mandar la señal a un parlante y a otro, sino que, eso hace parte de mi instrumento, entonces, muchas veces cuando yo compongo también pienso en cómo sonaría eso en un espacio con cuatro parlantes, con ocho parlantes, en vivo, como que esa idea del espacio interno y el espacio externo para mí conviven un poquito como que se alcanzan a encontrar en el proceso de creación, entonces en esta obra del limbo, allá sí me dieron la consola análoga que yo quería y pude hacer además, como integrar la consola a las herramientas digitales que tengo en el computador.

Pero bueno, de eso sí es como un concierto, es una improvisación; modifico en tiempo real algunas obras, involucré algunos paisajes sonoros, hechos acá en Bogotá y otros hechos allá en Sao Paulo directamente, y al final bueno, involucro estos sintetizadores virtuales para llegar a unas sonoridades muy ruidosas. En cuanto eso.

Juan Diego Martinez: Ok.

Ana María Romano: Todo a mil; esa sí la tengo más fresca, porque fue una obra que salió de un proyecto colaborativo, que eso es algo que a mí también me ha interesado mucho, ¿cómo crear colectivamente? Entonces, esa obra sale de un proyecto en el que convoque a creo que 5 personas más para que compusiéramos sobre paisajes sonoros, pero cada quien libre de utilizar las herramientas y los recursos como quisiera, pero la premisa era como que estuviéramos escuchando seis ciudades simultáneamente, es decir, como puede pasar en este momento, tú estás en Tunja y allá Tunja está sonando, Bogotá está sonando, Sudáfrica está sonando, en este momento el mundo está sonando, entonces, era algo así como hacerle un zoom a esos pedacitos de mundo. Entonces, estaba Buenos Aires, estaba en La Plata, estaba Ciudad de México, estaba Biemingham, estaba Bogotá y Arequipa en Perú, esos son mis materiales, de Todo a mil.

Ya entrando en la pieza, son unas grabaciones que yo hice en el Perú, estábamos en un festival y una de las actividades era hacer un recorrido sonoro por unos mercados o sea como un sistema de mercados que hay aquí es grandísimo, siempre olvido el nombre, y pues, íbamos grabando, grabando, entonces, de ahí salieron los materiales, entonces, por ejemplo, los pollitos esos que se oyen sólo era una tienda que vendía pollitos, pero entonces, de repente, me encontré con un timbre de voz, o sea yo no veía a la persona yo solamente oía su voz, y era un paísa, vendiendo baba de caracol en Arequipa (sonrisa) Yo, al final, sí, yo lo busque con el micrófono, dije: - ¿dónde está, dónde está?

hasta que le pude ver la cara, porque era impresionante, yo dije, ¡yo quiero ver esto! y, obviamente, como estaba estábamos como en este contexto del mercado, hay algo que no sé cómo que es común a todas las situaciones y es que todo el mundo estaba vendiendo sus productos y los estaba ofreciendo con ofertas o como más barato o no. Entonces, a mí me recordó esa situación tan nuestra acá, de la Décima con Caracas, acá en Bogotá, donde están los famosos agáchese, que antes de que se llamaran los agáchese, eran en estas mesas o estas cajitas, y todo a mil, todo valía mil, lo que usted escoja le vale mil, no, entonces, pues, por eso la obra se llama así “Todo a mil” porque es como esta situación como de los mercados populares de estar ofreciendo. Además, todo el mundo los ofrece durísimo, claro, para llamar la atención porque son lugares muy concurridos. Entonces, está ahí.

Recuerdo que el peruano que está vendiendo unas reglas en medio su... al colombiano, fíjate que no le fue muy bien con la baba de caracol, vendiendo la barba de caracol, yo me quede ahí y cómo

que no, no, pero el peruano, le empezaron a comprar reglas por montones, pero entonces, además, hay una parte que es chistosísima en donde él está hablando de que hay una promoción, pero comete como un error gramatical, y que es muy chistoso, que obvio es en el calor ahí de la del momento, pues el tipo no está dando una conferencia ni dando un discurso, entonces, pues como cualquiera de nosotros se puede equivocar, pero entonces, muy chistosa como la equivocación, no y él mismo se da cuenta y como que medio se corrige.

Entonces, pues la idea de esa obra era eso, utilizar estos registros de ese mercado, algunos en primer plano, otros a distancia y otros, como ese final, por ejemplo, en donde se siente el espacio, porque también nuevamente ahí yo tuve, una experiencia sonora que me gustó mucho y fue qué, bueno, estábamos dentro del mercado recorriendo los diferentes puestos y era un espacio cerrado, en público, pero cerrado, tenía techo, tenía puertas, y de repente, cuando salimos de ese espacio cerrado llegamos a un espacio abierto y es donde está este perro ladrando y nuevamente esa sensación espacial a mí me encanta, me encanta! Entonces, creo que ahí como que todo, o sea, pensando en el proceso de composición, lo poco que recuerdo, era como resaltar esta cosa del espacio público, del mercado público, de las músicas que se oyen, la forma cómo promocionan sus productos y cómo tratan de seducir a la gente para que les compre, entonces está esta idea de la promoción o de rebajado, y digamos que en esta obra, por ejemplo, yo recuerdo que, yo más o menos tenía claridad de cómo iba a terminarla, cómo que no sabía muy bien qué iba a ir en la mitad, pero sí sabía con qué sonido quería terminar.

Y hay algunos sonidos que tienen procesos de señal, esté de la baba de caracol que se vuelve así como una sonoridad profunda, como acuosa, como lenta, y bueno hay manipulaciones conscientes en términos de espacio, que un vendedor empieza por acá y termina por acá de pronto, no era tan así o yo simplemente lo exageré, hice más notoria esa trayectoria espacial, pero timbricamente, ahí no hay muchísimos procesos de señal, por ejemplo.

Juan Diego Martinez: Listo, voy a hacer la siguiente pregunta que tiene que ver con la obra que le comenté, que es una obra específica que sí me gustaría conocer mucho, pero integra otros factores esa pregunta. Tiene que ver con el espacio, directamente con el espacio, y no como el espacio en lo concerniente al paisaje sonoro, etcétera, sino también el espacio de presentación, el espacio

teatral, digámoslo así de alguna manera, me gustaría hablar de la instalación, “Una gota, un silencio, la hoja”.

Ana María Romano: Si, esa es de 2018, creo.

Juan Diego Martinez: 2018, si señora. Y porque me interesa mucho conocer cosas como ¿Cómo maneja usted el espacio físico en la instalación? ¿Si alguna vez usted ha pensado de repente en la construcción de un espacio específico para una obra suya? o de repente ¿cómo ha manejado? ¿cómo ha moldeado un espacio para que una obra que usted quiera presentar o quiera componer se desempeñe, como usted espera?

Ana María Romano: Bueno, pues voy a empezar por el final y creo que siempre al poner una obra en espacio hay un diálogo y una negociación con el espacio, digamos que ese, cómo espero yo que suene, cómo espero yo que resulte, es un proceso de conversación con el espacio. Con el espacio, me refiero al espacio arquitectónicamente, es decir, su forma, a sus materiales, pero también a las condiciones que ofrece el espacio, las condiciones técnicas, es decir, si es una galería, es un museo, si es una bodega desocupada, entonces, como con qué recursos técnicos cuento yo, eso siempre es una negociación, en países como los nuestros; obviamente, si vamos a Estados Unidos o a países, como no sé Francia, Alemania, y supongo que, en lugares como el Medialab Prado, que anda como que en una muy mala situación y, pues, la gente llega diciendo quiero esto, necesito esto, pongan esto aquí, póngame esto allá y es perfecto, como que se lo hacen.

En el mundo de las artes plásticas acá, me he dado cuenta que también pasa, es decir, hay una parte del equipo de producción que son montajistas, entonces, te piden a ti, como artista que les digas dónde necesitas la puntilla, qué tipo de cuerda necesitas, qué tipo de no sé qué, claro sí, pero bueno, también hay como gradaciones, porque no todos los espacios tienen como ese nivel de especificidad y de oportunidad de cumplir como con todo lo que se necesita entonces, en mi experiencia, te digo yo, con que el 90% de las veces ha sido como una negociación con el espacio sobre todo en esas dos direcciones.

También está otra situación y es cómo el espacio propone, entonces, por ejemplo, esta obra, en particular, sale de una residencia artística, la plataforma se llama “El criollo producciones”

entonces, Ricardo me invitó para crear una obra, pero también para ser como una especie de tutora, aunque yo creo que no se vio mucho como tutoría de otro grupo de artistas que estaban ahí trabajando simultáneamente.

Ese proceso a mí me pareció muy interesante, porque al final terminamos proponiéndolo, más como un laboratorio. La diferencia cuál es, que en el laboratorio hay prelación por el proceso, en el proceso, más que en el resultado y entonces el conjunto de artistas que eran supuestamente a quienes tutorábamos y Ricardo y yo, que éramos como tutor y tutora, respectivamente. Pues, en realidad no fue así, no hubo esa distinción, porque terminamos todo el grupo retroalimentándonos. En algún momento yo manifesté un problema, dije no sé cómo resolver tal cosa y entonces opinaron, y yo dije. Ah, bueno puede ser y entonces empecé a probar, o empecé a imaginarme de acuerdo como a dos o tres cosas de las que se habían dicho. Entonces, ahí también cómo que no es esta idea del artista que crea en su gran mente y en su gran palacio, todo y que no necesita ayuda de nadie y no sé qué, no, estábamos conversando y nos ayudábamos mutuamente.

En ese entonces yo había hecho unas grabaciones de unas abejas, en un santuario de abejas y quería trabajar con ese material, porque, además, claro, como la situación con las obras es tan compleja, y recuerdo que como unos meses antes de esa situación hubo un abejicidio, no sé cómo se dirá. Si está bien dicho. Pero hubo una masacre de abejas en un edificio aquí cerca a mi casa. El piso parecía un tapete de abejas muertas. En esta situación tan compleja en donde las abejas son como casi las que nos garantizan que tengamos alimento y nos dedicamos a matarlas de diferentes maneras. A mí eso me tenía muy... como que yo siento también como eso, como que, mi forma de manifestarme frente a esas situaciones es desde lo creativo, que es lo que hago. Al estar en está, en este laboratorio teníamos unas condiciones técnicas dadas por el espacio, pero, además, la plataforma, digamos que tenía unos presupuestos, entonces lo que se pudiera comprar con ese dinero, que no eran millones te lo aseguro, si, no era, como decir quiero tal cosa y tal cosa no, era más bien reducido. Entonces bueno, ¿cómo lo hacemos funcionar? ¿cómo hacemos que esta obra que a mí me dan ganas de hacer, logré tener vida?

Yo decidí aprovechar todo el espacio porque al principio una de las preguntas era, bueno, pongo los ocho parlantes en un espacio chiquito y genero una situación inmersiva, cierto, como que meto, porque a mí me gustaba mucho esa idea, imagínate entrar a un espacio en donde tú sientes que las

abejas están por arriba, por abajo, por detrás, en los pies, en los brazos, o sea a mí esa idea me gusta. Yo siento que en algún momento voy a tener que hacerlo, pero en este espacio, digamos que terminó ganando la otra opción y era como habitar todo el espacio, que es otra idea que a mí me gusta mucho y ahí en la situación de inmersiva, la idea era un poco como las colmenas, que están ahí metidas y vuelan y suenan todas al mismo tiempo. Y la otra situación, la de apropiarme del espacio, como habitar todo el espacio, era más como las abejas volando, es decir en ese momento le di más prelación a eso, un poco pensando en esa imagen horrible que te digo que vi, de ese montón de abejas muertas y era más, como eso, como una abeja o varias abejas volando a través del espacio. Este es un espacio que es muy grande. No sé si lo conozcas se llama “El parqueadero” es un espacio del Banco de la República, que queda al frente de la Luis Ángel Arango y antes era un parqueadero. Por eso se llama “El parqueadero”, y lo convirtieron en una galería, entonces eso es como una bodega, imagínate ahí no entra internet, porque ese es un parqueadero, es profundo y además tiene paredes gruesas, y tiene una sonoridad muy particular es muy reverberante.

Entonces ubiqué cuatro puntos en el espacio. Uno era la entrada, otro era como una esquina, otro eran unas sillas, porque ¡claro! en la exposición contemplamos poner unas sillas porque a veces las personas se cansan. Entonces, pues es bueno tener unas sillas para que la gente se siente y después de descansar unos diez minutos pueda seguir viendo la exposición, entonces pusimos en unos lugares sillas, entonces, yo intervine las sillas con unos parlantes y las otras abejas estaban allá atrás al fondo, entonces, era como una situación dispersa, como que no eran las abejas invadiendo el espacio, porque además como era una exposición colectiva, éramos varios proyectos en estas exposiciones sonoras, es tremendo porque todos son al tiempo, entonces yo qué hice, dije, pues son abejitas volando. Entonces a veces van a sonar y otras veces no van a sonar. Entonces, ahí tenemos que el elemento del silencio es importante.

Las abejas cuando suenan así en conjunto, en masa es una sonoridad, muy particular, entonces no la transforme mucho, pero si hay algunas transformaciones sonoras, de proceso de señal, y lo que yo tracé fue un recorrido en el espacio de esos ocho parlantes, había dos que eran aéreos, es decir, como que colgaban del techo; otro el de la esquina que era como pensados para que una persona se hiciera ahí, o sea, un poco invocando la idea de lo inmersivo, pero, pues, sí en serio inmersivo, porque eran parlantes muy pequeños y, pues, digamos que era como meter la cabeza en los parlantes más o menos, no, era un poco. La invitación a quién estaba ahí, como meta su cabeza ahí, porque los puse a una altura promedio, promedio colombiano para que cupiera ahí; y el otro, pues

era más de piso porque estaba debajo de las sillas, era como una cosa de estar en un lugar y de repente, sentir una abeja, no sentir el ataque de las abejas o esta cosa que es súper fuerte, que también me interesa de la situación inmersiva, de sentirme rodeada por abejas, no, sino que era mucho más sutil, y al final, aparece el elemento del vídeo, porque en este santuario de abejas, donde yo hice las grabaciones sonoras, también hice unos vídeos, y estos vídeos que yo escogí eran como unos primerísimos planos de las abejas allí en la colmena, se ve la miel y todo.

Entonces, pues, yo no quería como la pantalla rectangular o cuadrada proyectando unas abejas ahí, entonces, Ricardo me ayudó ahí, y él con el programa de vídeo, hizo una especie como de panel, también como evocando los panales de las abejas y entonces se ven las abejitas, pero no están nunca en primer plano ni ves tú la abeja moviéndose siempre, sino que, a veces claro, se desaparece, porque, pues no hay imagen acá, cierto, y ese vídeo es silente. Yo no quise ponerle sonido a ese vídeo, porque ya las abejas estaban por ahí, y además, pusimos el vídeo en la pared del fondo, en todo caso, cuando tú entrabas lo ibas a ver, te ibas a chocar con eso, pero lejos o sea, porque, como te digo, ese espacio es muy grande y estaba en la pared del fondo, pero igual lo ibas a ver, porque era un (1:24:50 lub), el vídeo original dura 20 segundos, pero hicimos un (1:24:54 loob) y entonces ahí, para mí, terminaba como de amarrarse toda la situación como de las abejas, primero estos sonidos, así como que se escapaban etéreos y luego el vídeo ahí, pero tampoco es como la abeja de frente porque eran simplemente unos huequitos ahí los que permitía ver la abeja, las abejas.

Juan Diego Martinez: Listo, perfecto. Y respecto a este espacio que en algún momento de repente puede que haya querido tener y no se logró, un espacio que, de repente usted haya querido crear para una obra específica. ¿Nunca si le dio esa intención en una obra?

(espacio en silencio)

Si no, pues obviamente no hay problema.

Ana María Romano: Yo creo que sí, pero, como te digo es que las condiciones aquí en América latina son, o sea, esa negociación es permanente, o sea, por ejemplo, en las obras de danza o en unas obras de performance, pasa lo mismo, bueno, primero ver técnicamente, con qué aparataje

contamos, después ver cómo es el espacio, pero yo he contado con la buena fortuna de trabajar con coreógrafas que tiene una curiosidad sonora muy especial y entonces hemos jugado, por ejemplo, ha habido obras en donde he utilizado sistemas de parlantes, no sé, seis parlantes, ocho parlantes, pero no están ubicados alrededor del público todos, alguna vez puse, por ejemplo, dos parlantes debajo de las graderías porque eran estas graderías en madera, súper artesanales, entonces había huecos, no era la silla apoltronada, no, sino que eran como éstas graderías y, por ahí reproducía yo ciertos tipos de sonidos en la obra. También en esa misma obra, utilicé campos lejanos, entonces había un parlante que estaba por fuera del escenario.

Hubo una obra en donde utilice creo que eran más micrófonos, que bailarines, no tanto, pero ¡uy! eran muchísimos micrófonos, muchos, muchos micrófonos, porque yo estaba interesada en capturar ciertas cosas y luego, aplicarlas y modificarlas electrónicamente en tiempo real. y entonces, por ejemplo, esa obra que te digo que tenían los muchos micrófonos, no siempre fue así, porque llegamos una vez a un teatro que tenía solamente cuatro micrófonos, entonces dijimos bueno, lo vamos a hacer con estos cuatro micrófonos, como sea.

También una vez pasó que, en efecto, en el teatro tenían solo cuatro, micrófonos y entonces entre amigas y amigos, preguntamos quién tiene micrófonos, ¿quién tiene micrófonos? y entonces logramos poner unos micrófonos más. Pero a mí, digamos que el diálogo con el espacio, en la negociación con el espacio, no me molesta, me ponen un lugar también interesante, porque es como que la obra va a ser ahí, o sea, es decir, no es como que yo llego y meto una obra ahí a la brava, no, sino que la obra va a habitar ese espacio, se va a conversar con ese espacio. Entonces, pues ahí están esas negociaciones.

Juan Diego Martinez: Súper bien. Entonces, voy a hacer la última pregunta de la entrevista, es respecto a los procesos de enseñanza. Si usted ha llevado procesos de enseñanza en música en composición de música electrónica, electroacústica ¿cómo prefiere o cómo lleva sus procesos?

Ana María Romano: Bueno, a mí me parece importante, digamos que hay algo obvio que es manejar programas, cierto, entonces, a mí me parece que lo importante es tener un abanico de posibilidades, o sea, si se está en un proceso de formación creo que la institución debe darle a cada estudiante la posibilidad de conocer diferentes herramientas, para que cada estudiante cuando las

conozca, también se conozca a sí misma o a sí mismo, y sepa que le interesa más trabajar con cierto tipo de herramientas, que con otro tipo de herramientas, eso, por un lado.

Por otro lado, me parece importantísimo analizar obras, pero, además, analizarlas como en dos vías, una es estéticamente, cierto, ya que hay ahí cuál es la propuesta de quién compone, pero también otra técnicamente, porque estamos en un proceso de formación. Entonces saber que esto es una reverberación, saber que esto es una granulación, saber que aquí hubo un estiramiento temporal, saber que aquí hubo una transposición de alturas, saber qué aquí hubo... porque si no entonces cómo vamos a aplicar eso en nuestros proyectos individuales o creativos. Entonces, eso y también en los últimos años, he involucrado lecturas y, por ejemplo, no sé, documentales que le hacen a bien sea a una persona, o sea a una compositora, o a un compositor, o sobre un espacio, “el estudio.... no sé qué...” y entonces conocer cómo fue la historia de ese espacio. Porque todo eso hace la experiencia creativa.

Obviamente, hay un aspecto que es importante y es la posibilidad de poner en vivo las obras, entonces, si tenemos sólo dos parlantes, qué vamos a hacer con esos dos parlantes, si tenemos cuatro parlantes, qué vamos a hacer con esos cuatro parlantes y, además, si tenemos dos o cuatro parlantes en un espacio, y si tenemos dos o cuatro parlantes en otro espacio.

La respuesta acústica es completamente, bueno no completamente, pero claramente hay diferencias; si un escenario suena de una manera y otro escenario suena de otra manera. Entonces, creo que idealmente yo trato de combinar todos esos factores, no siempre se pueden todos, pero, sobre todo, a veces el sacrificado es el de la puesta en vivo, porque, bueno, se necesita de toda una logística y una infraestructura que de pronto no todos los lugares tienen pero incluso, por ejemplo, muchas veces, no sé, lo hemos hecho con colegas, es que si de pronto en la institución en donde estamos no se cuenta con los aparatos ideales, pues buscamos hacer conciertos por fuera de la universidad, que eso para mí, además tiene un valor muy grande, porque es salir a la calle, salir a la vida pública y presentarse, no quedarse ahí solamente en el salón de clase, comentando y produciendo.

Entrevista Jorge Gregorio García

27 de agosto de 2021

Juan Diego Martinez: Pues entonces, respecto a las obras, no sé si quiera tratar (0:16) de una vez

Gregorio García: Tú conduces la entrevista, dale.

Juan Diego Martinez: Listo, entonces el primer tema que me interesa es ¿cómo llega su merced a la composición y a la composición de la música electroacústica.

Gregorio García: Bien, entonces llego a la composición y no desde el ámbito de la música académica, que, pues la podríamos definir como música clásica, sí, yo no vengo de corte de conservatorio, sino que, yo vengo de la música más de corte popular y específicamente el rock sí. Mi primer acercamiento a la música fue con la guitarra, de hecho, con la guitarra eléctrica, y toqué unos años y cuando ya me decidí finalmente a hacer mi carrera como compositor, dejé la guitarra, fue una decisión que yo lamento bastante, haber dejado la guitarra en el tintero. Me dediqué de lleno a lo que es el entrenamiento musical ya universitario, ahí tomé un poco el piano, y ya estando en composición como tal, esto me sucedió como hacia mitad de carrera, igual yo siempre tenía la cuestión de esa inquietud por la exploración, y por la exploración en términos también de la electrónica sí, pues el rock y todo lo que es el tecno, la música industrial y todo eso que es la cuna realmente donde yo vengo, pues el aspecto tecnológico es totalmente transparente sí, está en primer plano y siempre tuve yo como esa inquietud.

Entonces, durante el pregrado empecé a explorar la electroacústica un poco, la Universidad de los Andes, en el departamento de música es una de las pocas universidades creo que puede ser que a nivel latinoamericano que fomenta el medio electroacústico como parte instrucción y parte de la formación en la composición y pues evidentemente eso me marcó muchísimo, aunque paradójicamente, yo en la parte del pregrado me dediqué a la música instrumental y a la música instrumental de herencia del Serialismo de corte de (03:08 darmstadt) y el Serialismo este que llamamos como este postserialismo de tipo (03:15 donatoniano) sí, de hecho, yo ahí estudié con

Luis Pulido, él fue alumno de (03:22 Donatoni) de cómo se llama eh, se me olvidó el nombre del otro profesor importante de Luis.

Juan Diego Martínez: En la escuela alemana, ¿sí?

Gregorio García: En la escuela italiana

Juan Diego Martínez: (3:37)

Gregorio García: Sí, exacto. Pero es que Donatoni es heredero de todo eso sí, y Donatoni es una escuela muy importante a nivel europeo y de mucha incidencia yo podría decir que nivel global sí, muchos compositores somos nietos de Donatoni quierase o no.

Mauro Cardi es el otro compositor con el que estudió Luis. Sin embargo, yo al final de mi pregrado siempre estuve como con esa inquietud de electrónica y del medio electroacústico. En donde ya después, cuando hice mi maestría en (4:29), bajo la dirección de (4:34 Gerard Gable) el estudio con Roger Reynolds y él si tiene una aproximación mucho más libre, claro, él también es heredero de Serialismo integral y todo esto, pero con una exploración mucho más libre hacia la parte electrónica y eso como que me vino a mí a hacer como de alguna manera ciertas paces entre el medio instrumental y el estructuralismo que yo venía como como recibiendo de herencia donatoniana y la parte experimental con la electrónica, ahí entonces me lancé a hacer mi primera pieza, bueno, yo hice una pieza antes en una materia en los Andes que se llamaba Medios complementarios y de ahí salen Lusitania, y después en el posgrado mi tesis de maestría fue una pieza para ensamble, tres solistas y parte electrónica, y entonces, esa parte electrónica a pesar de su sencillez, de uso aparente sencillez, empezó a removerme preguntas muy grandes, particularmente como haciendo ciertos matrimonios entre Serialismo, entre electroacústica, entre música mixta y una cierta aproximación con el Espectralismo de herencia francesa.

Vine entonces después a Colombia, aquí en Colombia ya empecé una primera faceta de madurez compositiva, y a la vuelta a Colombia, la primera pieza que compuse es la pieza electroacústica número dos que yo creo que es como mi primera obra relativamente madura en el género

electroacústico. Digo que relativamente madura porque es una pieza que fue publicada, es una pieza que sonó mucho, es una pieza que logre presentar bastante, y es una pieza como que con la cual yo me sentí identificado mostrándome como Jorge García como compositor, con esta pieza, y ahí entonces empecé ya con la exploración del medio electrónico también, muy ligado a la parte de la informática musical, conservando alguna manera esa forma estricta de pensamiento estructural heredera de mi pregrado y un poquito de posgrado en donde me metí mucho por la parte de (07:31 computer assisted composition) sí, o sea con software, por ejemplo de (7:36) con el open music y todo esto, todavía como buscando yo no sé si es esa transición porque realmente yo no estaba pensando en transiciones, pero sí como buscar una forma de mantener una coherencia entre esa libertad tan aural del medio electroacústico con ese pensamiento estructuralista del medio instrumental, yo sentía como una especie de dicotomía ahí extraña, una pelea entre los dos y la forma de abordar entonces la composición algorítmica por medio informático, fue como ese primer paso, de encontrar como una especie de matrimonio entre las dos posturas.

Después, bueno, ahí empecé a trabajar, eso fue en el 2003 creo que estoy volviendo a Colombia, de Estados Unidos, después de mí de maestría, allí ingresó a la Universidad del Bosque. En la Universidad el Bosque, abro el énfasis en composición porque en ese momento no había énfasis en composición y particularmente se dio la cuestión de también abrir ese espacio de una música contemporánea de tipo experimental, que tampoco estaba para nada evidente en ese programa en esta institución.

Hacia el 2008 si no estoy mal, entre 2006 y 2008; en el 2006 empiezo a trabajar de cátedra en la Universidad los Andes, atendiendo clases de composición y teoría, porque mi maestría en Texas University fue en teoría y composición, es un programa híbrido entre las dos disciplinas. Y en el 2008 se abrió una plaza para Los Andes, apliqué en la plaza me gané el full time, de planta en Los Andes, retomo entonces de lleno ya mi concentración en parte de la composición, claro, todavía conservando el aspecto de la teoría, a mí siempre me ha gustado mucho enseñar teoría y pensar en la teoría, y en el 2010 finalmente, decido hacer mi doctorado y decido hacer mi doctorado concentrado específicamente en la composición electroacústica

Ahí entonces, me voy para Inglaterra, me voy a Birmingham a la Universidad de Birmingham ahí estudió con dos personas que finalmente yo creo que fueron totalmente decisivas para lo que hago hoy en día, que es el inglés (10:40 Harrison) y el canadiense Scott Wilson, ellos fueron mis directores de mi tesis de doctorado y allá ya me hice parte del BESF, es el Birmingham Electroacoustic Sound Fighter, es un sistema de difusión multicanal masivo a cien canales básicamente, y empiezo a pensar ya la electroacústica en muchos otros factores más allá del factor de la tecnología, la tecnología como la herramienta pero en la electroacústica como una problemática de pensamiento musical, tan conceptual como pragmática en términos de las herramientas.

Y el aspecto de la presentación de las obras, de la construcción de las obras, en términos de definir no solamente un time line de las piezas, sino también definir un espacio en el cual presentan las piezas, me cambio a mi el paradigma totalmente de la composición, entonces hoy en día, yo pienso a la composición básicamente como una especie de híbrido entre lo que es la composición en términos lineales, no cierto, pero además la composición como la construcción de un objeto sonoro casi que tridimensional, en donde estamos pensando en la construcción de una tímbrica, de una textura, de un espacio tridimensional y así sucesivamente, y en eso es en lo que básicamente me concentro hoy en día no solamente cuando compongo, sino también cuando enseño composición en términos muy resumidos eso es Juan.

Juan Diego Martinez: hay una serie de compositores, usted me habló de la Escuela Italiana (12:45) usted siente alguna influencia de esos compositores, digamos, (12:58)

Gregorio García: Si, yo creo que, mira, yo tiendo a ser una persona muy metódica en mi composición, y lo metódico se puede ver de distintas maneras, lo metódico lo puedes ver desde los (13:20) pre-compositivos de los que tanto se fijó la teoría y la historia de la música recientemente y particularmente en el post serialismo y en el serialismo, donde el proceso era también una parte importante del qué hacer musical. Fíjate que muchas veces cuando uno analiza ese tipo de piezas, uno analiza muchas veces el proceso más allá que objeto en sí mismo, si, lo cual yo considero un error, pero fue tanto el peso del procedimiento compositivo como concepto, que es totalmente imposible desligarse de ese pensamiento estructuralista de alguna manera. Solamente que, ya hoy

en día, yo pienso que el rigor que antes tenía en términos de querer plantear una justificación de los procedimientos, lo tomo ahora en términos de una definición aural.

Entonces, claro, pasa muchas veces que el estudio de composición, de producción, es el instrumento musical básicamente, y como instrumento musical, tú tienes que tocarlo, tienes que conocerlo, tienes que improvisar en él, y a partir de muchas, muchas horas de improvisación y de estudio de software y de aproximación a la creación desde una manera mucho más experiencial se llega a unos resultados que, aunque no necesariamente son yo no creo que metodológicamente pseudo-científicamente planeados, son bastante satisfactorios desde el punto de vista experiencial compositivo y también desde el resultado sí, y eso también es rigor no, lo que pasa es que es un rigor visto desde otro punto de vista que no nos enseñaron a nosotros, digamos en esta generación de compositores de los 80s, 90s que es digamos que en donde yo me situó, como más 90s, realmente sí, como escuela, sí, es básicamente eso.

Con Stockhausen, evidentemente la cuestión del espacio no es cierto que aún no piensa en un (16:12 grupen), uno piensa en un (16:14 xxx), uno piensa en un por ejemplo, no sé, en cualquiera de esas piezas en donde el aspecto tímbrico, el aspecto del manejo del tiempo, no es cierto, de la percepción del manejo del tiempo, todo es tenido en cuenta, pero es recontextualizando en ciertas preguntas que uno termina haciéndose como compositor hoy en día y como un compositor que no es ni Stockhausen ni (16:44) ni ninguno de (16:46) si no es un Jorge García tratando de resolver preguntas de Jorge García en Latinoamérica en 2021.

Juan Diego Martinez: Ok (17:07)

Gregorio García: Como buen electroacústico estoy totalmente acostumbrado a eso (risas)

Juan Diego Martinez: Entonces, ahora sí me gustaría que digamos recordando esas piezas que nombraba al principio, me comentaba cómo es el proceso (17:34 – 17:51)

Gregorio García: bien entonces empezamos de pronto por la más viejita que mencionabas, Lusitania. Lusitania es esa pieza que yo hice, eso yo creo que es fácilmente en el 97, yo creo que

mi primera pieza electroacústica, esa pieza la hice en este curso, en esta clase que se llama Medios Complementarios en la Universidad de Los Andes, cuando yo estaba haciendo mi pregrado. Es una pieza que hice muy solo, de hecho, digo que muy solo porque por cosas del destino me tocó trabajar muy ausente de mi maestro en ese particular semestre, y eso fue muy chévere porque eso me permitió a mí adueñarme del estudio sí, y cómo explorar el estudio sin una mano que me dirigiera y me dijera pilas con esto, haga esto, haga lo otro, sino que el estudio se volvió como mi laboratorio de experimentación. Entonces, por ejemplo, Lusitania está hecha a punta de grabaciones, de muchos sonidos metálicos, a mí el sonido metálico me encanta, pues yo vengo del industrial, vengo del heavy metal, vengo del punk, y todo eso entonces el sonido metálico es para mí totalmente familiar, sí, y me acuerdo que esta pieza, esta pieza fue mi primer acercamiento a un (19:26) un digital audio workstation que en ese momento era protools más básico que había, yo no me acuerdo si ya sí ya existía protools como tal o todavía era (19:36 sound designer) o algo así.

Pero pues estamos hablando de procesos en donde por ejemplo un (19:42 times stretching) yo lo programa, me iba a almorzar y a las dos horas volvía y el pobre computador estaba como una fritanguería hasta por fin ahí tratando de no tostarse terminando el proceso. También empecé con unos procedimientos bastante tradicionales, de hecho, sin querer queriendo, en esa época yo me acuerdo que había un (20:11 dat) en el estudio y muchos procesos que yo hice fue procesos de cinta, de hecho, en el dat, entonces por ejemplo haciendo loopings o manipulando en la frecuencia de velocidad del dat, todo esto, que ese dat particularmente se daba para este tipo de cosas, mandando por ejemplo, lectura al revés de la cinta y todo esto, que son procesos que vienen de la práctica francesa concreta, que yo, pues tenía medio conocimiento de eso pero, realmente no era tan consciente de que estar efectuando esa misma tradición, desde el punto de vista compositivo. Ya esta pieza, entonces, empezó como a gustarme esa manera tan libre explorar el sonido, tan plástica de explorar el sonido, es una pieza en estéreo, no tan larga, es una pieza creo que realmente breve, yo creo que todas las piezas de las estamos hablando, creo que están publicadas en (21:24 soundcloud)

Juan Diego Martinez: Si, yo me guie por el soundcloud

Gregorio García: Y pues yo creo que es una pieza que dentro de su ingenuidad compositiva tiende a ser algo sólida, es una pieza que de hecho hasta toque en Birmingham ahorita en el 2011 o algo por el estilo en concierto en donde me acuerdo que (21:52 John ti) me decía, yo creo que usted estaba hasta ahorita conociendo la reverberación en ese punto (ríe) Y yo le decía sí claro, es que eso fue mi primer dedo en un computador en términos de composición y en cinta y todo esto. Entonces, pues nada, eso fue como la primera aproximación y de ahí se desprende también esa cuestión de tratar de documentar la música en términos de papel de grafías, eso se da en términos de también en esa diferencia entre lo que es la partitura y la transcripción gráfica, pero que para uno no era para nada evidente, uno viene de la tradición europea y pues es el peso de lo escrito, (23:03) que llaman, y yo como que necesitaba sentir esa necesidad de poner en papel mis procesos, entonces de ahí sale esa primera transcripción, creo que es la primera y la única transcripción que hice.

Después simplemente, yo me pregunté, bueno y si en un concierto lo que necesito es ponerle play back a esta cosa, como para qué la escribo. Eso debe existir aquí en mi biblioteca en algún punto si lo quieres.

Juan Diego Martinez: Si, realmente, sí.

Gregorio García: pero es una transcripción muy parecida a la típica, por ejemplo, de que ésta que hizo (Stefan 23:46) son mamarrachos descriptivos, o sea, mamarracho en el mejor de los sentidos, pero no es una cosa metodológicamente casi que otra vez pseudo-científicamente descriptible como lo es un espectrograma, algo para decirlo, porque evidentemente yo estoy años luz de conocer algo como lo es un espectrograma.

Qué tenemos después, después entonces y en las piezas que mencionaste ¿cuáles otras piezas están?

Juan Diego Martinez: Está Historia de nosotros, (24:28)

Gregorio García: Listo, entonces después creo que va La historia de nosotros, en términos cronológicos, ese es un brinco gigantesco, La historia de nosotros, es un macro proyecto, grande,

que nace por accidente; La historia de nosotros, nace, por un percusionista quién fue estudiante mío en la Universidad del Bosque, muy pilo y muy inquieto en términos académicos, él es Manuel Niño, Manuel, el papá creo que es antropólogo de la Universidad Nacional, pero muy concentrado en el aspecto de, en ese momento al menos, de las culturas amazónicas, no me acuerdo exactamente en qué área, en que rama, pero entonces me acuerdo que Manuel llegó un día y me dijo maestro quiero que me escriba mi pieza para la tesis, para mi recital de tesis, y yo le dije no, pues evidentemente yo feliz y muy honrado, y me dice pero, y yo, ¡ay cuál es el pero! quiero que la pieza se trate acerca del amazonas.

Y yo quedé, bueno, pero espere Manuel, porque es que sea yo, aunque soy colombiano soy tan amazónico como lo puede llegar a ser un chino en términos amazónicos, y me dijo, no, no, no, eso no importa, aquí tiene toda esta documentación, nos vemos en seis meses y me cuenta. Pues, en ese momento yo todavía no sabía decir no, y creo que todavía no he aprendido a decir no.

Entonces empecé a devorarme toda esa documentación, y eso fue un accidente muy fortuito para mí en términos y términos no solamente académicos, no solamente compositivos, no solamente musicales, sino también humanos, en donde a mí me abrió una cantidad de perspectivas y preguntas, el haber pasado por todo ese tipo de textos, todo lo que es por ejemplo el simbolismo del agua, lo que significa la mitología, lo que significa toda esta cosmogonía, para ciertas poblaciones amazónicas. Eso fue para mí un nuevo despertar y un nuevo despertar también con ciertas inquietudes acerca de pertenencia, como bueno y yo por qué tengo que seguir buscando parecerme al compositor europeo o el compositor norteamericano y todo, siendo que yo tengo una cantidad de referentes que aquí en la nariz los tengo, en mí misma Colombia, que puede empezar a explorar de una manera muy seria y muy comprometida.

Y esa pregunta se volvió mi tesis de doctorado, realmente. Entonces en Inglaterra, cuando yo llego allá hablar con (28:06 John ti con Scott) yo recuerdo, en nuestra primera entrevista tomándonos una cerveza, ellos me decían, aquí tiene todo lo que usted necesita en términos de digamos de la parte técnica, de la parte electrónica, la parte musical, pero nosotros no sabríamos cómo guiarlo por la parte de antropológica y por la parte de etnomusicológica que usted nos está funcionando y les dije, déjenme ese problema a mí, yo veo cómo lidio con eso, y así fue.

Entonces, antecitos de irme al doctorado, fundamos acá un primer grupo de investigación en Los Andes, entre un arqueólogo, un ingeniero, creo que él es ingeniero electrónico, pero con un énfasis en la parte acústica muy fuerte, Juan Pablo Espitia, el arqueólogo es Alexander Herrera, con quien hoy sigo trabajando y yo. Y ese sería, creo que lo mencionó lo nombramos como el grupo de arqueo-musicología de la Universidad de Los Andes, y ahí exploramos la parte de las conchas marinas sí, de los fututos, de los (29:22), de hecho, la primera pieza en mi doctorado se trata acerca de la exploración de estos instrumentos, no solamente desde su aspecto físico del sonido, sino también desde su simbolismo y precisamente por la búsqueda de una composición que es guiada por toda esta carga simbólica de este instrumento.

¿Por qué menciono Uku pacha? esa es Uku pacha, esa pieza, porque Uku pacha básicamente me bota a mí hacia el aspecto mitológico del Amazonas por el Maguaré, el maguaré si conoces este instrumento, este objeto sonoro, el maguaré es un instrumento ritual masónico, son troncos especiales que funcionan como idiófonos, pero que además no solamente es un instrumento musical, sino que es un instrumento ritual, y como instrumentos rituales pues están cargados de toda una simbología muy particular y muy rica, y pues o sea, mi primer acercamiento al maguaré fue por el sonido no, o sea yo creo que, no hay compositor, no hay músico que no quede absolutamente enamorado del toque del maguaré, por su belleza tímbrica y por su cuerpo en primera instancia, pero además cuando uno empieza a enterarse de toda esa carga simbólica detrás, eso me rebotó a mí a Manuel Niño, con el encargo sí, yo en ese encargo hice una piecita que se llamó (31:09) que yo creo que fue como esa primera pregunta, pero que siempre sentí en el momento, me acuerdo perfectamente en el momento de que estar tocándola, esa pieza fue para electrónica e idiófonos.

Cuando la estábamos tocando yo decía, es que esto es una cosa muy grande, yo me siento muy chiquito, muy ignorante todavía como para mí. Y entonces ya, en el espacio en el (31:45) yo dije, me voy a dedicar básicamente a esto, ¿por qué me voy de cara esto? Porque esto me permite a mí explorar la latinoamericanidad en cuanto a la pregunta compositiva, me permite a mí explorar la colombianidad y más que todo él no europeísmo, paradójicamente cuando estaba viviendo en Europa, entonces, La historia de nosotros resulta siendo una pieza grande para percusión y medios

electrónicos, pero en donde se exploran muchas cosas, se explora el aspecto mitológico, se explora el aspecto histórico, porque en la mitología y la historia del Amazonas están perfectamente interconectadas, se explora la parte de los instrumentos rituales, pero esos instrumentos rituales también me botan a mí hacia un estudio más de corte etnomusicológico, en donde a partir de la descripción de ciertos aspectos por ejemplo, rítmicos, tímbricos, gestuales, melódicos y así sucesivamente.

Eso me permite como replantear, no quiero utilizar la expresión (33:05), pero pues con ciertas preguntas muy paralelas, en donde por ejemplo a partir de estudios espectrales del maguaré sacó entonces por ejemplo una nueva aproximación al aspecto armónico, al aspecto de la estructuración, que también es una aproximación muy francesa, pues ahí está cual quiere 33:35-33:37) y en ese sentido o una cómo se llama (33:42). Sin embargo, busco una sonoridad muy distinta y yo creo que me acerco una sonoridad muy distinta, son piezas grandes, es un proyecto, es un ciclo que dura ochenta minutos en donde todo está amarrado, los ochenta minutos tienen un significado, las cuatro piezas tienen un significado, el que sea solo ciclo que cobija a las cuatro piezas, estamos hablando de la maloca que está siendo sostenida por los cuatro pilares, que son las cuatro piezas, cada pilar tiene una simbología en particular, mejor dicho todo está totalmente amarrado simbólicamente, y la composición habla acerca de esa simbología y digo que habla porque hay partes de texto que están como hablando acerca de los símbolos, de las personas, de las deidades, todo está como muy amarrado dentro esa simbología en la mitología de referencia.

Todo esto lo puedes encontrar muy detalladamente en mi tesis de doctorado sí, eso está libre online. Y eso es lo que te puedo decir por la parte de La historia de nosotros.

La historia de nosotros fue un proceso de escritura muy doloroso, terriblemente doloroso porque además de la dificultad de haber llegado a allá, fue el descubrir de primera mano toda esa historia de dolor detrás del caucho en el Amazonas, de la extracción del caucho en el Amazonas, descubrí que tan ignorante y dolorosamente ignorante era yo ante eso, esa antipatía muy típica del colombiano ante el dolor del pueblo ¿verdad? y del pueblo en plural porque es que en Colombia hablar del pueblo es hablar de miles de pueblos, ¿no es cierto? y entonces ahí empecé como con esas preguntas no, como un miércoles, es que hablar de la historia en Colombia, es hablar de unas

problemáticas muy serias, de unas problemáticas muy grandes, y ¿por qué no entonces buscar unas problemáticas más cercanas a Jorge García que las problemáticas amazónicas? porque igual es que yo te decía, yo soy chino en términos del amazonas y de ahí sale entonces Carmen.

Carmen sale de la exploración acerca de la historia, Carmen es una primera pieza de otro ciclo, después que se viene a llamar Nuestras crónicas las memorias del nueve de abril, y esa es como mi búsqueda ya en lo personal de la historia. En mi familia siempre se habló del Bogotazo y para mí, yo creo que para mí como para muchas familias colombianas, yo creo que tú no eres el que ajeno a esto; el Bogotazo es un hito sí, nosotros somos lo que somos como nación como un antes y después del Bogotazo, y yo vengo de una familia de tradición liberal en donde siempre se hablo acerca de lo que pasó en el 48 y de Jorge Eliécer Gaitán, yo me acuerdo que cuando chiquito buscando en los acetatos de mi mamá en mi casa, yo saque un disco y de pronto pues era Jorge Eliécer Gaitán yo le decía ¡ve y este cantante qué! Y mi mamá me decía ¡no! me acuerde ya ponerme uno de sus discursos y para mí eso fue una cosa totalmente... como muy fuerte, como...

Juan Diego Martinez: ¿reveladora?

Gregorio García: ¡Sí! Como, qué es esto, de esta persona, este hecho para mí, que yo era un niño, yo no creo que yo haya tenido más de siete años cuando descubrí eso, pero como qué es esto no, y no sé cómo que siempre la temática de la violencia, de la guerra del bipartidismo de los cincuenta, sesenta típicas en Colombia, evidentemente vienen de más atrás, pero qué para nosotros de pronto es mucho más tangible y mucho más como definible durante los cincuentas, todo eso como que siempre fue una cosa conversación pero también como muy nubosa. Yo nunca conocí a mi abuelo por parte de mi papá, y siempre fue como una especie tema yo no sé si vetado, pero era como una cosa como esquivada, y mi papá es santandereano, mi papá se crio en el Socorro en Santander, él es ingeniero y mi mamá es bogotana, bogotanisíma y cuando compuse Carmen, Carmen sale también de alguna manera como medio accidental, o sea, yo sé que estoy yendo como así pero es que todo tiene una relación, yo me acuerdo exactamente de la fecha de composición de Carmen, pero sé cuándo tomé las primeras muestras de audio para eso.

Yo estaba aquí en mi estudio, trabajando, posiblemente en el 2016 o algo por el estilo, cuando de pronto empecé a sentir que temblaba durísimo, y en el segundo piso, yo vivo en una casa bifamiliar, en el segundo piso vivía la abuelita de mi esposa, Carmen, ella ya estaba bastante avanzada edad y yo sabía que, aunque esa señora era la matrona típica que no le tiene miedo a nadie, a nada, sino que es uno el que le tienen miedo a ella. Pero sí había una cosa de la que le tenía terror y era a los temblores sí, y creo que estábamos solos o estábamos con la empleada o por el estilo, pero yo entonces inmediatamente, boté lo que estaba haciendo, subí corriendo a donde Carmen, y Carmen en efecto estaba totalmente paniqueada, y yo empecé a hablar con ella como a tratar de calmarla hablando de cosas, de pronto apareció el café, el té, no sé qué y eso se convirtió en una en una conversación muy bonita, muy íntima, y yo sí sabía que Carmen había vivido de una manera muy particular el 48, por cosas que me ha comentado mi esposa, entonces le pedí permiso a Carmen para grabar, baje a mí estudio saque mis zoom, la puse ahí en la mesita de noche y le pregunté a Carmen, cuéntame, la Bogotá que tú viviste como relacionada con el 48, y Carmen me contó toda su vida básicamente.

Yo tengo una grabación de yo no sé, eso son dos horas de grabación acerca de ese momento, entonces cómo es que va y viene. Entonces estoy en el 48 pero antes pasó tal cosa que me botó a estar en Bogotá en el 48 y entonces eso tuvo unas consecuencias y sucesivamente, ese archivo tiene un poder muy lindo, porque es algo muy personal, es algo muy íntimo, y eso es de una persona además muy cercana a mí, porque yo a Carmen la quise muchísimo, yo con Carmen logre hacer ese vínculo con abuela, que yo no tuve con mis abuelos porque es que yo era muy chiquito se en esa época, y mis abuelos murieron cuando yo era demasiado pelado. Entonces, yo con Carmen logre afianzar ese vínculo de hijo y abuelo porque Carmen a mí me trató como un hijo realmente, y por lo tanto ese archivo de audio se volvió una cosa muy fuerte, de un peso para mí muy significativo y al muy poquito tiempo, Carmen murió.

Entonces, claro eso para mí fue una cosa muy fuerte y poco tiempo después de que Carmen se fue, yo empecé a escucharla, a tratar de visitarla, escucharla por medio de volver a sus palabras, y de pronto ya como tratando de separar el Jorge García de Carmen, encontré en esas grabaciones un documento histórico con un valor inmenso, porque ahí de pronto es cuando yo empecé a sentir esa

cuestión de la historia desde lo íntimo y no la historia desde el oficial, a nosotros siempre nos han enseñado la historia desde lo oficial, desde lo que dicen los textos, pero los textos son publicaciones, son publicaciones que tienen un interés también político detrás, pero qué lindo escuchar la historia nuestra, “la historia de nosotros” por nosotros mismos, sin esos prismas de los textos oficiales.

Entonces, ahí fue como para mí ese primer campanazo, yo dije voy a hacer una pieza, una obra con estos textos, además, como en memoria de Carmen, es mucha memoria, en memoria nacional, pero conmemorando la muerte y vida de Carmen. Entonces, claro, como es un relato, entonces casi que Carmen me iba diciendo qué es lo que yo tenía que componer, Carmen se volvió básicamente como una especie de director de orquesta para mí en el estudio acá, y compuse Carmen sí, Carmen la escribí, creo que me habré demorado unos seis meses, más, de pronto uno seis u ocho meses, eso no tengo claro. Y compuse Carmen y fue una pieza y que me afectó a mí mucho.

Otra pieza que me vino a afectar a mí mucho emotivamente; y esa pieza entonces, me abrió otra ventana mucho más grande en explorar el aspecto de la historia de Colombia, de la historia Bogotá en la familia. Paradójicamente ahí, yo soy una persona que, aunque quisiera leer más, yo leo, y escritores como Orhan Pamuk, escritores como, hay otro que a mí me marcó muchísimo en esa época, el libro se llama Orígenes y es de... ¡ay cómo se llama! espérame un segundito, Amil Maluf, así como a Aleksiéovich con Las voces de Chernóbil, todos ellos hablan acerca de la memoria, y de la memoria también muy familiar, de la memoria íntima, de la voz, pero de esa voz que no es pública pero que por medio de darle el espacio en la literatura se vuelve pública.

Y yo dije ¡miércoles! yo estoy haciendo esto desde la música, desde la electroacústica y ese poder que tiene el sonido directo de la electroacústica porque es que uno está utilizando el símbolo, uno no está simbolizando el símbolo, como pasa muchas veces con la música instrumental, sino que si uno quiere hacer referencia a Gaitán, pone la voz de Gaitán, pone el documental, entonces, yo me acuerdo en una parte de aquí de Carmen hay un campanazo, yo quería simbolizar el último sonido que fácilmente Gaitán escuchó antes de ser asesinado o cuando fue asesinado, él fue asesinado a la una, allí en la Jiménez con Séptima, yo me paré a la una de la tarde ahí mismo a grabar el campanazo de la iglesia, de cómo se llama la iglesia de san... ¡ay no me acuerdo ahorita cómo se

llama! pero ese sonido en particular, y así sucesivamente, ese poder de mantener el símbolo tan claro, para mí empezó a hacerse como muy evidente en estas piezas y entonces, pues en Carmen para mí fue clarito.

Y ahí fue cuando yo me acuerdo, cogí el teléfono y le dije a mis papás, viejos, voy a tomar un avión, me voy para para allá hacerles una entrevista, espérenme en tres días. Eso fue una cosa así (rápida) y llegué a allá, les puse micrófonos de solapa y les dije me hacen el favor y me cuentan sus vidas durante este par de cervezas que nos vamos a tomar, y quiero que cuando lleguen al 48 hagan entonces un “que le pongan segunda al carro” me andan despacito, me van con detalle, y después otra vez le echan “cuarta y quinta” y así fue.

Y ahí, durante ese proceso de esa toma de entrevistas, eso fue otra cosa súper emotiva esa fue otra cosa muy fuerte personalmente, sí, eso fue documentar cosas tanto tan colombianas como familiares sí, ahí por ejemplo, yo me vine a enterar que yo soy hijo de un desplazado de la violencia, el abuelo, al que mencionaba al principio en esta entrevista, al abuelo lo asesinan los, cómo se llamaban estos, Los chulavitas, por ser uno de los pocos, sino el único liberal en el pueblo, el cual estaba básicamente posibilitando el voto en términos de que el partido liberal en ese punto en particular, y al abuelo lo asesinan y entonces a mi papá cuando era chiquito, así fácilmente de cinco años, le toca salir todos dejan sus tierras, todos dejan sus cosas empieza toda esta cosa, y es la historia de Colombia, es la historia de muchas familias, es la historia que uno lee en el periódico pero, además de una manera como muy en tercera persona, yo nunca me imaginé verme reflejado en esas lecturas que estaba viendo en ese momento, yo decía ¡pucha! yo soy ese personaje del que están hablando en el periódico tantas veces, y yo no lo sabía. Y cómo es que yo voy a ser tan antipático de no sentir el dolor de toda esta gente cuando yo hago parte de esta sociedad.

Y esas reflexiones son las que me botan a mí a hacer las otras dos piezas que completan entonces el ciclo de Nuestras crónicas del nueve de abril.

Juan Diego Martinez: Ok. Y (52:17) usted no me comentó que New Street es una pieza digamos más libre.

Gregorio García: ¡Oh sí! New Street fue una pieza para... Dime.

Juan Diego Martinez: Después de que me comente lo de New Street, también me gustaría que me comentara también el proceso técnico que utiliza en las obras, o sea las herramientas que usa, etc. tanto las herramientas estéticas, como las físicas, después.

Gregorio García: New Street, sale básicamente de la necesidad de descargarme emotivamente, de pasarla rico en mi estudio, entonces yo llegó de Inglaterra con horas y horas y horas y gigas de grabaciones que a mí es una cosa que me encanta cada vez que yo visito un sitio nuevo, lo visito en términos de dos cosas particularmente, en términos de la cocina y en términos del sonido; o sea, yo llego a tal sitio y me meto en los restaurantes, ojalá a la calle a aprobar lo más popular que se pueda de los sitios, y siempre ando con mi grabadora, es el típico el típico que turista que a cambio de andar con la cámara, yo ando capturando sonidos, y durante pues imagínate, casi cuatro años de vivir en Inglaterra, pues cuantas gigas de audio habré traído.

Entonces, empecé un proceso de unas cuantas semanas aquí de escuchar, escuchar, escuchar y empezar a cortar, eche tijera, y me pregunté bueno, ¿cuáles de estos sonidos yo los identifico hoy en día? Eso fue fácilmente unos cuatro años después de haber vuelto de allá, además con ese corazón que se queda allá, ¿cuáles de estos sonidos tienen una relación fuerte en términos emotivos, pero lindos no de estas memorias? El sonido de la campana de la universidad, por ejemplo, el sonido de los canales que atraviesan Birmingham, el sonido del mercado, de la plaza de mercado, de los vendedores de carne, y así sucesivamente.

Entonces, es básicamente como el ejercicio de concentrarme en esos sonidos que se vuelven como creo que Barry Truax los define como sound signals, y son estos sonidos que vienen a definir como esta aura, que hay detrás de un sitio en particular, pero es de lo acústico, y empieza a hacerle cacería sus sonidos, cada vez que aparece un sonido entonces ¡chack! mando el tijeretazo y a partir de eso entonces hago como una especie de collage en el tiempo, muy libre, de estos sonidos que tienden a ser como muy familiares para mí en lo que yo viví allá y eso es New Street básicamente. New Street era donde yo vivía, era la calle donde yo vivía en Birmingham y es básicamente una especie como desplazamiento desde New Street a otros sitios en Birmingham, muy familiares para mí.

Entonces, las herramientas (voy a prender la luz que aquí ya)

Juan Diego Martinez: Voy a hacer lo mismo.

Gregorio García: Yo tengo dos herramientas principales para mí, la grabadora es una, o sea mi zoom, yo tengo un zoom, tengo dos zooms, tengo una H4 y H6. Me gusta mucho las zooms porque, aunque digamos que no es la cosa súper “fancy” de definición, no es una sound devices o algo por el estilo, tampoco tengo el micrófono de 360 (57:01) o lo que sea, es una cosa que me permite sacar del bolsillo y ¡Chuck! Mejor dicho, es como si uno tuviera el celular en el momento indicado para sacar una foto así, o sea, si tú tienes la hiper cámara y entonces tienes que armar el lente y no sé qué cosas, entonces, pues primero, nunca lo cargas y se vuelve (57:22), mientras que un zoom, simplemente cuando estás ahí poom la prendes poom grabas y ya está.

Y tiene una definición relativamente buena sí, me gusta mucho la zoom por eso, y el software de edición hoy en día es tan potente pues que tú no necesitas realmente de la hiper definición en términos de captura, para hacer una cosa buena en el estudio, y, de hecho, el low five también tiene un potencial poético hasta con los mismos alcances que el hi5, y yo me muevo en esos dos planos, entre low five y el hi5.

Las síntesis para mí también es importantísima, entonces, claro, como heredero de pop, del post punk y todo esto, entonces, yo escucho todos los días (58:31-58:37), etcétera (58:38) y pues el sintetizador está ahí, y yo no voy a negar compositivamente ese amor por la síntesis, a pesar de que mi escuela, es una escuela de corte francesa, aunque John Ti y Scott, es Escuela Británica, pues ellos son herederos de la escuela francesa de (59:00) y eso es una de las cosas que a mí también me diferenció bastante de mis compañeros en BESF ellos tendían a ser como muy puristas en su acercamiento con esa herencia concreta, yo si cogía y o sea, todo vale, para mí todo vale.

Me acuerdo en conversaciones con Scott particularmente, porque Scott también es muy sintético, él me decía es que usted se sale con la suya porque a pesar de utilizar materiales muy sintéticos, usted también los procesa de la misma manera cómo procesa uno grabaciones, y todo tiende a ser

como muy amalgamado, y todo tiende como a fusionarse, y sí, yo juego a eso, entonces, ahora la síntesis yo sí soy totalmente digital. Hoy en día yo tengo un dueto con otro compositor de Los Andes que llama Santiago Lozano, con él decimos que tenemos una banda, que se llama Efímero y lo menciono a él porque Efímero sí se trata acerca del matrimonio entre lo análogo, analógico y lo digital, yo todavía me conservo muy digital, para mí el computador es mi instrumento, el archivo de audio de captura es mi instrumento, mis parlantes, son instrumento básicamente.

Pero hoy en día cuando está este despertar que está muy de moda de devolver al analógico en términos de las síntesis, con las síntesis modulares y todo esto. Entonces yo si le pare bolas, pero le dije a quién sabe de eso, más bien algo de usted y yo me encargo también de lo mío y pues a manera mancomunada buscamos algo nuevo, entonces para mí lo que es el software es fundamental, software por ejemplo (1:01:37) no es que sea yo el programador, pero me hago mis mañas programando en max., yo todo lo ensambló en Riper y utilizó software por ejemplo, el típico software del compositor como el de (1:01:59), utilizó el (1:02:01), utilizó algunas veces procedimientos espectrales derivados de software de (1:02:09) así como software de por ejemplo espectrasonics, hoy en día estoy utilizando mucho (1:02:20), herramientas por ejemplo como el Rx8 que en un principio fueron diseñadas para limpiar, pues es otra herramienta ya no la puede hackear también de una manera, y aproximándose a ella de una manera creativa, y eso es chévere porque eso le permite a uno sonar distinto y como que re descubrirse a uno como compositor cada vez que uno explora este tipo de herramientas de una manera distinta.

También me gusta mucho manejar software fuera del contexto académico, ¡que el término académico además yo lo odio! fuera del contexto experimental, sino más hacia el pop, por ejemplo, a mí (1:03:05) me fascina, me encanta (1:03:08) como software y lo utilizo mucho, pero lo utilizo de una manera muy particular y yo creo que en las obras no es evidente que este ahí, pero si lo quitas no es la obra. Utilizo mucho por ejemplo (1:03:29), Reactor, me fascina cómo suena el reactor, se ese cuerpo de ese algoritmo es una maravilla. Y ya, básicamente ese es mi arsenal, esa es mi cocina. Ah y perdóname, también el (1:03:53) como elemento de espacialización junto con... el (1:04:05) con la parte del camp como (1:04:09) sacaron una suite en 3D que también hace cosas muy interesantes, muy ricas con las que uno puede jugar y dentro este paquete creo que lo llaman hoy como el classics no sé qué cosa, (1:04:27) en donde uno puede hacer de correlaciones

espaciales, espectrales, puede hacer espacialización, puede hacer cosas muy divertidas con ese software.

Juan Diego Martinez: Listo. Entonces, pues digamos (1:04:44 - 49) digamos otras dimensiones, digamos de lo plástico, lo espacial, digámoslo así. Y me gusta mucho conocer cómo usted maneja la (1:04:58) ya sea digamos en el espacio físico, como en el espacio de presentación, lo teatral.

Gregorio García: Bien, para mí, esto que acabas de mencionar no se puede separar nunca. Cuando yo llegué a Colombia en el 2013, después de vivir en Birmingham y después de ser malcriado por betf. Yo llego a Colombia y entonces digo ¡pucha! yo necesito una orquesta como la que yo tenía a disposición mía en Birmingham para poder sonar mis obras, y aquí no existe entonces, ese fue como mi primer proyecto grande, macro proyecto de composición y desarrollo ya maduro de investigación creación en Colombia para mí, como Jorge García.

Entonces le propongo a la Universidad de Los Andes y les vendo la idea de lo que es el un sistema de difusión y un (1:06:18), les gustó la idea, locamente les gustó esa loca idea, y ellos me dieron una primera ayuda, una primera financiación en un fondo para profesores asistentes que se llama Alfapa, esto son platas de ayuda y apoyo de la Vicerrectoría y de la Facultad de Artes y Humanidades, entre otras bolsas que se logran como gestionar allá.

Pero, además, concurso a esto fue a MinCultura en el quince, con la propuesta, porque es que un sistema de difusión cuesta mucha plata, mucha, mucha, mucha plata sí, y además estamos hablando de mucha plata para una cosa que no es, no son conciertos de reguetón. O sea, el público de la electroacústica, es un público de... o sea, yo he tenido públicos de quince personas, hasta públicos de doscientas, trescientas personas, pero no estamos hablando de miles de personas no. Y entonces, lo propongo para unas convocatorias en el quince al Ministro de Cultura y me gané esas convocatorias, entonces con eso viene una primera fase de algo que terminé llamando el Blasf, que es el Bogotá Los Andes San Feature, o el Teatro de Sonido Bogotá en La Universidad de Los Andes, en español.

Lo dejé así como Bogotá Los Andes San Feature porque el Blasf es básicamente, un hijo del Beaf si, el Beaf es el Birmingham Electro Acoustic Sound Fighter y quería conservar esa herencia de

(1:08:18) como concepto, entonces de ahí salió los recursos para diseñar hasta donde yo sé, el primer acusmonio que hay en Colombia, el primer sistema de difusión que en Colombia, en una primera fase a dieciséis canales, chiquito, pero gigantesco en términos de lo que se había hecho en Colombia, en Colombia si hemos pasado de ocho canales máximo doce es una cosa monstruosa, pero qué es lo que pasaba, no había un equipo de esos dedicado para electroacústica. Entonces no sé venía Dumont o venía Normando o venía una de estas vacas grandes, entonces, no pues toca levantarle los parlantes donde sea, y entonces la Universidad Nacional sacaba los parlantes de sus estudios y la Universidad de Los Andes y no sé qué ¡chun chun! Entonces, se hacía un Frankenstein y con eso se sacaba el concierto, pero entonces después, mijito para su casa. Pero entonces eso no permitía generar esa cultura de hacer las cosas en el estándar grande en donde se hace en otros lados.

Mi pregunta siempre fue en esa instancia ¿cuánto cuesta una orquesta? ¿cuánto cuesta financiar una orquesta? Pues sí hay compositores que escriben para orquesta, porque nosotros tenemos que contentarnos con un par de parlantes de mediana calidad y en esas condiciones tan paupérrimas como compositores electroacústicos porque sale caro no, pues sí, es que una orquesta también es cara, un piano es caro, una guitarra eléctrica es cara, todo es caro. Entonces ese fue mi interés y fundé con estas ayudas el Blasf.

El Blasf fue creciendo poco a poco, porque un sistema de difusión... yo me acuerdo hablando con John ti, él me decía es que para nosotros hay un problema y es que nunca es suficiente, y en términos de audio nunca es suficiente. Un sistema de difusión entre más parlantes tengas y de la mejor definición posible, es mejor, porque el cerebro es demasiado inteligente, el oído es demasiado inteligente para tomarle del pelo, y si tú quieres darle al oído una experiencia relativamente natural, tienes que hacer demasiados artilugios como para convencerlo de una realidad interesante, y es por eso que nosotros no utilizamos Blasf así como en el Beaf o en cualquiera de los acusmonios a nivel mundial, cualquier tipo de monitor, uno tiene que utilizar monitores de muy alta definición y eso cuesta mucha plata.

Un par de monitores por ejemplo de Genelec que se utilicen para masterización por ejemplo, te valen fácilmente cincuenta millones de pesos, dos, y pues uno necesita más de dos parlantes. Evidentemente, no todos son de cincuenta millones no, pero ahí está el arte de coger y entonces,

tienes una bolsa de dinero, ve esto entonces, por ejemplo, de la misma manera cómo tienes una orquesta, pues tienes aquí instrumentos como designados a ciertas regiones espectrales, a cierto color, ciertas características sonoras y así sucesivamente, entonces de esa manera, también tú puedes escoger ciertos altoparlantes, con ciertas respuestas al espectro, los dispones entonces, de manera especial en el espacio y esa manera puedes llegar a hacer cosas bastante interesantes y eso es el Blasf básicamente.

El Blasf actualmente está por el orden de treinta canales, siendo en Latinoamérica creo que, el segundo sistema de difusión multicanal; el primero está en Brasil, en manos de Flo Meneses quién es uno de los primeros electroacústicos que piensan en esto, de herencia francesa y en Los Andes nosotros entonces, ya desarrollamos esto como un macro proyecto gigantesco, y entonces además de solucionar el aspecto de ser una plataforma ideal para el para el desarrollo de conciertos de música electroacústica y mixta, nos permitió pensarlo más en grande y decir bueno, pues ya tenemos una de las dos grandes orquestas de electroacústica en Latinoamérica, entonces hagamos un festival, invitemos gente tanto de afuera, como de adentro, generemos comunidad, movamos repertorio y de ahí sale Expectra, Expectra es el festival...

Juan Diego Martinez: de música electroacústica de (1:14:47)

Gregorio García: Si, ahorita lo que pasa es que con la pandemia es una bella durmiente, pero que estamos ya esperando a despertarla con besitos pronto, pero ha sido un espacio muy chévere de intercambio con gente muy chévere, diferentes partes ha venido gente de Inglaterra, de Bélgica, de México, de Argentina, ha permitido además que los estudiantes de composición, que los profesores de composición, no escriban para el papel y el papel se guarde en un cajón, un estudiante de composición que escribe una obra electroacústica, la escribe para un concierto, y entonces el estudiante de composición hace la obra, hace el montaje, se bota al piso, cablea, conecta, entiende todo lo que significa un concierto y eso es un macro entrenamiento, eso hace consciente del compositor, que el compositor no es este personaje de herencia romántica al que se trata como una estrella ni mucho menos, sino que uno es todo, uno gestionan los conciertos, uno gestiona la financiación, uno maneja el camión, uno que levanta las cajas de speakers, uno hace el montaje, uno hace todo, además de hacer la pieza.

Y eso es algo muy chévere porque eso como que apersona de los estudiantes, apersonas a los artistas, eso apersona a los compositores y hace la experiencia de la composición algo mucho más rico, porque no tienes que esperar a que, no sé, por allá una orquesta o un ensamble en otro lado te haga la comisión o este el encargo, o que por allá conozcas por fin al director que te permita entonces ensayar la pieza, no, esto es un espacio para que la gente venga y muestre sus obras, y aprenda además de difusión multicanal.

Puede ser una obra en estéreo que lo hagas en la casa, listo, pero cuando llegas al Blasf encuentras básicamente un sistema gigantesco en donde esa obra estéreo ya puedes mandarla a una cosa gigantesca, en otras palabras estas orquestando en tiempo real una pieza con un instrumento chiquito, que nunca entra en detrimento una cosa contra la otra, o sea un estéreo es tan delicado como el multicanal a doscientos cincuenta canales que quieras, cada uno tiene sus cuidados, sus perspectivas, su craft, pero eso es el interés para mí del Blasf y eso es lo bonito del Blasf, generar comunidad y generar además nuevas audiencias.

Esa fue la otra razón por la cual yo mantuve al Blasf no como acusmonios, sino como sistema itinerante de difusión multicanal, porque a mí no me interesa estos círculos cerrados de música contemporánea en donde siempre son los mismos de siempre, no, a mí me interesa es irme a otros sitios y buscar a gente nada que ver y sorprenderla, y que la gente diga, a mí me han llegado gente Jorge yo nunca he vivido esta cosa qué machera o qué cosa tan espantosa, pero pasó algo, pasó algo en nueva gente. Y es hacerle entender a la gente que esta música experimental, por muy experimental que sea, pues sigue siendo música y es simplemente como permitirse tener la experiencia, y puede que te guste, puede que no te guste tanto, pero eso sí en el concierto va a haber al menos una obra que te va a llamar la atención y de la que te vas a acordar y te vas a acordar de la experiencia y para mí eso es el fundamento de las Blasf.

Juan Diego Martinez: Perfecto. Entonces, ahora sí como el último punto de la entrevista (1:19:27) y son los procesos pedagógicos de la música electroacústica, obviamente, desde su enfoque.

Gregorio García: Mira yo creo que no hay cosa más difícil de definir que la pedagogía en términos de composición, yo no sé si uno pueda enseñar composición, yo creo que uno guía un proceso de descubrimiento y de lo que uno puede enseñar es metodologías de trabajo, uno puede enseñar herramientas, pero la composición es algo tan personal que si tú enseñas demasiado lo que haces eso un cyborg de ti mismo en otra persona.

Juan Diego Martinez: Una réplica.

Gregorio García: Exacto, y para mí no hay cosa más triste que eso, y es muy difícil, es muy difícil uno dice cuándo y cuánto es demasiado sí, siempre está uno como pisando ese borde en términos de la docencia en la composición. Entonces, aunque en los programas que yo le doy a los estudiantes semestrales hay ciertas problemáticas como por ejemplo listo, en un primer semestre vamos a explorar la parte del (1:21:09) por ejemplo, en un segundo semestre vamos a explorar la parte más de sacarle jugo a un timbre en particular y una técnica en particular, el tercer semestre entonces, y así sucesivamente. Pues no son fuerzas, no son cambios de fuerza, son simplemente puntos de discusión al principio del semestre en la primera clase.

Normalmente siempre es un café con mis estudiantes de composición en la primera clase, les digo bueno, pues ustedes llegaron aquí queriendo estudiar composición en este contexto pues me imagino que tienen ciertas inquietudes, entonces cómo es que esas inquietudes que vienen además como alimentándose de todo lo que ellos vienen estudiando en el pregrado hacía ya un quinto sexto semestre ya se pueden volver algo tangible en cuanto a ciertas preguntas muy específicas que pueden llegar a plantearse en la clase de composición, entonces no sé habrá... llega por ejemplo uno, el que dice listo Jorge es que yo soy guitarrista eléctrico, entonces quisiera explorar la parte de que la guitarra en la electroacústica. Listo, ¡maravilloso!

Entonces, es mucha escucha de repertorio, yo creo que 50% de mis clases de composición, es escucha de repertorio y lectura de biografía. A partir de eso entonces es como reafirmar nuevas preguntas, y nuevas preguntas y nuevas preguntas, que se vuelven son constantes procedimientos de composición al estudiante, y lo que no termina es básicamente guiando esos procesos, pero más desde lo técnico a la hora de la verdad, entonces no sé, qué el mix está desbalanceado, qué hay que

comprimir acá, que hay más (1:23:03) en este punto, ese tipo de cosas, pero, la poética del estudiante yo trato de respetarla lo más que puedo.

Claro, uno como compositor también tiene una evolución, de pronto hoy en día entiendo esto mejor y respeto más espacio y esa voz del estudiante que antes no, antes de pronto pues uno metía más la mano y uno decía, no, pues corte acá y acá lo que sea, hoy en día ya trato de no hacer tanto eso, sino es más bien hacerle la pregunta del estudiante. Pero fíjate que eso no es enseñar fórmulas de composición, eso es básicamente acompañar un proceso de crecimiento en el estudiante de composición, ¿esto se define como enseñar composición? no lo sé, porque además es un proceso mutuo de crecimiento mutuo sí, es básicamente una charla entre el compositor y entre el estudiante que es un compositor ya. Así es como yo funciono.

Juan Diego Martinez: Y bueno, respecto a esos métodos y esas herramientas que trata con sus estudiantes.

Gregorio García: Ahí sí soy muy pragmático, entonces, le digo al estudiante, mijo salgase de pro tools que esa cosa es demasiado cerrada, demasiado cara, además, pero cerrada dentro de esa concepción de lo que debe ser en términos de mercado sí, y salgase una cosa en donde ud pueda explorar otras posibilidades, por ejemplo, ripper a mí me encanta como digital audio Workstation, porque le permite a uno ser tan estándar, como fuera de lo estándar. Y para nosotros por ejemplo en el Blasf es una maravilla, porque en términos de “multicanalidad”, perdón como utilizo el español ahí, es la gloria, te permite hacer uno ruteos de señal y tratar las sesiones de una manera en donde es una absoluta pesadilla en un pro tools o en un logic o en un (1:25:27), lo que sea.

A mí también el código me gusta mucho, porque el código lo libera uno mucho, como el código lo tienes que escribir tú entonces no tiene ese (1:25:41) en donde mueves este botón y te hace algo no, tú tienes que entrar básicamente como a concebir el sonido, a concebir la estructura desde su raíz misma y eso te permite a ti como desvincularte de esos (1:26:00) que por más que el software sea abierto, pues al momento en que tú mandas un (1:26:12) pasa algo, definido, en ese cosmos digámoslo ahí, que no tiene nada de malo, yo también utilizo software haz de cuenta no sé ahorita

estoy redescubriendo el Meta simp sí, que es muy gráfico y es pintar el sonido, básicamente, por medio de sintéticos, la síntesis granular por ejemplo, a mí me encanta, entonces por ejemplo la (1:26:41) con estos de correlaciones granulares espaciales con la síntesis granular es sabrosísima, entonces ahí sí me voy muy a lo pragmático esta es la herramienta, estos son como los cuasi ejercicios, mira este sonido que estas aquí planteando hazle de esto y esto y esto de pronto acá, y ahora mirar qué puedes hacer con eso como lo apersonas básicamente, porque no es solamente sacar el pase de conducir, sino a dónde quiere ir, sino para qué quiere carro.

Ese mi interés en términos de espacio formación y al mismo tiempo, de deformación de todas esas concepciones tradicionales con los que llegan dos los estudiantes a mi salón de clase.

Juan Diego Martinez: Ok. Bueno maestro. No sé si me quiere regalar otros minutos, es que se me olvido una pregunta importante que quería tratar, es el tema de las grafías, de las partituras, en general ¿cómo lo maneja en sus obras?

Gregorio García: Mira, yo me volví ya de viejo muy pragmático y para mí una partitura tiene una función en particular muy claro, una partitura des romantizada de su concepto y toda esta cosa, una partitura es un set de instrucciones que tú le dices a alguien que haga en determinado momento y pare, eso es una partitura en esencia no, y claro también hay ciertas funciones derivadas de eso, que pues por ejemplo la documentación, pero es un derivado, en principio la partitura está en función de mover a alguien a hacer algo, pero pues si lo que estás haciendo es darle play back a un archivo de audio e interpretarlo de una manera muy espontánea en un sistema de difusión ¿cuál es la función de esa partitura? Claro si quieres documentar el proceso de composición y si quieres hacer un estudio auto reflectivo de tipo ya espectro morfológico es otra cosa, pero eso no es una partitura, eso entonces ya viene a cumplir una función más de tipo musicológica, teórica en donde, por ejemplo, un espectrograma anotado dice mucho más.

¿Cuándo lo utilizo? Cuando tengo que hacer una explicación por alguna razón de mis obras y de tipo técnico, porque yo no soy tan amigo de hablar de lo técnico en conferencias y todo eso cuando me invitan a hablar de mi obra. A mí me mueve mucho más el aspecto humano, el aspecto referencial, de todo esto que hemos hablado, pero si, entonces alguien está muy interesado en que

es que ese sonido de ahí me interesa mucho como lo hizo y no sé qué y yo bueno, entonces mandamos un espectrograma y entonces le digo esto de pronto, porque hay veces que no tengo ni idea como llegue a eso pero cuando mi terrible memoria logra recordar los procesos entonces le digo no pues estos son procesos, por ejemplo de granulación, de tal material y entonces por medio de no sé una definición espacial en 3D y un paneo...se llegó a eso y eso entonces lo podemos ver en esta forma gráfica de un espectrograma anotado. Por ejemplo, hoy en día.

En obras donde hay el instrumento, ahí sí cambia la cosa, entonces, por ejemplo, tanto en La historia de nosotros como en Nuestras crónicas del nueve de abril, hay instrumentos. La historia de nosotros es percusión y el Nueve abril, es acordeón y electrónica, ahí sí hay partitura, ¿por qué? porque hay un intérprete. Sin embargo, pues ¿la partitura qué es lo que tiene? Lo que tiene que tocar el intérprete. Eso significa que en la parte en donde hay un... en la parte electrónica pues yo lo que pongo es básicamente un Time Line, como una especie de clock, y grafías de ciertos salientes morfológicos que yo quiero que el instrumentista tenga en cuenta para situarse temporalmente, ahí no tiene que haber ningún tipo de descripción morfológica, espectro-morfológica, no, no me importa, la partitura es para que una persona toque la pieza y la toque bien hecha. Demasiada información también es ruido, entonces para mí no hay nada mejor que una partitura limpia en términos de la información que tú no quieres plasmar ahí para que es instrumentista ejecute lo que tiene que ejecutar.

Entonces mis partituras para una persona del mundo electroacústico son charrísimas, porque lo que hay es básicamente ciertos piquitos hay en términos de un time line, claro entonces tienes que sí o sí remontarte al archivo de audio para poder entender lo que hay ahí, porque en términos de descripción sonora es súper pobre, pero es súper pobre para no generar demasiado ruido innecesario en términos de la interpretación para un músico, por un intérprete vivo, eso es básicamente mi aproximación; yo te puedo pasar partituras con todo el gusto y ahí puedes ver este es el descaro en mi pragmatismo.

Juan Diego Martinez: Pero pues de todas maneras yo siento que ese material por lo menos para el ejercicio, puede llegar a ser valioso.

Gregorio García: No, por supuesto, no hay problema. pues son partituras que funcionan.

Juan Diego Martinez: y de todas maneras usted me habló de unos guiones, de esas grafías más allá de (1:33:46)

Gregorio García: Exacto. Ya cuando son grafías descriptivas ahí entonces estamos yéndonos de la partitura a la transcripción gráfica, ¿qué es una transcripción gráfica? ahí sí, es algo gráfico que quiere representar algo que está pasando en el tiempo en términos sonoros, algunas veces puede llegar a ser más específica que otras, yo le digo más artística que otras, por eso es que me gusta mucho utilizar el término del espectrograma anotado, un espectrograma anotado es ya una herramienta muy metodológicamente accesible, y mucho más exacta, en donde tú puedes hacer anotaciones en la frecuencia, en el tiempo, en la masa sonora, en la textura, posiblemente en el espacio, sin embargo, uno también puede hacer sus mamarrachos es perfectamente viable; y uno puede hacer un (1:35:04) hoy en día ¿por qué no?

Mira yo tengo transcripciones de (1:35:15), tengo por acá un libro, aquí está, en donde son transcripciones de los (1:35:34) no ni siquiera de los (1:35:38) mira esto.

Juan Diego Martinez: Ok.

Gregorio García: ¿Qué es eso? eso es una transcripción de los planes de... los gringos lo llaman proyección, el europeo lo tiende a llamar más difusión, entonces cómo es que uno va a ser la difusión, es una especie de partitura de difusión, ellos llaman, score diffusion, partitura de difusión. Están las dos opciones, si tú quieres ser súper sistemático y quieres cerrar entonces hasta cierto punto lo que vas a hacer en términos de la difusión, pues entonces escribe tu partitura, escribe tus mamarrachos, igual los mamarrachos son de uno para uno. Entonces los mamarrachos por ejemplo no sé, si yo quiero tocar tu obra en el Blasf, pues yo escucho mucho tu obra, puedo hacer grafías de ciertas cosas que me parecen importantes entonces para decir listo cuando aparezca ese chum, entonces chum va a aparecer allá en la parte de alta difusión que está contra la pared y entonces la voy a traer hacia los spikers de aquí por medio de qué, en el (1:37:02).

Yo no soy así, a mí no me gusta, a mí me gusta jugar con la espontaneidad, además de la adrenalina del concierto, me he dado cuenta que cuando planeo mucho me enfrío en términos de la interpretación y entonces cuando juego con esa espontaneidad de la interpretación y me alejo de los esquemas y todo eso, me la gozo mucho, me encanta. Como cuando cojo mi guitarra eléctrica y empiezo a tocar libremente sin planes y sin nada y ya sólo es rico, para mí es una cosa mucho más, son dos cosas distintas, no es que una sea mejor que la otra, pero uno se siente más cómodo con una u otra metodología de interpretación para mí este es (1:38:08) enfría la experiencia, para mí. Pero para Trebor Richard le funciona y le funciona maravilloso. John ti, por ejemplo, a John ti Harrison, con sus manos en los controles del (1:38:24) del Beasf y aquí él tiene un atril con que con su mapa de la obra y su time line y toda la cosa, hasta qué punto sea él realmente exacto con lo que está graficando, no tengo la más mínima idea, si lo tiene ahí es por algo, pero fíjate que es algo muy relativo no, está bien, está mal que se separe de sus planes de difusión o lo que sea, evidentemente está bien que se separe y si no también, no importa, siempre y cuando funcione dentro de su musicalidad en su momento porque esa la otra, cada sitio donde tú montas el sistema de fusión suena distinto.

Juan Diego Martinez: así tuviera eso planeado

Gregorio García: tú puedes tener súper planeado esto que tiene un ataque aquí, entonces lo vas a mandar hacia allá, pero entonces llegamos, montamos, ensayo, y hijuepucha sonó esta vaina con una reverberación de cuatro segundos, y entonces ya no es pa. sino paaaaa. Y se desbarataron todos tus mamarrachos y todo eso se quedó fácilmente en una obra artística plástica que sirvió para un carajo en términos musicales. Entonces por eso es que a mí me gusta mucho como fresquearme, e ir con odios frescos y escuchar el espacio y ensayar mucho eso sí, si ninguna súper conceptualización de que un plan pre-compositivo va a superar el ejercicio del ensayo in situ, porque eso es lo que realmente te dice cómo va a sonar la obra, esa es mi aproximación.

Entrevista Jaime Daniel Rojas Vargas

17 de noviembre de 2023

Juan diego martinez alvarez

Me gustaría que me contara sus percepciones sobre la música en electroacústica, en bogotá en general, y también sobre su participación dentro de esta escena y estas estéticas en la ciudad de bogotá

Jaime daniel rojas vargas

Claro que sí, bueno. la música electroacústica. En bogotá ha tenido varios momentos. No, eso es importante destacarlo entonces. Empezando. Pensando, digamos, por esa camada de compositores que estuvieron en el claem colombianos que seguro regresaron y comenzaron a hacer obras entonces pues está jacqueline novoa y emilio; algunos otros nombres se me escapan, pero tengo esos dos como referentes en desafortunadamente, pues jacqueline falleció tempranamente, sino seguro que ella hubiera tenido un rol muy seminal, muy como de madrina

Ya vemos de una persona que ha estado ahí, hubiera tenido un legado bien, bien interesante y entonces ya. Digamos que yo tuve contacto más de una generación más reciente donde está acosta, ricardo arias, ana maría romano. Que con ellos interactuado hecho proyectos juntos, tocado juntos y pues espacios muy académicos, la universidad nacional los andes. Algunos. Y varias que se yo, matik matik, otros incluso que, de alguna manera, por ejemplo, el parque y ahí cerca donde vivían la soledad, habían como un lugar hacia alternativo que hacía yoga y pero también de noche. Santurrona hacer conciertos, por ejemplo, ahí se presentó juan reyes, entonces siempre buscando como como esos espacios, por ejemplo, todos los esfuerzos de ana maría romano de sus festival en tiempo real que. Que pues ahí mudando de lugares no biblioteca nacional el el auditorio museo nacional. Entonces son son como esos y pues espacios y muy y decirte antes muy muy, muy vinculados a la academia, sea la universidad nacional, los andes y la javeriana. Locanto de y algunas personas de la de la sábila. Historical también y bueno, también se va creando, como ya lo hemos como tribus, no como como diferentes vertientes, gente que sale del país estudiando algún tema más, generalmente en estados unidos. ¿en europa regresa y hace se va juntando y hace unos esfuerzos y es porque por otro lado está está rodolfo acosta y su y su organización de de música contemporánea, que ahí en definitivamente cabe, cabe la musical intro acústica y se han se han presentado? y ese es otro, ese también es itinerante. ¿y ese y ese no solo electroacustic casino

contemporánea, entonces, eh? y bueno, rodolfo fue discípulo de. De daniel is among. De coordinador a la unión que que también le enseñó a daniel luis amón y ese par también han seguido haciendo cosas interesantes

Digamos que a mí, a mí me tocó la época. Más de matik matik como un lugar referente hasta hoy que que no es común que un lugar dure tanto tiempo, tantos años, y ahí se mantiene y ellos inclusive tienen un archivo en internet. Les recomendaría consultar. Y es curioso, porque porque matica ha sido muy estricto con la con la curaduría, recuerdo una vez que que un familiar, el cuñado de de de mi esposa, que es guitarrista norteamericano, quería hacer un concierto en bogotá y yo le había benjamin. Guion agtic y como rechazó la propuesta porque dijo no, esto es muy pop, muy muy popular para para para el bar y lo que hice fue bueno, pues si quieres yo el domingo abro el bar, no divulgó, esto no va a ser parte del archivo de la programación, pero les canceló, tienen y fue perfecto porque nos reunimos con la familia, los amigos. Y mark puede ser su concierto y todo bien, pero sí fue muy muy interesante. Y eso, pues da cuenta, estaba digamos anécdota, da cuenta de llamamos de la rigurosidad de del del lugar. También otra otra vez, cliente. De de bogotá por ser, digamos capitales que que se vincula esta música, a veces con arte. Entonces, últimos 10, 15, 20 años en bogotá

Los mercados del arte, las ferias del arte, arte por la otra que son realmente en octubre. Y ahí la música electroacústica también ha tenido sus espacios dentro del barco. Estos festivales en recordó el el de la otra. Que. Que también itinerante en edificios abandonados. Había sido su circuito de artes sus, pero también se da espacio para para actos, improvisaciones entonces y. ¿sí, y otra cosa que yo me atreva a 10, firmar de la música electroacústica en bogotá es se asocian más a la escuela norteamericana estados unidos, nueva york, cosa esta? la mayoría de esta generación actual ha estudiado allá. Ha tenido sus influencias de allá, mientras que por ejemplo, acá en brasil sí me doy cuenta que que le la influencia es mucho más europea, de de ideas, de compositores, de de todo eso. Es circuitos de conexiones, entonces eso es eso, es otra, otra salteadas y particular en y bueno, seguro que habrán otros espacios para para analizar la música electroacústica dentro de la danza dentro del cine, dentro de otro tipo de temáticas. Se pero no, no tengo. Así como vivencias o ejemplos, tan tan concretos que que seguro que también existirá y. Y hacia futuro veo yo muchas, muchas posibilidades, porque colombia y musicalmente ha crecido mucho en, pues no, obviamente que. ¿por ejemplo, el reguetón o es bueno? es producción musical acustica dij, música para cine compu con una serie de vertientes que usan la tecnología y eso ayuda a que pues cada vez la gente

se las personas se. Se eduque en su historian yy con todo este contacto, al algo electroacústico, seguirá existiendo. Entonces el veo el futuro también muy muy promisorio

Juan diego martinez alvarez

Me gustaría que me comentara un poco sobre los procesos de de espacialización, de de su de su obra,

Jaime daniel rojas vargas

Claro que sí. Bueno, ese es un tema clave, crítico. ¿eh? que desde la primera vez que me tocó presentar una obra electroacústica fue ahí algo que que tuve que que tener muy en cuenta para para hacer un juego. Ya vemos creativo y establecer un. Nilo, conductor y como todas unas bases y este fue un una recomendación muy sencilla de de mi mentor en nueva york, el profesor chris. Crisman que que el producto bueno ya aceptaron, presentaron en este festival electro acústico. ¿cómo lo present? hago ayudenme, por favor y es como muy tranquilo, me dijo, mire, sino simplemente con búsquese 4 parlantes, ponga dos adelante y dos atrás y comienza a jugar con ese paneo, con esa, con esa distribución de señalización adelante y atrás, y como la hora que yo había hecho tenía. Tenía asumidos debajo del agua y sonidos de la superficie. Entonces hiciese juego, ya vemos, pero pues el lo, lo que fue un reto es que no tenía, no había 4 parlantes, sino solo dos, entonces me tocó llevar de la de mi casa en nueva york, en mis mis parlantes, para ponerlos atrás, entonces yo yo de lo único que frente, sino que me dijiste atrás y lo que vendrá. ¿adelante y yo atrás, haciendo una camada más una capa más y haciendo estos efectos y fue muy efectivo, realmente? la la audiencia sí se quedó como sorprendía y claro, todo se volteaban y me veían ahí atrás. Miraste, me saludaba. Fue fue divertido. Si debía convencer de que que la de inmersión de que de que todo se metieran, casi que sentir que estuvieran. Nada se tira el agua, mojados con frío, en fin, y la frescura entonces sí. Desde desde esa primera vez siempre tuve en cuenta y no se me va a olvidar la la anécdota de de eso, conseguir por lo menos 4 parlantes y buscar la forma de de distribuir esas señales de una manera que sea. Agradable desafiadora, que se llena de sorpresa que que tenga sus, sus momentos, su hilo conductor y. Y bueno, ya esto es con el tiempo, porque esto fue como una situación así de emergencia. Pues entrado aa investigar y a y a practicar en diferentes sistemas. El más común con el que he trabajado es el ámbito sonic, y con el rifle de cuando estuve en argentina tomando unos seminarios ahí, buscar, pablo iglesias me me pasó un documento pdf muy bueno de como crear todo el todo el ambiente. River, que es un dedo de la u no digital. Workstation sistema para editar sonido multiplicas y como no puede crear ahí el el sistema de espacialización ambición, el que sea

con 148 parlantes y con unos plugins muy interesantes, entonces ya. Con tiempo y todo el medicado, pues aaa crear estos ambientes para varias horas y son muy efectivos y muy interesantes. Y ya, pues en la casa ya tengo 4 parlantes, ahora no, en la casa en bogotá y también ahí se una obra. En con ambiciones y también es con max, con max. ¿también hay unos parches muy interesantes para especializar, ? y lo interesante es que que un día antes no es que necesariamente se necesita en las los parlantes o no con audífonos, no se puede hacer unas especializadas también, y son herramientas bien bien. Actualízate. Entonces sí, sí eres. O sea, sobre sobre la música que yo hago que se basan en grabaciones de la estoy intervenido menos posible y si se vuelve crítico en tener en cuenta la facilitación a la hora de presentar

Juan diego martinez alvarez

Me gustaría, que profundizará un poquito más en eque en esta cuestión de de su búsqueda estética o conceptual, con la con la espacialización

Jaime daniel rojas vargas

Excelente pregunta. Bueno, la verdad fue hasta vivir en nueva york, ir a una galería de arte sonoro con es que hay ni siquiera habían 8, sino por lo menos 16, parla y escuchará la compositora mariana a machete que en esa época ya estaba bien. Ya ves bien, viejita, pero ahí seguía una hora que duró unos 30 minutos en un como en un segundo piso redondo circular, que ya invitaba a la gente a caminar, a sentarse a mover el cuerpo. Y eran unos ruidos y unos timbres y unos ciclos. Y el a lo largo de estos sistema de parlantes que eran como no fijos en el piso, en las paredes, sino como una es la de cuenta como unas lámparas, como 8 diferentes estaciones de lámparas con parlante que claro, no, después de eso no sale otra persona después de después de ese tipo de experiencia que sobre él digamos las posibilidades y el poder que tiene la espacialización no, acá no, no estamos hablando de de sonidos así definidos, ni nada si no era puro. Procesamiento pero tenía un poder y claro escuchado, escuchado en este ambiente, fue para mí, fue muy digamos muy iluminador que sobre. Sobre posibilidades estéticas, poéticas y. Y casi que me encantaría tener ese ese sistema más asequible, no como para ensayar para poder. Que estar un mes solo solo probando y solo porque seguro que eso sería como la a mi manera de ver, la forma más más adecuada para crear con con este tipo de sistemas y ese es como la la gran desventaja que que existe, pero pues valor es alto y entonces los cuidan y no están disponibles y no los prestan y entonces ya 1 como creador es una cosa, es lo que haga en la casa con sus equipos y ya a la hora de presentar y que no hay nunca tiempo suficiente la prueba de sonido es antes unas horas antes, un día antes, máximo media hora

porque sigue el siguiente y. Entonces, eso es eso, es algo que digamos, como a mejorar, no como es accesibilidad y por otro lado, bueno también desde la tecnología se puede solucionar, pero yo no es que sea como tampoco tan tecnológico. Así personalmente, porque si hay parches y si hay cosas ya en marx o en otros programas interesantes que. ¿que no consigue tener tener, como esas mismas nociones, en espacios más limitados, como corredores, como salones, como no solo el que está en el centro sea el que consiga disfrutar bien la obra y tener a su hermano todas las frecuencias y todas las especializaciones, sino que que eso pueda ser repartido más democráticamente en todos los toda la audiencia, eso se me hace interesante, eh? como para seguir explorando. Y bueno, pues está barry truax que que sin duda es 1 de los de los grandes referentes teóricos y prácticos de. Especialización y de y de cómo está, le da una estética muy grande a la música electroacústica y la música creada con paisajes sonoros. Entonces, por ejemplo, ahora me llegó un correo de él que está invitando a hacer un un curso de. ¿eh? digamos, intensivo en el verano de como especializar con 8,1 sistemas de 8 canales, y lo interesante es que es gratis. Es entonces, eso. Ya se volvió algo más democrático, más al alcance, bueno, hay que saber dónde eres y que tener los 8 palabras en casa y la colección. Bueno, mucho, mucho equipo, pero pero pues también va. Da cuenta que que incluso él, 1 de los gurús 1 de los maestros del tema, pues está dispuesto aa pasar su conocimiento a todas las personas, entonces eso eso también es. Es sin duda va a cambiar la escena la incluso ante lo que se está investigando, que en colombia no, porque claro, ahí habrá limitaciones. ¿no hay que saber inglés, hay que ir a estados unidos a estudiar con un gran maestro, no? acá hay el maestro está dispuesto, ah. ¿ya vamos a enseñar sin tener que viajar eso, eso se me hace muy muy chévere, eh? ¿qué otra experiencia ha tenido? así maravillosa.

Juan diego martinez alvarez

Lo que yo he visto de su obra., esta se preocupa más por por la captación de sonidos, sí por de paisaje sonoro, de de toda esta. ¿esta esta cuestión, eh? me gustaría saber qué cuál es la búsqueda estética que con este tipo de de de trabajos de, de captar, de sonidos del medio ambiente y transformar esto en en una pieza que busca conceptualmente

Jaime daniel rojas vargas

Digamos siempre. Siempre los planes. Empiezan muy ambiciosos. Y ya la hora de la práctica, ya y ya con un, colocando los pies en la tierra para llevar a cabo, ejecutar y entregar. Ahí, ahí van, van sucediendo unas transformaciones, unas negociaciones que entonces hay que se quería. El deseo de vega sido tener más tiempo, más recursos, más siempre y en, pero de alguna manera. Que es.

Es claro que la calidad de la grabación es clave y por supuesto algunas fuerzas por tener equipos buenos, actualizados, de de alta calidad y de cuando estoy en el campo, dedicarle tiempo a la grabación y ya con eso. Digamos que estaba en un porcentaje muy grande de la hora, de hecho, porque ya la a la hora de de de evitar, pues está la opción de de de comenzar a hacer procesos tecnológicos de de alterar y todo, pero. Ah, en mi tendencia a lo largo de de mi carrera ha sido siempre como no lo no. Digamos que no hay que darle mucho a es a esa parte sin tratar, es como de de de llevar eso que vivencia en el campo a la audiencia y me acuerdo. ¿hace poco la la charla telmo telmo cristóbal, que él pensaba algo similar, pero él va asociada a la pereza, decía no? ¿pues que a mí me da mucha pereza, verdad? ¿eh? ah, usar esos provincia y a modificar en, en mi caso no creo que sea eso, sino que no. No, no veo como tan como vaya de la mano, no una una grabación de naturaleza con con el comenzar a alterar eso. Quizás también tiene que ver con el lugar de donde estoy, porque pues brasil, colombia, son, son, son terrenos agrestes, donde hay muchos recursos donde 1 vaya, entonces eso pues sin duda, y si estuvieran más, más hacia hacia el norte o hacia el sur, donde ya la la cantidad de elementos que hay para grabar es menor, ahí ahí creo que quizás esa ese deseo de aplicar la tecnología y procesos se se incrementaría. ¿puede ser una una razón? ¿también ? de de alguna manera. Y. No sé. Siempre, siempre hay como como un interés vídeos político de denuncia, de crítica, de. De reevaluar el mundo el estado de las cosas. ¿pero pues es que el sonido es muy abstracto, no? entonces no sé si si el oyente vaya aa sentir esas mismas intenciones, pero quizás él el hecho de de de de quedarse a grabar la naturaleza y hacerlo bien. Y a de intentar difundirlo, pues ya es un acto rebelde, político, manifestó. Así, entonces, pues ya cada una hora sus interpretaciones no. Si si siente que eso fue crítico político o no pero el.es, yo creo que es más más sencillo. De pronto es como una invitación a. A volver al inicio, al origen, a lo más básico, a lo más esencial. Dentro de todo este universo cada vez más que confuso, caótico de nuevo. Jee y ambientes que tengo que vivimos

Juan diego martinez alvarez

Usted considera que el lugar donde se ejecuta el performance, la galería del teatro, el museo, la sala de conciertos, etcétera, que para usted este este espacio tiene el potencial de de hacer parte de la construcción de la pieza electroacústica.

Jaime daniel rojas vargas

Sin duda, sí, sí, eso. Eso es crítico y cada lugar va a tener un comportamiento específico. Y. Inclusive la hora y los días, así se repita y todo va a cambiar. Clima todo todo ha influido, sin duda,

y. Y, por ejemplo. Y. ¿claro, una universidad con una galería donde donde estamos hablando de arte, obras de arte, arte sonoro? pues no, no, no se puede dimensionar varias obras de arte. Solo doy el tiempo, pues no trata de no, de no hacer mucho ruido para no interferir con las demás. ¿yo que sé, pero si es ya una exhibición individual o no, eso es otra, otra cuestión o un ambiente específico? ¿en oo hablando de fática, que es un bar en bogotá, pues, y si tiene un público? y también, un ruido, un bar o sonidos y. De la limitación es del del espacio. El techo es bajo, entonces ahí también es cada, cada, cada lugar va a marcar. Me estrategia distinta y claro. Aa veces eso se puede potencializar, eh, pero a veces puede jugar en contra, quizás es el en lugar, pues don que más he disfrutado presentarme fue el teatro león de greiff, que sin duda pues tiene la historia y 1 peso en la. En la cultura no solo de bogotá, sino de colombia y en la academia muy grande. ¿solo ese nombre ya es como, oh, por favor, eh? y el y el lugar tiene un una cosa increíble también entonces. Y. Y también otro. ¿cómo te va? aspects es el espacio público que que yo creo que también 1 de los grandes desafíos es llevar este tipo de obras y expresiones a. Sacarlas de estos de estos templos, de estas torres de babel, no que que igual no dejan de ser, pues instituciones con conmigo, símbolos y grandes. Y ahí, y ahí también hay, y mucho, mucho para hacer, y acá, después de estar en brasil. Recuerdo hace 23 años de ver la noticia, no, no pude. Vivenciar lo pero me llamó mucho la atención que 1 de los bloques del carnaval de sao paulo era justamente una comparsa, un grupo de personas que hacían ruido, sí, y no musica, pues de samba, de carnaval. Entonces eso, eso también la cuenta que que que no solo son estos lugares, sino si no puede ser muchos más y entre más sean más gana él. Ya vuelves el género, el movimiento de sin duda.

Juan diego martinez alvarez

Me gustaría que hiciera una reflexión respecto a las necesidades o al papel de la de la del lenguaje partiturográfico dentro de la música para medios tecnológicos, son música electroacústica o arte sonoro

Jaime daniel rojas vargas

Sin duda, bueno. A ver, yo personalmente nunca he, digamos. He tenido que darle mis obras a un intérprete, mismas instrucciones, sino que yo mismo me encargado de ejecutarlas. Entonces, en ese sentido, no es que haya tenido que recurrir a la partitura como tal. Lo que si me ayuda a mi en mi proceso creativo es en de alguna manera, yo tiendo a ser muy visual. Entonces, para para todas esas ideas que salen de la cabeza, organizarlas y distribuirlas. ¿eh? es esa parte, ya llamamos de la anotación, si si lo lo lo logró. ¿yo logró como ejecutar ya, pero ya es ya algo muy, muy, muy

interno, como de de mi manera de crear, ? entonces, vamos a esperar acá, compartir pantalla la imagen que esta fue la partitura de la última pieza que hice, el doctorado, que se llama 280 querellas. Traducido al español son caídas en cascadas, 280 cascadas en entonces. Digamos que acá. Acá distribuir como hay. En esta línea, el la el tiempo 10 minutos de el ahora total y. Estos estos son juegos, así como como el primero del hidrófono con sonido de la superficie, noche hidrófono, día noche hidrófono, día noche. Entonces eso como las transiciones temporales del tipo de grabaciones que voy a distribuir en la primera mitad de la obra. Y ya después la segunda. Phd, incrementando el número de cascadas, entonces comienzo con una luego, pero acá ya van 10, luego 20, luego 30 logo 40 y finalmente 50 y acá tengo escrito procesado, entonces es como un deseo de procesar, es un esfuerzo porque es así. Esos sonidos y dejarlos oculto. Tonces este fue el plan mi vida, ahí está la partitura que da cuenta, pero finalmente no terminé ejecutando este plan. La obra terminó siendo y. Sin procesar y. Y pues si si esa segunda parte mitad si lo se de ir incrementando el número de de caídas. ¿eh? pero, pero en la primera lo que me quizás me di cuenta que no era necesario porque ya material estaba tan rico que no, no, no, no encontré como ningún sentido. Pero eso. Y es que eso pasa también mucho con con los sonidos, no como no tienen una idea y ya comienza a escucharlos. ¿y ahí comenzaron a cambiar las cosas, eh? ¿guion ha sido interesante, más, más disciplinadamente, llevar, llevar? ¿eh? ¿es ese plan? aa varias varias iteraciones. Ya, ver si dibujo puede hacerlo, aún no. Ya llegar voy a hacer esa representación del resultado final, pero este ejemplo da cuenta que es algo muy interior, muy para mí, pues es como yo le pueda dar esto a alguien y pueda como replicar esa idea, sino. Entonces, pero bueno, hay, hay un libro que está genial que se llama notas notations 21 notations 21, que es se la biblioteca de las habilidades de luisito plural porque es es como una exhibición de partituras de música electroacústica de de 3 siglos de estados unidos y europa, y ayudó las cosas increíbles. Y otro fenómeno interesante que que facilita también la la partitura en este tipo de música son sólo las herramientas que hay actuales y youtube, porque es que youtube 1 puede ver la partitura y seguirla con con el pasar del tiempo de escuchar y ahí subido mucho material, interesantísimo. Por ejemplo, esta esta obra que esta partitura que mostré es inspirada en una hora. Para millán, que tiene una distribución así. Entonces, pero ahora podría ser cena, que podría ser, no, eso es lo que hay, es información. Hoy en día

Juan diego martinez alvarez

No sé si de casualidad tenga otro ejemplo semejante a este de de uso de este tipo de esquemas como herramienta para su composición

Jaime daniel rojas vargas

Claro, pues sí cada situación es particular. ¿entonces, por ejemplo, para instalaciones sonoras y? hago un dibujo de la persona con. Con la educación de los parlantes de ese es otro. Es que cuando es una partitura, pero si es un apoyo gráfico a la idea sea para aplicar al concurso para buscar fondos, sea para para imputarlo como tal. Juan diego martinez alvarez y en ese ese ese, ese que ese, ese ese tema de que usted me, que me muestra de de qué de la especialización, de ese esquema de espacialización que me acaba de comentar

Juan diego martinez alvarez

Me gustaría que me que me sintiera posibilidad de explicarme, de demostrarme que buscaba con ese esquema que buscaba con con con la figuración de un de un oyente dentro de la de dentro de este y todo el asunto.

Jaime daniel rojas vargas

Claro que digamos sí. Seguramente en función del material a difundir. Va a existir una manera más apropiada y bueno, y en función de otras variables como los recursos, el espacio, el tiempo, todas estas limitaciones más apropiada como de de llegar. Hays a esa audiencia es a ese público, sea en un concierto se da en una galería, sea claramente, pues estos esquemas ayudan como como esa planeación, repito, sacar todo eso de la cabeza y como ponerle un papel como para tener un orden y un plan y lograr 3 personas lo lo entiendan. ¿entonces, ? estos me estaba acordando de de de un proyecto que que planteé, de una instalación sonora del río para para una conferencia internacional en donde me vi obligado a hacer esto. Este esquema, o por ejemplo para ahora aplicadas en curitiba al a la fundación cultural de sus programas de messi, nato también lo mismo, esperar que sea una instalación del mapa sonoro y con las fotos tomadas del espacio decidido, pues se hizo como como una sobre posición para explicar más o menos dónde estaría chido el mapa, los parlante, etcétera. ¿entonces, ? pero esto es, es más como para los los que toman la decisión de patrocinar el proyecto, no de de tener una idea. Bueno, lo que se va a presentar, 11 fue rechazado. Pero lo lo bueno es que en eso fue el año 2019, la conferencia de música de interfaces internacional en 2019 fue rechazada, pero en 2022 fue aceptada y ahí no me tocó presentar. Es que ahí simplemente fue común como texto y ya y lo interesante es que la instalación terminó siendo en en la web, o sea el el internet, entonces no, no un espacio físico así como para. Hay, hay. Hay personas que seguro compositores que se les facilita mucho más la parte gráfica del diseño, etc. Yo siento que tengo buenos, digamos que buenos fundamentos, pero claro, eso es algo. Siempre ha ahí a mejorar, explorar, a seguir

estudiante, y quizás hoy en día, con el mundo cada digitalizado. Si es un buen complemento, como el músico no se lo sepa como de sonidos instrumentos, sino que también tenga su parte gráfica para y ahí ejemplos de de artistas visuales que son diseñadores y luego les aprueben, can encararía el campo del sonido y claro, ya con ese conocimiento, pues para difundir sus obras y complementar la parte visual. ¿eh? les queda más fácil y seguro que laura cobra un un interés y un y un valor adicional alimentaria, trabajar con foto fija que te que es es algo. ¿qué considero que que se me facilita? ¿no sea estando en la naturaleza, estando en el campo como esa sensibilidad y esa esa capacidad de entender y de leer las cosas, el registro sonoro, la foto y unir esas dos como para tener una visualidad, no? ¿pero también estudiado con maestros que se oponen totalmente a este tema y son muy radicales para que el sentido del oído se no se distrae y digamos que con el 100% de la atención tus por ejemplo, está ahora que describí especializada de mediana marcha, ciudad tenido algo gráfico? no, no hubiera sido nada efectiva, sin duda. Es y pues yo no me considero tan radical como para como para hacer plango y ***** y como nada visual, simplemente soy pragmático y cada situación va va a ser potencializado, no por la parte de eso y a veces era necesario, pero por lo menos para mí, para mi proceso creativo, si es, si es, si resulta crítico. Porque mi cabeza va muy rápido.

Juan diego martinez alvarez

Me gustaría que me contara cómo fue la experiencia de tener que cambiar una pieza que está construida para un formato físico que en galería o en sala de conciertos y transformarla, o transformar ese proyecto para un espacio digamos más. ¿y virtual digamos, como puede ser la difusión, en qué com, por internet o por medios, eh? ¿como este, por ejemplo?

Jaime daniel rojas vargas

Bueno, a mí se me dificulta mucho cambiar las cosas. De ahora con la tesis fue. Como que. Tenía la cualificación y luego el lorito metido. Cambiar eso y a mi no, eso ya está hecho. ¿ya paso un tiempo ya yo no le hablo y hermano ya, ya que uso ya comienzo un capítulo nuevo, ? y lo mismo es, pues, modificaciones de la defensa no Anexo Anexo porque se documentó, mejor dicho, ya ya si me meto a cambiarlo mucho, lo que se pierde la esencia laura, digo yo entonces. Yo, yo pienso, nunca me ha tocado así específicamente. ¿eh, pero pienso que cada es, que es que él me acuerdo de cris, el maestro de nueva york, qué decía? piense arranque pensando esta obra para dónde va a ser presentada para audífonos para parlantes, para auditorio, para calle, para y siempre hacía era muy rica la tribuna, es para un virus, pero sí o no, entonces es como defínase de final el propósito

y trabajé y si ese propósito cambia, yo yo pienso que sería algo nuevo ya. ¿ya así con las bases, con las esencias, con con lo aprendido en esto anterior, pero es el nuevo formato, o sea virtual? sea galería, sea concierto o sea eso, eso ya va, va a ser otra cosa y va a tener un, digamos, yo lo yo, lo tengo clarísimo que y y mi manera de trabajar también. ¿no, no es que sea muy flexible por, por decirlo así, que ok? aunque consiga hacer de amplia de para todos los formatos, no es. A habrá venido a estar en una exposición con mi hijo de van gogh, virtual en shopping y, claro, eso es vivencial. Van gogh, inmersivo con el proyecciones con musica, con la cosa increíble, pero no es ir al museo a ver el cuadro, sin duda. Es otra cosa y lo que se tuvo que trabajar ahí de tecnología animación. No es casa, le dan movimiento a los ojos y a los girasoles, y el cuadro no era, pues estaba gordo. No lo hizo así entonces. Sin duda, si de alguna manera siento que. Ayudar rigidez, o sea, cada circunstancia tiene, tiene más especificidades

Entrevista Daniel Prieto

03 de septiembre 2021

Juan Diego Martinez: Bueno maestro Daniel, primero, me gustaría es que me contara ¿Cómo empieza su formación en composición? y ¿cómo llega a la formación en composición de música Electroacústica?

Daniel Prieto: pues bueno, esa es una historia chévere y espero no alargarla tanto porque

Juan Diego Martinez: puede hablar de absolutamente todo lo que considere necesario, toda la información es importante

Daniel Prieto: Bueno, gracias.

Cuando yo estaba acabando el colegio y decidiendo que tenía que ver a qué carrera iba a enterar, tuve una dicotomía. Yo durante la adolescencia, desde chiquito me gustó el arte. Y siempre sabía, ya tenía la certeza desde pequeño que quería estudiar arte o arquitectura, durante el colegio también estaba pensando que arte o arquitectura, aunque en algún momento como a principios de los noventa, empiezo por necesidad social en un principio, y después por gusto propio, porque el objetivo social no funcionó a tocar guitarra y ahí me meto la música y por la música y por mis gustos propios. Eh... la música de mi casa, por ejemplo, aquí en la casa, en mi casa había discos de Pink Floyd, hay una cantidad de Jazz, siempre hubo Jazz, música clásica, también y digamos, del rock que sería lo que uno pensaría del rock de la vida del adolescente, me fui yendo para esos terrenos y vi al radio y los programas de radio de Carlos Heredia. Empecé a conocer otras músicas, músicas en particular, me acuerdo, hay dos referentes grandes, los improvisadores de la BCM y Keith Jarrett, por otro lado, el sonido, no sé si es tan improvisado, pero ese jazz europeo, como en particular, Jean Garbarek, y, por otro lado, Brian Hino. Esos programas de radio de Carlos Heredia me rayaron el coco y yo empecé a pensar bueno, qué puedo hacer, yo tenía en el colegio, por ahí lo debo tener todavía, debe estar guardada en la bodega, una grabadora de esas multicanal de cinta de cassette análogo de cuatro canales. Y entonces, bueno, yo grababa mis cosas, mis propios demos de canciones y en algunos momentos se me ocurría hacer otras cosas, como hacer bounces más

rápidos o, bounces más lentos o ¿cómo es que se llama? o darle la vuelta al cassette y grabar al revés.

Empecé a descubrir cosas maravillosas y vi que bueno, por un lado, yo no tenía la formación musical que, por ejemplo, que alguien que entra a un conservatorio como el de la Javeriana o al de la Nacional. Perdón, al Departamento de música de la Javeriana o al conservatorio de la Nacional tendría, sí. Yo tocaba un poquito de teclado, pero era como para cuatro acordes, la guitarra la tocaba, pero eso no es un instrumento académico. Pero lo que me lo que me importaba era conocer ¿cómo voy a conocer el quehacer musical? toda esta música. ¿cuál es la estructura y cómo le puedo hacer? ¿Cómo puedo obtener herramientas para ver si puedo ir en dirección de estas músicas que me fascinaron? Y, pues, bueno yo fui muy afortunado, porque a mi audición yo llegué muy adolescente, muy pavoneando, dije, yo no sé tocar piano, pero miren, puedo improvisar en la guitarra, llegué, hice una de las improvisaciones de las que más o menos tenía planeada, con una afinación particular de la guitarra, una afinación no usual. Y me dijeron bueno, listo, esto cuenta.

Llegué a la universidad y entro, ya estaba convencido de que iba a estudiar música, y entro y ¡pucha! el trabajo formal de los de los primeros semestres de música fue absolutamente frustrante, ¡frustrante!

Yo que tenía toda la intención creativa si, toda la intención creativa y digamos, de hacer de hacer cosas, se me reducen a primero, cuarto, quinto. ¡Pucha! ¿En qué me metí? ¿En qué vaca loca me metí? Y yo veía a los estudiantes de arquitectura y diseño, primíparos, saliendo con objetos hechos, y yo veía las clases y yo ¡no juepucha! Yo me tengo que salir de acá, esto no es mi mundo.

Y ahí en trastabillando fui yendo en música a ver si le daba otro momento y me quería ir arquitectura y no pude, vi una clase de diseño, que era diseño básico que me enloqueció que fue catartica, que fue una maravilla. Que después me sirvió para otras cosas eh, pero bueno, nunca pude cuadrar las clases para meterme a los talleres de arquitectura básicos no pude, pero, en cambio, empecé a meter materias de arte, sí, e hice la opción en medios electrónicos y artes del tiempo, esa opción en medios electrónicos de artes del tiempo, me empezó a reconciliar con la música. Ah, bueno y, además, los primeros talleres de composición que tuve con Catalina Peralta, también fueron como ¡pucha, por fin! aquí, si puedo hacer algo, digamos aquí el sentido del humor lo puedo explotar sí, con esas herramientas de armonía tradicional y, por ejemplo, lo primero que hice fue

agarrar la letra de Ticket to ride y volverla en una forma lied bipartita, arreglarla en una forma lied bipartita pero con la letra de Ticket to ride. Quería meter chistes, quería hacer cosas, quería hacer alguna cosa nueva y como vi que había posibilidades en la música, pero igual desencantado, pero en el arte, encontré algo maravilloso, que fue el audiovisual y el arte que me gustaba sí, no solo en las clases de historia del arte, sino el practicarlo hacerlo, si, por ejemplo, hacer animaciones, hacer vídeos. Y hubo una clase, estuvieron si no simultáneas dos clases muy significativas en mi vida musical que fueron las que me llevaron al arte sonoro, que fueron uno, la clase de arte sonoro en el programa de artes con la profesora Haydee Díaz, que con ella aprendí o bueno, con ella pude practicar muchas de las cosas que yo quería hacer en el sonido, puestas en el espacio, si, puestas en un lugar, puestas en un objeto, puestas adentro de un performance, sí.

Por otro lado, al mismo tiempo, la clase de Roberto García. Eh, Roberto, fue... solo tuve una clase con Roberto, solo tuve un semestre con Roberto, mi electroacústica I, fue con él y la primera, yo creo que una de esas obras terminó escogida por usted. Los paisajes portátiles, empezaron con un trabajo de esa clase. Con él hablé, hablamos el concepto de paisaje sonoro. El concepto de paisaje sonoro, que fue otro break true gigante para mí sí.

El que okey, entonces la música no es un objeto al que uno mira, la música es una cosa que está alrededor y que uno la puede conocer y el trabajo de Barry Truax, fue muy influyente para mí en ese momento.

Por otro lado, por el lado de Haydee, Haydee me introduce a Pauline Oliveros, sí, y a través de eso llega, no sólo su música, sino la música como una herramienta de cambio, como una herramienta de cambio personal, como una herramienta de cambio social, sí, y en ese momento, entendí que yo no, ¡mire ya casi voy a llorar! Qué sí seguía este camino no estaba dejando de estudiar arquitectura, que yo podía hacer arquitectura no de átomos pegados, sino de átomos en movimiento, yo podía hacer espacios con sonido, yo podía hacer recorridos con sonido, yo podía hacer arquitectura con sonido. Y eso me llevo a muchos lados sí.

Por un lado, alguna vez se Rodolfo Acosta escribió sobre mí que yo era un desencantado de la música y, pues, de alguna manera sí, de alguna manera, así porque, si y no, porque ¡claro! muchas de las músicas que hago, usted las que vio, salvo una, salvo Por favor tocar, son músicas en las que digamos, como reduciéndola a la definición, la distinción que tiene Helga de la Motte sobre música y arte sonoro, es la manera en la existe el tiempo. Helga de la Motte pone a la música con algo que

tiene un principio muy claro y un final muy claro y, por otro lado, al arte sonoro no le da esa temporalidad. Estoy reduciéndola si, yo estoy cogiendo únicamente el artículo de él y estoy cogiendo cuatro palabras, porque si lo lee y me cita ahí va a decir, pero, pero esa diferencia. Esa diferencia entre el arte sonoro y la música, me pareció chévere, las piezas que usted encontró, tres de ellas son de esas que empiezan y acaban en un momento. Igual, tienen otro tienen otro componente, tienen otro componente adicional. Ya le voy a decir cómo es la cosa ahí. Por ejemplo, empecé a hacer escenografías en vídeo para Beatrice hice una, no empecé a hacer, si no hice una escenografía para Beatriz Elena Martínez, para la ópera de (NO SE ENTIEDE), la que es para una soprano, para una soprano solista. Entonces para mí eso fue meterme en el proceso musical. Yo no estaba cantando. Yo no estaba cantando, pero ya estaba metido en ese proceso musical sí, haciendo una escenografía viva, respondiendo a con mi propia partitura, que no era una escenografía que se quedara quieta, sino era una escenografía móvil, que se movía, en el vídeo y yo en el programa en esa época de directory imagínese hace cuánto tiempo. Eh, yo iba soltando, yo a reaccionando a lo que hacía Beatriz y era mi pedazo. Yo lo considero algo musical.

Por otro lado, trabajé haciendo consultorías con artistas, por ejemplo, con Clemencia Echeverri, le dediqué mucho tiempo al trabajo multimedial de ella. El que yo hice el diseño sonoro de sus obras y le dediqué mucho tiempo y yo estaba pensando más en eso que en la música que empieza acá y que acaba acá, aunque igual, yo estaba metido en el parche de la improvisación libre, todo esto, pero tenía también una parte en el arte que suena, en el arte que suena, en las artes plásticas que suena, por ejemplo, de voz de Clemencia Echeverri, era una cosa ambiciosísima que afortunadamente, funcionó, veinte canales de audio interactiva, había otras partes que funcionaban así como digamos, con la lógica de una campanita de estas de viento, pero, no era una campana de viento sino a iPod shuffle, reproductores de mp3, no eran iPod, reproductores de mp3 con muchas probabilidades para tener silencios y sincronización, etc. Y, por otro lado, un ala del Museo Nacional en el que uno caminaba y le contaba una historia, le contaba una historia con sonidos yendo y, por otro lado, le cuenta otra historia diferente con sonidos, si, entonces, eso era en lo que yo estaba pensando. Clemencia dio la idea, yo ahí me doy el crédito. Yo diseñé el porqué del sonido, sí.

Desde yo creo que metí en el arte sonoro y pues, yo creo que no sólo cuando estoy haciendo consultorías de diseño de sonido, yo pienso desde afuera. Yo creo en mi sound cloud de algo)no está dentro de las cosas que usted eligió, pero si hay una grabación de campo. Muchos hacemos grabaciones de campo, pero el hecho de cortar y cortar un fragmento hacer la curaduría de tantos minutos de lo que oí en un momento, digamos, para mí es una experiencia casi visual, para la persona que la oiga no sé, pero, en mi caso es una experiencia, fue una experiencia, estaba en esta temperatura, estaba en este parque, el agua estaba tal distancia, la gente hablaba en este idioma, había bicis, no había bicis, había perros, no había perros sí eh, pero digamos eso fue un paisaje desde el sentido más que musical, digamos, yo lo tomo como una fotografía, como una pintura, en el que uno crea al momento de plasmar, crea un espacio al momento de plasmar, eso es, ahí lo puse. Yo creé un espacio al momento de grabar. Entonces, ahí me voy metiendo el arte sonoro y ahí ya le conté todo el camino desde la adolescencia hasta cómo creo que esas cosas son arte sonoro. Entonces, ¿quiere otra pregunta adicional?

Juan Diego Martinez: No, estuvo súper bien. Bueno, voy a continuar con el orden que es, pues, digamos uno entiende que este tipo de manifestación artística abarca muchas dimensiones más allá de lo sonoro, sí. Dentro de todas las dimensiones que puede tener este arte, como el espacio, como la arquitectura, como las plásticas, como las artes sonoras. ¿Usted qué influencias encuentra que fueron relevantes para su proceso de composición?

Daniel Prieto: pues bueno, como le he contado ya, yo ya le conté en un momento al principio. Eh, fue en la obra temprana de Barry Truax, produjo una obra que a mí me fascinó, antes de que se pusiera más computer music, cuando hacía música, cuando estaba haciendo paisaje sonoro, igual después la Truax se convirtió en un referente mío por otras razones y que suenan en Adentro, afuera.

Ya le dije, Pauline Oliveros, para mí fue un descubrimiento catártico y no se imagina, cuándo vino aquí a Colombia estuve en una las interpretaciones de la Tuning meditation y hacer eso como un performance, no como un acto particularmente musical, sino como si tiene un valor estético, sí podrían darle un valor artístico, sino como algo personal. Eh bueno, siguiendo con estos canadienses, la obra de Murray Schafer, la obra pedagógica de Murray Schaffer es para mí

absolutamente definitiva, si, para poder pensar la música, antes que su obra musical, su obra pedagógica, y la manera digamos la mitología del sonido que el planteó ante Saundscape en el libro *The Tuning of the World*.

La mitología del sonido fue también definitiva, espera a ver quién más. Ya me puso a pensar en algunos otros referentes, ah bueno, y otras cosas, otros artistas sonoros, artistas o más bien escultores que tenían el sonido en su obra, o arquitectos que tenían el sonido, incluido en su obra, por ejemplo, no se si ha visto, creo que es en “Mi tío” de Jacques Tati una película, un día mírela, Jacques Tati muy interesante, su obra.

Juan Diego Martinez: ¿me puede mandar el nombre por mensaje?

Daniel Prieto: claro, así como Jacobo Tati, así, tal, como se oye. “Mi tío”, esa película es de los sesenta y él hace unos comentarios muy interesantes sobre la arquitectura, sobre cómo se mueve la persona con el espacio de manera muy divertida, pero los comentarios sonoros en particular me parecen muy atinados, por ejemplo, sobre la arquitectura moderna; unos comentarios sarcásticos sobre la arquitectura moderna. Va una persona caminando sola y los pasos de esa persona en un hall de un aeropuerto se terminan volviendo una cosa completamente intimidante para esa persona que básicamente quiere pasar desapercibida.

Esos comentarios sobre el espacio que hace ahí son otra cosa, vistos como arquitectura y otro diseñador, hay un diseñador y arquitecto Harry Bertolla, él hizo unas piezas que se llaman sound ambient que eran partes de edificios, esculturas sonoras. Bueno, hay otros, los cinéticos de Caracas, cuando los conocí, los cinéticos venezolanos, no le podría decir nombres puntuales, pero muchos cinéticos venezolanos suenan sí, muchos cinéticos venezolanos suenan deliberadamente, pero, pues suena esa vaina, me fascina. Pero sound ambients de Harry Bertolla, tiene esas cualidades, está ahí, uno puede interactuar con ella o no, con la obra, o la obra puede funcionar por sí misma, pero está ahí y le da una cualidad al espacio mismo sí.

Por ejemplo, otra cosa, la obra de Luigi Nono y Pensar sobre el silencio, el pensamiento sobre el silencio fue clave para mí, y, por ejemplo, la lectura que hace (NO SE ENTIENDE) sobre la política de la sala de conciertos, que es algo que me parece clave, como ¡pucha! Aquí tenemos un problema de poder, cuando descubrí la sala de conciertos igual que como había visto en él en las clases de

historia del arte, de las artes plásticas, la sala de conciertos no es un espacio neutral como la caja blanca del museo. Sí, sino es un espacio en el que se ejerce poder y lo que estaba dentro y quienes están adentro, tienen que hacer un performance como la persona que oye y que digamos, en el sentido más esnobista de la palabra está capacitada para oír música, sí, bien sea, no sólo conociendo la música o sabiendo la música, o habiendo tenido un entrenamiento particular para escucharla, leer el programa de mano, sentarse, no aplaudir entre movimientos, las otras personas que tienen que salir en tal momento, que es el silencio, dónde está sí, entonces esas relaciones de poder el performance que hay adentro de la sala de conciertos me pareció una cosa maravillosa. Que (NO SE ENTIENDE) fíjese que ahí no hay un músico, ahí hay un sociólogo que me puso a pensar en cómo hago la música. Eh quién más le digo eh.

Yo termino agarrando ideas de donde menos me encuentro, por ejemplo, en Adentro afuera, aquí estoy chiveándome un poco al siguiente tema. El aspecto emocional y ese tipo de expresión, yo saqué de dos lugares diferentes, por un lado, de la pintura de Francis Bacon y algunos elementos sonoros que saco de (NO SE ENTIENDE) si, entonces, vienen a mí, más bien, me agarro de donde sea, de dónde encuentre.

Ahí le podría decir las influencias musicales, de la literatura, bueno, y de otros sonidos.

Juan Diego Martinez: Le podría pedir un favor. Me recuerda eso que el dijo Roberto García sobre su mereced, un segundo.

Daniel Prieto: ¿Qué dijo Roberto?

Juan Diego Martinez: Su merced me dijo, que él le había dicho algo, que estaba como con una lucha con la música.

Daniel Prieto: ¡Ah no! Roberto García, no, fue Rodolfo Acosta.

Juan Diego Martinez: Rodolfo Acosta, perdón. También tuve la entrevista con Roberto García y entonces, se me cruzan.

Daniel Prieto: Si, además, todo se llama con R, Rodrigo, Rodolfo, Roberto. A Daniel Leguizamón y a mí solo falta que nos pongan un palito y quedamos como R (risas)

Juan Diego Martinez: ¿Cómo fue el comentario, que lo olvidé?

Daniel Prieto: Era algo así como, espere bueno.

Juan Diego Martinez: No importa, solo así...

Daniel Prieto: si, como parafraseándolo. Como él se está yendo tanto por el lado de la multimedia y la programación y todas estas cosas que es posible que termine yéndose de la música. Y creo que él utilizó la palabra desencantada.

Juan Diego Martinez: es por eso, es por ese desencantamiento que, de hecho, yo lo noté un poco al principio de la entrevista. Si, un poco como cuando empezó a hacer una comparación con lo que pasaba en otras en otras artes, como la arquitectura o el diseño, donde tenía digamos más tangible, el proceso creativo en ese momento. Si, entonces ese desencantamiento de la música a usted lo llevó a alejarse de esos referentes clásicos, clásicos entre comillas, no, clásicos de electroacústica o de la experimentación sonora. Digamos como Boulez como John Cage, Stockhausen de pronto.

Daniel Prieto: Los pioneros, claro.

Juan Diego Martinez: Exactamente, con esos que son digamos los referentes obligados, por decir algo.

Daniel Prieto: Sí, los referentes académicos, pues mire con ellos, mi conflicto fue diferente. Pues claro, a mí me parece, la obra de Pierre Schaeffer a mí me parece absolutamente iluminadora, sí iluminadora en el sentido en el que uno piensa en el sonido como cosas, no como sonido sí, por otro lado, las sonoridades de Stockhausen me podrían gustar, pero igual ese formalismo, por lo menos el formalismo de las primeras obras y por lo menos de los primeros estudios, era la continuación de esas ganas de ejercer poder sobre el sonido tan burdas, no, no es tan burdas; tan

fuertes, ganas de ejercer tanto poder, un poder muy restrictivo sobre el sonido. Sí. Eh empecé a ver esa música con no sé si sean otros ojos, pero con unos ojos diferentes. No sé si sean generosos, no sé si sea una lectura caritativa de esto, pero por lo menos si la empecé a ver no desde el punto de vista del músico, como les digo, yo, del músico de las pepas, de los que escriben punticos. Y yo, por ejemplo, a lo que le decía Luigi Nono su Obra tardía, me enloquece. Por un lado, el contenido social de obras anteriores de los sesenta de Intoleranza, me parece increíble, pero después las obras que terminan yéndose hacia otro mundo, hacia otros mundos, como ya cerca de su última década, él ya está pensando es en espacios, y en modos de escucha, hasta dónde yo lo leí, sí.

Y, por ejemplo, eso lo vine a descubrir después porque, al principio solo veía como noise y como una experimentación sonora interesante, pero, después le encontré la profundidad, las primeras... y vuelve otra vez a esta, señora las primeras obras de Paulina Oliveros pionera (a) mujer, de la música electroacústica. Sus obras tempranas, obviamente, por allá en el laboratorio de música de Toronto, pues no existían sintetizadores, sino lo que veía era máquinas de las que utilizaron los ingenieros sí, entonces lo que ella hace es, y entendí, y que me fascinó es el performance con la perilla. La corporalidad de esa música, esa música no es solo sonido y no es solo la experiencia, lo que uno oye, sino también es una corporalidad que está embebida ahí, sí, entonces no es una lectura de la música desde un punto de vista, digamos de un análisis formal del que uno podría hacer de acuerdo, no sé con el libro de morfología de Green, de una sonata. Yo sé, estoy llevando al absurdo las cosas, pero eh, pero en principio, ese fue el discurso y trate de leerlas desde otro lado. y mira, incluso, y yo insisto en esto, en la Novena de Beethoven hay un chiste incluido, el principio es un chiste. Dígame ¿cuál es?

Juan Diego Martinez: No

Daniel Prieto: ¿Qué ocurre antes de que empiecen a tocar?

Juan Diego Martinez: No, ahorita no podría decírselo.

Daniel Prieto: en un concierto con una orquesta ¿qué?

Juan Diego Martinez: Antes de que empiece a tocar la orquesta.

Daniel Prieto: Sí

Juan Diego Martinez: Se sientan los músicos, organiza sus partituras, el director de repente se para saluda.

Daniel Prieto: Alguien hace un La, el Oboe...

Juan Diego Martinez: Sí, empiezan a afinar los instrumentos, empiezan a hacer una revisión

Daniel Prieto: y las cuerdas, que claramente lo que hacen... y entonces lo primero y entonces ocurre eso, el director dice ya vamos a empezar y lo primero, que uno oye en la Quinta de Beethoven, ahí está el chiste, son quintas superpuestas, entonces, el man lo que estaba pensando, yo empecé a ver, este tipo estaba pensando en cómo se piensa la música en un espacio, en cómo es el performance de la música y cómo es la relación de las personas, sí, hay una palabra clave en la manera en que yo pienso que la música que es la interfaz, en la interfaz música/persona, ahí, el tipo estaba pensando en eso, no con la misma palabra con seguridad, pero si estaba, yo creo que estaba pensando en esta problemática. Si, por ejemplo, esa la separación de lo musical, académico, canónico, darle una lectura no sé, una lectura oblicua, una lectura desde otro lado.

Juan Diego Martinez: Ok. Muchas gracias, entonces me gustaría en ese momento que empezáramos como a referenciar esas piezas que me llamaron la atención y que le mandé en el correo. Adentro, afuera; Impromptu de Ohio, pues, El paisaje portátil; y, Por favor tocar. Listo, me gustaría conocer digamos tanto la parte anecdótica del proceso creativo, como la parte formal y, como resultó este tipo de trabajo. De la parte formal me refiero a ¿cómo se llevó a cabo el proceso de creación desde lo técnico?

Daniel Prieto: Desde lo técnico. Ok.

Juan Diego Martinez: Pues, en general, cualquier información es importante, como le digo tanto lo anecdótico, como luego lo técnico o lo formal.

Daniel Prieto: Bueno, Adentro, afuera, la hice aún en el pregrado, la hice estando aún en el pregrado no como un trabajo académico, sino estando aún en el pregrado. Si, digamos, tenemos estuvo relacionado con una serie de obras que hice en la clase de arte sonoro y en una las clases de MIT, ya no me acuerdo cuál es ¿MIT es Medios Electrónicos y Artes del Tiempo? alguna de las clases, ya no me acuerdo cual. Está relacionada con una serie de los trabajos y esto es como un como un spin off de esos trabajos, que eran trabajos catárticos, que tienen que ver con mi momento emocional y con este en este, en particular, yo creo que ella está en la en la reseña de la obra con mi epilepsia. Si. Yo soy epiléptico y cuando por lo menos, aquí viene la cosa, cuando voy a tener un ataque pasa una cosa muy extraña, que es que eh. Oigo bien, pero se me olvidó hablar. Yo lo puedo entender, pero yo no puedo articular palabras o me quedo repitiendo una sílaba, y, por otro lado, el espacio se me vuelve una cosa rarísima, porque siento que me estoy cayendo y no estoy cayendo, y el lado derecho de los objetos para mí desaparece eh, por ejemplo, yo veo aquí uno de mis monitores, solo veo el lado derecho de los monitores, no es porque se me cierre un ojo, sino que, las cosas como objetos, yo cojo, este mouse y yo solo veo el lado, lo que conozco como un todo ¡pum! Desaparece. Y este miedo aterrador que ocurre durante unos segundos antes de perder completamente la conciencia y despertarme con la lengua vuelta pedazos, no sabiendo realmente dónde estoy y de alguna manera, tratando de arreglar la situación con un eh. La gente dice y yo me he dado cuenta que vuelvo rápido a mis cabales, antes de tener que caer dormido para descansar, pues porque es un totazo eléctrico que salgo con algo de ingenio, de algo de humor o alguna, cosa, tengo que decir en algún momento.

Entonces, Adentro, afuera, está pensada desde ahí, es un ataque, una convulsión a través, no de mi cuerpo, sino a través de unos parlantes, entonces, por ejemplo, al principio de la obra, lo que uno oye en primer plano es mi propia respiración, sí, mi propia respiración, y después se oye en los dos canales, se empieza a retardar y una lectura de una lectura, estoy leyendo algo, estoy diciendo algo. Eh y empieza, se oye ese tatarreo, ese tartamudeo empieza a verse ahí, lo estoy representando ahí, la pérdida del espacio y la pérdida de la claridad en algún momento, estoy reduciendo la obra empiezan a aparecer en algún momento en el que uso la voz, empieza, bueno, empiezo a poner mi

voz a través de un vocoder al mismo tiempo que mi propia voz, sí, digamos la voz robotizada y mi voz superpuestas, y en otro momento, mi lectura de la voz aparece por un granulador, por un granulador que la destroza completamente, que destroza el espacio completamente. Ahí está la referencia a la pintura de Francis Bacon y la lleva hacia adelante, la lleva hacia atrás la vuelve pedazos hasta que en algún momento al final de la obra están mis gritos que grabé con un micrófono de condensador, no de condensador, no, un micrófono dinámico, que igual término toteando la grabación por debajo del plano de la respiración, invertí los planos, eso es lo último que se oye.

Y digamos, cómo lo monté, las grabaciones fueron... el material grabado fue rudimentario, una parte, la grave en el estudio de la universidad de los Andes, si no estoy mal, y otra la grave hablándole a un iMac G3. Sí una parte fue grabada ahí, y todo lo monte en pro tools free en un iMac G3 con trecientos ochenta y cuatro megas de RAM y sistema operativo 9.2, así, hasta ese detalle me acuerdo y los sonidos procesados, no fueron adentro de pro tools, sino, utilice ¡pucha! una serie de granuladores, uno, que se llama Korn, un software antiguo de los noventa que me encontré, este vocoder ya ni me acuerdo de dónde lo saque, pero diga hay un vocoder. Hay un vocoder y hay un parámetro aleatorio que lo controla. Si digamos ahí está mi voz, lo puse, no eran en tiempo real, nada era en tiempo real. Yo pongo la cosa, la pongo a funcionar y me bota el render y así fue que los monte sí, eso es montaje de cosas hechas, de archivos hechos, nada fue hecho en tiempo real en Adentro, afuera. Eh bueno, ¿quiere saber algo más al respecto de eso?

Juan Diego Martinez: No tranquilo, o sea, la idea es que su merced, lo que me quiera contar, lo que se le vaya atravesando.

Daniel Prieto: Bueno, como le dije ahorita, Los paisajes portátiles, le deben la existencia a la conversación y a la clase con Roberto García. Bueno, las primeras versiones, las grabé de manera muy precaria o muy ingenua si se puede decir, yo con una amiga cogí mi grabadora de cuatro canales y casete y alquilé un boom y con una amiga nos fuimos a grabar en la Séptima, la Carrera Séptima aquí en Bogotá y lo que encontráramos, grabamos algunas cosas metí algún material y lo junté sí, y eso fue El paisaje portátil que era un paisaje urbano portátil, pero la idea de la obra, el resultado final, no era ni una sala de conciertos ni tampoco, digamos una escucha estilo hi5 casero,

sino póngase los audífonos, prenda el walkman y empiece a caminar. Hasta al casete le hice una etiqueta muy coqueta y todo. Eh, prenda los audífonos y camine, y entonces esta es una obra móvil.

Los paisajes portátiles son obras móviles y son obras que, pues hay una parte, digamos que ya está hecha. Qué es lo que yo hice, que es el archivo, el archivo de audio que me quedo del bounce que, después termina siendo reproducido por un dispositivo, un reproductor portátil llámese un teléfono o lo que sea, cualquier aparato y la intención de la persona al caminar y el entorno sonoro, es una obra permeable. Yo hablo aquí de una, no sé si se acuerda de un comercial a finales de los 90 y principios de los 2000 de Sony, que me pareció muy elocuente, eran un comercial de walkman de la línea walkman en el que veía una cantidad gente, corriendo o caminando con esferas alrededor de sí, pero en esferas transparentes, si así que eran permeables, no eran cascos cerrados, sino eran esferas permeables de alguna manera, entonces la idea de esto era jugar con la permeabilidad de esta esfera, qué es lo que yo puedo reconocer de afuera, será que me están mamando gallo con lo que estoy oyendo aquí o qué, entonces, ese era el juego, yo quería jugar con el oyente así, en el número tres, Exo radio es el subtítulo, empiezo con una grabación de radio a.m.

A veces, me da por recopilar radio de onda corta o a.m. “Oyentes, estén muy atentos” es lo primero que uno oye en una grabación de radio a.m. de alguna promoción de cómo es que se llama, de algún limpia espíritus yo no sé qué vendido por radio. Además, con acento paisa. Ah de Medellín, además, era, eh, “pero oyentes estén muy atentos” con una voz de radio aquí me pusieron radio en a.m, me pusieron aquí a oír radio, entonces ¿qué pasó acá? Y empiezo a poner sonidos que podrían ser del radio, cosas que conocemos en Colombia muy bien como el chocolate Sol, “chocolate Sol, energía para todo el día, para todo el día, para todo el día” y empiezan... sonidos que sean exóticos para el radio, que serían fallas para el radio, y después voy jugando con estos sonidos que uno les podría asignar una relación causal sí, con una cosa que uno conoce y con la que uno podría dar una relación causal directa o no podría dar una relación causal directa. Ese en principio es el juego con todos los paisajes.

En el paper yo me acuerdo que hablé del espacio sinestésico. La sinestesia es algo muy importante para mí. eh la sinestesia y digamos la permeabilidad de los espacios sí, ese espacio que se construye

la persona andando con un walkman, no es sólo un espacio en el que uno solo se tapa los oídos y se desinde completamente, sino que hay una cantidad de estímulos visuales, que le pegan a uno y uno hace y uno, como dice Michel Chion y uno termina imantando esa imagen con el sonido sí, por otro lado, uno termina sacando bien sea porque cayeron en mi trampa, o porque lo están tratando de hacer, buscando una señal que está afuera, buscando una señal de algo que está fuera. Estoy buscando algo que está fuera y que yo quiero oír así yo tenga, por lo que no sé.

¡Ay venga! espere, espere, espere. Venga miro el paper. Aquí está mire, el utilizar algo parecido al efecto cóctel. Entonces en el efecto cóctel usted tiene un entorno sonoro muy low five en el que es muy difícil distinguir una cosa de otra, pero usted a partir de señales pequeñas, de otras señales, de otros sentidos termina usted reconstruyendo un sonido, así no sea ese el sonido, pero hace el efecto cóctel. Sí, entonces fue el fundamento, eso es lo que está debajo de los paisajes portátiles y en este jugando con radio y con señales que podrían ser de radio o no sacándolas hay unos golpes de ruido filtrado, como no claramente esto no es esto ya no es lo que es radio ni es el paisajito que está ahí, o quién sabe si podría estar en un lugar en el que este espere, si mal no recuerdo, hay algún momento en el que suena algo bastante natural y hay algo que lo empuja. Sí, podría ocurrir, eso podría ocurrir, pero yo estoy haciendo un medio imperfecto deliberadamente, estoy jugando al medio imperfecto y, además es una caminata, es una caminata sonora, esas obras tienen que ser caminadas.

La manera en las que yo las hice cuando las presente en concierto, las veces que las he presentado en concierto, han sido parlantes afuera, con un sonido o parlantes o parlantes, metidos, por ahí entre las sillas con sonidos de afuera, de la calle y digamos lo que claramente uno oiría en los parlantes, pero literalmente, tratando de volver la sala a las bravas o simulando que la sala está permeada, si haciéndole como si fuera un set de, ni siquiera, un set de película muda de principios del siglo 20. Así, esa era la manera de presentarla en escenario, pero en principio es una obra para ser caminada, es una obra que requiere espacio.

Ahí en ese sentido tiende al arte sonoro no es una obra que quiera ir hacia el punto culminante que es el auditorio, el punto culminante del intérprete y en el que ocurre la música, en ese momento sublime donde ocurre la música. Entonces no, eso no iba para allá, esto era más parecido a las derivas, era más parecida de Guy Debord y toda esta gente que a una obra electroacústica. Digamos ahí le puedo cerrar el paisaje portátil, entonces con cual seguíamos.

Juan Diego Martinez: Seguíamos con el Impromptu

Daniel Prieto: Con el Impromptu de Ohio, ¡ah esta me gustó mucho hacerla! El impromptu de Ohio, a mí Samuel Beckett me parece un tipo interesantísimo y lo descubrí en algún momento, en la serie de cortometrajes que hicieron de lecturas de obras de él. Y su lectura del absurdo y de la desesperación humana, del sin sentido humano. Eh me parece una manera, la manera en la que la muestran en escena, como obra, me parece una maravilla. No es leer a Sartre, él tiene mucho más garbo, no sé tiene una manera más de más bonita de tratar al absurdo. Entonces Beckett me parece muy chévere. Y este Impromptu me gustó. Además, yo pensando, ¡jum! Estas obras de Franz Schubert qué tienen un carácter supuestamente improvisatorio. Bueno, no sé pues es muy posible que vengan de una improvisación como muchas obras, aunque así no quieran ser reconocidas porque yo creo que ya todos estamos saliendo más del closet, y está saliendo más del closet del compositor como un improvisador, ante todo, cómo bueno sí en serio, Bach a ser un gran improvisador bueno sí en serio, todos estos clásicos eran improvisadores. Si, entonces yo no sé si a Schubert) le habrá pasado ahí, yo cogí pedazos de un Impromptu de Schubert), ya no me pregunte cuál, y en el impromptu lo que quise fue primero la lectura, hacer unos momentos paródicos de la lectura, “He venido aquí para consolarte”, como la persona está que llega con todo el poder en un espacio de reverberantes estilo iglesia, pero no, se corta y al mismo tiempo llega un plano íntimo, muy íntimo y suena el piano completamente distorsionado, y se viene para acá.

Digamos uno no está en una escena única, eso es lo que me parece chévere, uno no está en un escenario único de una lectura poética. Si uno va a leer esta obra, no sería una lectura sobre un escenario, sobre un teatro, sino esto ocurriría en varios planos, simultáneamente, sí, ocurriría en algo que está grabado en un radio ¡pucha! Yo diciendo que me gusta Beckett y se me olvido el nombre de esta obra ¡pucha! ¡ya se me está olvidando todo! Permítame

Juan Diego Martinez: Tranquilo.

Daniel Prieto: Eh es que esa obra me parece interesante, craps last steep, la esa lectura en escena, usted ve a una persona que no vocaliza, o que dice una palabra distorsionada, y lo que se oye es

una grabación de alguien sí, entonces, en ese espíritu, no imitando esa obra, pero en el espíritu de algo que puede estar en muchos planos simultáneamente, que algo que puede estar en muchos planos simultáneamente, y que sí que tiene que estar en muchos planos simultáneamente, distorsioné el plano, el piano lo puse hacia adelante, la voz se oye robótica en algún momento, sí otra vez el vocoder ese creo que sí fue en tiempo real, ese creo que sí lo utilice en tiempo real, y por qué sí ese me seguía la afinación.

El vocoder los planos, las dinámicas, cómo es el espacio a punta de reverberación, apunta volumen, el final de la obra que no es un final, que no es una cadencia bonita, se apagan las luces del escenario solemnemente y luego aparece el actor, sino que se daña literalmente aquí, se está dañando la cinta, como si se dañara la cinta. Si entonces ese poco queda que contar, esa sensación de absurdo de la vida, de una vida gris, nada me ha traído adentro, nada me atraía fuera, habitación extraña, vista extraña. Si ese fragmento, yo creo que está muy plasmado en ese final... en ese final, cuando, la desidia, el deterioro, no, lo que está dañado termina ahí, y yo trato de ver es como... de mostrar esa colcha de retazos, esa colcha de retazos a punta de planos espaciales, qué es lo que está más cerca, qué es lo que está más lejos, el piano claro, el piano no claro, la voz clara, la voz robótica, si la voz de reverberada, la voz no reverberada.

Esas son las esas la espacialidad en la que pensé, yo no estaba pensando tanto en una espacialidad de simulación de un espacio a partir de un par de fuentes estereofónicas si, o de ambisonic o de que fuera sí, ese no era el objetivo. La manera de pensar el espacio era más un poco las cosas que están más claras adelante o atrás. Si el espacio no era así, sino así, yo lo pensé en esos términos, igual, hay cosas paneadas con efectos picados con efectos rápidos, pero en realidad, el objetivo es tratar de separar qué es lo que está adentro y qué es lo que está, perdón. Qué es lo que está adelante y qué es lo que está atrás. Eso en cuanto a la espacialidad. Eso le puedo decir.

Juan Diego Martinez: Listo. Ahorita, pues, la intención era que me hablara de Por favor, no tocar.

Daniel Prieto: Por favor, tocar; por favor, tocar (risas)

Juan Diego Martinez: Ay sí, me tiro todo. Eh. Usted ya me respondió muchísimas cosas respecto a la pregunta, digamos al siguiente tema, sí, porque y las razones por las cuales escogí esa versión,

no sé si intervención de Por favor, tocar, sí, porque me gustaría que me hablara en general de las cuestiones espaciales, sí, también del espacio físico, del montaje, cómo usted prepara el montaje para la presentación de ciertas obras, dentro de no sé, la galería, dentro del espacio escénico sí y, pues, la idea sería que comenzara hablándome de cómo fue el proceso de Por favor, tocar.

Maestro: bueno, pues primero. Bueno, yo sé que usted está interesado en el cómo terminó siendo el montaje.

Juan Diego Martinez: No, a mí me interesa absolutamente todo porque, o sea, quería comentarle eso, lo iba a comentar al final, cuando dejara de grabar, pero, pero es muy importante toda esa cuestión anecdótica, porque más allá de lo formal de la pieza de lo técnico, la parte emotiva creo que es importantísima, y por eso ese término de totazo eléctrico, cuando hablaba de su condición de salud y para mí fue muy fácil de relacionarlo con la pieza que usted compone, entonces, eso es importantísimo, pues, sobre todo para muchas cuestiones, digamos estéticas del proyecto, entonces, pues es algo muy utilitario.

Daniel Prieto: Bien, interesante.

Juan Diego Martinez: Pero, pues, bueno.

Daniel Prieto: Pues bueno, eh Por favor, tocar, está como le digo en el espíritu de las obras en las que busco problematizar cómo se relaciona la gente con la música, con el hacer sonido, sí y hace parte de una suite dispar, hace parte de una suite de obras que cogen en diferentes direcciones, el mismo problema que a bordo, por ejemplo, en el paisaje portátil, sí, qué es el problema de cómo utilizar el espacio. Voy a hablar de otras obras en las que me pareció que no están incluidas acá, pero en muchos conciertos de electroacústica uno termina buscando el mejor lugar posible en el que uno esté equidistante de los parlantes, en el que uno pueda estar en un mejor lugar y si uno podía estar al lado de la persona que proyectaba que era el intérprete era ideal, pero eso es una qué pena, cíteme con la palabra si quiere, eso me parece una putada con la gente que va a oír, porque no todo el mundo es el intérprete sí, no todo el mundo es esa persona, no todo el mundo se murciélagos que se orienta sólo por el sonido en ese lugar ideal, sí, un murciélago bueno mire, ahí

se metió Mauricio Bejarano en su abuelo de murciélago. Ah, bueno, Mauricio no era relevante, sino el ¿por qué tiene que haber alguien ahí! ¿por qué tiene que tener una experiencia más o menos válida? o digamos, o por qué tengo que tener una experiencia sí, por qué me va a sonar la obra si yo termino más cerca de este parlante o no, sí, o sí yo voy a compartir obra con otros compositores con una configuración de parlantes parecida en un auditorio, por qué la mía va a tener que tener eso ¡no! ¡no es justo con la gente! empecé a hacer con otras obras con GR-f y con música antigua, pensé algo que era espacialidad no preferente. Fueron obras que cómo era el asunto. Eh. Señor

Juan Diego Martinez: Espacialidad no preferente, esa categoría es suya, ¿cierto?

Daniel Prieto: me lo inventé sí, yo no sé si alguien más la use.

Juan Diego Martinez: Porque seguramente voy a utilizar eso.

Daniel Prieto: sí, o espacialización no preferente, sí.

Juan Diego Martinez: si, ok.

Daniel Prieto: Que en el momento en el que suene la obra, usted pueda tener una experiencia que no sea la no ideal, sí, sino que usted pueda tener una experiencia buenísima, o una experiencia propia y válida de esa obra y que yo, como compositor se la puedo poner ahí sí. Si usted está más cerca de este parlante o de este parlante. Usted va oír bueno, claro, va a oír un poquito más duro lo que está acá, pero de pronto si la obra no es la versión mono o es la versión multicanal, porque ahí más adelante va ver un detalle técnico, usted va a tener algo que le chisporrotea por aquí atrás, algo que les suena aquí adelante, hay algo que pasa atrás.

Entonces, esas obras de espacialidad de espacialización no preferente son hechas con instrumentos de Csound. Y, pues, claro hay una secuencia en el tiempo de cosas que yo quiero que pasen, pero la manera en la que están dispuestos son instrumentos granuladores que ponen cosas que no son exactamente iguales acá, no son exactamente iguales acá y no son exactamente iguales acá sí, o sea que es un empuje, lo que yo quiero hacer es ese movimiento, hacer que esa textura que esa en gr-

f, lo que yo quería hacer era, esa fue una obra para un montaje de danza de Sandrile Yendra que se llamaba Barrocame, eso lo hicieron en la Capilla Museo Santa Clara, una capilla barroca colonial, con su fondo lleno de hojilla de oro, con sus columnas, con todas sus imágenes, esta con toda esa parafernalia brillante y, pues, yo quería meterle, ese pedazo barroco dorado metálico, pero quería que la gente ¡sintiera! esa vaina, que se veía ahí sí. Eso que se ve ahí, pero igual en un espectáculo de danza, pues de danza con música, electroacústica, pues, no, yo le pedí a la persona, bueno, deme cuatro parlantes, que fue a lo que a lo que accedieron y, pues espero que haya funcionado igual. Al final la persona que la proyectó, porque no me dejaron a mí, la proyectó durísimo, pese a que yo le dije póngala pasito, póngala pasito que esta vaina está muy duro y le hecho todo el batio. Y ¡ah me emputé y me fui!

Eh, pero enserio, no acabe, empezó, hubo varias, pues había varias piezas, pero el momento en el que empezó a sonar esa vaina, así de duro, yo digamos, no era mi intención, yo quería hablar pasito, yo quería hablar pasito, y quería que se sintiera esa textura y de alguna manera no estaba imitando literalmente los movimientos, pero, por lo menos sí quería de las personas en escena, pero sí quería ver cómo esos granos a los lados se pegaban.

Por otro lado, otra obra similar también con instrumentos en C sound mediados por Ccilia, que es un entorno en Csound que uno puede parametrizar instrumentos de manera gráfica, de manera más fácil de usar que solo el código. Si, entonces construir partituras en Ccilia, da otra perspectiva diferente a cómo escribir la partitura C sound tradicional, que es de escribir evento, por evento, línea por línea, en el segundo cero, o en el

momento tiempos cero, depende del tiempo que le diga, va a ocurrir esto, por tanto tiempo y con estos parámetros, uno, dos, tres, cuatro. Si es un lenguaje muy viejo, viejo, no malo.

De una familia muy antigua, de la primera familia.

Y entonces, con música antigua, quise hacer algo similar, una reflexión sobre... Yo sé que estoy, parece que lo tuviera evitando, pero no lo estoy evitando, mire para donde voy.

A la universidad de Los Andes, a la sala de música, llego un clavicémbalo nuevo y, pues, bueno la sala de música es un espacio moderno, la sala de música de Ernesto Martan, pues.

y yo, ay qué nota clavicémbalo, uy si me lo deja tocar, qué nota, y empiezo a tocar alguna vaina de Bach que en el momento tenía en los dedos y yo pensé ¡hijueputa esta vaina no, no esto no suena aquí! . Esta música está pensada en otro tiempo, en otro mundo, en otro planeta, si, esta música se echa en otro espacio, unas paredes diferentes, con una sociedad diferente, con una con una vista diferente cuando usted sale a la ventana. Eso está incluido ahí, por lo menos en clavicémbalo. Bueno no voy a hablar de Glenn Gould pero en las interpretaciones locas, no locas sino, más allá, de sus interpretaciones más allá del piano o hacerlo en el piano, pero en el clavicémbalo, ese instrumento, me pareció extrañísimo y entonces, mucho tiempo después de pensar esa experiencia que todavía me, digamos de tocar un clavicémbalo, y oírlo en ese lugar, ¡uy pucha! ¡qué impresión! apareció música antigua que una amiga, la misma que me ayudo a grabar, bueno, mi asistente de grabación en Paisaje portátil, me había grabado unas muestras de chelo hacía muchísimo tiempo y yo las tenía por ahí guardadas y vi que algunas parecían como las transponía o las alargaba y terminaban pareciendo como una viola de gamba, por ejemplo, como esos instrumentos. Y yo mire vea qué interesante y empecé a armar esa obra y también tiene ese carácter de espacialidad no preferente y estoy con un instrumento antiguo no haciendo música antigua pensando, tratando de evocar un momento que ya no es. Están pintando un paisaje a partir de sonidos que no están ahí y, además, utilizando el concepto de espacialización, especialidad no preferente, meter a la persona en un lugar extraño, utilizar el extrañamiento, meter a esa persona en la perplejidad; es otra de las obras que tienen que ponerse pasito.

Emm, espere que hablando de remedios me que tengo que tomar las pepas a esta hora.

Y llegó a partir de eso, bueno. Eso es parte de la interfaz de cómo se comunica uno con la obra. Por otro lado, eh cómo se comunica el espacio con la obra, con el paisaje portátil, ya lo dije, el espacio como cosa espacial.

Espere que me pasó lo del chapulín colorado, cosa que usted disfruta en el auditorio, como obra que usted conmigo caminándola, sí que usted hace con una parte que yo le doy caminandola, y, por otro lado, en unas partituras gráficas, una obra que está, de la que hay fragmentos en el soundcloud que dice, es Esto no es una guitarra.

Juan Diego Martinez: Una referencia también, esto no es una pipa.

Daniel Prieto: Exacto y en la partitura está un esquema de una Fender telecaster puesto así, con esto no es una guitarra, si, entonces, el preludio no, sino cómo se llama, al principio antes de la partitura cito un texto de Chico Buarque “Sabios en vano intentarán descifrar los ecos de antiguas palabras, fragmentos de cartas poemas, mentiras e retratos de vestigios retratos vestigios de una de una extraña civilización”.

Entonces de eso se trataba, yo tengo una guitarra, una guitarra eléctrica. Entonces qué pasa si yo agarro esa vaina y no sé cómo se toca, si, esa extraña civilización, yo la saco y no sé, tengo está guitarra, está dupla guitarra de cuerpo sólido, amplificador y me dan aquí ok ya la tengo y desarrolle una manera de técnicas no son técnicas extendidas, ahí si yo me hago la salvedad, no son técnicas extendidas en el sentido estoy extendiendo las técnicas, no pensé en extender las técnicas del instrumento, sino en dar una técnica alternativa al instrumento o una técnica paralela al instrumento sí y, además, una técnica paralela que incluía soplar las cuerdas, para hacerla resonar, golpear el mástil, sí, algunas que aparecen en la técnica extendida y que hasta tienen y que hasta tienen sus propios signos en la notación de contemporánea; sus signos ya estandarizados, pero yo no uso esos signos estandarizados, no los use deliberadamente, si no hice una obra para que cualquier persona que no tocara guitarra y que simplemente tuviera la disposición para juntarse con otros dos o más la pudiera hacer y entonces ahí había algunos objetos y señales de coordinación que eran ojitos, así como mira a los otros. Los tiempos eran medidos en respiraciones y, pues, claro la guitarra y el espacio del feedback me van a determinar cómo funciona cada uno, la mano de cada cual me va a determinar cómo funciona la obra, si, o sea, por un lado, yo no tengo control de la obra, pero, por otro lado, hay algo muy chévere que es el proceso de montar la obra. Esa obra no se toca a primera vista, te lo juro, no se toca a primera vista, no es porque yo no quiere que se toque, no es que no es fácil de leer, no es fácil de leer, uno tiene que leerla.

Cuando la tocaron. Yo fui, mientras la estaban tocando estaba, pues bueno a veces me pedían aclaraciones, pero en principio mi rol de estar como mosca en la pared a ver qué pasaba si la obra está funcionando o no, pero lo importante. Una cosa muy importante que yo quería que estaba dentro de mi agenda era cómo la interacción entre personas funcionaba, cómo estaba funcionando no sólo la interfaz gráfica para poder tocar un instrumento, si, partitura, persona, cosa que hace

sonido, si no el montaje de la obra como proceso de coordinación, o de unas personas para conocerse, si, entonces eso fue lo más importante, lo más peculiar que vi, la obra en sí misma alguien podría decir que es poco o nada interesante de manera en el aspecto sónico, digamos a mí me gusta que yo pude sacar algunas cosas, pero el objetivo principal era eso sí. Mire que ahí está el referente de Paulina Oliveros.

El resto del referente Paulina Oliveros, la música que tiene que ser algo que lo construya uno si, en sus obras que requieren estar escuchando a la otra persona, estar sintiendo a la otra persona, en estas obras, uno tiene que sentir a la otra persona. Sí, hay otra que es desapegos que también funciona, así. Y hago la relación con Por favor, tocar, primero.

Por favor tocar, porque el título, eh uno va a un museo y “Por favor no tocar” si, váyase usted a digamos, así sean pinturas que tienen esa relación tan horizontal con uno, tan horizontal no, tan vertical con uno que hay una relación jerárquica entre la pintura y uno que están separadas u obras que están hechas para no ser tocadas, que están pensadas para no ser tocadas. Digamos tiene una relación distante con un con uno. Hay otras obras que desafortunadamente no dejan tocar, pero yo creo que sí están hechas a tocar como las de Moore, si las del escultor canadiense. Eh tuve el privilegio de ver en un momento de mi vida la sala dedicada a Henry Moore en la en la galería de arte de Ontario en Toronto, y yo quería agarrar esas obras. Esas obras son de son supremamente sensuales tiene una cantidad de curvas, si uno las mira tienen es esa cuestión de la espacialidad no preferente. Hay muchos como que han hecho eso, pero tienen los huecos que hay entre las obras si, daban ganas de tocarlas, no como otras, pero daban ganas de tocarlas sí, pero no, obviamente hay una cintica que le dice “Por favor, no tocar” “que me la enteca”, ¡no, lástima! Lástima que no se pueda.

El lugar donde uno literalmente puede tocar las cosas, la manera de hacer música yo creo que no es por coincidencia en muchas lenguas la palabra es la misma de jugar (en diferentes lenguas) en castellano, tenemos por un lado el tocar y por otro lado el jugar. Están separados si, el tocar es un acto físico que uno hace si, que uno hace con un instrumento sea el que sea digamos, y hay una cuestión táctil o por lo menos no con instrumentos o algo como el theremín hay una relación de algún tipo de tacto, pero igual, en castellano. En la relación es de tacto etéreo en el caso del theremin eh, pero es una relación no de juego. No es una relación lúdica en la palabra, entonces el traer el

“Por favor, tocar” a una obra, es traer a una persona uno que no es necesariamente. Ah, bueno, qué es lo que quiero hacer, es una obra en la que se pueda jugar si, en la que pueda yo poner eh alguien que, yo creo que ese título solo funciona en español. Yo si le fuera a poner en algún lugar donde se use la misma palabra para dos cosas, se utiliza la misma palabra para las cosas no funcionarían. Me toca inventarme otro título traducirlo para que el juego de palabras funcione, pero en español lo pensé así, sí que me parece una apuesta de una cuestión clave y bueno en cuanto a la espacialidad, me importa la cuestión del aspecto democrático de la música, entonces yo por qué voy a hacerle como en la especialización no preferente, por qué voy a separar a alguien de ese hacer el sonido, entonces, “Por favor, tocar” está propuesta como un como un pequeño espacio de juego con diferentes escalas digo diferentes escalas en el sentido de tamaño, es decir, como de rangos de escalas, si, escalas de tamaño.

Por un lado, está en la que uno camina si, la de dar varios pasos, la otra desde algunos centímetros, la de varios centímetros, decenas de centímetros, pero menos de un metro y en otra está la de algunos centímetros sí. Tenemos esas tres escalas. Esas tres escalas están representadas por o más bien, uno accede al mundo sonoro, ya voy a hablar del material sonoro que uno usa ahí. Uno accede a ese mundo sonoro través de sensores, tengo tres sensores de presencia de paso, burdos, como los de como los de las luces son los de las alarmas infrarrojo, que, si uno pasa por ahí, algo pasa, hay tres, hay una columna con dos,

o por lo menos un cubo arriba de una columna en el que hay dos sensores de distancia, en el que alguien bien sea puede abrazar el objeto, pero tendría ser no tan, digamos, no tan lejano del ancho de mi torso, sí, pero que fuera algo que uno pudiera abrazar, o que alguien pudiera ponerse casi a la altura del pecho, de la cara, que alguien pudiera acercarse y alejarse, si, no algo que estuviera abajo, sino algo que estuviera aquí, que uno lo pudiera... no es antropomórfico sino, por lo menos que está ahí cerca, digamos como una cabeza y un lugar, que a uno lo pueda identificar como algo en esa escala, en la escala de una persona que está quieta si, y uno puede interactuar así, no caminando en varios metros para encontrarse con un con otro objeto a ver ahí que pasa.

Y, por otro lado, había un grupo de sensores, con una cajita negra, con una lámpara encima y en esa lámpara hay tres fotos celdas y uno puede taparlas con una mano, pero la lámpara es lo suficientemente poderosa y las fotos celdas están lo suficientemente escogidas y calibradas para

que pueda existir la diferencia entre que uno ponga una mano encima de otra o de la deslice tapando completamente, destapando, tapándolo con una mano o abriendo poquiticos, entonces piense que la escala aquí es de muy pocos centímetros, es una escala muy íntima, entonces qué es lo que pasa con todo esto, esto es un campo de juego, no más una meta instrumento. La palabra suena un ahorita que la digo suena súper pretenciosa, pero eh tenemos varias varios lugares en los que no toca si varios lugares en los que no toca, pero no siempre van a reaccionar, igual si, cuando uno camina por los sensores de presencia que son las columnas amarillas que le envían la foto, las pequeñas que son como de tamaño, como unos cincuenta centímetros de alto, cada una de esas cuando uno pasa una de esas cambia un aspecto de un universo sonoro, hay tres universos sonoros, cada uno de esos tres universos sonoros tiene tres tipos de sonidos generados por computador que están interactuando en un momento y maneras en las que funcionan en las que funciona en las que reaccionan los sensores.

Por ejemplo, en algunos momentos esto me puede decir que la cercanía o la lejanía de los sensores frente a los sensores de distancia puede ser completamente independiente o puede, o necesita que dos personas interactúen, sí o que alguien haga con los brazos o que de pronto se encuentre alguien más que por accidente terminé jugando con uno, si jugando con la otra persona. El otro, la otra persona también necesita. Ah bueno, cada universo tiene características diferentes, cuando alguien pasa a través de uno de esos escenarios cambia algunas relaciones, cambia algún tipo de interacción, o cambia alguno de los tipos de sonidos generados por computador.

En este tan íntimo la persona descubre que o por lo menos si alguien está atento, pues claro el sonido no sale, para peor, el sonido no sale de esos instrumentos, no sale de esos lugares, no sale ni en la columna grande ni en las columnas chiquitas de la cajita pequeña, sino que salen unos parlantes lejanos, relativamente lejanos, pero que cuando alguien descubre que con su acción pequeña termina haciendo algo que está sonando por allá lejos o cuando pasó por allá cambio, algo de lo que estaba sonando, “lo daño” o hizo alguna cosa, estoy haciendo un espacio de juegos sí, Por favor tocar, es por favor intervenga la obra, por favor, hágala sí.

Yo aquí tengo una serie de reglas tal vez, de reglas básicas con respecto a los sensores, pero digamos, hasta ahí es opaco para la persona que está jugando con ella. No me interesa que la persona vaya a mirar el código fuente o el patch o vaina de arduino o el sintetizador de software

que use, eso es lo menos relevante del mundo. Lo que importa es que sea una vaina divertida, que sea una cosa divertida y que la gente termine ¡ay alguien está haciendo esto, voy a vandalizar lo que está haciendo! Si, voy a pasar por todos los cosos estos de presencia, o me voy a adueñar de alguno de los sensores, o voy a empezar a jugar con el otro. Sí.

Empezar a crear relaciones, y no relaciones tan íntimas como las de “Esto no es una guitarra” que eran relaciones del ensayo, uno como músico sabe que cuando uno ensaya no es una relación impersonal, sino tiende a volverse una relación íntima, si, que era lo que yo quería proponer en Esto no es una guitarra. Aquí es una relación que espero que ocurra entre diferentes personas, porque todos esos, el sonar, qué es el efecto de esas cosas que uno no mueve, sino que uno se mueve alrededor de ellas; se mueve alrededor, encima, cerca o lejos de ellas, dan un entorno sonoro, si nos dan el funcionamiento de un entorno sonoro, lo modifican, lo crean. Entonces de eso se trataba de entre personas que podrían ser desconocidas, abrir el espacio, abrir un espacio, para crear una relación bien sea efímera o que se saludan, pero por lo menos que exista ese momento de conexión, y que alguien que de pronto no le importa la música o que no sabe qué es arte sonoro o lo que sea. Y la puesta en escena ideal de eso es en un parque, pues de pronto no sé, si en un parque o en un colegio, no sé en algún lugar en el que la gente esté dispuesta a jugar, un museo no necesariamente, no es un lugar ideal.

Juan Diego Martinez: Si tiene una potencia, estar en un museo ya a uno lo inhibe.

Daniel Prieto: sí, entonces la idea de Por favor, tocar, era precisamente eso.

Juan Diego Martinez: ¡Muy bien! Súper. Entonces, me voy con la última parte del último tema de la entrevista y quiero que me hable de, bueno, de las grafías, de los planos o de las partituras, de cómo las usa, si las usa como un planeamiento de un proyecto o si las usa después como una evidencia del proyecto o sí, de hecho, si las usa, porque ya escuche que de repente si lo hace, entonces me gustaría saber cómo trata este tipo de material.

Daniel Prieto: Bueno. Por ejemplo, Adentro, afuera, fue muy bocetada, a la brava, como se me ocurría iba poniendo... señor

Juan Diego Martinez: perdido ese material, cierto. Usted me comento que ese material está perdido. Listo.

Daniel Prieto: perdido, perdón, bocetada en pro tools.

Juan Diego Martinez: Ah ok.

Daniel Prieto: Bocetada en pro tools a la brava, digamos yo quería este tipo de sonido, lo hacía así, lo recordaba y lo iba echando, iba echando, iba echando, fue una improvisación sobre la estación de trabajo, eso fue lo que fue.

En el paisaje portátil. Yo me quise poner un “poquitín” más riguroso y ahí sí dibujé un poco, lo que tenía era una línea de tiempo y más o menos aquí qué va a pasar y me decía como adentro de la burbuja acerca de, afuera de la burbuja el nombre del archivo. Tá tá y esa estuvo un poco más estructurada, más estructurado el Improntu lo que le digo, “material perdido”, lo siento, eso fue hace mucho tiempo. Pero si ese sí estuvo más estructurado, porque estaba la lectura, hice dos lecturas o dos tomas. Entonces cuál es esta toma, entonces esto va más o menos acá el texto. El texto aquí al lado, y donde me pongo al piano adelante, donde me pongo el piano atrás, tachoneo, dibujo.

Y en Por favor, tocar. los ¡pucha! Mire otra vez la excusa de la bodega, tengo mis cosas en una bodega, esto lo tengo en cuadernos y terminan y yo creo que le mande una de las cosas que tenía en el computador que son las especificaciones de qué hace cada sensor en un momento.

Juan Diego Martinez: si, el Excel.

Daniel Prieto: si, un Excel. Entonces mire espere a ver eh. Ah, bueno, sí, vemos como las fotoceldas, de dentro de cada uno de las fotoceldas bueno, alfa, beta y gama eran los emisores de bluetooth de cada tarjeta arduino que llevaba al computador a decirle qué hacer qué, entonces alfa era el más sencillo, que era que tenía, venían tres sensores, por ahí que me cambiaba entre mundos;

beta, eran las fotoceldas con parámetros técnicos de qué era lo que iba a funcionar el sonido; y los de distancia, los sensores, ah bueno, sí, sensores de distancia, controlaban algunas cosas, sí, controlaban otras cosas. Y ahí, mire, por ejemplo, estoy viéndolo acá, sonidos de masa cuasi tónica inestable, pero de altura reconocible con longitudes, variables, o acordes contruidos aleatoriamente con notas de una escala menor armónica de Do. Si, entonces fíjese que ahí estoy utilizando cosas que uno puede reconocer de la música como una escala de jugando con el sensor de distancia. Sí y, por otro lado, estoy pensando en términos de objeto sonoro, términos del control de lo que puede pasar en un sintetizador de software, con qué es lo que quiero hacer con este objeto sonoro.

El resto fueron planos técnicos y dibujos de cómo funcionarían, las cosas y dibujos de personas arrodilladas o dibujos de digamos, parecidos a los de Le corbusie jeje, pero, pues, como el modulo, pero cuál sería la escala de una persona más bajita, más grande, dibujos de imaginándome el lugar, lo que lo que yo le mande es la versión aséptica del plano del lugar, donde ya lo iba a poder montar para decir ok, estos son los parlantes que me van a prestar y éstos son los objetos que voy a poner y esta es una persona más o menos de mi altura que va a estar ahí. Así. Digamos esa era la vista de cómo terminó siendo esa exposición al cual sí. Ah y si, los parlanticos pequeños, el sensor, las fotoceldas tenían los parlantes pequeños, pero obvio, se veían por todos lados y había unos parlantes grandes, que también estaban mediados por todo lo que ocurría por todos los mundos sonoros y por todas las interacciones que había.

Muchos de esos dibujos, existen, no se los puedo mostrar, desafortunadamente, están guardados, pero sí muchos eran dibujos técnicos y otros dibujos imaginándome cómo la gente iba a poder estar jugando ahí. Digamos como dibujos parecidos a los que dan los que hacen los arquitectos. En mi fantasía, era eso.

Juan Diego Martinez: Listo, bien de todas maneras, me gustaría. Obviamente, si su merced quiere compartirme eso, sería muy chévere, porque, pues sería muy valioso para mi proyecto, o sea, conocer esos esquemas, conocer esos dibujos. Obviamente, si su merced está dispuesto a compartirlos

Daniel Prieto: no yo estoy dispuesto, la vaina es la dificultad logística, porque yo me traje acá una parte funcional de mi estudio, porque tuvimos que hacer un trasteo y ahorita estoy en un proceso familiar complicado de separación, pues bueno. Bueno, muchas cosas están en archivo.

Juan Diego Martinez: Listo, sin embargo, yo de pronto la otra semana, le escribo un correo y pues lo que tenga a la mano, así no sea de estas piezas, lo que tenga a la mano sí lo puede facilitar si no hay problema. Lo digo porque es valioso sí, es valioso. Entonces sí lo tiene en la mano y se pueden compartir, perfecto. Si no, pues de todas maneras lo que usted compartió hoy es súper importante, entonces eso lo voy a usar también.

Daniel Prieto: Yo creo que le puede servir un poquito o no sé, por lo menos complicarlo un poquito la partitura de Esto no es una guitarra. Si le parece.

Juan Diego Martinez: Listo. El problema no es que sean exactamente de las obras que yo le solicité información, sino mi idea es conocer cómo su merced abordó la grafía y la preparación o la proyección de sus proyectos creativos.

Daniel Prieto: Ahí sería como lo abordo en Esto no es una guitarra. No me importa que sea una obra electroacústica o no sí, sino es cómo lo abordo y qué era lo que yo quería. Ahí está, yo creo que ahí está plasmado.

Juan Diego Martinez: Listo, entonces maestro Daniel esto digamos que era en general, lo que quería preguntarle sobre su trabajo, entonces en este momento voy a detener la grabación, listo.

Entrevista Melissa Vargas

4 de septiembre de 2023

Juan Diego Martinez Alvarez

Pensando en la creación musical electroacústica ¿A qué lo remiten las palabras lugar, espacio y/o territorio?

Melissa Vargas

Bueno, aquí yo quiero a hacer un pequeño paréntesis antes de contestarte.

Yo hago música y experimentación sonora, e improvisación libre, sobre todo. No me considero cercana al arte sonoro en términos de cómo conceptualiza el arte sonoro, de cómo cierra el arte sonoro la idea del sonido. Para mí, el arte sonoro, más bien lo cierra y no lo amplía.

No me siento parte de esa disputa del territorio. Me siento como haciendo y en ese hacer, pues ya quien escuché tomará sus decisiones respecto a lo que considere que es mi creación y en ese sentido yo También siento que mis maneras de acercarme a la creación en música se comportan de la misma manera, o sea, tengo unas preguntas creativas y técnicamente voy resolviendo esas preguntas dependiendo de a lo que me invitan.

Con eso quiero decir que hay muchas preguntas que yo tengo. Que se resuelven con experimentación electroacústica, generalmente análoga, o con otro tipo de procesos de creación acústica. No me siento una compositora de música electroacústica, sino eso hace parte de los materiales de trabajo, de las técnicas de trabajo para resolver preguntas creativas. No tengo tampoco angustia de que se mezcle lo electroacústico con lo acústico que digamos que son procesos que para mí está siéndome útiles en el sentido de la creación.

No me siento como: “soy la compositora purista de música tal o de técnica tal o de herramienta tal”. Entonces todas las respuestas que yo te vaya a dar están como en esa dirección del acto creativo ampliamente entendido.

Ahora sí respondo sobre espacio, lugar y territorio. Me imagino que las respuestas que yo voy a dar se acercan a eso, porque todas estas palabras, lo que hacen es tratar de invitarnos a delimitar, a poner un marco. ¿Y las preguntas que yo me he hecho volviendo como a ese acto creativo respecto al lugar en el que me encuentro, ¿cómo me relaciono con el entorno en el que estoy? ¿Porque técnicamente tengo un auditorio de estas características? Y la persona que vivía al lado es una persona que no nació en Colombia, es migrante, porque creo que todo eso tiene que ver, me hacen

escuchar distinto, básicamente. Voy a enfocar la respuesta hacia la percepción, después de que dijiste tus marcos referenciales, fue como ¿ahora yo qué pienso de esto?

En todos los escenarios que yo he trabajado, esta problemática tiene que ver con eso, con la percepción, con lo que recibo del entorno, básicamente. Por ejemplo, hay una pieza que me acuerdo que Marcos Veintes, pensando en Brasil me invitó a hacer y era como manipular una línea melódico/armónica que él había construido alrededor del término paz, e invito a trabajar a varias personas con ese material, a hacer obras alrededor de ese concepto. Y justo en esa coyuntura en Colombia estábamos en el proceso del plebiscito, Tú debes estar muy familiar eso porque somos compatriotas, paisanos o etcétera. Pero.

Esa pieza la hice después de la plenitud, o sea, está relacionada con esa, con esa escucha del otro, con esa y con esa no escucha, porque pensé muchísimo en la tristeza de cómo pudimos decir NO (haciendo referencia al plebiscito), pero también cómo yo no escuché a estas personas que votaron NO.

Había una negación también de mi parte a esa otra forma de entender el mundo, sea cual sea, yo estoy de acuerdo, no estoy de acuerdo. No se trata de eso, se trata de no hay una escucha, no hay una relación, no imaginé que eso pudiera ser un escenario y eso tiene que ver con un límite en nuestra recepción del otro o de la otra.

Por ejemplo, lo que he venido trabajando últimamente, frente a la escucha como herramienta de vinculación haciendo música, que tiene que ver con el espacio acústico, por lo que planteo en las relaciones entre quienes estamos haciendo la música.

Pero también con ¿cómo usamos herramientas desde el arte y de la música para vincularnos y encontrar afectos? ¿Que no podríamos hacer de otra manera? Y eso claramente tiene que ver con el entorno.

He venido desarrollando un concepto que se llama el espacio comunal sonoro. Después de estudiar un montón de. Sobre teorías decoloniales, de hacerme preguntas al respecto de ¿quién soy? ¿dónde estoy? ¿por qué soy? ¿Porque pienso? ¿por qué deseo esto y no deseo lo otro? ¿cuáles son mis pretensiones con la música que hago?

Entonces ese espacio comunal sonoro, es un espacio que se crea tocando sin mirarse, Asumiendo que hay otras partes del cuerpo que están recibiendo esos estímulos y todas las relaciones en las obras que se crean a partir de esa construcción mutua.

Es un ejercicio completamente relacional, por ejemplo, se trata del espacio que describiste como espacio, tiene que ver con la acústica, pero se vincula con el espacio que estás habitando, no solitariamente sino con otra persona, con otros seres que son quienes están tocando contigo y están escuchando lo que estás haciendo.

Además, habla de quién eres, creo que hay una interrelación entre esas tres categorías de las que tú estabas hablando. No me gusta esa palabra, territorio, no me siento cómoda con eso, me parece que esa palabra está súper instrumentalizada políticamente y. creo que a veces la decimos, como para darle relieve a personas que consideramos que están habitando espacios que han sido históricamente marginados o empobrecidos, que están alejados de nuestra cotidianidad, aparentemente.

También hay unos prejuicios acerca de que quién vive en la ciudad, nunca tienen relación con eso, es una persona ciega y pienso que Bogotá es 60% rural y digo: pues entonces la gente que dice eso no conoce Bogotá porque no están andando por esos lugares en pobrecillos, marginalizados que están dentro de una ciudad tan grande como esta y en muchos otros escenarios, por ejemplo, en Colombia.

Entonces yo intento cada vez menos usar esa palabra, aunque tengo piezas que la usan en el título inclusive. Ya que de una década para acá las teorías sociales han empezado a utilizar este tipo de términos, también ha cambiado un poco la narrativa de cómo nos referimos a las personas que han sido muchísimo más afectadas por las estructuras sociales, que evidentemente son problemáticas. Pienso en el territorio sacándolo de esa instrumentalización, pienso mucho en las fronteras, pero recuerdo que yo tengo una pieza que se llama Caminar la canción, cantar la tierra, que es exactamente mi manera de entender esta idea de los indígenas en Australia.

Ellos cantar su territorio, y esa pieza demarca lo que yo comprendo de lo que sucede. nunca he estado en Australia, desafortunadamente porque este tipo de cosas me interesaría mucho escucharlas, pero como una manera de sonar, nos está hablando de una descripción del espacio geográfico, y no tiene que ver con mi idioma, ni con una lengua, sino con cómo suenan muchos idiomas distintos.

Ellos tienen idiomas distintos, obviamente, como todos los grupos indígenas del mundo, pero están hablando de la misma serpiente, y es a través de lo sonoro que se reconoce esa canción del territorio, eso me parece uno de los conceptos musicales más elaborados que haya podido conocer.

Por lo menos conceptualmente, es otra manera de escuchar. No es descriptiva en ese sentido de voy a contar con las palabras qué es lo que estoy viendo, no es un paisaje, es más profundo que un paisaje, no es un algo para contemplar, es algo que estás recorriendo y que estás habitando todo el tiempo. Y eso me parece como fantástico, entonces, pensando como en esa correlación que yo sentía con ese concepto, en esa conexión, hice esa pieza.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Algunas de sus obras electroacústicas tiene referencias un lugar, espacio y/o territorio?

Melissa Vargas

Quisiera tratar de desmarcarme ciertos escenarios, por ejemplo, del identitario, mi música es colombiana, porque yo nací aquí, es obvio, pero siempre de piensa que por ser boyacense hablan de bambucos, de pasillos etc. Algo yo no escuché en Tunja cuando vivía allá. Pero hay una idea depositada de que esos escenarios geográficos tienen un contenido sonoro de ese Corte. Cada vez que me dicen eso, yo digo: yo nací en Sogamoso, allá solo se escucha música Llanera. Yo crecí escuchando música llanera, es otro paisaje completamente distinto al que está en el imaginario del que puede ser un departamento.

Que creo que es una pelea que nos damos muchas personas, sobre todo quienes tienen esas ideas de identitaria que son fáciles de explotar sus territorios geográficos. Entonces la salsa, el currulao, el bullerengue son “exoticables” con mucha facilidad. Entonces sí creo que hay personas que marcan su relación con los territorios, con las grafías, con el espacio, con el lugar de esa manera.

Yo me siento súper distante de esa práctica, yo no quiero usar melodías indígenas witoto para inspirar mi composición, me siento súper incómoda con eso porque lo leo como algo que no es, aunque nacimos en un mismo espacio geográfico, porque los territorios están demarcados de esa manera.

Yo no me siento cercana a eso y no siento que me pertenezca, si yo no he tocado violín caucano nunca en mi vida ¿porque va a ser mío? ni siquiera lo he cogido, creo que es importante decirlo, para que no se interprete como que mi relación filial con la geografía es esa.

Pero claramente yo siento que el espacio donde nací y el lugar donde viví en esa ciudad han marcado en mi proceso creativo, pero no es algo que yo haya pensado para hacer, sino que he pensado de mi hacer.

Yo nací y crecí en una vereda de Sogamoso donde no pasaban carros nunca, nosotros estábamos super alejados, éramos un barrio de autoconstrucción, para comprar un terreno barato, las familias

se unieron, nosotros vivíamos lejos del centro de la ciudad, en una vereda en el campo. No había nada más que vida semiurbana. Pero en un lugar tan pequeño no pasa nada, básicamente no pasa nada, pero eso es mucho.

Los espacios de los tiempos de contemplación de la vida son muy, muy grandes, y nosotros tuvimos esos espacios en la niñez, sentarse a mirar por la ventana durante dos horas, antes y después de tomar onces, como si fuéramos viejitos como si fuéramos viejitos niños. Y yo creo que eso para el arte es muy útil, pero eso es una reflexión posterior.

El que yo haya pensado desmarcarme de estas otras maneras de hacer también es pensar en estas palabras, pensar en qué es lo que yo siento al hablar del lugar en el que estoy habitando. Además, con quienes trabajo, también mi proceso creativo se afecta por a quienes estudio y con quienes decidió relacionarme y construir una comunidad. Y eso es clarísimo en mi trabajo, quero divulgar todo el entorno regional, que mi música está influenciada por el entorno regional.

Por ejemplo, Óscar Bazán, que es un compositor argentino, ha influenciado mi trabajo por todo eso que se relaciona con lo austero hace parte de mi conexión con La vida. Que yo haya pensado en eso tanto tiempo y que haya encontrado que yo tenía eso en mi experiencia vital, y que hoy se está mostrando en lo que estoy creando, es una relación con el entorno geográfico, con el espacio, con el mundo sónico que está habitando, con el que he construido mi vida durante 40 años. Eso está afectando mis maneras de crear y las preguntas que tengo, cuando yo me encuentro, con eso que te contaba de los nativos australianos, toda esta descripción de estos indígenas, también pienso en cuáles son las conexiones reales que uno tiene con otras culturas, por ejemplo, si yo nací en un terreno que me dicen que son muiscas, pero yo voy y leo la descripción de la laguna de los koguis me siento conectada con eso también. No es necesariamente donde estés, sino qué estás buscando que te conecte con la vida, básicamente.

Yo nunca he mirado más allá de Sogamoso de Bogotá, he estado en otros lugares, he vivido en otros lugares que nunca hay decidido que sean mi casa, que mi espacio vital cambie drásticamente, porque todo cambia, uno se come, una fruta, una guayaba en Brasil o se la come en Colombia son dos cosas distintas.

Para hablar en general, yo siento que hay una preocupación vital sobre el entorno. Para mí en todo mi ejercicio creativo, sea porque me conecta con la vida, me hace preguntas políticas, porque me ayudó a entender qué es lo que yo imagino. como el territorio que estoy habitando; como el lugar

que estoy habitando. Y también qué rechazo, ese espacio creativo que estoy rechazando como propuestas que ha que también se mueven dentro del mismo.

Obviamente eso tiene complejidades inmensas, en países como los nuestros digo los nuestros, porque creo que Brasil también tiene ese problema, está todo de marcado a través de la identidad, y sinceramente, yo considero que eso es un problema.

Marcarse con la identidad tiene una estrategia política, por ejemplo, cuando digo soy mujer, es porque tengo una intención política con usar esa categoría. Pero mi música pues nadie va a decirte: es colombiana y cuando alguien se me acerca y me dice porque no metes un instrumento tradicional colombiano en tu música para que suene más colombiana, pues, yo prácticamente le digo: “pues entonces no te interesa mi música” Creo que puedes buscar a alguien que sí tenga esas inquietudes en su trabajo.

Te hablé de una obra, a la que se refiere el concepto Paz, llamada Quemando los ojos de agua, es una pieza electroacústica experimental. Pienso en el trabajo con el paisaje sonoro, Caminar, una grabación que hice para este proyecto que hay que Citizen Memory. Caminando por los lugares donde normalmente camino Chapinero, haciendo unas pequeñas intervenciones, haciendo algunos ajustes a esas grabaciones de audio, con ese espíritu de recortar, pegar, repetir, invertir, etc. La decisión de caminar Chapinero, nace del ser habitante de chapinero, no es el único lugar de Bogotá en el que he vivido, además he sido muy afortunada porque he trabajado muchos años, ahora no lo hago, pero trabajé por lo menos 15 años con poblaciones en las montañas de Bogotá.

Ese trabajo le permite a uno recorrer la ciudad, pero mis recorridos caminando normalmente son por el lugar donde vivo, o el lugar donde trabajo en ese momento, la decisión fue grabar chapinero, que es una cloaca sonora básicamente, porque no puedes enfocarte nunca en absolutamente nada. Si te desconcentras te atropella un carro, una bicicleta o quien vaya andando, y si te distraes con el sonido del vendedor, al otro lado están robando a alguien y gritan. chapinero es mucho fuego en la ciudad, es como un poco el centro, otro pedacito del centro intenso, entonces es muy exigente para habitarlo sonora con el sentido sónico.

Todo lo que está sonando, porque en realidad la supervivencia tiene que ver con el foco, sino me enfado con el pito del carro, pues entonces tengo problemas, sino me enfoco en el sonido del semáforo, pero que me estaba avisando que va a cambiar, pues entonces tengo problemas de supervivencia básicamente, creo que este es un espacio de esos. Supongo que hace siglos que uno

escuchaba el rugido del León pues entonces, es un ejemplo bobo, pero me refiero a que hoy tenemos otros peligros a los cuales ponerle atención. Y la ciudad nos exige esa atención, nos exige estar ahí con el sentido despierto. Estas son piezas de hace años ya casi una década del 2014.

Suelo mío que también es par soporte fijo, tiene ese título, ponernos en otro lugar. Esta pieza viene después de haber hecho esta última que te decía Descifrando territorios, nació de un momento siendo estudiante, en el que teníamos un ensamble que se llamaba 5M, 5 personas haciendo música, básicamente.

Cada persona que estaba ahí decidió hacer una obra para el ensamble, en esa obra yo tomé recortes de mapas, (todos éramos de lugares distintos de Colombia). Entonces fue como coger esos recortes de los mapas y empezar a buscar maneras de relacionar los trazos para que se volvieran partituras. Ese fue como un primer acercamiento a eso, a pensar cómo nos relacionamos nosotros, que venimos de lugares distintos y que estamos cada sábado en mi casa conociéndonos a través de hacer música básicamente. Entonces esa es una pieza para improvisaciones muy cortas, improvisaciones de dos minutos máximo. Vas cambiando la partitura para que sean muy cortas. Ese era el ejercicio que estábamos haciendo en ese momento, entonces yo lo alimenté con esa propuesta.

Y Suelo mío también buscaba darle un poco la vuelta a esa colectividad, y ese uso de la palabra territorio me parecía que suelo estaba mucho más cercana a lo que yo Imaginaba, y en ese momento yo estaba asistiendo a los talleres la Biblioteca Luis Ángel Arango, de cartografía y encontré dos artistas que me parecieron interesantes en ese momento.

No sé si estás viendo, si tienes el chance de ver la fótico que hay en el soundcloud la fótico es de un trabajo. esa foto es un trabajo que hizo una artista colombiana que se llama Libia Posada. Y son unos. Tiene que ver con el desplazamiento forzado y con el despojo de tierras. Lo que ella hacía era encontrarse con mujeres que habían sido desplazadas y empezar a hacer un trabajo de cartografía sobre la piel, lo que ella hizo fue dibujar en los pies y las piernas de estas mujeres, los sitios de los cuales había sido habían sido desplazadas y tomar fotografías.

Yo me encontré con esa obra porque la expusieron en un hotel que queda cerca de la carrera 10 con 22 (Bogotá) y era casi medio edificio, uno de los hoteles más viejos de Bogotá, que, además, creo que fue el primer edificio más alto. En la obra tú solo ves la pared, pero era tan impactante ver esos pies ahí gigantes, se volvió cotidiano y me hacía pensar cada vez que pasaba por ahí, fue como

bueno voy a hacer una pieza que describa esta sensación que tengo con la obra plástica de Libia Posada, se llama Signos cardinales, ahí está la relación con un territorio que no es mío, es de otras. Esas situaciones me hacen preguntas, sobre el despojo, ese hecho del desplazamiento, esa idea que cuestionamos tanto de la propiedad de la tierra, pero cuando vemos estas personas sin tierra, viviendo en escenarios tan precarios, pues entonces nos hacemos preguntas sobre si esa tierra sí es de ellos, quiénes le cuestionamos la tenencia de la tierra y por qué. En realidad, estoy viendo acá mi propio catálogo de obras y pienso y digo, todas tienen que ver con eso.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Qué la motivó a utilizar esos recursos? Hablando de los intereses compositivos.

Melissa Vargas

Todas mis obras tienen procesos creativos distintos. Yo te voy a ser muy sincera, mis obras electroacústicas son experimentales, la mayoría de veces son sonidos de improvisaciones grabados, después procesados y filtrados, puede ser con algún proceso de síntesis o no, pero el orden creativo viene previo a los procesos.

Siento que hay muchas obras acústicas más que se acercan a electroacústica por ese tipo de procesos, pero no necesariamente porque yo esté pensando: aquí quiero hacer una síntesis granular, eso no me pasa en mi proceso creativo. Cuando necesito que algo suene alguna manera converso con gente que sabe de eso y me y me dice: esto lo puedes hacer así, o esto lo puedes hacer así.

Porque yo no he tenido una formación en música electroacústica, como otras personas, compositoras y compositores que van a un laboratorio y tienen una formación, estudian, hacen procesos. Mi acercamiento a lo electroacústico ha sido super experimental básicamente.

Pero sí, claramente hay obras en las que hay unas decisiones tomadas con antelación. Si hay un texto, quiero que el texto se repita, ¿qué tipo de repetición voy a usar? voy a usar un delay, o voy a recortar y pegar, o grabar ese mismo texto muchas veces. Ese tipo de procesos están ahí, pero más como preguntas, no tanto como herramientas técnicas específicas, sino como preguntas creativas que resuelvo de esas maneras.

Justo ahora que me preguntaste por las obras, quería hablarte de las últimas obras que he compuesto, que ya no son más, son de la gente que las hace. El proceso, en relación con el entorno, en esta última pieza Cartografías fraternas y otra que tengo, que se basa en cartografías comunales, son piezas en las que se tienen que grabar y hacer bitácoras en audio de su memoria sonora del entorno donde viven, es como si yo compusiera, pero componen todos, porque más o menos eso

es lo que yo hago y entonces estas personas graban durante 10 días cada noche sus impresiones sonoras más importantes del día, las comparte y después se reúnen a escucharlas, a compartirlas y a seleccionar cuáles de sus sonidos quisieran usar en una intervención de improvisación en una partitura que van construyendo a través de lo que otras personas escuchan de su propia relación. Es como una meta relación con el entorno, que luego se vuelven obra colectiva básicamente.

Ese es un proceso creativo super personal que está siendo compartido a una comunidad, no son obras de mi autoría, son obras para comunidades específicas, creación, interdisciplinar o colectiva. Que están ahí y que les sirven a otros para crear colectivamente. No sé dentro de este mundo de la autoría individual, ya no sé cómo llamar esas piezas, pero están ahí. Siento que cuando se existen ya no son más, yo puse unas ideas y esas personas son las que hacen la pieza.

Juan Diego Martinez Alvarez

En la creación de la obra ¿Cuál es la forma de encontrarse con los sonidos de un lugar? En el caso de que su papel sea como visitante y en el caso de que su papel sea como residente.

Melissa Vargas

Pienso mucho en una de estas piezas Descifrando territorios, que fue hecha para comunidades específicas. Fui a Minas Gerais a hacer una residencia en la Sierra Mantiqueira en el 2016 si no estoy mal. La pieza se llama Tempo em todas direções.

En realidad, es una pieza para comunidad específica.

En este caso pensando como en el proceso creativo, yo creo que era más que una colaboración, porque lo que empezó a pasar, es que la comunidad no se escuchaba, no se sentía, se escuchaba de maneras como nos escuchamos cotidianamente, que es más bien oírse y no escucharse.

Escucharse implica un involucramiento y en muchos de los casos hay un afecto que está cruzado, por eso se acerca mucho mis intereses sobre el feminismo, porque también como que esta práctica me invita mucho a pensar. Y este giro afectivo que plantean las feministas, sobre todo las feministas del sur global.

Hay una conexión, hay que involucrarse, si quieres escuchar, tienes que involucrarte. Lo que empezó a pasarnos ahí es que nosotros, como era una residencia y estábamos en el cerro, entonces había que estar todos los días, entonces empezamos a involucrarnos. Y empezaron a suceder situaciones sonoras y situaciones musicales que eran extrañas para ese entorno, pero que eran de ese entorno al mismo tiempo.

Que la niña de la hija de no sé quién, de la casita de por allá, no se conocía y jugaba todos los días con la niña de la casita de por allá, pero nunca habían cantado juntas. En realidad, la residencia era para ir a grabar música de uno, pero me terminé involucrando tanto en la escucha del entorno y de las personas que estaban ahí, que terminé construyendo una pieza para que todas las personas se involucraran.

Y en eso que sucedió también ahí hay una afectación individual respecto a ese entorno extraño. ¿Como yo resuelvo eso? y cómo de repente no hacer una canción sobre lo que yo viví allá, sino que todos tengamos la oportunidad de accionar el sonido y hacer música en comunidad.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo es su relación con el espacio arquitectónico donde va a hacer la espacialización sus obras?

Melissa Vargas

La mayoría de música electroacústica que yo he hecho es estéreo, no son instalaciones realmente. Se busca que los sonidos que son tan tenues tengan presencia, son más indicaciones poéticas respecto a lo que se va a escuchar. Yo no tengo piezas que tengan patch, que tengan que construir una programación para que eso suene de esta o de otra manera. Ya están hechas y solamente hay que proyectarlas, difundirlas a través de los altoparlantes en estéreo.

Si quieren hacer una versión de ocho parlantes o lo que sea, ya es una decisión de quien la está interpretando, que podría ser, pero la pieza no está construida en lo que yo imaginé, para eso. Sería una interpretación. Pero sí hay una preocupación respecto a lo acústico en la mayoría de mis obras, en los últimos diez años hace parte sí o sí, de las reflexiones que tengo cuando estoy componiendo. la primera ya te la he dicho, el Espacio comunal sonoro, construí este concepto entre intérpretes, que además afecta, por supuesto, a quienes están escuchando como audiencia, sea porque el ensamble está en el centro. Permite romper ese esa construcción de que el público está lejos de las personas que están tocando, yo no lo siento como un ejercicio de poder, de todo estás angustiosas reflexiones sobre las maneras rituales, más bien pienso que es otra manera de habitar el espacio, es otra manera de invitar a las personas a que se muevan en un espacio.

Hay unos espacios en los que se puede y otros en los que no se puede, y cuando no se puede, también se afecta la escucha de la audiencia, porque si están sentadas tres personas dándose la espalda, hay uno o dos instrumentos que no se están viendo, solo se están escuchándolo. Ahí también hay un cambio de percepción respecto a las audiencias y a mí misma también, porque yo también soy escuchada en mi propio trabajo.

Hay una pieza que se llama *Unrelentingly restless*, es una pieza que estoy trabajando hoy en día. Hay una idea electroacústica que de pronto te interese saber que se llama *Electrónica íntima*, que no me inventé.

Es darle a quien está interpretando una electrónica, música mixta.

Pero yo le estoy haciendo partituras orales, que son mi voz y que además son sonidos o indicaciones de cómo se debe sonar. Eso me ha interesado mucho, las partituras orales es algo que me ha interesado mucho, por mucho tiempo y que por fin encontré un recipiente donde deposita esa manera de hacer que es hoy podemos tener, no sé los audífonos Bluetooth, eso ayuda mucho a que sea muy fácil.

Entonces estoy haciendo unas pistas de toda la pieza, son cronometradas, la electrónica íntima empieza a aparecer en ciertos momentos, para que quien estén escuchando eso, se afecten y cambie su manera de tocar o hagan lo que yo le estoy pidiendo, pero es otra manera de entender la instrucción.

Entonces en esta pieza, que en realidad es para corno y objetos, combino varias cosas: tiene electrónica íntima, tiene unos espacios de desplazamiento con improvisación, tiene unos espacios, una partitura escrita, tiene 3 estaciones para el movimiento, que irse moviendo, mientras está tocando, y en esas estaciones tiene unos materiales: roca sobre papel, roca sobre metal, y entonces ella está tocando el corno inglés, pero a la vez está tocando con los pies. Estos materiales que están como metiéndose en ese sonido, que el corno está proponiendo. Creo que esa pieza tiene como todos esos elementos que pueden hablar de eso, del espacio. Pues del timbre, que básicamente la Electroacústica.

En muchos sentidos, la idea de cómo se mezclan esos timbres y esos timbres que no son cotidianos, como tocar corno con unas piedras en el piso y sacudirlas y pegarles y pisarlas, caminar con esto de la electrónica íntima.

Juan Diego Martinez Alvarez

Quería que me hablara del tratamiento, partiturográfico de sus obras.

Melissa Vargas

Creo que para mí es igual que el manejo de lo de las herramientas y los materiales, me sirve para comunicar mejor. No tengo angustia porque no tenga un pentagrama y cuando tiene que tener un pentagrama, pues lo tiene que tener, y cuando debe ser un dibujo es un dibujo, pues la música, todos dibujos al final todas las grafías son dibujos, todos son grafías.

No es que para mí esta idea de que hay partituras gráficas, pues es un poco ridícula, porque siempre las partituras han sido gráficas y también hay otro tipo de partituras que no son gráficas.

En el siglo XII Hildegarda estaba siguiendo partituras gráficas, dibujar algo que no sean bolitas y palitos es algo extraño, no tendría que ser extraño.

Así lo manejo, si necesito escribir texto, pues en la descripción van texto, si necesito que sea un dibujo un poco más evocativo, como lo que te decía de los mapas del collage de mapas, pues lo es. Si necesito en el caso de la pieza que te estaba comentando hay dos espacios, uno para los dibujitos que voy a hacer con las rocas para que haga con los pies, entonces hay dibujos de pies y pisaditas. Y otro espacio de Trigramas que le está diciendo a la cornista qué hacer con el corno, porque tiene dos instrumentos, y además dónde va a aparecer esa electrónica íntima para que no se desubique. Desde las grafías hasta las partituras grabadas, creo que ese puede ser un amplio espectro de lo que sucede y creo que hay que sumarle algo que está muy presente en mi práctica, que es la improvisación libre dirigida.

Yo dirijo improvisación libre, puede sonar paradójico, pero hay un ejercicio de invitar a las demás personas con mi cuerpo, o sea de “partiturarizar” con mi cuerpo sonidos que quiero que hagan.

Todas las obras que yo tengo están en mi página para descargar libre, y eso me parece importante decirlo porque es una decisión política no vender mi música como otros profesionales y en otras partes del mundo sucede. Por muchas razones, porque las compositoras cada vez tenemos menos acceso a que nos toquen la música. Porque estamos en América Latina y porque la forma de ser profesionales acá es muy distinta. Porque quiero que se conozca.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que hay una relación afectiva entre el compositor, lugar, espacio y/o territorio y la creación sonora? ¿Puede explicar por qué?

Melissa Vargas

Yo diría, en general, sí.

Porque creo que quienes nos ocupamos de crear música o de crear con sonido tenemos una vinculación muy grande con la escucha del entorno del paisaje sonoro. Eso afecta de manera trascendental nuestra práctica creativa, no diría a todas las personas, no las conozco a todas, pero en una idea general de cómo el paisaje sonoro afecta a la gente, Pues sí creo que hay una vinculación, y creo que esa vinculación es fuerte como para hacer afecto, es capacidad de transformar porque transforma la vida también. Es decir, si tu cambias de paisaje sonoro pues tu

vida se va a transformar notablemente, si yo me voy de aquí a vivir al lado de donde están construyendo el metro, Eso va a transformar mi escucha de manera radical. O me voy a vivir a la montaña, obviamente, va a transformar mis deseos creativos.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que hay un componente nacionalista o patriótico en su obra?

Melissa Vargas

Absolutamente no. Creo que contesté antes diciendo que no quiero que haya.

Creo que mi práctica vital hay una reflexión acerca de qué es estar en este país y haber nacido aquí hay un amor por este entorno, que expreso en casi la mayoría de mis obras. Pero no tengo la intención nacionalista y creo que la búsqueda de la identidad por ese camino es nociva.

Nos hace daño como sociedad y nos impone hegemonías, nos impone maneras de hacer que generan odios. No entiendo porque la gente que no hace eso uno, una especie de fanatismo, problemático que “musealiza” y explota la música, no estoy de acuerdo con eso.

Yo he sido parte del comité de selección de por lo menos no sé los últimos 5 años de obras en el Ministerio y en convocatorias distintas y lo que yo cada vez veo más es esa práctica nacionalista y me asusta, en las personas más jóvenes.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿La idea de América Latina o de cultura latino-americana tiene algún papel en su producción?

Melissa Vargas

Sí, pero no en ese sentido latinoamericanista, en relación a lo que estábamos hablando antes. Es más cercano a una búsqueda de conectarnos como región, de entender que somos parte de un todo que hemos pasado por unos procesos similares, que tendría que ser un deber conocernos, conocer nuestra música, enseñar nuestra música, escucharnos, analizarnos.

Porque pues esta música está presente, tu pudiste haberlo escuchado antes también porque es algo que decimos varias personas. Nuestra música está presente desde que fuimos colonizados. Pero hay un desarrollo propio también intencional desde ese entonces. No es una réplica, no hay entre más nos conozcamos entre nosotros, entre nosotras, regionalmente, construyamos redes, menos vamos a estar pretendiendo una supuesta aprobación de unos centros de poder.

En ese sentido, digo sí, eso es lo que hay que hacer, ese debe ser el camino. Además, no sé si leíste, pero yo tengo un programa de radio de música contemporánea en Colombia, América Latina hace

más de una década. Y escuchado tanta música que digo, cómo no nos creemos el cuento, Cómo no entendemos todo esto tan grande que hemos hecho y que tenemos que estudiar y que tenemos que conocer.

Entrevista Luis Fernando Sánchez

16 octubre 2021

Juan Diego Martinez: Listo maestro Luis Fernando, hay cuatro temas que quiero tratar que son muy importantes, Primero quiero hablar de cómo llega a la composición electroacústica.

Luis Fernando Sánchez: El primer contacto, la primera experiencia de los primeros de experiencias que tengo con electroacústica particularmente tienen que ver con dos espacios de formación dentro de la Universidad Distrital.

Primero fue el ensamble música contemporánea, el Encap de la Asab, con Rodolfo Acosta comenzamos una exploración súper interesante, con la cual entro en contacto con la música electroacústica eso es el año, más o menos 2005 y al mismo tiempo, la misma Asab en la Universidad Distrital, converge Daniel Prieto, quién era mi profesor de Medios complementarios, se llamaba la materia en ese momento, y claro, yo vi un énfasis mucho más hacia la electroacústica y quedé enganchado, particularmente por una cosa, yo venía de antes de estudiar música, de una formación en ingeniería de sistemas y cuando conozco PURE DATA para mí, las cosas empezaron a tener sentido, sentí como si no hubiera perdido el tiempo estudiando ingeniería.

Después tome unas clases particulares, privadas con Daniel Prieto fuera de la universidad y allí empecé a desarrollar más cosas, por ejemplo, a 2005, compongo una pieza para una guitarra y cuatro delays, podría ser, pero tienen unas variabilidades entonces lo programe en Pure data. Y empiezo también ya a indagar un poco más, en como a hacer síntesis, como a hacer cosas sobre todo con electrónica en vivo. Me interesó muchísimo ese tema desde entonces, y empiezo a ir a muchos conciertos, había todavía en ese momento, pues, digamos como reediciones todavía de color electrónico.

En ese momento estaban haciendo en el teatro Delia Zapata, ahí pues pegadito atrás, del Colón; era un festival que había empezado muchos años antes, pero no, o sea estoy hablando de 2006, 2007 y, pues era muy entretenido para mí ir a escuchar esos conciertos, a sumergirme digamos en la experiencia acusmatica con la espacialización, con instrumentos nuevos, que estaban también ahí

creando, estaban este que me parece relevante mencionar, se llama Rodrigo Restrepo y cómo se llama este, hay uno que, de hecho ahorita se dedicó más como a músicas orientales, pero en ese momento hacía de todo, Fao; él hacía también unas cosas muy interesantes de electrónica, se metía con noise, y hacía muchas cosas y, sobre todo también era como una persona muy compenetrada con investigar músicas sobre todo en Japón, entonces estaba trayendo también mucha música, electroacústica que se estaba haciendo en oriente, y fue muy interesante, un espacio muy bonito de conocer música, iban todos los que podían.

También recuerdo, Ana María Romano hacía un ciclo súper interesante en la sala Tayrona del anglo... ahí en la 19 con tercera, hay un centro del Anglo Americano, alguna cosa así, no me acuerdo como se llama realmente, pero ahí hay una sala que se llama La sala Tayrona y durante muchos años hicieron allí conciertos de música electroacústica de Ana María Romano, Rodolfo Acosta, Daniel Leguizamón, él examen también participaba en este del Color Electrónico, y era muy interesante.

Bueno, ahí con este grupo, digamos Juan Camilo Vázquez, con Rafael Llanos, empezamos los tres que éramos compañeros de clases, a explorar bastante qué hacer con la electrónica, a experimentar, también improvisando, utilizándola como instrumento, no. Digamos que ese es como mi punto de llegada, mi contacto, mis primeros pasos con música electroacústica.

Juan Diego Martinez: Bueno, cuando uno crece en la composición se encuentra con personas, su merced me mencionó a Ana María Romano, a Daniel Prieto, a Daniel Leguizamón, etcétera. Pero hay unos referentes occidentales, digámoslo así, los tradicionales, Schearffer Stockhausen. ¿Cómo es su relación con ese tipo de referentes de la música electrónica, electroacústica concreta?

Luis Fernando Sánchez: Sí, sin duda uno empieza a conocer esas cosas, hago más hincapié justamente, o hago énfasis en las cosas que estaban ocurriendo en el aquí y el ahora, porque siento que también hay unas cosas que son importantes acá para establecer, si yo estoy escuchando una obra de Luc Ferrari o estoy escuchando una obra de cualquier francés, por ejemplo, también hay una desconexión cultural y eso es algo importante que hay que plantearse, muchas veces no vamos a entender lo que son sus lugares, lo que ellos piensan como cultura universal, y si, empiezo a

conectarme, por ejemplo, mucho más con cosas como que sé yo. Homenaje a la flecha clavada en el pecho de don Juan Díaz de Solís de Corium Nahaoriam y esa fue una de las que conocí en la sala Tayrona, escuchándola proyectada por Ana María Romano, o conocer justamente también las piezas que estaban componiendo en ese momento de Daniel Leguizamón, o, Daniel Prieto o ver a Rodrigo Restrepo con su habitafono haciendo también, un instrumento acústico, pero amplificado, tratado electrónicamente, por Daniel Leguizamón y por Fao, sí.

Entonces, yo creo que esas cosas me impulsas mucho más, siento que me conecto más con esas cosas, inicialmente. Sí, okey, uno pasa por todo ese repertorio canónico escuchar las piezas de Pierre Schaeffer y uno dice como bueno listo si tienen su gracia por ser justamente un momento de experimentación, se nota resto, por ejemplo, que a Schaeffer le faltaba cancha, perdón, le faltaba cancha componiendo, si, está experimentando y eso es como lo que es más valoro de eso. De hecho, justamente esa experimentación yo también la tuve como parte de la práctica, como puso en la introducción de microsoud a no es tiempo perdido, no son callejones sin salida, sino son unas ganancias de experiencia muy importantes para quienes componen música electroacústica.

Entonces, yo hago mucho énfasis en esto no sé, la música de Alfredo del Mónaco, por ejemplo, uno escucha en este momento trópicos y dice es como escuchar una versión de hace cincuenta años (risa) fíjese como es la cosa, de hace cincuenta años escuchar el mismo conflicto de las élites políticas en este momento en el país. Hay una conexión cultural que es mucho más relevante, mucho más importante, mucho más interesante, siento yo, lo mismo pasa con las humanofonías de Joaquín Orellana, si me entiendes, entonces yo creo que me conecto más por ese lado, que con lo canónico occidental si, o sea, es importante escuchar Kontacte, es importante escuchar sí, todas las que me estás diciendo, si es relevante, yo no digo que no que escuchara qué sé yo, Michel Shion, muy relevante, muy chévere, pero, por otro lado, también siento que estas otras visiones plantean mucho también de la materialidad misma no, y es algo interesante, algo que me impulsa a mí bastante más a conectarme con mi aquí y mi ahora, mi entorno.

Juan Diego Martinez: perfecto, esto que su merced dijo seguramente va a salir referenciado.

Luis Fernando Sánchez: ¿Conoces el proyecto de Ricardo Dalfarra?

Juan Diego Martinez: No, no conozco.

Luis Fernando Sánchez: Se llama, bueno te voy a pasar acá el vínculo, es la fundación, él tiene una colección impresionante de música electroacústica que se alberga en la página de la Fundación Daniel Langlois y entonces, aquí te vas a encontrar con una colección, un acervo gigante de música, electroacústica latinoamericana. Ricardo vino en 2009 a Colombia, estaba justamente recopilando algunas cosas, era muy peleado todavía para ese momento, no tenía como mucha música electroacústica y era muy penoso también como para decir maestro mire mi música.

Pero entonces fíjate que ahí vas a encontrarte una lista, grandísima por países, por compositores, incluso algunas que tienen partitura y otras que están hechas con sonograma por ejemplo, hay una que es muy relevante dentro de todas estas, que es Analogías de Pablo Carieski, compositor chileno si no estoy mal, que fue hecha en el dispositivo este famosísimo de los finales de los años sesenta, principios de los setenta que convertía gráficas a sonido, que fue el primero fue el primero realmente que existió en el mundo, El Catalina, lo chistoso es que lo conoció Xenakis. Este aparato, Xenakis vino a ser su aparatico a finales de los ochenta y bueno, eso es otro lío.

Pero, pero ahí hay bastantes cosas de contacto que no aparecen justamente en los libros, porque no hay una historia hecha de Latinoamérica, porque somos así de descuidados que no lo hemos hecho. Entonces, pues ahí también te queda un material para explorar.

Juan Diego Martinez: Ah bien, ¡qué nota! estoy viendo que hay hartas cosas chéveres.

Luis Fernando Sánchez: Si.

Juan Diego Martinez: Listo, muchas gracias por esa información, no la había referenciado.

Luis Fernando Sánchez: Perdóname, aprovechando justamente lo que hay en ese archivo y pues por ahí hay otros dos compositores que son muy relevantes, que son Mauricio Bejarano, bueno

serian tres realmente, Mauricio Bejarano, Juan Reyes y este que me cae tan bien, pero siempre se me olvida el nombre, es de la Nacho, Roberto García.

Juan Diego Martinez: Listo, no conocía la página, súper bien y más porque, pues yo tuve la oportunidad de entrevistarlos a ellos dos, a Juan Reyes no, porque es tan difícil contactarlo y esa información va a ayudar muchísimo a complementar lo que ellos me dijeron, eso que está ahí.

Luis Fernando Sánchez: Sí, incluso yo me conocí con los tres en una exposición que se hizo en el 2008 en la Sala de exposiciones de la facultad de artes Asab, es una convocatoria que se llamaba Plástica Sonora es como un intento de los de artes plásticas como para decir que nosotros también podemos hacer música, vamos a ver si ustedes pueden hacer arte sonoro, y eso fue una cosa así tremenda de nosotros haciendo arte sonoro, y ellos como qué chévere.

Entonces yo hice una instalación en esa y había justamente frente a la mía, había una de Juan Reyes, al fondo del salón había una de Mauricio Bejarano, en esta ocasión es Roberto no hizo ninguna, pero empezamos a interactuar mucho, sobre todo porque, después vino Nicolás, Collins a hacer un taller de Hardware Hacking, como yo tenía ese pasado ingenieril y, pues, obviamente eso fue para mí como pez en el agua, entonces rápidamente, hice un montón de dispositivos que luego los exploramos con 5M que fue un ensamble experimental que teníamos que con Melisa Vargas, José Miguel Luna, Diego Serrano, Natalia Merlano, justamente por esos años como 2008 o 2009. Entonces sí, el contacto con todos ellos también es bien interesante, porque hay una cosa que se estaba moviendo, yo intentaba ir a todas las cosas que estaban haciendo, Bejarano, cuando hacía algún concierto en la Nacho, yo estaba allá. cuando hicieron este Inaudito, creo que se llamaba no sé cómo lo ponen ellos realmente, porque como le ponen un guión, entonces me deja de dudando la intención de la pronunciación.

Por ejemplo, ahí vino Pablo Z, vino Fernando Iazzetta y hacían unas cosas impresionantes; también vino Paulina Oliveros, una vez y fue muy bonito, digamos, como las experiencias, ¡uy! este compositor argentino es tan relevante de los pioneros, espérame busco es rápido acá el nombre para acordarme. Bueno aquí me estoy enterando que Pedro Carieski es argentino, entonces la estaba embargando hace un rato. Bueno, hay un compositor que tiene un hombre también bastante europeo, que ya está bien viejito, si no es que no se ha muerto y el vino también mostrándonos

sobre todo el tema de lo que te interesa, grafías y Francisco Kröpfl vino, también alguna vez y él sí nos mostraba a sus diagramas, eran muy parecidos a los de Stockhausen, con barritas en el tiempo y sus diferentes envolventes y demás.

Entonces, hay experiencias o puntos de contacto interesantes no, pero, en fin, no sé me desvié un poquito del tema.

Juan Diego Martinez: No, no, de hecho, eso, todo lo que su merced tenga para comentar, sobre lo que le interesa, me parece supremamente importante. Ahorita su merced me comentaba que era una parte del siguiente punto que quería tratar con su merced. Me comentaba que había realizado unas instalaciones con Daniel Prieto, no con él, dentro de un evento se encontraron y todo el asunto.

Yo quería tratar el tema los procesos creativos, por eso precisamente hablaba de las tres obras que le envié, la de Otra vez domingo, En la cercanía cada centímetro de piel cada poro y Quisiera.

Entonces, su merced también hablaba de algunas instalaciones y me gustaría saber ¿cómo fue el proceso creativo de cada una de esas obras? Obviamente, no de todas, si me quiere comentar todas, solamente las que hablamos o algunas que usted considere más relevantes. Me gustaría, sobre todo que me contara ¿Cómo fue esa instalación? o alguna instalación, de hecho, no encontré en YouTube ninguna. Lo que encontré Sound Cloud es lo que tuve, así como para estudiar de su trabajo.

Entonces sí tiene algo que me quiera comentar y entre más generosa sea es información mejor.

Luis Fernando Sánchez: ¿Te dejo también mi página?, que ahí hay de todo, está actualizándose cada rato, pues, para todos los materiales que consideran relevantes con electrónica y todo. Según el play hay patches a los que se puede tener acceso sin ningún problema. Yo programo el pure data y los dejó libres, porque realmente no me interesa restringir absolutamente nada. Entonces, ahí hay un acervo también de material.

Sobre procesos creativos, creo que, sobre todo pensando un poco más en lo que me decías que vale la pena pensar o que te interesa pensar, indagar, que son las cosas que tienen que ver con

especialización, por ejemplo, creo que vale la pena arrancar desde una pieza más vieja, pero no más viejas, realmente que todas estas son de 2009, que se llama Aquí rodeándome y somos uno ahora, es una pieza que fue hecha para escuchar con audífonos, caminando en un entorno urbano. Esa fue mi pieza de grado. Te puedo compartir el trabajo de grado si quieres, ahí hay de todo, está bien organizado, la es metodología como de exploración, de reflexión, muy basado en las ideas de cuadernos de campo, pero también hay unas observaciones, unas gráficas que pueden ser interesantes.

Yo que no sabía ni miércoles de eso en ese momento, pero ahora que les releo digo, ah, okey, estaba haciendo eso, hay de todo, sobre todo lo más importante es la creación de una cosa que ha sido muy importante para mí, en términos de cómo me relaciono a mi proceso creativo con los materiales y, sobre todo, con su propósito, su finalidad en términos de la escucha de los de las personas que van a poner en acción la pieza, no digo oyentes de una manera pasiva como de les va a llegar, porque realmente se toman decisiones, como en todo, somos dialogantes con todos los códigos.

Pero, en esa particular planteó una idea, y es que hay una relación particular con los audífonos. Los audífonos, normalmente utilizados como una especie de aislante acústico y social y una idea de romper esa barrera de volverlo más bien un dispositivo integrador con la con la vida con la realidad, con la contemplación de lo que nos pasa en la cotidianidad, en lugar de meter la cabeza debajo de la tierra, como diría la técnica del avestruz, como escribió en alguna ocasión Corium Nahaorian .

Entonces, dentro de todo ese planteamiento, dentro de toda la observación, toda la escucha, planteo una idea de tres sonosferas, la primera que tiene que ver con la sensación de estar completamente adentro, bloqueado, sin ponerle atención primordialmente a lo que está fuera, voy a poner el polo, que sería en este caso la esfera externa, que es cuando le ponemos más atención a lo que está fuera de los audífonos, que lo que está adentro de ellos cierto, lo que está saliendo por ellos y un ámbito que sería una esfera relacional que si bien se generen los audífonos, se plantea más como una idea de generar o bien una mimesis, o bien, una evocación de que algo puede estar afuera, y entonces, en ese sentido, lo que invocaba o lo que convoca más bien hacer es a encontrar esas relaciones, a no solo ponerle atención a lo que sale por los audífonos sino a estar mezclando los dos materiales.

Fíjate que ahí de todos modos salía como una especie de música mixta, a pesar de que hay un medio fijo, completamente, sin no la obra es justamente lo que decidan los trayectos que decida tomar en el paisaje sonoro urbano, incluso la atención varia, no la planteó yo como un ejercicio cerrado de esto debe ocurrir así, sino que es totalmente variable respecto al contexto en el cual ocurre.

Con esa pieza, por ejemplo, hicimos una cantidad de ejercicios muy bonitos de escucha colectiva, entonces, varias personas nos citamos en un lugar con nuestros audífonos y empezamos a caminar y después teníamos conversaciones y demás, fue bonito.

Bueno, con esta pieza en particular es surgen varias cosas. Esta idea, de esas sonosferas anidadas que permiten una relación perceptual muy variada, muy enriquecedora, pero también empiezo a trabajar algunas cosas que tienen que ver con la espacialización y la trayectoria del sonido como tal, por ejemplo, pienso en la idea de que tú lo vas a ver ahí en el trabajo, y yo te lo voy a compartir ahorita, que tiene que ver con el uso de geometrías basadas en coordenadas polares y hacer formas como flores, cardioides, leniscatas, espirales y círculos, etc. que son muy fáciles de hacer realmente relevantes también, términos de lo que voy a narrarte un poco más adelante.

Y para ese momento, estaba utilizando justamente con los audífonos, estaba utilizando un IEM de Grechen en Suiza, estaba utilizando un paquete que ellos habían sacado de Pure data, eso era un pure data 0.35 debe ser, eso hace once años, que era justamente, ya todo listo para hacer ambisonics been Imax entonces lo que hice fue simplemente modificar ese patch para quedar para que lograra, digamos, después de todo el proceso, qué quedará grabado en archivos estéreo que yo a utilizar ya para que las personas escuchen a través de sus audífonos y lo modificado para que se hicieran las trayectorias en todo el simulador que tiene ahí de espacio, y ya eso es digamos, como una parte más técnica del proceso.

Entonces por ejemplo fíjate que en esa pieza la obra tiene cuatro secciones y yo las empecé a pensar como una unidad de funcionalización respecto a esta teoría de las sonosferas que te estaba comentando, por ejemplo, en la primera sección es mucho más basada en la idea de la esfera interna, qué sonidos pueden estar habitando esa esfera, qué consumimos normalmente por los

audífonos. Entonces, yo, por ejemplo, cuando era muy pelado, pues escuchaba mucha radio en el walkman sí, y eso se vuelve parte como de lo que empiezo a estructurar ahí o sonidos también que son como cosas que no son tan frecuentes en el entorno o en nuestra costumbre de habitar el mundo, sonidos, entonces son como raros, y uno dice como ok, esto es algo que me hace que esté ahí, pegado a los audífonos. En la primera sección que si no estoy mal son tres minutos de esa sección claro en unos momentos en los cuales se vuelve más tenue, que permite estos sonidos, que de pronto aparece por algún pajarito, copetón y etcétera. cosas que uno sabe que están también el paisaje.

Luego hay un segmento, dos, tres minutos, como te digo no es como una división, así como estricta, pero si hay como una transición a una segunda parte, en la cual la prioridad no es ya la esfera interna, sino la esfera externa, no significa que, en este caso, los sonidos que salen por los audífonos, es decir que no haya sonidos, sino más bien es pensar cómo se logra una relación en la que lo esté saliendo por los audífonos, le dé primacía a lo que está allá afuera y, sobre todo, pues, también que pueda hacer algo que, de hecho, este allá afuera.

Y recuerdo que, por esa época, yo vivía en un barrio de acá de Bogotá que se llama Mazurén, tiene varias etapas, pero en lo que yo estaba viviendo era de las más nuevas y muchos apartamentos con sus balcones con sus wind chimes ahí, y me gustaba mucho como sonaban estos bichitos, entonces pensé en algún momento, ¡ay! cómo sería de chévere que todos tuvieran por cuerdas afinaciones diferentes.

Algún día haré esa instalación a gran escala, estoy seguro. pero ahora me gustaría hacerla en Barranquilla, no me Bogotá. Y entonces dije bueno, vamos a crear una progresión con teoría de conjuntos para que, entre en el tiempo, cuando la persona va a caminando es como si tuviera una afinación en los espacios, una sonoridad, más que una afinación y ahí también surge otra cosa técnica técnicamente hablando y es que primero iba a grabar wind chimes en un balcón porque me iba a quedar el espacio del balcón y un wind chimes fijo, con muy rápida sonoridad, entonces me acuerdo que habíamos hecho un añito antes en una materia que se llama Música y Matemáticas, allá en la Distrital, con Rafael ya nos habíamos cortado unas varillitas pensando justamente en la afinación específica, entonces, le dije venga Ud. tiene las varillas entonces grábame, porfa una,

solamente una, y grábela porfa con dos percutores diferentes, uno más contundente y una más suave, dijo, listo me mando esas muestras, y entonces lo que hice fue programar con máquinas de marco una simulación de cómo sería el movimiento de las varillas, obviamente me puse a estudiar cómo se movían y toda la vaina para poderlo hacer.

Y bueno, se van convirtiendo también en términos de, por ejemplo, rítmicos y cosas que van muy rápido, cosas que van mucho más lento, entonces es también todo un proceso de plantear temporalmente mientras la persona caminando y va poniendo atención a ese mundo externo, como una guía armónica que va andando ahí, y a eso se le superponen otras cosas, que ya es empezar a estimular poco a poco la esfera relacional, entonces hay por ejemplo, cosas, que sí suenan, tal cual cómo debería sonar algo en el paisaje sonoro que es el sonido de un camión, pero en este caso no lo había hecho grabando un camión, la misma lógica, si está ocurriendo en la calle, pues va a quedar con todo lo demás, que está en la calle, entonces empiezo a hacer lo que, qué sé yo, tomar ejemplo de la música de (NO SE ENTIENDE), entonces pienso, por ejemplo , si no estoy mal, ya no me acuerdo en cuál era, que el graba, por ejemplo, algunas cosas que son (rurr) haciendo así en el tubo de una aspiradora, entonces uno decía, ah claro, hay muchas cosas que pueden ser muy creativas por ese lado.

Entonces yo me acuerdo que lo que hice fue grabar con micrófono de contacto uno de esos masajeadores y con el motorsito, y claro, bajándole un montón a la velocidad de reproducción eso parecía un motor de camión destartalado y dije así está perfecto, pero le hacen falta más cosas no, entonces empecé a pensar la necesidad también, por ejemplo, de que suene la fricción de las ruedas contra el pavimento y me senté un día escuchar a abrir la venta, ruido blanco, filtrar, ok no es un río fijo, empecé a hacerle unos esquemas de caminata aleatoria con varios filtros, cambiando de frecuencia central y también cambiando un poco en sus anchos de banda, hasta que sentí que se afino con la calle y dije ese es, listo.

Entonces ese superpuesto a este otro sonido, claro la idea de rush, a eso súmale la espacialización, pasó de un lado a otro, con ambisonics y uff fantástico, entonces empieza a ser suficientemente vocativo en términos de una cuestión referencial concreta. Pero, por otro lado, también había cosas, por ejemplo, como bueno, pues sí yo quiero crear una abstracción poco a poco de esas ideas para

alimentar la esfera relacional no es exactamente lo que debería sonar en la calle. Entonces puedo pensar bueno, una de ellas, la abstracción más simple sería simplemente el proceso de intensidad sonora, un solo lado, crece y decrece, y algo que no necesariamente sea un carro, digo no necesariamente sea un sonido que parece un carro a un listo ok.

Entonces ahí está, empezar a situar, ojo ese llevará algunas alturas que tengan comportamientos similares a lo que sería el efecto dopler si, vienen de una manera y cuando pasan cierto punto frente al oyente en la simulación, entonces cambian hacia dónde es eso. Entonces hay digamos otros esquemas de abstracción, con uno de los elementos empezar a evocar también algo que está ahí afuera. Y lo otro ya situar cosas que también están dentro de la cotidianidad, lo chistoso es que, vuelvo e insisto en que creo mucho en que la idea de ir a capturar un paisaje también captura muchas más cosas no, entonces más la idea sintética de que lo hago desde acá, desde la casa, del laboratorio, y la planteó acá digamos con un tratamiento en el que, pues no se quede todo ese otro montón de paisaje.

Entonces por ejemplo tomaba cosas de, qué sé yo, entrevistas que hacían en City TV a los vendedores ambulantes y vainas así y está lo suficientemente bien filtrado como para que no se colaran muchas más vainas. Eso le ponía también sus ocultamientos, como que no era una vaina continua ni nada, sino momentáneo, pasando, como si uno estuviera en la misma sensación, voy caminando y de repente escucho algo, escucho por allá algo está por ahí en el entorno bien atrás, sin que sea esto presente no.

Bien, ya pasó a la tercera etapa de esta composición, que es la parte en la que prima la espera relacional, las abstracciones que te estoy contando se hace mucho más presentes y empiezo a utilizar más las figuras que te estaba contando, creadas a través de las coordenadas polares, entonces, sobre todo, digamos cosas que tenían que ver con las varillas inicialmente las de los windshames pero se van desprendiendo como la abstracción pssss, se van alargando y se van volviendo otras cosas, sus componentes en este caso, si no estoy mal utilice la síntesis aditiva, pero muy dinámicamente, y claro, se van como convirtiendo de eso agudo hacia cosas mucho más graves, y, mientras tanto, todos los componentes se van especializando hasta que se reúnen en un punto y arman como un cumulo mientras sigue andando otra vez la idea de la varilla desintegrándose desde otro campo armónico.

Todo esto justamente para evocar sobre toda la idea de la espacialidad muy activo mucho más activo especialmente, ese esfera relacional y bueno, esto lleva todo un proceso hasta que lo que lleva es a un punto si no recuerdo mal como de mayor intensidad, buscando bloquear a partir de intensidad lo que sería en este caso el espacio externo, pero con la funcionalidad de que apenas se deshaga quede uno sensibilizado y tenga una experiencia del minuto doce o trece en adelante de escucha, ya ahí en adelante, no hay nada más compuesto en el medio fijo, no sale nada más por los audífonos, hay un minuto de silencio ahí, pero también hay una partitura textual, cierto, que es la que acompaña a esta pieza y en está en particular, pues la idea es que las personas toman decisiones de dónde van a caminar que trayectorias van a tener, pero también actos simbólicos no, digamos como antes de darle play, respire profundo y dele play sí, y lo mismo una vez que sienta que ya no hay más experiencia auditiva que quiera agotar en este caso después de que dejen de salir en sonidos por los audífonos, pues, uno puede explorar, escuchar, y es más quitarse los audífonos y ya cuando sienta que no hay más exhalar duro, si está solo, si está con alguien la idea es sonríale a alguien y empiece a conversar.

Sí como justamente, digamos, como ponerle también esos periodos, simbólicos. De aquí empieza la obra, aquí termina la obra, diferente a por ejemplo, cómo lo piensa Juan Camilo Vázquez en una obra que se llama (NO SE ENTIENDE) que parece que la obra se extiende o mantiene un acto simbólico con una campana, pero hay un momento en el que también tiene mucho que ver con lo que está ocurriendo en todo el entorno sonoro es acústicas realmente, pero hay un periodo largo en el que incluso una conversación con el público es parte de la misma obra, en esta obra en particular es poder delimitar esos momentos de experiencia no y bueno, de ahí sale de todo realmente, haciendo pruebas con mi percepción y con mi experiencia, porque siempre siento que es algo importante que hay que hacer.

Recuerdo muchísimo una vez iba como media hora después de haber terminado la pista estaba así, pero enloquecido escuchando de todo lo que está ocurriendo, procesos muy bonitos, digamos como de transición entre las cosas en el paisaje sonoro, digamos que pasó una moto, pasó un carro, pasó un camión destartalado, y yo era como ¡wau! increíble cómo evolucionan todos estos sonidos conectándose como si fuera una frase no, y bueno media hora así súper engomado escuchando y

de pronto un primo que me encuentro en la calle y me dice, ¡ey hola! Y yo ¡noooo! mi escucha sí, pero es una pieza muy bacana, y es un punto que siento yo es el originador de muchas de las cosas que empiezo a pensar y a reutilizar después, ya como parte de mis procesos creativos. Por eso creo que es realmente importante.

Juan Diego Martinez: okey. Y respecto a las otras, las otras que hablamos, si me puede comentar otra.

Luis Fernando Sánchez: Si, déjame antes de, voy hacer una cosa, voy a compartirte una carpeta. Como te digo esto es mi trabajo de grado en la Universidad Distrital del pregrado. Entonces, ahí te vas a encontrar de todo lo que te cuente las experiencias sonoras, la teoría, este de las esferas.

Juan Diego Martinez: Es la es la pieza de la que me acabo de hablar, ¿Cierto?

Luis Fernando Sánchez: si, exactamente. Y te vas a encontrar, pues tanto las gráficas cosas, así de la espacialización que te estaba contando, hay una disposición de lo que terminó siendo la pieza, la planeación con las figuras muy simples que intentaba más que todo dar cuenta de cómo se había organizado la pieza, eso creo que es más útil que digitalizarte en este caso esta cosa, que son todas mis notas de lo que te acaba de relatar.

Juan Diego Martinez: Lo que pasa es que yo siento que, esas notas son un material importante.

Luis Fernando Sánchez: Bueno, no hay problema.

Juan Diego Martinez: Pero pues no, o sea yo solo voy a trabajar con el material que su merced esté dispuesta a compartir.

Luis Fernando Sánchez: sí bueno, lo digo por lo que este es mucho más ordenado. Ahí, explico todo esto son mis notas, que pueden ser interesantes, qué sé yo, pues sí, acá están por ejemplo un montón de relatos, lo que yo iba anotando mientras escuchaba en diferentes lugares. Aquí veo, por ejemplo, pues, esos tónicos una cosa loca de ver vectores en posiciones específicas de la edad, en

disposiciones específicas, a ver, a mí me encanta la teoría conjuntos, es lo que más utilizo, de eso también he teorizado sobre esto utilizando teoría de grafos y de todo. Acá hay organizaciones temporales, por ejemplo, cosas con materiales y nombres, cosas muy sencillas.

Juan Diego Martinez: Okey.

Luis Fernando Sánchez: Creo que pueden servirte, pero están mejor organizados allá.

Juan Diego Martinez: Ah listo. No si están ahí no hay lio.

Luis Fernando Sánchez: Acá están, esta acá una locura, todo esto, acá incluso mira, tiempos con nombres de archivos. Si, pues tú sabes que pronto valga la pena. Uff claro, hay unas cosas de síntesis, granular que estaba pensando en ese momento, me acuerdo que, en algún punto de 2006, 2007, estaban debatiéndose Bejarano, Prieto y todos estos, sí era posible hacer síntesis granular en Pure Data, y si yo les dije: - Todo se puede es cuestión de programar. Entonces me puse a hacer unos patches desde ese año y esa cosa es una maravilla, todo lo que se puede hacer con eso.

Voy a seleccionar algunas de estas para escanearlas y te las envié. Bien, de esa pieza surgen cosas muy particulares, me quiero referir a Y quisiera, que es una de las que me preguntas, Y quisiera, es una continuación, en esa indagación sobre las relaciones que tenemos al escuchar; claro, digamos que de alguna manera lo que habla, Dennis Smalley en un texto de 2007, si no estoy mal, que se llama Space-form and the acousmatic image, claro, él lo plantea sobre todo, con todo ese bagaje que tiene de cognición corporizada, aunque no lo hace explícito casi nunca, sin embargo, más o menos los escritos de finales de los noventa y de principios de los dos mil delatan un poco esa relación, él utiliza las mismas primitivas conceptuales.

Con eso me refiero a ideas de movimiento, de detención, de figura como tal, de proceso, incluso. Que están desde Spectro morphology and Destructor imprecises, que eso es de finales de los ochenta, si no estoy mal, de ese libro muy bonito que se llama The Language of Electroacoustic Music, editado por Simon Emerson. No sé si lo conoces, pero bueno, ahí lo menciono, como para también tomar los referentes.

El caso es que, Y quisiera, me hace pensar mucho en otras cosas, yo pasaba mucho tiempo en esos días, lo pongo justamente como lugar de anunciación porque, para mí la idea de componer está muy ligada a la idea de vivir, no la compongo en un ejercicio racional y nada más, sino que, pues, es que mi vida y mis experiencias están ahí, mis intenciones y mis inspiraciones están de alguna manera también plasmadas en mis en la música que hago. Lo que te decía ahorita, la idea de que los audífonos son importantes en la pieza anterior, no solamente tienen que ver con que yo de peleado usará mucho eso, sino durante toda la vida, como estudiante tuve una situación acústica difícil. La Asab era muy ruidosa, los lugares en los que vivía, mis papas parecían gitanos, eran muy ruidosos, entonces siempre está al lado de una construcción, siempre estaba intentando estudiar música, escuchando al lado, gente martillando, una pulidora o vainas, así como muy fuertes. Todo el tiempo.

Esto también está en ese contexto, pasaba mucho tiempo por ahí en la calle, escuchando o esperando personas o lo que sea, y siempre me ponía a escuchar y, en esto en particular me empecé a fijar mucho como en lo llamativas que eran por momentos las conversaciones de las personas y lo difícil que era seguirlas, por la distancia, porque cambian de tema, porque surge algo más excitante en el paisaje sonoro, y entonces empiezo como a pensar un poco en eso ok, cómo hacer una pieza en la que existen algunas voces humanas, texto si, leyendo algo, diciendo algo, inicialmente la pensé en español, todo, pero que sea un momento en el que diga: - Uy quisiera ponerle atención, pero no puedo. De ahí el nombre, Y quisiera, como quisiera poder seguirle el hilo si, y eso pues con otro montón de cosas más.

Por ejemplo, la idea de procesos, por esos días andaba hablando mucho con una artista, yo no sé cómo quiere catalogarse de ella, y, de hecho, ya no hablamos, entonces, ni idea; ella se llama Samanta García y hablábamos mucho por esos días de la lluvia, estábamos los dos como pensando bastante en eso, ella lo estaba haciendo desde lo visual, estaba haciendo una instalación, midiendo con los pluviómetros caseros la densidad, en diferentes puntos de la ciudad, la densidad de la lluvia, la densidad de precipitación es la cosa, y eso le iba a volver una estadística y esa estadística la iba a representar con gamas de azul. Eso fue un trabajo tenaz porque fue para ella la cuestión de poder

tener todos esos circulitos cortados, y pintar cada uno, pero con la homogeneidad que se le podía hacer... era tremendo.

Entonces yo dije bueno, te voy a regalar una lluvia, yo también, y entonces el primer material que compuse de esa pieza de hecho, con síntesis granular, ese estaba en un artículo relatado, que escribí para una revista que se llamaba Revista Asab, ya esa revista no está en línea, desgraciadamente, sin embargo, yo creo que debo tener por ahí el texto, te lo puedo enviar, pero me toca buscarlo.

Pensando justamente en la idea nuevamente ok. No voy a grabar, si no lo voy a hacer, porque si lo grabo va a quedar el sobrino de todo el espacio en el que este eso. Entonces, nuevamente hago algo con síntesis granular, con uno de los tantos patches de síntesis granular que terminé haciendo en esa época, y pensando mucho en la idea que está ahí desde Xenakis que es una cosita muy pequeña que se cambie, incide enormemente en la masa acústica. En efecto, tiene esa virtud, digamos, como creo que esa idea de lluvia direccionada, como esto empieza con unas poquitas gotitas, aquí y allá especializadas en este caso con Ambisonics también, esas gotitas eran muestras de una ficha de lego, cayendo un balde fichas de lego, o sea era una muestra muy chiquita, pero convertida con síntesis granular en todo el proceso.

Entonces, una vez a estaba ese material, que era una lluvia que tenía una intención ser un regalo para esta persona con que estaba hablando, se vuelve también un material inicial qué digo bueno, porque no filtrarlo con un esquema digamos de tipo caminata aleatoria, pero basado en filtrado con transformada rápida fourier, entonces empiezo a crear también un algoritmo que va seleccionando puntos aleatoriamente dentro de 502 filtros y les va cambiando la intensidad poco a poco. Entonces ese es uno de los primeros materiales que también se escuchan esa obra, y es básicamente como si fuera un sintetizador, porque es una masa de ruido siendo filtrada por este esquema de síntesis de Fourier.

Entonces bueno, va ocurriendo todo esto y en paralelo pues ya se va uniando la lluvia, se van uniando algunos sonidos como los de los vehículos, como las cosas como de estar en la calle, está empezando a llover, estamos en una experiencia extraña en todo caso porque hay un sintetizador ahí, y empiezan a aparecer en el momento ya las cosas, después de esa primera lluvia, de ese primer

momento fuerte de la lluvia, empiezan a aparecer textos y esos textos, pues los tomo de diferentes libros, de diferentes escritores y de muchas épocas, que me habían llamado mucho la atención, previamente, en la vida. Entonces pienso en cómo algunos de ellos deberían aparecer como un susurro, como si fueran filtrados a manera de que es una llamada telefónica, o si es un televisor que está sonando en un establecimiento, o si son más de una cualidad muy directa, como que alguien está realmente presente habitando este espacio; pero siempre el objetivo es que no se entiendan totalmente, que uno haga el esfuerzo por intentar seguirlos hasta que no pueda, no pueda, simplemente no pueda.

Y bueno tratan de todo realmente, hay Shakespeare, hay Lord Byron. Ahí empiezan ya a haber cosas en varios idiomas, está en el texto El principito que me encanta porque es la... siento que es la sociedad súper obtusa, la dictadura de la burocracia, de alguna manera plantea Greiber, La tiranía de la burocracia, y entonces ese el del Farolero “La consigna, es la consigna”, en fin, hay algo de Saramago, hay, ¿cómo se llama este? José Asunción Silva, Albert Camus, que es el que cierra, que me gusta muchísimo, que es cuando él está en la cárcel ya y está esperando morir, a que lo ejecuten y dice “Todos los días transcurren mirando en su rostro, el declinar de los colores que llevan del día a la noche”. Pero claro, no estamos viendo, sino estamos escuchando en esta pieza.

Entonces para mí también es, como todo ese proceso aleatorio al interior del sintetizador. Dímelos.

Juan Diego Martinez: Tengo una pregunta, usted me habla de unos autores y unos textos. Esos textos son el tema de conversación de las personas que aparecen dentro de Y quisiera, ¿cierto?

Luis Fernando Sánchez: Si.

Juan Diego Martinez: Ah bueno, ¿qué particular!

Luis Fernando Sánchez: Sí claro

Juan Diego Martinez: cualquier persona, digamos con un capital cultural un poco más restringido, si quisiera escuchar esa pieza aun teniendo la posibilidad auditiva de entender de qué están hablando esas personas, se va a quedar con el Y quisiera.

Luis Fernando Sánchez: Claro, todavía más, sobre todo pensando en que en que algunos los busque también para que estuvieran en su idioma original, busque quien me ayudara grabarlos, pronunciados, fíjate que son filtros, todos los filtros a la larga cierto, entonces la persona que lo grabó en francés, una amiga que se llama Paola López, ella ni siquiera esta el mundo de las artes, ella en otro cuento, pero entonces claro, ella sabía francés, sabe inglés, y bueno, yo dije ayúdame a grabar esta vaina! Entonces, claro, yo no hablo ni una palabra en francés, más o menos entiendo algunas cosas escritas, pero para mí era como perfecto y digo como es que también teníamos ese tipo de experiencias.

Últimamente que había estado viviendo en la Costa, muy frecuente, y la escuchaba y esta qué idioma está hablando (risas) y es parte de eso, uno puede encontrarse en la calle y en cualquier lugar. Pero también saber cómo sonarían en los pensamientos de alguien cuando, o sea esta gente cuando estaba en la calle, tomándose un café o estaba sentada en algún lado, tal vez, siendo algo que es muy inocente como no sé, un viejito tomando el sol y resulta que están pensando estas cosas ahí en su en su mente. Y digo los sonidos de los pensamientos son súper interesantes y tampoco los podremos percibir, jamás, los podemos imaginar, y ahí justamente todo este delirio mío con lo espacial en esta pieza, es la capacidad o la posibilidad de atención que tendríamos realmente y esta pretensión de que podemos seguir conscientemente las cosas cuando realmente no, es cuando se nos falta un hilo, así tal, pues la teoría del cóctel y uno dice ¡uy esto dijo algo interesante! A pesar de todo, el ruido, es lo único que alcancé a captar en la fiesta, dijo esto y ya, no le puede seguir el hilo, no me entere de más.

Es la misma intención hablar con todos los textos, tú te vas a dar cuenta que tú te vas a dar cuenta que parecía como si hubiera... alguien nos preguntó cómo, venga, ¿pero le quedaron más grabados, le quedaron mal mezclado, o es intencional? No es intencional, yo no quiero que los escuchen con toda la... quiero que, uy ahí hay una voz, ¿qué es lo que dice? Uy agarre esto, porque es la vida

también, nunca vamos a agarrar todo si, pienso yo no. No faltará el virtuoso que sí agarra absolutamente todo, pero, no es mi experiencia en el mundo.

Sí, entonces fíjate que, en esta, creo que hay algo lo único que puede serlo pronto muy interesante, no tengo realmente muchas anotaciones, es este. Esto te lo voy a digitalizar. Si tiene que ver con el esquema formal y es planteando cuáles son también las ideas de esfera, si es esfera interna, relacional, si hay algún tipo de mimesis de trayectorias, curiosidades, etc. Planteadas justamente por esto no, qué es la idea de cómo se desarrolla ya, son cinco secciones en esa funcionalidad de la obra, y el resto del proceso lo que te digo ya, es más, haciéndolo y empezando a fijarlo. No hay más allá de eso. Realmente no hay una estructuración delicada temporal, es mucho más la idea de Schoenberg que, de componer, es improvisar en tiempo muy lento, sin pretensiones grandilocuentes de hoy si hice la estructura, ¡Improvisé! es una de las obras que me gustan muchísimo, como salió esa improvisación.

Juan Diego Martinez: Listo, pues, en general, pasa una cosa muy particular con la música electroacústica y electrónica, y en general con el arte sonoro, y es que no es solo música no, digamos, yo siempre lo asocio con qué obedece en cierta forma a lo que Wagner hablaba de la obra de arte total no, obviamente, no así directamente, pero hay una relación. ¿cómo es la relación que usted tiene, de la música que hace con las otras artes? Con la plástica, con las artes escénicas, con ya me ha comentado algo sobre la literatura, con la arquitectura.

Y me gustaría también que me hablara sobre esta cuestión del espacio teatral, del espacio escenográfico, que me parece que es muy importante sobre todo en la cuestión de las instalaciones, de cuando ustedes quieren utilizar no sé, una cantidad de parlantes y tienen que distribuirlos en un espacio y de repente en la siguiente exposición, el espacio es completamente diferente a lo que ustedes pensaron o simplemente en su cabeza tienen un espacio y quieren un espacio específico para que funcione la obra de esta forma y no de esta otra. ¡qué pena esa pregunta!

Luis Fernando Sánchez: No está muy buena, muy interesante. Fíjate que yo con la parte ya escenográfica, como tal, más bien he trabajado poco, y pienso que hay cosas que tienen más potencial de escenificarse, de tener una espacialidad o una presencia, es que ahí vienen justamente

dos cosas, el sonido es inasible de alguna manera, nos llega porque nos llega, es decir, no tenemos párpados, pero nos llega, y son de los sentidos distantes no, vista y audición. Diferente a qué sé yo, lo táctil y lo olfativo y lo gustativo. En términos de plantearse, por ejemplo, en un espacio particular, claro, la idea de la instalación que hice, lástima que no tengo fotos para mostrarte, hay unas que están en un catálogo, pero me toca buscarlo, donde es que está, bueno.

El caso es que, en esa la idea que yo tenía era crear unos postes sonoros, como si fueran unos faroles, pero en lugar de focos, parlantes y la idea que tenía con ellos, ya que se creará una sensación real, disimulada al mismo tiempo, con esto me refiero a lo siguiente, con las parejas de parlantes, dependiendo de cómo estén planteados sobre cómo estén orientados siempre va a ver un poco un punto virtual, cierto que donde no sentiría acústicamente sentiría físicamente que está realmente la fuente sonora, pueden ser dos, pero realmente uno no siente que esté saliendo de los dos, sino que está saliendo en un punto particular, si uno se quita un poquitico, se mueve un poquitico, ya empieza a sentir la particularidad de cada uno de ellos sí, digamos es lo del switchpot , que es una vaina muy mamona en la cuestión de la espacialización cuando te hablaba ambisonics, pues ambisonics surgió a principios de los noventa y era una vaina súper sofisticada con unos aparatos que costaban mejor dicho lo que quieras y lo pensaron para cine, pero qué pasaba, era perfecto para el que estaba sentado en toda la mitad de la sala, para el resto fracasaba.

Entonces no funcionó, no funcionó como buen dispositivo, claro, tenían que hacerle muchas más investigaciones a esta vaina, tenían que plantearse otro esquema de parlantes distintos, tenían que bajarle los costos para que fuera viable, y ahora se hace con software y es maravilloso y empiezan con las cuestiones de los órdenes de los elementos, ya investigaron mucho mejor. El caso es justamente con esto, en esta instalación, se llama “Giro de las voces” hay un incesante giro, parece ser un circuito, no eran una tarjeta de sonido y un computador sino era una cosa muy arcaica, un discman conectado a un circuito que yo había hecho para que estuviera cambiando de pareja de parlantes cada tanto tiempo sí, y dímelos.

Juan Diego Martinez: Su merced diseño del circuito para que cambiara de pareja de parlantes.

Luis Fernando Sánchez: Si.

Juan Diego Martinez: ok.

Luis Fernando Sánchez: Lo que te digo, yo tengo formación de ingeniería, entonces.

Juan Diego Martinez: Si, es para una pregunta qué voy a hacer más adelante. Puede continuar, qué pena.

Luis Fernando Sánchez: Entonces, en efecto, todo el tiempo está girando, está girando y yo no quise que fueran solo cosas mías sonando, sino que le pedía a José Miguel Luna y Juan Camilo Vásquez que hicieran piezas muy cortas, de minuto y medio, dos minutos, máximo, que también estuvieran ahí difundiéndose en el espacio. Y pasaban cosas muy interesantes, claro había una cosa que era la trayectoria virtual de estos puntos que era como una especie de rectángulo inclinado, pero claro si tú estás en toda la mitad de la instalación, cierto, estas con toda la mitad, pero, pues, tú podías quedarte al lado de uno de los postes sonoros, de hecho, una cosa que me encontré frecuentemente allá en la Asab, era alguien haciendo danza alrededor de los postes si, escuchando y entonces iba bailando, y yo decía, ¡uy qué maravilloso! Nunca lo había pensado sí, y era una cosa completamente espontánea. Yo me quedaba mirándolo y era ¡qué bacano! ni siquiera está escuchando los puntos virtuales que planteo, estoy intentando encontrar la relación de lo que él está escuchando y como se está moviendo de poste a poste, porque siente que se está cambiando el sonido, entonces se volvió una cosa interactiva sin querer queriendo sí, mi intervención particular en el espacio, en ese punto crear un espacio virtual para que la gente estuviera en toda la mitad en algún momento, o que pasara y escuchara digamos esa trayectoria en algún punto. Esa era mi intención y era más de un sentido y digamos arquitectónico.

El resto, vienen con cosas, que sé que son probabilísticas, el que está en la mitad de la sala tiene una percepción diferente al que va a estar pegado a uno de los parlantes, muy diferente. Entonces yo intento como que la pieza no dependa tampoco de ese nivel de sutileza de que la figura sea mejor dicho lo que determina la estructura, lo que sean experiencias de escucha que pueden ser muy variables.

Y ahí viene lo que tú me preguntas, digamos siempre va a ser espacios diferentes y eso es clave, pero también justamente la idea de que no es solamente la difusión ni el compositor ya mejor dicho hizo todo absolutamente, sino que siempre hay alguien que nosotros pensamos, sobre todo acá en Bogotá lo pensamos con el intérprete de electrónica, lo suficientemente sensible como para estar ahí, haciendo desde antes una proyección en la que pueda saber, entender cómo es lo que está ocurriendo en ese espacio, cuáles son sus características, por ejemplo, en reverberación, en términos de respuesta, frecuencia y puede ecualizar mucho mejor, e incluso estar pendiente, porque pues claro, la sala vacía es una cosa diferente a la sala llena, la sala llena ya tiene otras características completamente diferentes.

Los cuerpos de todos nosotros empiezan a absorber y a modificar, entonces siempre hay ese papel activo, hay alguien que está proyectando, que está haciendo la interpretación, no es solo darle play, es estar muy pendiente de todas estas sutilezas y en efecto, procuramos por lo menos en todo lo que hacemos de concierto de música electroacústica, del Círculo Colombiano de Música Contemporánea, procuramos que sea así.

Y las otras que tienen que digamos con, qué te digo, yo no he pensado todavía en muchos, ahorita, estoy pensando en una ópera y la estoy pensando justamente para que sea al aire libre, espero que, por ahí uno o dos años exista. Dime.

Juan Diego Martinez: No puedo esperar tanto (risas)

Luis Fernando Sánchez: Si, además que, mientras investigo todo lo que necesito investigar.

Juan Diego Martinez: Yo digo que no puedo esperar tanto para incluirlo dentro del proyecto.

Luis Fernando Sánchez: Ah no, no, no, la vida no se acaba con la tesis.

Juan Diego Martinez: pero se quedan cosas importantes por fuera.

Luis Fernando Sánchez: Bueno, y entonces, ahí sí, obviamente, va a haber otras cosas, que hay que pensarse escénicamente, solo hay una en la que sí me pensé más la idea de la gestualidad, escénicamente y es una pieza que compusimos con Natalia Merlano de esa no hay partitura todavía y hay un registro sonoro muy pobre. La hicimos en el 2019, justo antes de que me fuera Barranquilla, se llama “Sí, no”, y esa pieza es cuadrafónica, estamos situados en medio de... hay varias posibles situaciones, el público puede estar metido en el mismo espacio y los parlantes afuera o los intérpretes metidos dentro de la cuadrafonía y los oyentes afuera.

En ese sentido tendrían unas relaciones prosémicas diferentes con los sonidos que se están especializando, se utilizan solamente para la voz unos pocos materiales, muy ligados con el glotal fry y modulados en este caso, a través de una gestualidad, quien interpreta la electrónica también es, como una suerte de director, entonces hay una determinación también ahí, y también al mismo tiempo, pues va cambiando algunas cosas, por ejemplo, con unos armonizadores para qué eso que va entrando de la voz también se vuelva otro lío completamente diferente.

Entonces ahí sí hay un potencial escénico que es muy interesante y es la voz como instrumento, o más bien la relación voz y director como un meta instrumento metido dentro de algo más determinado que es el medio fijo. Entonces claro, en este sentido en la tensión muscular que se puede observar en los gestos, por ejemplo, de la mano tienen que ver mucho, cómo la gestualidad misma empieza a ser parte del imaginario de ah ok, lo que suenan tiene direcciones y siento que eso funciona chévere, pero en otras piezas, sobre todo en lo electroacústico porque es que no hay cuerpo sí, no hay cuerpo ahí.

En 2013 que conocí a John Chowning hablamos un poco acerca de eso, tuvimos una sesión larga privada, los dos, le estaba mostrando algunas cosas que yo venía trabajando de espacialización, y yo le decía mucho eso, como, hay que exagerar, siento que hay que exagerar un poco los esquemas porque, así como el actor muchas veces exagera el gesto porque tiene digamos, el público tiene que ver todo el detalle, creo que deberíamos exagerar más los esquemas, como si tuviéramos una audición drogada, o una audición súper exagerada, hiperestésica de alguna manera, precisamente, por la misma razón, no hay un cuerpo que esté emitiendo y entonces no podemos descansar únicamente en la idea de, esta cuestión tan cognitivista de que si, ya la experiencia lo nutrió,

entonces todos somos iguales, somos la más homogénea y entonces debe funcionar el esquema que hicimos de especialización. ¡Nunca funciona! Las personas que van a los conciertos casi ni se fijan en eso, tienen otros imaginarios que escapan completamente todos estos esquemas de la comisión corporizado, todas estas cosas realmente.

En Y quisiera, recuerdo que una amiga salió y me dijo, ¡Uish, me mareé con su obra! Y yo, ¿en serio? No sí, es que me imaginé que estaba como en una balsa y en medio de un lago. Y yo, como no sé cómo carajos, llego a eso, pero ni idea, cada quien igual que está performing su audición de la obra y eso me parece bacanísimo. Entonces hay una indeterminación, yo siempre pienso mucho en la indeterminación como no solamente como posibilidad creativa, sino como posibilidad realmente existencia, fuera del determinismo, no estamos tan determinados nosotros como seres, estamos más bien en una constante indeterminación y eso es algo que guardo en este instante para contarte un poco cerca de otra obra.

Entonces bueno, digamos que es mi relación un poquito con escénico, no mucho la verdad con otras artes, sobre todo en el ámbito de la improvisación, la idea de lo visual, con 5M hicimos mucha exploración, en ese sentido, no en el ámbito de la composición, más en el ámbito de la improvisación y de la creación colectiva. Colaborábamos mucho con Samanta García, con Karina... se me olvidó el apellido, era una fotógrafa muy interesante. Entonces, claro, hacíamos improvisaciones basadas en lo que fuera pintando Samanta, o lo que fuera transformando digitalmente, posteriormente. También por esa época me empecé a interesar mucho por la parte visual de pure data, entonces empecé a hacer patches visuales.

Hay una pieza mía, que es más reciente que se llama “De pronto en un mismo latir”, está basada digamos, como en la de las marchas que se empezaron a dar desde el noviembre de 2019 y ahí hay una intervención a unos vídeos del presidente y de las marchas, y bueno, la muerte de Dylan Cruz, varias cosas hay ahí, esas son algunas cositas que yo hago digamos que, de visuales en pura data. Pero bueno, con ellas era esto, una cuestión cómo de la partitura que ya se estaban creando en tiempo real, lo que dibujaban, lo que pintaban, lo que hacían de manipulación digital, se volvía nuestra partitura.

Con danza he trabajado, particularmente con Margaret Arias, si no estoy mal y con Jennifer Caro. Jennifer Caro tiene una cosa que se llama “Carne experimento”, si quieres buscarla, muy chévere, la verdad son unos trabajos muy bacanos y con ella hemos tenido ahí algunas cositas, unos trabajos ya, es otra lógica, porque uff, es muchas personas confluyendo, es muy difícil poner tantas voluntades de acuerdo y en términos de intenciones e imaginarios eso es otro lío no, porque claro, uno sonoramente tiene unas expectativas, unos impulsos, unas sinergias, con una cantidad de cosas que se suben y, pues el grueso de las personas están medidas todo todavía por, particularmente por lo que es el consumo de música a través del cine y eso es una codificación muy jodida de romper no, muy jodida.

Entonces, recuerdo por ejemplo con Jennifer en las primeras experiencias, no es que aquí debería sonar como un infantil macabro, y yo, qué es sea miércoles, ¿qué es infantil macabro para usted? no que sí, como con una cajita musical, y yo, ¡ay no me venga con esos imaginarios de película de terror chimba! ¡Hagamos otra vaina distinta! Entonces hay unas inercias que romper en muchos sentidos, y claro, ahí está, somos de pronto en el sentido, como nos ha impulsado o nos ha configurado todo este consumo cultural Gringo, particularmente. Y claro, eso dificulta a veces, pero busco mucho digamos con las nociones de que los ritmos están muy compenetrados, cuando es improvisación es mucho más emocionante, porque empieza a haber justamente esto, la indeterminación.

Por ejemplo con Jennifer y con Margaret hice alguna vez una pieza a final de 2018, se me olvida el nombre de este momento, si lo recuerdo te digo, y en ese hice visuales y música, pero yo parecía un pulpo, o sea tenía que hacer, por ejemplo un montón de vainas automatizables, por ejemplo, no es la música que fuera algo que yo estuviera tocando ahí en vivo, sino más bien programar cosas que si yo les doy unas instrucciones pudieran desarrollarse solas, mientras voy haciendo la parte visual y regresó a dar otras instrucciones y así. Entonces, eso fue, por ese lado. Y claro salían cosas bonitas, en términos de lo que se lograba de figuras tanto los cuerpos que están sobre el escenario, como los cuerpos proyectados que era en este caso, pues, captando con dos cámaras, modificando todo, a través de pure data, delays, cuestiones como, ellas movían un brazo y quedaba como la estela, y la estela se va desintegrando hasta que ellas hagan algo más significativo. Yo decidí hacer otra cosa y bueno así por ese lado.

Entonces es como de alguna manera intentar fijar lo que es el efímero en algo ligeramente más duradero, pero no tan duradero como para que se vuelva partitura tampoco si, a mí me gusta más, por ese lado de la improvisación, empezar a dialogar o intercambiar más que fijarme sobre estructuras sobre ideas que pueden ser muy variables, realmente es muy variable no creo que podamos más o menos parcialmente teorizarlo, pero si eso ya es digamos como mi relación con las otras artes.

Juan Diego Martinez: Listo. ¿cuál es la función de la partitura o de las anotaciones dentro de su obra?

Luis Fernando Sánchez: Pues depende, hay obras mixtas. Por ejemplo, tú en el correo me preguntaste sobre en “La cercanía, en cada centímetro de piel, en cada poro” y pues esa tiene partitura, y la partitura pues, tiene otros propósitos muy distintos, pienso yo, la parte que tiene que ver con la guitarra, pues está en diálogo con una tradición de escritura, una tradición de anotación particular para la guitarra eléctrica.

También de alguna manera, propone otra cosa, es un finger style en realidad, sino no es tocar con el plectro únicamente, sino pues también con los dedos y hacer otras cosas distintas, es más parecida a la técnica en la guitarra acústica en ese sentido, que a la de la guitarra eléctrica, pero ahí hay esa mezcla entre lo prescriptivo y lo descriptivo, describe cómo suena más o menos, digo más o menos, porque realmente siempre hay variabilidad depende de la guitarra que haya escogido, del amplificador que haya escogido, del lugar en el que estamos. No describe realmente, sino prescribe una cantidad de acciones que el intérprete también va a moldear, más, digamos, como en el sentido de la de lo que planteas de pronto un poco las partituras de (NO SE ENTIENDE) no se trata de tocar cada pepita, es de dialogar con ese código y sacar una versión que se aproxime o que funcione como un primer filtro, el segundo filtro va a ser el público al relacionarse con eso.

Entonces en ese sentido ahí está la parte la guitarra y la parte de la electrónica porque para esa pieza, en particular, la hice con un apoyo que fue la beca de Creación del Ministerio de Cultura en 2011, hice una especie de Reak table para esa ocasión y, pues, claro. Ahí hay otra cosa y es la

electrónica ya no performada desde alguien que está en una silla abajo del escenario o en medio del público, sino que está ahí arriba y está ahí arriba, escuchando también lo que está produciendo, la única dificultad es que no escucha cómo le está dando duro al público con el sonido, entonces se necesita ahí una tercera persona cuadrando esos niveles que, pero entonces claro, hay otros movimientos, hay unas indicaciones que es un nuevo instrumento, y para eso entonces se necesitan ciertas prescripciones también, por ejemplo, las anotaciones, una partitura que hay para la electrónica, tienen que ver con eso con qué mueve hacia dónde, qué figura entra, en este caso eran cubos con unos (NO SE ENTIENDE) que producían una reacción visual, cambiaban el instrumento en su interfaz y también la configuración de lo que iba a ser sonoramente. Conoces la Reak table

Juan Diego Martinez: No.

Luis Fernando Sánchez: Ah ok, entonces te voy a poner aquí un videílllo, bueno, esto no es ni siquiera lo que se hizo, pues en aquella época... este es Adina Izarra tocando esa mesa, es una compositora venezolana, también muy relevante en la electroacústica.

Juan Diego Martinez: si quiere puede compartir la pantalla.

Luis Fernando Sánchez: No, te lo dejé aquí en el chat.

Juan Diego Martinez: Ah listo.

Luis Fernando Sánchez: Creo que no, voy a tomar tanto tiempo tuyo, y de acá tengo uno, aquí hay otro. Aquí está, (1:14:40 a 43) volverlos a donde estaban, entonces ahí está digamos con este dispositivo, entonces claro, hay una necesidad de hacer unas prescripciones y parece una especie de feider o algo así de la pantalla proyectada que tiene esa mesa, pues tiene que mover con los dedos si es un giro, pues buscar que el giro sea algo que particularmente sea importante ahí. Y hay otras cosas que van fijas, digamos en este caso, hay electrónica en vivo, hay medio fijo y a guitarra sonando también sí.

También me interesa la improvisación, o la indeterminación, particularmente, entonces, por ejemplo, trayectorias, espacialmente acá definidas, pues, tomo digamos el bagaje de lo que ya venía yo siendo en programación y en este caso, lo vuelvo parte del instrumento, la posibilidad de crear loops de trayectoria, entonces la persona puede ir moviendo uno de estos cubos en la mesa creando una trayectoria para el sonido y apenas lo saca, el sonido empieza automáticamente a seguir la trayectoria que ya ha definido, entonces ese es digamos, como algo importante, ahí y la anotación refleja esos dos estadios, la pieza tiene internamente muchas más secciones, pero uno podría decir que son dos grandes segmentos de la obra, uno en el que yo determino una relación casi dictatorial hacia los intérpretes, hagan esto, y la segunda parte, son los mismos materiales, pero bueno, ustedes descubren qué hacer con esto, y justamente pasan cosas muy distintas con las dos notaciones, la primera como este y de instrucción de prescripción y la otra como más un dialogo, una sugerencia una posibilidad de crear juntos, ahí está digamos una media de las mediaciones que yo le veo.

Ahora, dentro de la música en medio fijo, nunca le he visto utilidad realmente, a hacer notación y esos digamos, de pronto una constante con los demás. Por qué, pues porque la mayoría de veces no es música para ver y no hay nadie a quien le deba comunicar que hacer con ello, hay unas en las que de pronto la electrónica tiene otra función diferente, pienso en bueno, hay una que se llama “Del suspiro en el alma, hasta el abrazo en el ocaso”, es para flauta o flautas, ahorita ya estoy pensando, realmente, que podría reformular para cualquier colección de instrumentos que pueda completar el registro que requiere la obra y electrónica evolutiva. Esa es bacanísima, te voy a compartir un artículo que escribí para una revista de España, que se llama “Espacios Sonoros” es de Taller Sonoro de Sevilla y es ahí te vas a encontrar mucho acerca de la obra, realmente.

En esa, en particular, fíjate que la partitura no sigue la línea de las partituras de música mixta que tú te vas a encontrar en compositores europeos no, y, pues, no vas a encontrar porque la electrónica es indeterminada, se va creando a si misma durante la ejecución de la obra, entonces para qué hago una partitura, pero hay una partitura textual, que tiene en este caso la función de, quién va a ser el intérprete o quiénes vayan a ser los intérpretes de la obra, sepan cómo reaccionar, cuáles son los estadios posibles que pueden encontrar en la electrónica, y ahí le veo una función, entonces fíjate que hay una especie de partitura a manera de notas de interpretación o de notas de relación con la electrónica, pero no hay una prescripción sí, por ejemplo, a mí no me gusta mucho con lo que pasa

en las en las obras de Panayiotis Kokoras, que él pone el espectrograma, y para qué sirve el espectrograma, mejor póngame una anotación que diga que fue en un carro, (risas) más útil para el que este tocando ese medio fijo.

Y bueno, por ejemplo, mira la más reciente que hice en mixta, que se llama “Adentro llueve, mientras afuera hace sol” es para clarinete y electrónica la anotación del espectrograma me sirvió a mí, después de haber creado el medio fijo, para saber en qué punto quería cada material, tónico que le iba a dar al clarinete, al clarinetista, realmente, porque tampoco es el clarinete como máquina que saca esos sonido, sino vuelve y juega, también hay, por ejemplo, en la partitura planteo una idea de grafía con teoría de grafos. Ahí sí me permito mostrarte un momentito muy corto.

Mira, entonces fíjate que la partitura en ese caso tampoco tiene medio fijo, pongo algunas ideas de lo que pueda ocurrir, son muy cortas, y la partitura, de hecho, no es tampoco una cosa de lea de izquierda a derecha, un solo camino, sino hay múltiples caminos y puedes leer en otras direcciones, también, hay segmentos en los que sí puede leer de izquierda a derecha, común, y hay otro en el que no, puede arrancar de dónde quiera ir hacia donde quiera solo en este marco de tiempo.

Juan Diego Martinez: Ah ok.

Luis Fernando Sánchez: Ves, entonces si yo me pongo cómo hago una imitación para electrónica, qué utilidad puede llegar a tener, no le veo realmente ningún tipo de utilidad en este tipo de partituras sí, y hay una relación mucho más viva que me interesa y es escuche, reaccione, más que prescribir la idea esta actividad va acá y acá y acá sí, que es una constante.

Fíjate que Adina Izarra en “Sistemas volátiles”, también utiliza una estrategia similar, ella dice, es que siempre es un gallo, es una dificultad muy tremenda que las personas se coordinen bien con la pista que está fija si, va contra nuestra naturalidad de alguna manera, yo odio la palabra naturalidad, porque qué es natural, son unas cosas que simplemente formamos sí, pero es muy jodido, por más perfecto, bueno listo, la gente la logra hasta cierto punto, pero hay otros momentos en los que es más vale la pena que sea fluido, pienso en el caso de... hay otra pieza que compuse en 2020 para voz y electrónica que se llama ¡pucha se me olvida! “Trigésimo Tercero” que es el trigésimo tercero

de los poemas de música de cámara James Joyce en este caso, pues, bueno, mediado con otro montón de cosas, está en español y, hay un montón de música de The Cure ahí filtrada y demás, entonces, no le veo utilidad a que tenga exactitud ni siquiera me interesa que hagan las alturas con total exactitud, hay unas que están sugeridas y en el resto las sílabas que no tengan altura puede ser una en el ámbito en el que se está moviendo.

Entonces ahí está digamos como esa idea de cómo es más fluida la relación, Adina Izarra en “Sistemas volátiles” plantea un loop, de pajaritos, a ella le encantan las aves, y un patch de convolución, es decir, toma del espectro o toma el timbre de los pájaros y toma el timbre de la flauta y los unos los multiplica.

En ese sentido, pues, van a haber cosas no los pájaros, aves y afinan con la flauta, a veces no y es una forma muy sensata creo yo, de crear también estas electrónicas, muy vivas, muy indeterminadas también, nunca sabemos qué va a pasar y eso me parece espectacular, dejar esa noción de que la máquina es completamente determinística porque no lo es, lo mismo con los espacios, no es determinístico. Entonces ahí está digamos esa es mi relación con la anotación sí, hay cosas que me sirven a mí como compositor en la medida que veo que me sirvan las hago, las tomo y hay otras, vamos a ver de todo no, desde dibujos, esquemas de tiempo, textos, grafos, por ejemplo, para mí que han sido siempre la vaina de cómo están funcionando estas cosas en relaciones, más que en objetos en relaciones entre objetos, programaciones, que también es otra forma de generar unas notaciones o unas gráficas para entender, sobre todo en pure data que es programación gráfica, entonces también por ese lado.

Y ya, el resto también es como comunico, no solamente vamos a veces a necesitar hacerlo auditivamente a través de la obra, sino también a veces charlamos de esto, damos muchas veces por sentado que el acto de crear estas costumbres, crear estas inercias nuevas o crear estos impulsos nuevos es simplemente poner la música, no, hay que charlar mucho acerca de eso, los conciertos charlados para mí es una práctica muy frecuente, me imagino esto, no les va a servir sesgar la escucha, pero de pronto válganse de tales experiencias que han tenido en la vida.

Juan Diego Martinez: Okey, ahora que me habla de los conciertos charlados, pues coincide perfectamente con el último tema que me gustaría tratar y es ¿cómo llevar los procesos de enseñanza de la música electroacústica?

Luis Fernando Sánchez: Uff. Eso es tremendo, particularmente acá mi experiencia laboral se ha concentrado, muy específicamente en dos ámbitos, favoritos no que son la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en la Asab en Bogotá y, en la Universidad del Atlántico desde el 2019, todavía estoy trabajando allá, pero estoy ahorita en Bogotá remotamente trabajando, también mientras estudio mi doctorado, entonces todo el cuento.

Juan Diego Martinez: Le stalkee el CvLac, obviamente.

(risas)

Luis Fernando Sánchez: El CvLac, bueno, está un poco desactualizado porque también ha sido una cuestión de, perdón que tome el paréntesis, pero que en las públicas es tan jodido lidiar con la burocracia.

Juan Diego Martinez: No, no solo con eso, yo en estos momentos quiero publicar un artículo, pero es como parte de los requisitos de grado de postgrado y resulta que toca en una revista específica, no en esa revista, sino en una revista con características específicas y para publicar se necesita que, por lo menos uno de los autores ya tenga el doctorado, ya esté graduado de doctorado, entonces uno cómo hace. Yo también detesto la burocracia.

Luis Fernando Sánchez: Es ridículo, es ridículo eso. Sí, entonces desde ahí he tomado una postura de, no le meto nada al CvLac hasta que no me den tiempo para hacer las cosas. Sí, yo hago las cosas porque yo no puedo vivir sin componer, no puedo vivir sin escribir, no puedo vivir sin pensar sí, pero hasta que no me dé tiempo a la universidad, yo no le voy a asociar ningún producto para eso, entonces hace rato, que no subo nada.

Bueno, entonces se regresando al tema, en la Universidad del Atlántico el programa de música es más o menos reciente, nació en el año 2013, allá está la Licenciatura en música, que sí es

fundacional de la universidad de setenta y pico, más de ochenta años, pero el Programa de Música nació como de una decisión ahí también de los profesores también que se mamaron de la licenciatura, dijeron no, necesitamos otra cosa y crearon rancho aparte. Allá el programa, pues sí quedó diseñado con dos asignaturas que son música electroacústica I y II y se intenta que la música electroacústica está inserta desde el semestre uno en el contexto de apreciación musical inicialmente y posteriormente, pues se va también integrando, por ejemplo, en la en la materia de Formas 3, que es más como análisis musical que morfologías y clásicamente enseñada como manual decimonónico no, es otro pedo.

Y entonces, en ese caso, lo que se hace está bien intentar integrar no, que conozcan que lo pongan en funcionamiento un poco, y lo mismo en las instrumentaciones se busca siempre que los repertorios que se ejemplifican no solamente se den el contexto centroeuropeo orquestal máximo, como el máximo referente, sino que tengan todos los contextos posibles, solista, cámara, dúos, lo que sea, y medios electrónicos, que también es algo interesante.

Menciono estos porque son también las materias en las que tengo incidencia y ya después en la parte electroacústicas si particularmente, pues, es donde más me concentro. Yo ya venía desarrollando en la en la Universidad Distrital, ahí sí dentro del programa no hay una materia específica que diga música, electroacústica. Sin embargo, en composición 6, para el énfasis de composición únicamente, hay música electroacústica, está planteada de una manera muy general, y muy basada en mirar un poquito la teoría (1:28:46) y pare de contar. Esa nunca la dicté yo. Dime.

Juan Diego Martínez: A pare contar, hace referencia a las universidades, donde usted ha trabajado el área de electroacústica cierto, porque, pues me imagino que usted tiene conocimiento de otras universidades, donde se dicte una asignatura que pueda llamarse música electroacústica.

Luis Fernando Sánchez: Si, de hecho, el énfasis completo como en Los Andes.

Juan Diego Martínez: Ahorita, al final me puede decir... lo que pasa es que yo hasta ahora he conocido que tengan así dentro de su malla curricular la música electroacústica como una asignatura o como un énfasis, solo conozco esas tres, entonces sí me gustaría que sí tiene una

referencia para anotarla y consultar más adelante, después de que me termine de responder la pregunta.

Luis Fernando Sánchez: listo, hay toca de pronto, tratar de entender un poco más. Hay algunas universidades que han venido publicando sus sílabos y ahí se puede hacer ese rastreo cierto, pero, como tal como asignaturas y tan explícita, solo conozco el caso de la del Atlántico y Los Andes que tiene un énfasis, en La Distrital, lo que te digo, dentro del currículo, ahí sí te vas a encontrar en el sílabo de Composición 6, electroacústica y me acuerdo también porque, lo estructuré yo, en Análisis 4, también para los compositores se veía algo de música electrónica, no ya desde una perspectiva analítica, no desde una perspectiva... y ahí siempre están un poquito más, sé que los profesores de lo que se llama en La Distrital, Sistemas musicales 4 y 5, pues que son Daniel Leguizamón y Rodolfo Acosta, tratan también cosas de electroacústica.

Yo, tuve electivas allá de síntesis de sonido y de electrónica en vivo ambas, a través de pure data, y esas fueron electivas, fíjate que no son cosas que están dentro de la malla como obligatorias, como parte del currículo estrictamente, sino son propuestas que hacen los profesores para trabajar, yo las mantuve durante años desde el 2013, si no estoy mal, que empecé a proponerlas, hasta que me fui en 2019, o sea 2018, segundo semestre 2018 fue lo último que trabaje allá.

Entonces, pues sí. Eso también tuvo una incidencia chévere, muy del orden técnico de la parte de aprender a programar en pure data, cuáles son esas síntesis básicas, cómo utilizar ciertos efectos, tener algunos cuidados por ejemplo con el tratamiento de los micrófonos, las posibles retroalimentaciones, la cuestión de tener en cuenta el ámbito del cual se están haciendo las cosas, los enfoques digamos acústicos de lo objetivo y lo subjetivo, muy por ese lado, precisamente porque quienes se interesaban en la composición, pues ya era otro cuento, ya teníamos que lidiar más con conocer repertorios, conocer los intereses particulares que tiene cada estudiante también para desarrollar su manera de trabajar, su acercamientos, aproximación y de qué va a hacer con el público.

Hay otras, por ejemplo, cosas con Camilo López Arteaga, con, para nombrar unos cuantos ejemplos, Eddy García, que terminó desarrollando cosas muy interesantes, ahorita, él está muy

engomado con inteligencia artificial, pero él, por ejemplo, se pegó mucho a hacer cosas cumplir pure data, pero autónomas, e interacción con alguien que esté tocando y ahorita no sé qué está haciendo realmente creo que se fue mucho más por la idea de crear instrumentos y dispositivos, él tiene una idea y con un guante como chévere, hay cosas y muy bacanas, de hecho debe estar como por salir, o eso nos dijeron del Banco de la República de seccional Cali que iba a salir una un compilado de ponencias que hicimos en 2019, no han sacado y ahí hay parte de ese proceso de Eddy con su guante.

Entonces, creo hay una retroalimentación, una cosa bien bonita, que surge con quienes se interesan por ese ámbito de la electroacústica. Pienso más recientemente, Jesús Buendía, él tomó esos cursos y, pues, claro tiene otro bagaje completamente distinto, estudiando con Rodolfo Acosta composición y parte conmigo, análisis, parte con Juan Camilo Vásquez, análisis, que se vuelve una cosa muy fuerte no, allá en la en la Distri, más que verlo como una clase de tomar canónicamente el repertorio y buscarle unas utilidades para los compositores que es lo que nos interesa desde ciertos frentes, desde los parámetros de procesos lineales, de expansión de la comprensión tónica, de los fenómenos duracionales y de los fenómenos tímbricos que se ha venido cobrando mucha relevancia y lo está investigando mucho Juan Camilo.

En la del Atlántico es un poco distinto porque el proceso ya incluye las dos cosas y, pues, ya hay un bagaje que se habían introduciendo poco a poco en los otros cursos que te menciono entonces en música electroacústica si va toda la parte, digamos de la teoría, se pasa por la sí, hay que ver efectos sonoros, si hay que ver espectro morfología, si hay digamos todo el entrenamiento también de hacer con la cotidianidad en este caso, pues, una visión muy del paisaje sonoro de la ecología acústica y, también en este caso, pues, toda exploración de los recursos técnicos, entonces en este caso, pues los digital art word station los programas en los que se va a hacer el montaje de los archivos de audio, pero también de la programación y, pues yo lo asumo en pure data porque, pues es lo que llevo trabajando bastante años, alrededor de quince, si no estoy mal, un poquito más de pronto dieciséis años trabajando en el pure data entonces, creo que lo tengo bastante bien. Sin embargo, pues también les muestro otras cosas no, también existe el Csound existe el Super Collider, existen todas estas otras cosas, y yo les voy a mostrando, como bueno, tienen estos otros universos.

Y hay que entender que, pues es un nuevo choque por completo para ellos no, de uy cómo así, programar, uy matemáticas como así, y entonces poco a poco como venga paso a paso, vamos creando, y, en efecto, ya empiezan a tener sus frutos no, llevo, pues desde 2019 allá, en ese sentido, ya hemos hecho varios conciertos de música, electroacústica y durante la pandemia hay un caso muy particular, que es Yeferson Oliveros, Yeferson, es un pelado de un municipio que se llama Luruaco, eso queda entre Atlántico y Bolívar, un municipio muy pobre y este pelado, pues, durante la pandemia se compuso una obra chévere, se llama da que “Cuento Electroacústico”.

Y fue muy interesante también digamos, como todo lo que venimos reflexionando a nivel técnico únicamente sino ese nivel de socio situar las cosas, hay que aprovechar el impulso que ya traemos culturalmente y eso puede crear esas conexiones. Cuando escuché la obra, yo dije, bueno, técnicamente faltan estas cosas, venga las corregimos y culturalmente y dije hay cosas con las que no me conecto, que no tengo ni idea que son, entonces cuando él estrenó, cuando hicimos el estreno a través del canal en Atlántico del programa de música, las personas que lo escucharon sí reaccionaron muy rápidamente a lo que le había puesto ahí, porque, si eran cosas que culturalmente son cercanas para ellos, que tenían que ver algunas con el carnaval, con algunos eventos muy particulares que han ocurrido allá en la Costa y era lo que te decía, digamos, como que si de pronto yo les hago un concierto con música no se Francis Dumont, hay cosas que pueden captar y hay cosas que pueden ser cualquier vaina, pero esto, por ejemplo, de una de una luz los agarra.

Por ejemplo, fíjate que parte de los materiales que yo utilizo para enseñarles estas modificaciones no son totalmente abstractos, sino miren esta canción que hice yo de una de una champeta trae este tipo de síntesis, vamos salgamos de la champeta como otra vaina, si nos vamos, por ahí o con modificaciones de los sonidos, por ejemplo, a veces tomo muestras de la voz de Diomedes Díaz, de un vídeo que es muy chistoso de Diomedes y la muerte, y claro, eso hace parte de ese impulso cultural que ellos tienen, inmediatamente se conectan o también cosas que están presentes en el paisaje sonoro de ellos no, las aves que son increíbles allá, los sonidos de los bichitos por las noches, pues, que para mí también fue una cosa maravillosa no llegar de Bogotá, que es realmente silenciosa en las noches, por lo menos donde yo vivo, sin mucho bicho ni nada, y llegar allá era todo el tiempo, y era wau, increíble.

Sí, entonces, ellos están inmersos en eso, conocen sus espacios, conocen sus entornos, entonces, inmediatamente cuando se dan cuenta de que pueden hacer música con esos elementos que tienen el entorno, que la vida de un concierto continuo y que también hay cosas que les molestan un montón y que podrían en este caso tomarlas como una posibilidad de catarsis o de denuncia pública, o lo que sea, por ejemplo, fíjate que tú me preguntaste por Otra vez domingo. Otra vez domingo, es un acto de catarsis para mí, cuando me casé, vivía al lado de la Javeriana y todos los domingos, a las siete de la mañana, sagrado para la señora que vendía los tamales con megáfono en mano, y yo los domingos quería dormir hasta tarde, porque yo trabajaba sobre todos los jueves, viernes y sábados, muy fuerte, entonces yo quería descansar y nunca podía, entonces hasta que un día grabé a la señora y, pues, hice esa otra improvisación, que se llama “Otra vez domingo” como un acto de catarsis de pasar del sueño a esa interrupción con la señora de los tamales.

Lo mismo pasa con ellos, entonces hay cosas que se quedan cuenta, por ejemplo, de los ruidosos que son los lugares allá de los bares, los establecimientos, digamos como que están promocionando cosas, la cantidad de perifoneo que hay porque, pues Barranquilla tiene una informalidad del 60% , nada, Colombia está como en el 51% es que estamos en una situación loquísima, y pues claro, esos sonidos de la cotidianidad también nos ayudan a entendernos socialmente, económicamente, acústicamente, culturalmente, y eso creo que es algo interesante de la aproximación, no digamos situarlo en si estos grandes referentes, obviamente, se los nombro, porque, pues es importante que los conozcan, pero que no nos metamos en ese castillo de locuras que hemos construido de que me han dicho en la gran torre conocimiento es ésta, sino, estamos también nosotros generando algo que es importante en el aquí y en el ahora sí, les importa a ellos les importara algún momento y eso no nos va a trasnochar, no nos va a quitar el sueño, es importante para nosotros porque está acá entre nosotros.

Eso es digamos lo que más intentó impulsar educativamente; y técnicamente, pues, claro quiero que sean competentes también en ese sentido no, yo no tuve esa formación hacia ese grado, la que yo estoy dando siento que es mucho mejor que la que yo tuve, y ahí se encuentra uno con todos los demás obstáculos, burocracias, corrupciones de las universidades internamente que también son un

lío y entorpecen todo lo que podría hacerse no, y eso es algo triste, pero parte de la realidad también.
Si responde tu pregunta, Si me fui por miles de lados.

Entrevista Ximena Delat

2 de octubre de 2023

Juan Diego Martinez Alvarez

Pensando en la creación musical electroacústica ¿A qué lo remiten las palabras lugar, espacio y/o territorio?

Ximena Delat

Espacio, lugar y territorio bueno.

Si estamos hablando en mi campo, por ejemplo, que es el diseño sonoro, la composición, la creación de sintetizadores de máquinas, primero espacio me remite, no solamente el entorno en donde yo me encuentre, ya sea enseñando o diseñando o componiendo. También los espacios sonoros que estoy creando con las máquinas, porque en la síntesis sonora lo que estamos siempre tratando de hacer y buscando es de manera sintética, crear esos cuerpos de los instrumentos, en este caso serían esos espacios virtuales que según como yo los creé, se va a comportar el sonido.

Más allá de donde me encuentro yo, porque muchas veces podemos tener síntesis sonora netamente virtual, crearnos un espacio virtual en el que yo pueda formar, arquitectónicamente hablando en los equipos, los instrumentos, los cuerpos de los instrumentos. Me parece que es como super interesante, esa parte no me lo había preguntado, pero aprovechando la pregunta, es bueno hacer la reflexión, espacio, lugar, territorio.

Pues mira que, bueno, todas parecieran como super parecidas a la larga, pero tienen todas como tal vez un contexto. Si lo vemos distinto, porque cuando a mí me hablan de territorio, me hablan ya como de donde estoy apoyándome para hacer mis trabajos y mis creaciones, en el país, donde es todo, en la ciudad donde estoy o simplemente en la ideología donde estoy cierto como lo tomaremos por ese lado.

A mí me parece súper importante rescatar lo que tenemos en Colombia como creación musical, como creación de máquinas, siempre unas premisas que tenemos en el laboratorio, en las cosas que hacemos, no usamos mucho la palabra empoderar, porque no se trata de tener el poder, sino de sacar a flote también todos los talentos que tenemos, creemos que están fuera de nuestro territorio y que tenemos que traerlos.

En realidad, lo que queremos hacer es demostrarnos a nosotros mismos que podemos hacer infinidad de cosas con tan solo creer, tiene su costo y ya sea en tiempo o dinero, pero todo empieza creyendo en que podemos hacerlo.

Entonces, una de las premisas, justamente en lo que hago, tanto en el laboratorio como en mis clases, como en todo lo que me rodea, siempre buscar la posibilidad de sacar eso adelante. Digamos que algo que me ha motivado muchísimo a continuar con la síntesis sonora y la construcción de máquinas es justamente rescate.

Yo muchas cosas las aprendí afuera porque aquí no las tenía al alcance, pero por eso regresé justamente para poder demostrar eso, que desde acá podemos hacerlo, desde nuestro lugar, desde nuestro entorno, nuestro espacio, podemos crear esos mundos y esos esos universos sonoros, estar tanto a la par con otros países o con otros creadores. No competencia, aportar al mundo de la síntesis sonora, de la composición, de lo que sea, tenemos mente super brillantes, entonces yo creo que más bien por ese lado podemos enfocar la cosa.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Algunas de sus obras electroacústicas tiene referencias un lugar, espacio y/o territorio?

Ximena Delat

Bueno, de pronto en si lo tomamos ya como más un entorno, territorio, lugar emocional, tal vez sí. Pero que yo me refiero explícitamente, nombres o lugares, no, que hable explícitamente de eso, no. Tengo un tema que se llama Inocuo, pero es más el tema sensorial, de pronto, tal vez desde mi interior encontrar un espacio, un lugar, me he referido mucho al en la composición a tratar de esos temas interiores, esos planetas interiores que tenemos entonces de pronto por ese, por ese lado someramente, se ha tocado, pero ya así directamente, no.

La obra Periferia, justamente esa sale por el tiempo de Inocuo, estaba en Buenos Aires y me allá, digamos que para sacar todo esos tracks veo muchísimo de lo que estaba viviendo y lo que estaba sintiendo allá, lo que el lugar me hacía sentir. Digamos que sí lo vemos por ese lado, sí.

Justamente hay una que salió por el mismo tiempo pero de otra como de otro género, porque solo guitarra que está en link de Caperuza Jack es Mila iPad, un grupo que tengo con Laura Katy, que es una diseñadora y productora sonora,

Se llama Amaneceres y esas dos nacieron justamente por estar allá en Buenos Aires, por entender lo que estaba sucediendo conmigo allá por entender también una ciudad tan diferente, una cultura

tan diferente, y pues es un viaje muy sensorial. Todas esas que tengo ahí son muy sensoriales, son viajes de pronto a lugares internos, de lo que estaba viviendo en ese momento en Buenos Aires. No es tan de pronto tan específico de que esté inspirada en algún tema como tal, fue como surgimiento de emociones y cosas que estaban pasando allá y experimentaciones en esos momentos.

Estaba creando mi primer sistema modular, entonces era también, como todo, un viaje sonoro para mí, pero más allá de eso, hablando de territorio, lugar, no específicamente.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo fue la selección de los materiales de esa obra?

Ximena Delat

Eso es muy interesante porque depende de lo que estoy buscando en el momento, mira que crear una obra tiene mucho que ver también, me voy a referir mucho a la síntesis sonora porque es que todo tiene como está, como muy ligado entonces, hablamos de material, es como sonidos o instrumentos, o efectos o literatura, que vaya a utilizar para la composición, siempre va a depender.

¿Yo que estoy buscando?

¿Y cuál es la meta entonces?

Yo estoy realmente simplemente fluyendo, pues el momento me dirá qué hacer, si yo estoy en búsqueda de, no sé, vamos a musicalizar de una obra literaria, entonces, un capítulo de un libro, vamos a musicalizarlo puede ser muy mi finalidad será que al leer ese capítulo y al escuchar la música se pueda comprender la atmósfera de lo que se está viviendo ahí. Entonces mi elección será basada siempre en qué va a suceder ¿Qué quiero compartir?

Porque finalmente, pues la música, el arte es eso, es ese diálogo con quien está recibiendo esa información sonora.

Dependerá de esa comunicación, como se ve entonces, pues a la hora de empezar eso, es buscar, ¿cómo puedo comunicar lo que quiero comunicar? si van a hacer grabaciones que voy a modificar, si van a ser sintetizadores que voy a usar o a entregar a esa persona que me va a escuchar, en eso siempre me voy a basar.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo es el proceso de espacialización (difusión considerando el espacio arquitectónico) de esa obra? ¿Cómo es su relación con el espacio arquitectónico donde va a hacer la espacialización de esa obra?

Ximena Delat

Bueno, eso es super chévere para mí porque tiene que ver con cómo te contaba, con la creación de los cuerpos y ya vemos lo de manera virtual, que cuando pues algo no existe, físicamente para mí me iba a ser virtual, cierto, entonces, partiendo de ese punto, en donde ya sé que quiero cierto a veces buscar algo que no se sabe es muy difícil, porque tú no sabes darle forma.

Entonces, partiendo de la premisa que ya sé que estoy buscando, que quiero, voy a iniciar con la construcción de los cuerpos, los instrumentos que voy a utilizar, supongamos que yo tengo a enseñar alguna pieza sonora con el sistema modular como instrumento que el sistema modular, pues me brinda la posibilidad de tener varias voces y no solamente puedes, algunos sonidos como tal, entonces comienza una búsqueda de qué texturas, qué instrumentos pueden hacer esas texturas, basada en ese imaginario que ya me estoy formando, voy a comenzar a buscar primero en esos cuerpos, esos cuerpos que me van a reproducir las texturas, los sonidos, todo lo que yo estoy buscando para después irlos acomodando en un espacio virtual, porque pues todo es imaginario.

Luego pues voy a empezar a analizar cómo van a hablarse entre sí todos los personajes, porque bueno, tengo primero cuerpo y cuerpos que son mis instrumentos, mis personajes, el espacio donde están esos personajes, cómo se comportan todos los personajes, es la voz que yo les voy a dar para que puedan contar la historia que yo necesito que las otras personas escuchen o entiendan.

Es casi como como escribir con música, yo me imagino como pintar con música, cómo hacer una escultura, pero con música y todo es muy imaginativo.

Yo creo que en el momento en que podamos ver lo que está sucediendo con la música vamos a poder crear unos paisajes muy chéveres o unos mundos muy muy interesantes y unos espacios bien logrados.

Por ahora le tocaba la imaginación como creándose, también un espacio cuando lee no, que es como muy similar, cierto, todo acá en un mundo virtual que tenemos en este computador cuántico, pero va así, más o menos.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿En cuanto a la distribución de altoparlantes dentro del circuito usted hace intervención dentro de ese contexto?

Ximena Delat

Con la distribución de altoparlantes, te refieres a si tengo un sonido, la amplificación como tal.

Eso también depende mucho de donde va a ser porque no es lo mismo escucharlo desde un computador y escucharlo con audífonos, o es que va a ser para una hora de teatro, justamente me haces acordar ahora de unos módulos que desarrollé para una persona en Bogotá que tiene una obra llamada Ruido blanco, desarrollamos unos módulos en un tamaño personalizado, específicamente ubicados en el escenario para que él pudiera moverlo, y no solamente eso, sino que pudiera tener un sonido dependiendo de lo que estaba sucediendo.

Todo, eso sí, se si lo pienso a la hora de ver hacia dónde va dirigido eso, porque eso es lo que me parece más importante, finalmente el éxito de todo, y si bien todo es un fluir y la creación es un fluir, el éxito está en la organización de saber hacia dónde vas a llegar, hacia dónde vas a ir, si tienes eso claro, yo creo que es más fácil todo.

Pues una idea arranca con un pedido, una necesidad que se tenga y se van caminando. Yo quiero hacer un tema que vaya a hacer para distribución en plataformas virtuales va a ser muy diferente, porque posiblemente yo no tenga que hacer mucho hincapié en un sonido lo cuadrafónico, 3D o como le quieran llamar, cierto, porque simplemente yo sé que las personas que lo van a escuchar pues van a utilizar audífonos o un parlante monofónico.

Si ya vamos a referir a que vamos a hacer, una obra de teatro, o para un baile, tengo que entender cómo va a estar distribuido el sonido, en dónde va a estar presentado, entonces, ahí ya nos vamos a encargar de poder hacer la sonorización distinto, adecuada. Pues a donde se va a estar presentando entonces, todo depende de qué es lo que lo que se quiere a la final en donde se va a presentar.

Primera analizar eso para poder encontrar cuál va a ser la manera oportuna más, más perfecta, lo mejor posible que se pueda hacer para ese momento, eso digamos que yo no me preocupo tanto por ese aspecto, ya sí tengo super sonido donde yo puedo decir estamos. No sé si te has visto la película coraline, que así sea, con estos audífonos vas a escuchar, que tocan la puerta y la sientes acá en la esquina, cosas así, si nos vamos a enfocar en eso maravilloso que todos pudiéramos escuchar de esa manera, enfocarnos en sonoridades, esa manera ahora estamos trabajando con unos, con unos instrumentos virtuales llamados mantra instruments en donde se puede tener la modificación de diferentes micrófonos con los que fueron grabados los instrumentos para poder tener una espacialidad y controlar justamente cómo ha terminado siendo amplificadas y sonido, y es algo muy chévere.

Digamos que esos son cosas que se van dando a medida que se van realizando las obras y los diferentes pedidos o necesidades que se tienen.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que dentro de sus obras hay alguna intención estética con la espacialización?

Ximena Delat

Sí, siempre. Mira que siempre estamos buscando crear espacios siempre, o sea, eso es la música, siempre va a servir para crear puentes y ambientes. Es algo que no podemos quitar, es algo que siempre tenemos que tener presente, inicialmente antes de todo esto, junto con Laura Katy que te contaba, ahora tenemos un lado, ella estaba en circuitos en otro lado llamado Caperuza y la premisa de caperuza, justamente el nombre queremos crear atmósferas, cierto atmósferas en donde tu puedas estar, sentirte en nuestra parte distinta, por lo que está sucediendo musicalmente y que te cubra esas atmósferas como lo hace una caperuza que una caperuza es cubrirse, de la cabeza hasta los pies.

Entonces, justamente siempre estamos a la hora de crear, no solamente es compartir el mensaje, sino qué más, pues poder llevar a ese mundo que creaste a esa persona para entregarle ese mensaje. Eso es lo más efectivo que se puede hacer, yo me remito siempre a las otras partes del arte, como la literatura, como la escultura, porque siempre te van a llevar también a un ambiente, te van a crear un ambiente cuando alguien está bailando y te das, se mete en ese ambiente, cuando alguien comienza a leer un libro en el escritorio, te mete y te hace imaginar en ese mundo cierto.

Entonces lo mismo pasa, ese es el éxito de la música, cuando la música te envuelve y ya te metiste en el viaje, es como lo mejor, que realmente se está funcionando. La entrega de ese mensaje me encanta, creo que siempre estamos en búsqueda de eso, sea que lo logremos o no, Es una búsqueda que siempre tenemos.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Cómo es su relación con el espacio arquitectónico donde va a hacer la espacialización de esa obra?

Ximena Delat

Bueno, es algo muy interesante, también es muy chévere, porque depende de cómo sea el espacio o la presentación, digamos que voy con caperuza,

Caperuza es un live vacc de máquinas que tenemos con sintetizadores, diferentes secuenciadores analógicos, algunas cosas híbridas, voces y todo construido sobre capas y capas sobre capas, todo es en vivo y a pesar de que sea electrónica, caperuza si tiene un contexto electrónico, se imaginaría

que siempre es una fiesta, entonces su contexto arquitectónico siempre va a ser un club, entonces el sonido va a ser el sonido de un club, depende de caperuza, se presenta depende de donde vayas a estar, porque si es un teatro en donde las personas están sentadas, donde tenemos un excelente sonido donde las personas van a captar hasta el último detalle, las notas porque van a estar super pendientes, la presentación es diferente y va a ser muy interesante poder compartir cada experimento, cada improvisación, cierto, porque es una respuesta diferente.

Entonces, acá el espacio también juega un papel importante, de quién me está escuchando, no solamente el espacio en donde yo estoy reproduciendo lo que hice o estoy haciéndolo, sino también con quien lo estoy compartiendo, entonces es un juego entre varios receptores.

En un festival, que el sonido, a pesar de que es excelente, puede ser un campo abierto, tengo personas que puede que estén muy atentas y otras no, como hoy día entender también ese ir y venir de información, ese ir y venir de mensajes diferentes y yo tengo un espacio virtual que cree en una plataforma donde mi música se reproduce ilimitadamente y ya las persona está eligiendo en dónde la estás escuchando.

¿Entonces, yo cómo voy a poner eso ahí, digamos inmortal porque las otras presentaciones tenían una un momento específico de duración y esto ya va a ser inmortal, entonces ¿Qué va a pasar con eso? Todo eso tiene una preparación, tiene un ese ensayo detrás, tiene verificación del espacio y tiene verificación de quiénes van a estar, voy a compartir, qué vamos a hacer, cómo vamos a con quién vamos a compartir escenario, por ejemplo, eso también es muy importante. ¿Cuál es la línea que se lleva entonces? no solamente, es el, digamos, el circuito de amplificación que se tiene en el lugar, si no es el juego. Todo eso tiene que ver para que sea algo bueno para para compartir. Finalmente, pues eso me hará sentir más tranquilidad a la hora de compartir algo que creé.

Si yo ya sé que tengo, puedo compartir con total transparencia lo que hice y va a ser entendido en un teatro donde todo el mundo está tranquilo o donde tu ya hice otra cosa, saltar en un escenario, cierto, entonces es distinto y ese juego es muy interesante, entrar en ese análisis de qué va a suceder en ese momento, pero es básicamente eso.

Pues la verdad, recientemente el sonido que tengan del circuito que tengan, porque pues de por sí los lugares tienen auditorios, tienen un sonido excelente, eso es indiscutible, quien lo maneje es otra cosa, porque eso también es entrar a decir porque me pasó muchas veces que, a la hora de tocar, entonces tengo personas que está moviendo consola en ese mismo momento y digo esto porque está sonando, la otra persona va a querer hacer lo que quiera, ¿cierto?

Digamos que, teniendo el control de eso, es más allá del espacio, es quiénes están en el espacio, porque es que yo puedo tener una discoteca, la gente sentada o acostada porque digamos que el momento el evento lo permitió así y puedo tener un museo con personas saltando, porque el momento o el evento lo permitió.

Hay sitios, claro, hay sitios que no te van a dejar estar de pie, hay sitios donde te va a tocar estar sentada y simplemente ver y disfrutar, y hay sitios donde sí está sentado, la diferencia de los sitios depende, es que está sucediendo en el evento ¿Quién se está presentando? nosotras, hemos tenido presentaciones en el auditorio del Pablo Tobón, que es número uno de los teatros de Medellín y en ese teatro tú vas a sentarte, pues hay veces en que las personas se separan y entonces están todos al frente, son cosas inevitables, porque el momento el evento lo permitió.

Cierto que también el espacio, pues no lo va a permitir, pero tiene que ver también qué personas tengo ahí, cuál qué tipo de evento estoy haciendo y por qué te decía, yo puedo tener una discoteca a personas acostadas en el suelo, porque yo puedo hacer un evento de meditación es mi evento de meditación donde tengo personas acostadas en el suelo y mientras estoy compartiendo lo que esté tocando en el momento y puede ser una discoteca, independientemente de lo que le fijamos a un lugar.

Es pues como lo voy a usar y las personas lo van a permitir, los otros con los que yo estoy en este juego, porque entonces recordemos que es que esto es un ir y venir de muchas cosas, lo va a permitir, pues el lugar lo va a permitir, si el lugar lo permite, hasta dónde hasta dónde vamos con las personas.

Hasta dónde vamos con el ambiente que queremos crear, entonces es un tira y afloje todo el tiempo y es pensar obviamente antes de hacer las cosas, pues que vamos a hacer, no es ir a improvisar porque ya he improvisado muchas cosas, no salen, pero es eso, esa es la gran diferencia que yo veo, obviamente hay lugares que se prestan para más experimentaciones de otros, cierto, pero así como llevaron los conciertos a los cines, que esa es otra. Así como los llevaron, claro, llevar la música y las composiciones a otros escenarios que no pensábamos antes, no sé a jardines botánicos. Hemos tenido presentaciones en parques de naturales y presentaciones de electrónica, sin que nadie nos esté viendo, sino que son transmitidos, entonces es el espacio se presta dependiendo de qué, quién está compartiendo, y cuál es el mensaje final que queremos entregar si el espacio lo da perfecto.

Siempre Nos ha gustado muchísimo esa conexión que existe, la conexión que le queremos dar, porque puede que exista la conexión entre la naturaleza y en máquinas, La verdad es que una cosa es super diferente a la otra, pero siempre nos ha gustado mucho crear esa y hemos buscado mezclar nuestro performance con la naturaleza, justamente la presentación en el ánimo de los parques, que te digo naturales, ese se llama consulta y quedan Pereira, y eso surgió porque estábamos en pandemia y no habían presentaciones y todo era muy triste, pues hemos tenido una relación muy buena, nosotras somos de Pereira, en estos momentos pues vivimos en Cali, pero somos de allá. Surgió la posibilidad de Transmitir un concierto de caperuza en vivo, nadie puede asistir, pero entonces hagámoslo, los que administran el parque de consulta al parque, Consulta es un parque temático y natural en donde tienen un campo gigante para poder presenciar diferentes zonas del país, por así decirlo.

Entonces tú te vas para una zona y en la zona de la costa atlántica, pacífica o en la Sierra Nevada de Santa Marta, muy chévere, justamente hicimos la planeación de todo, viajábamos, llevamos las máquinas, con un súper protocolo, aparte de ser de COVID, pues teníamos que llevar todas las conexiones y toda la electricidad a esos puntos. Fue un montaje grande para hacer un envío, pero fue super bonito y exitoso.

Fue muy chévere porque era también un momento en el que estamos buscando esa conexión, no solamente con la naturaleza, sino también con otros seres humanos, pues nos habían encerrado, muy triste y surgen esas posibilidades y han surgido otros escenarios en donde podemos compartir nuestra música y lo que hacemos es en Jardín Botánico.

Otro momento, estar en un lugar donde no nos esperábamos, que era una inauguración de una obra artística en el Colombo americano, teníamos nuestra presentación de electrónica y que tiene que ver con esta presentación artística y al final resulta que sí tenía que ver en medio de las locuras que estábamos presentando las dos partes, entonces simplemente todos esos esos escenarios van surgiendo porque alguien se le ocurre y por qué no mezclamos esto con esto.

El de Consulta fue superbonito, fue muy entretenido, digamos que fue complejo, en el sentido de meterse en medio de la naturaleza, a pesar de que sea un ambiente controlado, porque los parques son ambientes controlados, siempre, tiene su riesgo, la electricidad puede fallar, pero fue muy chévere compartir eso, tener como ese contacto también con lo que amamos hacer y compartirlo, medio de eso era muy nostálgico, también todo en ese momento fue chévere.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿Considera que hay una relación afectiva entre el compositor, lugar, espacio y/o territorio y la creación sonora? ¿Puede explicar por qué?

Ximena Delat

Mira que yo consideraría que no, porque comenzando que la electrónica no nació acá, cierto, digamos por su yo tengo dos cosas que ya te voy a explicar, pero esa primera.

La electrónica nace en Alemania, es super lejana a nuestra tradición, y a mí me encanta la música del mundo, yo puedo escuchar la música de todos los países y me encantan, entonces no me he casado con como con la música tradicional colombiana.

Puedo hacer música electrónica mezclada con algo así, no tiene nada que ver, en el fondo, pues simplemente me he sentido más libre a la hora de crear, cierto sin depender de si soy colombiana o si estoy defendiendo mi nacionalidad. Cuando estuve viviendo en Buenos Aires, que vivió en Buenos Aires tres años, tampoco sentí la necesidad de demostrar en mi música que era colombiana, pero curiosamente, he hecho varias composiciones sin caer en cuenta, analizando lo que hice, vengo a entender que tengo muchas estructuras o patrones de música tradicional colombiana, entonces, si bien yo no lo tengo como “estoy defendiendo mi territorio por medio de mi música” porque pues comenzando que mucha de la música que tocamos es en inglés o tratamos de rescatar al español y los ritmos que tenemos acá. No necesariamente es que, digamos, vamos a mezclar electrónica con cumbia, no tratamos de mezclar que haber ahorita te voy a compartir como para que escuches, esa mezcla de esos ritmos quebrados son cosas que muchas veces fluyen naturalmente, y es algo muy loco porque yo no lo estoy esperando.

Yo no uso y no soy la más cumbiera del mundo, no soy la que escuchaba bambuco, pero me ha pasado que terminó una composición, por ejemplo, en piano y después me pongo a analizar me pasó y le dije alguien, haz un ritmo de bambuco y era un bambuco, si yo quiero hacer un bambuco, lo puedo hacer perfectamente, pero pues atrás de eso va a ir una rítmica que me gusta diferente, que se va a acoplar.

Todo comienza a tener una transformación, qué pasa ahora con otros ritmos que queremos explorar, eso que se sale a flote, lo que llevamos tal vez lo latinas o el algo que desde chiquitos tenemos.

Siempre estamos buscando un ritmo quebrado cuadrado, no nos sentimos tan máquinas acá en Latinoamérica, la verdad es algo interesantísimo, se sale, es inevitable a veces esa identidad, no estoy defendiendo, no estoy en una posición de nacionalismo, de patriotismo, tal nunca he sido la más patriota, pero muchas veces es inhabitable. Y también me enorgullezco de que se salga esa

colombianidad, que se me salga sabor no es que tenga mucho sabor, pero cierto, es diferente, somos en ese aspecto, distintos a otros países. Tenemos más calor en la sangre, le llaman así, pero me gusta y me parece muy bonito explorar también esa parte, explorarla desde otras perspectivas.

Referente a lo que me gusta, para traducir eso, también compartir eso de una manera que me quede bien, que me guste y que disfrute, no necesariamente que tenga que seguir los lineamientos de la música que ya llevamos como identidad en Colombia.

Me parece que deberíamos dar más rienda suelta a explorar esa parte de pronto no ser también tan radicales muchas veces en la escuela nos encontramos con personas muy radicales que defienden, y entiendo completamente por qué defienden le rinden culto a la tradición, para que no se pierda, pero también toda muta, y esa mutación también lleva lugares bonitos, cosas lindas sin perder la identidad. Yo me sigo sintiendo super colombiana así haga lo que hago.

Y justamente quiero rescatar también eso en el laboratorio y estamos haciendo máquinas que no necesariamente son de acá, pero pues ya son de acá porque les estamos haciendo acá cierto y les estamos dando nuestro toque en diseño, nuestro toque en construcción, pero pues ya está pasando, está mutando acá, pues también es bonito eso.

Juan Diego Martinez Alvarez

¿La idea de América Latina o de Cultura latino latinoamericana tiene un papel en su producción?

Ximena Delat

Sí, como te contaba eso, finalmente uno se da cuenta que no se puede desligar de lo que es, no nos vamos a disfrazar, ya no pudimos porque se sale, muchas veces es inevitable que lo que escuchaste desde que está chiquito hasta ahora todos los diciembres no te penetre. Es inevitable que no quieras que todo sea cuadrado porque no eres una máquina y también estás acostumbrada a otras sonoridades a otros ritmos y a veces hace falta, entonces sí.

Considero que sí está presente, a pesar de que sea una sonoridad muy de afuera, muy futurista en otros casos, muy de máquinas, a veces se sale, a veces es inevitable, es la esencia misma de cada compositor, porque independientemente, hablando de territorios como político, porque claro, ya eso es otra cosa, es lo que venimos creando, también internamente durante todos estos años, yo soy una mezcla de un montón de música que he escuchado, de libros que he leído, de acá allá, de experiencias que he tenido, de lugares en donde he vivido y de hecho, no solamente en la música, sino hablando también puedo entender muchas cosas porque puedo estar utilizando palabras de aquí de allá sin dejar de ser lo que soy.

Por ejemplo, a mí me dicen paisa del eje, porque no soy de Medellín, pero entonces soy de Pereira. Entonces estoy acá en Cali, me dicen que soy muy paisa, pero, si me voy para Medellín, me dicen que no, que estoy muy caleña y si me voy para Pereira, que ya me estoy volviendo, entonces no dejo de ser eso que tengo, que ya desde Chiquita vengo siendo, de pronto si hablo con otra persona pues como que sí tiene una cosa de acá, pero y eso mismo me pasa.

La música efectivamente va a llevar ese sello de esos ritmos quebrados que nos gustan tanto, porque a veces lo cuadrado de la electrónica también cansa mucho, siempre una cosa cuadrada, y también en el juego de las máquinas, tod es sintético, siempre vamos a buscar algo que suene más real y algo que suene más real, pues lo tenemos acá por montones.

Nuestra percusión es súper rica, nuestros instrumentos, también esa mezcla nos nos gusta bastante. A mí me gusta mucho poder tener diferentes herramientas con las que crear, , estamos, tenemos una riqueza increíble, no solo acá en Colombia sino en Latinoamérica. Tenemos una riqueza instrumental y musical, entonces yo creo que es mejor escoger lo mejor de todos los mundos.

ANEXO 12. CATALOGO DE COMPOSITORES PARTICIPANTES

Oscar Pablo Di Liscia, Argentina (1955)



Compositor y académico nacido en Santa Rosa, La Pampa, en 1955, actualmente residente en Buenos Aires. Doctor en Humanidades y Artes por la UNR, es profesor titular en la UNQ y la UNA, donde ha liderado proyectos de investigación y desarrollado software para composición y análisis musical. Reconocido por sus estudios en espacialización del sonido y composición electroacústica, su obra ha sido apoyada por destacadas fundaciones y premiada en concursos internacionales. También ha publicado libros y artículos sobre estética, técnica musical y nuevas tecnologías.

Miguel Llanque, Bolivia (1981)



Miguel Llanque (1981) es un compositor boliviano centrado en la exploración de nuevas fuentes sonoras, tanto electrónicas como acústicas. Fundador del Ensamble Maleza y miembro de Casataller, promueve la música contemporánea en Bolivia. El Ensamble Maleza, activo desde 2011, difunde música nueva a través de conciertos didácticos, grabaciones y colaboraciones interdisciplinarias. Actualmente, se especializa en música instrumental con electrónica fija o en vivo.

Cristina Collazos, Bolivia (1990)



Nacida en Cochabamba, Bolivia, es licenciada en Bellas Artes por la Universidad ARCIS en Santiago de Chile y cofundadora de DLP electronics, espacio dedicado al sonido, arte y electrónica. Desde 2014, se enfoca en arte y experimentación sonora, participando en festivales internacionales y proyectos educativos. Ha realizado residencias en la Bienal Sonandes y NUSON, y colabora en el proyecto INFRA, impartiendo talleres sobre sonido, arte y tecnología. Además, combina su práctica artística con su interés por la naturaleza, el dibujo y la horticultura.

Rodolfo Caesar, Brasil (1950)



Compositor brasileño de música electroacústica, nacido en Río de Janeiro en 1950. Formado en Uni-Rio y el Instituto Villa-Lobos, estudió con Pierre Schaeffer en París y colaboró en el GRM. En los años 80, fundó el Estúdio da Glória en Río y compuso para cine, danza y teatro, además de enseñar en la UFRJ. Parte de la segunda generación de compositores electroacústicos en Brasil, su obra destaca en el álbum *A Arte dos Sons*, que incluye piezas como *Curare II*, *Tutti Frutti* y *Les Deux Saisons*, caracterizadas por su exploración sonora intensa y técnicas de *musique concrète*.

Felipe de Almeida, Brasil (1980)



Nacido en Curitiba en 1980, Felipe es un compositor brasileño especializado en música instrumental y electroacústica. Formado en la Universidade Federal do Paraná y con estudios avanzados en Canadá y EE. UU., combina ensambles con tecnología, destacando en electrónica en vivo y acusmática. Ha recibido premios como el Funarte de Composición y participado en festivales internacionales como June in Buffalo y el Festival Bartók. Profesor en la Universidade Estadual do Paraná, dirige el Núcleo Música Nova, colabora en LaMuSA y es editor jefe de Vortex Music Journal, impulsando la música contemporánea en Brasil.

Rodrigo Felipe Cádiz, Chile (1972)



Rodrigo F. Cádiz (n. 1972) es un compositor, investigador e ingeniero chileno destacado por integrar tecnología y música. Ingeniero y licenciado en Música por la Pontificia Universidad Católica de Chile, obtuvo un doctorado en Música Computacional en la Universidad Northwestern. Su obra abarca composiciones instrumentales, electroacústicas y creaciones innovadoras como el Arcontinuo y la interacción cerebro-computadora. Con cerca de 60 publicaciones científicas, se especializa en sonificación y síntesis de sonido. Ha sido reconocido con premios como el Google Research Award y el Premio a la Excelencia en la Creación Artística de la UC, consolidándose como referente en música y tecnología.

Paul Wegman, Chile (1984)



Paul Wegmann es guitarrista, compositor y educador musical. Inició sus estudios superiores en guitarra eléctrica en la Escuela Moderna de Música (Santiago de Chile), continuando en el Conservatorio Dramático y Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí (São Paulo, Brasil), en guitarra Mpb/Jazz. Es Licenciado en Composición y Dirección y Especialista en Música Electroacústica por la Universidad Estadual de Paraná (UNESPAR); Magíster en Filosofía de la Música y actualmente estudiante de Doctorado en Creación Sonora en la Universidad Federal de Paraná (UFPR), ambos con beca CAPES.

Se desempeña como profesor de Composición y Arreglos Instrumentales en el Conservatório de Música Popular Brasileira de Curitiba desde 2015 y como compositor se mueve entre la música popular instrumental, el jazz-fusión y la música electroacústica experimental, y compone bandas sonoras para obras de cine y teatro.

José Rafael Subia, Ecuador (1985)



José Rafael Subía Valdez (Quito, 1985) es un compositor electroacústico ecuatoriano formado en la Universidad Nacional de Quilmes (Argentina) y con un máster y doctorado en Composición y Performance Digital por la Universidad de Edimburgo. Su música ha sido interpretada en festivales internacionales en América, Europa, Asia y África. Subía Valdez ha estudiado con destacados compositores como Julio Martín Viera y Gerardo Gandini, y ha recibido becas de instituciones como la Universidad de Edimburgo y Melos/Gandini, consolidándose como una figura relevante en la música contemporánea.

Gabriela Yáñez, Ecuador (1989)



Diseñadora de sonido y docente ecuatoriana nacida en Quito en 1989, destacada por su creatividad en ambientes sonoros y simbolismo auditivo. Con una licenciatura en Producción Musical y Sonido y un MSc en Sound Design, ha sido galardonada con el BAFTA Scotland New Talent Award (2016) y reconocida como una de las mejores docentes en la UDLA. Su carrera abarca trabajos en cortometrajes, largometrajes y performances, además de proyectos interdisciplinarios que conectan sonido, ecología y cine. Enfocada en la escucha crítica y el impacto social del sonido, combina su labor artística y académica con la exploración de vínculos comunitarios y ambientales.

Daniel Luzco, Paraguay (1966)



Daniel Luzco (1966, Encarnación, Paraguay) es un compositor y educador paraguayo con formación en Estados Unidos y Polonia. Actualmente profesor de Teoría y Composición Musical en Irvine Valley College, ha ganado premios como el Concurso de Composición Villa de Madrid (1998). Su obra abarca conciertos para piano, flauta y violín, así como la Suite Latinoamericana y ballets como Pas de deux y Madame Lynch. En 2022, estrenó su Primera Sinfonía y la ópera Rendez Vous avec Chopin, en colaboración con su hermana Nancy. Luzco combina tradición clásica con perspectivas contemporáneas, destacándose en la escena musical internacional.

Rajmil Fischman, Perú (1956)



Nacido en Lima, Perú, en 1956, Rajmil Fischman es compositor e investigador especializado en música instrumental y electroacústica. Formado en el Conservatorio Nacional de Lima, la Academia Rubin de Tel Aviv y la Universidad de York, donde obtuvo su doctorado en 1991, también posee un BSc en Ingeniería Eléctrica del Technion. Profesor de Composición en la Universidad de Keele desde 1988, fundó el programa de maestría en Tecnología Musical Digital y lideró el Composers' Desktop Project. Sus composiciones e investigaciones en música contemporánea y software musical son reconocidas internacionalmente, destacándolo como una figura clave en música y tecnología.

Claudia Sofia Álvarez, Perú (1991)



Claudia Sofía Álvarez, compositora peruana, explora el poder del sonido en la experiencia humana, destacándose en contextos vocales, instrumentales y acusmáticos. Sus obras han sido presentadas en festivales y talleres internacionales, como el Women Composers Festival of Hartford y el Barcelona Modern International Composition Course. Ha trabajado con ensambles de renombre, incluyendo el Ictus Ensemble (Bélgica) y el Hartford Independent Chamber Orchestra (EE.UU.), y su música figura en producciones discográficas como TIERRA y ABLAZE Records Pierrot Ensemble Series Vol. 4. Próximamente, colaborará con Fresh Squeezed Opera, KNM Berlin y Low Frequency Trio, consolidándose como una voz destacada en la música contemporánea.

Francisco Lapetina, Uruguay (1970)



Francisco Lapetina, músico y artista sonoro uruguayo nacido en 1970, combina sonido, tecnología, voz y cuerpo en proyectos híbridos de música, arte sonoro y audiovisuales. Ha publicado cinco álbumes propios, producido discos para otros artistas y desarrollado proyectos transdisciplinarios como *Hornero Migratorio*, enfocado en creación colectiva. Reconocido internacionalmente, ha recibido premios como el Graffiti al Mejor Diseño de Arte (2019) y Fondos Concursables para la Cultura MEC. Co-dirige el colectivo artístico *Perro Rabioso* y ha trabajado en contenidos transmedia como *Anselmo Quiere Saber*, destacándose por integrar creatividad, identidad local y colaboración en su obra.

Lucia Chamorro, Uruguay (1991)



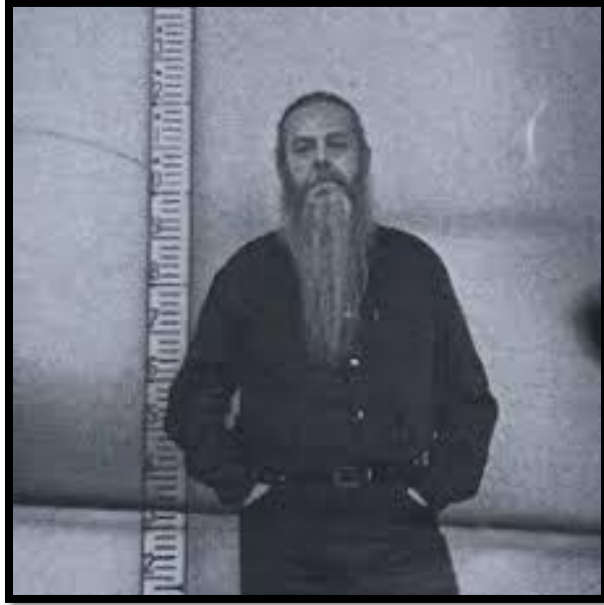
Compositora, guitarrista y artista sonora uruguaya, se especializa en música experimental, contemporánea y electroacústica, así como en paisaje y arte sonoro. Licenciada en Composición por la Universidad de la República, es docente e investigadora en el eMe (estudio de música electroacústica) y cursa un Máster en Artes en Madrid. Su trabajo incluye proyectos de activismo sonoro, promoviendo la visibilidad de mujeres en el arte, la música experimental y la ecología acústica, destacándose por integrar creatividad y compromiso social en su práctica artística

Juan Manuel Sánchez, Venezuela (1984)



Nacido en Caracas en 1984, es musicólogo, clarinetista y compositor. Graduado en 2007 en Música por la Universidad Central de Venezuela, inició sus estudios en el Conservatorio José Lorenzo Llamozas y los continuó en el Conservatorio Juan José Landaeta. Ha recibido reconocimientos por obras como Concierto para Octeto de Viento-madera y Sexteto para trío de cañas y trío de cuerdas. Como musicólogo, fue premiado por su edición crítica de las obras de Andrés Delgado Pardo. Ha participado en clases magistrales internacionales y cursa posgrados en la UCV, consolidándose como una figura relevante en la música venezolana contemporánea.

Mauricio Bejarano Calvo, Colombia (1955)



Mauricio Bejarano, profesor asociado en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, se especializa en composición, música concreta y arte sonoro. Formado en el Groupe de Recherches Musicales (G.R.M.) de París, ha participado en más de 100 eventos artísticos nacionales e internacionales y ha recibido múltiples premios, incluidos el Concurso Noroit 95 y el Premio Nacional de Composición (2003). Fundador de Murciélagos, museo sonoro, su obra abarca investigación, conservación y creación de paisajes sonoros, consolidándose como un referente en la música.

Federico Demmer Colmenares, Colombia (1956)



Federico Demmer Colmenares es percusionista, se formó en instituciones como la Orquesta Sinfónica Juvenil de Colombia, la Ecole Nationale de Musique de Blancmesnil (Francia) y Brooklyn College-CUNY (EE.UU.), donde obtuvo una Maestría en Percusión con una beca Fulbright. También estudió electroacústica con Phillipe Leroux y George Brunner. Desde 1992, es docente e investigador en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia. Especializado en música contemporánea y electroacústica, ha desarrollado un lenguaje innovador en percusión y composición, integrando tradiciones culturales y colaborando con artistas de diversas disciplinas, contribuyendo al desarrollo musical y cultural de Colombia.

Ricardo Arias, Colombia (1965)



Ricardo Arias es un músico experimental, artista sonoro y docente colombiano, conocido por su enfoque en la improvisación con fuentes sonoras no convencionales. Ha presentado su obra en espacios internacionales como el MoMA y La Casa Encendida, y colaborado con destacados artistas como Pauline Oliveiros y Axel Doerner. También es curador de festivales y exposiciones de arte sonoro, como Los Tiempos del Ruido y Densidades: Arte Sonoro en Colombia. Actualmente, enseña arte sonoro y teoría del arte en la Universidad de Los Andes, consolidándose como una figura clave en la música experimental y el arte sonoro global.

Rodolfo Acosta, Colombia (1970)



Rodolfo Acosta (1970) es un compositor, intérprete, improvisador y docente colombiano, ha estudiado música en Colombia, Uruguay, Francia, EE.UU., México y los Países Bajos con destacados maestros como Coriún Aharonián y Brian Ferneyhough. Su obra ha sido presentada en más de 30 países y documentada en más de 40 publicaciones. Fundador del CCMC y el EMCA, ha dirigido el Ensemble CG y liderado colectivos experimentales como Tangram y la B.O.I. Enseña en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital FJC y la Universidad Central en Bogotá. Además, ha contribuido con investigaciones y análisis en reconocidas publicaciones y enciclopedias internacionales.

Ana María Romano, Colombia (1971)



Ana María Romano, nacida en Bogotá en 1971, es una compositora e investigadora colombiana especializada en música electroacústica. Formada en la Universidad de los Andes, se ha destacado por integrar elementos tradicionales con nuevas tecnologías en obras como *Lamentos del Señor de Monserrate* y *Sin Coincidencias*. Ha presentado su música en escenarios internacionales como Bourges y Montreal, y ha sido finalista en concursos de composición electroacústica. Actualmente, es docente en la Universidad de los Andes y la Universidad Central, además de colaborar en proyectos investigativos con el Ministerio de Cultura y publicar en revistas como *A Contratiempo*. Su obra refleja innovación en la interacción entre sonidos concretos y electrónica.

Jorge Gregorio García, Colombia (1975)



Nacido en Bogotá en 1975, García Moncada es un destacado compositor colombiano con formación en la Universidad de los Andes y una maestría en Teoría y Composición Musical de Texas Christian University. Docente en la Universidad El Bosque, imparte cursos sobre historia y apreciación musical. Su obra abarca formatos tradicionales y electroacústicos, destacándose piezas como *Lusitania* (para cinta), *Per Secula Seculorum* (para orquesta) y *Expansión a 4 partes* (para conjuntos mixtos). Su música combina elementos académicos y experimentales, consolidándose como una figura clave en la música contemporánea colombiana.

Jaime Rojas, Colombia (1977)



Jaime Rojas es un compositor colombiano nacido en Bogotá en 1977, se especializa en música experimental y arte sonoro. Ha participado en festivales como In Audito y Transrevelation, y en exhibiciones como Densidades. Su obra ha sido transmitida en plataformas internacionales como Giantear en Nueva York. es Doctor en Composición Musical en la UFPR (Brasil), donde trabajó en un proyecto de mapeo sonoro del río Iguazú. Su música explora el diálogo entre sonido y entorno, destacándose por su innovación y su presencia en escenarios de Colombia, Brasil y Estados Unidos.

Daniel Prieto, Colombia (1978)



Daniel Prieto (1978) es un músico y compositor colombiano con formación en Composición y Educación en la Universidad de los Andes, donde también imparte clases en áreas como tecnología musical, composición e improvisación. Con más de 15 años de experiencia docente, ha trabajado en instituciones como la Universidad Nacional y la ASAB, y ha dirigido talleres para niños y jóvenes. Su obra abarca música para cine, teatro, danza, y composiciones de cámara y electroacústicas. También ha diseñado sonido para instalaciones multimedia y participado en ensambles vocales, contemporáneos y de rock. Su práctica integra tecnología, educación experimental e interdisciplinariedad, consolidándose como un referente en música contemporánea y educación musical en Colombia.

Melissa Vargas Franco, Colombia (1980)



Melissa Vargas (1980) es compositora, docente, gestora cultural e improvisadora especializada en músicas contemporáneas y experimentales. Graduada en Artes Musicales por la ASAB, culmina una Maestría en Estudios Artísticos en la misma institución. Su obra ha sido interpretada por ensambles como Dal Niente y Ensamble CG, y ha sido reconocida con premios como la Beca Laboratorio Musical para Mujeres Creadoras (2021).

Dirige iniciativas como el Festival de Mujeres en la Música Nueva, ganador de Ibermúsicas 2024, y colabora en proyectos interdisciplinarios y de investigación sobre género, música y resistencia. Como presidenta del CCMC (2023-2024), conduce el programa Inmerso en Radio UNAL, dedicado a la música contemporánea de América Latina. Su trabajo combina creación artística, gestión cultural y pedagogía, enfocándose en la sensibilización sonora y procesos de escucha inclusiva.

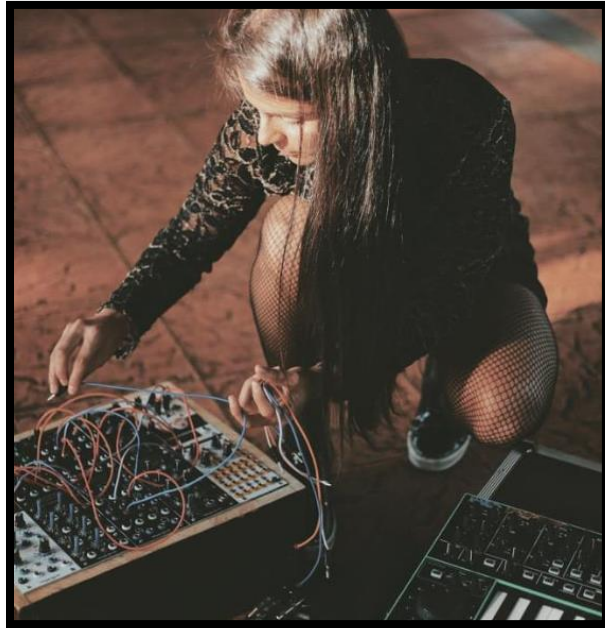
Luis Fernando Sánchez, Colombia (1982)



Luis Fernando Sánchez Gooding (Bogotá, 1982) es compositor, intérprete, docente e investigador colombiano destacado en la música contemporánea académica. Graduado en Artes Musicales en la ASAB, con un máster en Investigación Musical por la Universidad Internacional de la Rioja, actualmente cursa un doctorado en Estudios Artísticos. Docente en la Universidad del Atlántico, enseña música electroacústica y composición.

Su obra, presentada en escenarios internacionales, combina influencias diversas y experimentación tecnológica. Ha sido reconocido con premios como la Beca de Creación en música contemporánea (2011) y menciones en concursos nacionales. Entre sus composiciones más destacadas están *En la cercanía*, *en cada centímetro de piel...*, *Fibras Entrecruzadas* y obras electroacústicas innovadoras. Su enfoque creativo e interdisciplinario lo consolida como un referente en la música académica contemporánea de Colombia.

Ximena Delat, Colombia



Compositora colombiana, nacida en Pereira en el año 1986. Diseñadora sonora, licenciada en música y constructora de máquinas sonoras. Pionera de la construcción de sintetizadores y sistemas modulares y enseñanza de la síntesis sonora en su país. Fundadora de Circulo Sonoro Laboratorio y co-fundadora del dúo electrónico musical Live Act Electrónico Caperooza. Actualmente embajadora de la marca francés Arturia en Colombia y miembro del Arturia User Group Leader Colombia.