

Tres compositores en Latinoamérica: entrevistas a Javier Álvarez, Tatiana Catanzaro y Germán Toro Pérez

Daniel Eduardo Quaranta
UNIRIO - Universidade Federal
do Estado do Rio de Janeiro
daniel.quaranta@unirio.br

Francisco Colasanto
Escuela Nacional de Estudios
Superiores, Morelia
fcolasanto@enesmorelia.unam.mx

Resumen: El presente artículo fue realizado con el apoyo del Programa de Estancias de Investigación de la Universidad Autónoma de México 2023 y tiene como objetivo presentar una serie de diálogos mantenidos con dos compositores y una compositora latinoamericanos. Estas entrevistas críticas no pretenden abarcar todos los aspectos del trabajo de éstos, sino reflexionar sobre su obra, los años de formación, los caminos recorridos como creadores, etc. Las entrevistas fueron realizadas en diferentes circunstancias y forman parte de un proyecto mayor que pretende reflexionar sobre el panorama de la composición musical en Latinoamérica. Los compositores seleccionados para este trabajo son: Javier Álvarez, Tatiana Catanzaro y Germán Toro Pérez.

Palabras-clave: Música Contemporánea, Decolonialidad, Música Latinoamericana

Resumo: O presente artigo foi realizado com o apoio do Programa de Estadias de Pesquisa da Universidade Autônoma do México em 2023 e tem como objetivo apresentar uma série de diálogos mantidos com dois compositores e uma compositora latino-americanos. Essas entrevistas críticas não têm a intenção de abranger todos os aspectos do trabalho destes, mas sim refletir sobre sua obra, os anos de formação, os caminhos percorridos como criadores, etc. As entrevistas foram realizadas em diferentes circunstâncias e fazem parte de um projeto maior que visa refletir sobre o panorama da composição musical na América Latina. Os compositores selecionados para este trabalho são: Javier Álvarez, Tatiana Catanzaro e Germán Toro Pérez.

Palavras-chave: Música Contemporânea, Decolonialidade, Música Latino-americana

Introducción

El presente artículo fue realizado con el apoyo del Programa de Estancias de Investigación de la Universidad Autónoma de México 2023 (PREI). Forma parte de un proyecto que cuenta con el apoyo de la Fundación de Apoyo a la Investigación del Estado de Rio de Janeiro, FAPERJ dentro del programa “Cientista do nosso Estado” con el título: “Práticas sonoras contemporâneas de Borda: o Sul e as formas de habitar o tempo”.

Las entrevistas críticas presentadas en este texto no pretenden abarcar todos los aspectos de la vida y obra de los artistas aquí reunidos, sino reflexionar, junto con ellos, sobre trayectorias, años de formación, caminos recorridos, experiencias de escucha, de creación y también sobre su paso por la academia. El objetivo central de este artículo es analizar la obra de compositores y compositoras de Latinoamérica. Para ello presentamos los diálogos que mantuvimos con Javier Álvarez (México), Tatiana Catanzaro (Brasil) y Germán Toro Pérez (Colombia-Austria).

Todas estas entrevistas se realizaron durante el período de la pandemia de COVID-19 y se llevaron a cabo adoptando diferentes formatos y metodologías. Con Javier Álvarez platicamos a través de la plataforma Zoom, la entrevista a Tatiana Catanzaro la extrajimos del conversatorio “Seminários Dispersos sobre Criação Musical” que organizamos entre la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro¹ y la Universidade Federal de Juiz de Fora² el 11 de mayo de 2020. Por último, con Germán Toto intercambiamos ideas de manera escrita. Independientemente de estas particularidades, es importante mencionar que los temas tratados en cada uno de estos diálogos apuntan a alcanzar los mismos objetivos analíticos propuestos para nuestra investigación.

Con este trabajo buscamos establecer las bases para la creación de un acervo bibliográfico-documental diverso que permita retratar, de alguna forma, cuál es el panorama de la creación musical en nuestra región, brindando a los artistas, no solo la oportunidad de dar a conocer su trabajo, sino también compartir sus reflexiones, procesos creativos y, por supuesto, las investigaciones a través de las cuales se sustentan sus creaciones.

Creemos que la recopilación de un repertorio de obras musicales realizadas por compositoras y compositores latinoamericanos, que sea accesible a futuros investigadores y estudiantes de composición (y áreas afines), puede significar un importante aporte para la investigación de la creación musical ya que consideramos que existe poco diálogo y pocos registros sobre el

¹ <https://www.unirio.br>

² <https://www2.ufjf.br/ufjf/>

pensamiento de nuestras y nuestros creadores en Latinoamérica. Esta carencia de información sobre el panorama musical de nuestra región requiere, creemos, que se promuevan diálogos, encuentros, festivales y publicaciones afines.

Metodológicamente, llevamos a cabo este trabajo en diferentes etapas. En primer lugar, contactamos a los compositores y les solicitamos que nos enviaran obras relevantes de su repertorio. Posteriormente, hicimos una cuidadosa selección de estos materiales, realizando una búsqueda exhaustiva en las notas de programa y bibliografías de cada artista. A continuación, realizamos un análisis en profundidad de los textos musicales y sus grabaciones, afinando nuestra comprensión mediante la escucha atenta de cada repertorio. Por último, elaboramos una serie de preguntas, centrándonos especialmente en aspectos como la formación, la experiencia profesional, académica y artística de cada uno de ellos. Intentamos hacer un recorrido por sus investigaciones y, sobre todo, elaborar hipótesis analíticas de algunas de las obras seleccionadas. El objetivo es comprender cómo ciertas evidencias o intuiciones, junto con la lectura y la escucha, resuenan en las experiencias individuales de cada compositor entrevistado.

Entrevistas

Javier Álvarez

Javier Álvarez Fuentes (1956-2023) fue un compositor musical, creador artístico, promotor del arte, profesor y académico. Nació en la Ciudad de México el 8 de mayo de 1956, en una familia yucateca de arquitectos. Aprendió a tocar el clarinete y comenzó a componer desde temprana edad, interpretando jazz y música tradicional durante su adolescencia. La efervescencia artística, literaria y musical de México, junto con sus estudios en el Conservatorio Nacional con sus mentores Mario Lavista y Daniel Catán, le ayudaron a alcanzar rápidamente reconocimiento como un compositor emergente a principios de la década de 1970.

Posteriormente, obtuvo diversos grados académicos en el extranjero; en la Universidad de Wisconsin, en el Royal College of Music, estudiando con John Lambert y en la City University bajo la tutela de Simon Emmerson. A lo largo de su carrera, tuvo una actividad docente, académica y de gestión sostenida y relevante que impregnó las comunidades educativas y culturales de los diferentes lugares donde residió, especialmente en el Reino Unido y en México tras su regreso en 2005.

Recibió distinciones de gran importancia, entre ellas el Premio Nacional de Ciencias y Artes, la Medalla Bellas Artes, la Medalla Mozart, la Beca Mendelssohn y el Premio Ars Electronica.

Fue miembro de la Academia de Artes de México, director fundador de la Licenciatura en Artes Musicales de la Escuela Superior de Artes de Yucatán (ESAY), director del Conservatorio de las Rosas, asesor artístico del Festival de Música de Morelia, director general de la ESAY que, gracias a su gestión, se convirtió en la Universidad de las Artes de Yucatán, siendo Javier su primer decano. Falleció en Mérida, Yucatán, el 23 de mayo de 2023.

Daniel Quaranta: después de muchos años dando clases en la universidad, comencé a cansarme de trabajar mayormente con un repertorio proveniente, básicamente, de Europa y Estados Unidos. En los conciertos a los que asistí en México (muchos de ellos en el CMMAS) pude escuchar a muchos compositores latinoamericanos que están haciendo una música increíble. Cuando voy a buscar material sobre ellos y ellas, no hay mucha bibliografía. En mi caso veo esto más acentuado al vivir en Brasil donde la gente se conecta mucho con Francia, Inglaterra y Estados Unidos, pero poco con Latinoamérica. Por esto decidí realizar entrevistas a compositores y solicitar partituras para crear un repertorio con el cual poder comenzar revertir esta situación en los ámbitos donde trabajo.

Hace muchos años que me llama la atención tu obra y creo que en tu música toda la raíz de lo que te conforma como un sujeto mexicano está muy presente, pero también todo lo otro, lo académico, lo europeo, y no percibo en ti un prejuicio sobre eso, sobre la utilización de esos elementos culturales, sino todo lo contrario.

Javier Álvarez: bueno, a mí en lo particular siempre me ha entretenido muchísimo la cuestión de la apropiación. En parte por la experiencia formativa que yo tuve y en parte por el momento musical que me tocó vivir en mi adolescencia aquí en México, sobre todo por la cuestión tímbrica, el color de ciertas sonoridades con las que crecí.

Mi padre era, en la década de 1970, un arquitecto funcionalista muy famoso. Era admirador de Le Corbusier, seguidor del concepto muy centro-europeo de la racionalidad del espacio, con ambientes amplios llenos luz y funcionales. Y te digo todo esto porque yo crecí en una casa que era una máquina, o sea, una casa que era totalmente funcional. Bueno, todos los sistemas tienen algún nivel de entropía y mi casa no era la excepción. Muestra de eso era que las tuberías tenían, muchas veces, aire acumulado en ellas y al abrir un grifo producía unos sonidos, unas pulsaciones (más aún cuando se abrían varios grifos) que hacían vibrar a las cañerías de agua y generaba unos sonidos increíbles. Podías hacer resonar la casa. Con esto quiero decir que siempre me fascinó el sonido, o sea que la casa fue una de mis primeras experiencias musicales.

¿Qué tiene que ver esto con tu pregunta?, lo que tiene que ver es que en realidad me pasó lo mismo un poco con la música tradicional... o sea, te estoy hablando de los años setentas, donde había en México un montón de exiliados argentinos y chilenos muchos de ellos intelectuales y artistas. Entonces se gestó allí un movimiento de folcloristas de esos países y todos los chavos estábamos encantados por esto. A mí me fascinaban más que nada los timbres de esos instrumentos. Para mí fue como una entrada a la música tradicional a través del color, inclusive en la preparatoria, hacíamos música que mezclaba el free jazz con sonoridades de ese tipo. Yo crecí fascinado por el color de esos instrumentos y nunca lo abandoné.

Esto se reforzó gracias a mis maestros (entre los que se encontraba Mario Lavista) que fueron parte del denominado movimiento “de ruptura” y que querían ser reconocidos internacionalmente, entonces adoptaron estrategias y técnicas que tienen que ver más con Centroeuropa (como Lutoslavski), con los compositores de posguerra y con la música de vanguardia de los años setenta. Entonces para ellos toda la onda de la música tradicional les parecía anacrónica.

DQ: debo decirte que las obras tuyas me conectan con una música viva y que muchas veces, creo, esa vitalidad falta en la música actual. ¿Como es tu visión de esto?

JA: acerca de lo que dices dejame contarte que uno de mis primeros trabajos fue el de cargarle los micrófonos y la grabadora a un etnomusicólogo llamado Raúl Hellmer al cuál el Instituto Nacional de Antropología le encargó hacer un muestreo de todas las músicas tradicionales de México. Dentro de ese trabajo fuimos al Estado de Jalisco, a un pueblo llamado Ocotlán, que por cierto es donde nació Manuel Enríquez, y allí nos contaron de un señor, del que no recuerdo su nombre, que vivía en medio de la montaña y que tocaba el arpa grande. Fuimos muy temprano y este señor comenzó a tocar para nosotros mientras amanecía y los pájaros empezaron a cantar. Para mí fue alucinante. El sonido de la naturaleza mezclado con el sonido del arpa en ese contexto me conmovió mucho. Es más, el señor tocó una pieza llamada “el limoncito” y los pájaros cantaban posados en los árboles de limón que tenía este señor. Entonces le pedí a Hellmer que me regalara una copia de esa grabación que la guardé durante años y luego la utilicé para la parte final de mi pieza Temazcal.

Mientras estuve bajo la tutela de mis maestros aquí en México cumplí las reglas que ellos me enseñaban, pero en cuanto me fui a Estados Unidos, me sentí libre de hacer lo que quería. Luego cuando fui a Inglaterra me encontré con el flautista venezolano Luis Julio Toro con el

que nos hicimos muy amigos. Luis tocaba también muy bien las maracas y entonces le propuse hacerle una pieza para maracas y electrónica que incluyera la grabación que me copió Hellmer. Esa pieza, como muchas otras después, la compuse de atrás para adelante ya que tenía el final, que era la grabación del arpa.

DQ: eso fue al principio de la década de 1980, ¿verdad?

JA: así es.

DQ: tengo entendido que tú y Alejandro Viñao fueron los que comenzaron a incorporar el ritmo en la música electroacústica que se hacía en Europa por esas épocas.

JA: Alejandro y yo éramos compañeros en la Royal College of Music, de hecho, él estaba egresando cuando yo ingresé. Luego Alejandro fue a City University donde estaba de maestro y encargado de los estudios de música electroacústica Simon Emmerson. Allí fui a escuchar el estreno de la pieza electroacústica para cuatro canales “Hendrix Haze” que Viñao había compuesto. Él había escuchado mi pieza Temazcal y entonces inmediatamente nos hicimos amigos y nos identificamos el uno con el otro, no solamente por el hecho de ser latinoamericanos, él es argentino, sino también por la cuestión rítmica que ninguno de los dos quería abandonar. De hecho, Viñao había compuesto una pieza formidable llamada “Go” que cuando la escuché quedé impactado y que utilizaba pequeñas grabaciones de voces para crear una pieza rítmica formidable. Entonces Alejandro y yo empezamos a producir muchas obras que de alguna manera influenciaron a otros compositores latinoamericanos como al peruano Rajmil Fischman y al venezolano Julio D’Escriván entre otros.

DQ: creo que en obras tuyas muy diferentes como “Papalotl”, “Vendedor de ilusiones” o “Metro Chabacano” hay una narrativa, esas obras cuentan una historia y eso me parece muy atractivo desde lo estético, pero también desde lo programático. ¿Como es para ti esa relación entre la narrativa y el proceso compositivo?

JA: “Papalotl” la compuse en City University donde había un Fairlight³ que era una máquina muy interesante que utilizaba un disco de 16 Mb y grababa en 12 bits. Se podían registrar sonidos cortos que se podían manipular de maneras muy interesantes. El problema era cómo generar sonidos continuos a partir de estas muestras cortas. Para ello repetíamos los sonidos de manera granular.

En el caso del piano en Papalotl, lo pensé como un instrumento de percusión y también imaginé como sería escuchar ese piano desde adentro como si el instrumento fuera enorme y uno pudiera caber adentro. De alguna manera eso me llevó a mis recuerdos de la casa de mi padre y los sonidos que producían los grifos.

DQ: parecería que utilizaste un piano preparado.

JA: da esa sensación porque, hice que parte de la electroacústica toque lo mismo que el piano, es decir la electrónica funcionaba como una sombra del piano y a su vez los sonidos que utilicé son grabaciones del interior del instrumento, golpes sobre las cuerdas, por ejemplo. Es decir que se escuchara el ataque del piano pero que la resonancia fuera una mezcla del mismo y la electrónica.

También lo que hice fue analizar los sonidos que había grabado para tratar de localizar los parciales que tenían más preponderancia y entonces repetía el sonido a esas frecuencias para lograr un sonido cercano al del piano. Es decir, por ejemplo, en cada nota de un acorde reconstruí la resonancia de las mismas utilizando una frecuencia del sampler que muchas veces resultaba en un sonido inarmónico y eso hacía que muchas veces el timbre final fuera metálico, por ejemplo.

Lamentablemente es una pieza muy difícil para un pianista, por lo que se toca muy poco, pero escucharla en vivo me parece muy atractivo porque allí se aprecia que el sonido del piano forma parte de la electrónica, y a su vez la electrónica le agrega al piano una resonancia como de un instrumento más grande, una especie de mega-piano.

La parte rítmica no estaba planificada, es decir que la compuse de manera intuitiva teniendo en cuenta, en parte, el comportamiento de los sonidos que iba yo utilizando, es decir que esos mismos sonidos me daban la pauta de cómo podía ser el comportamiento del piano para llegar a la resonancia que buscaba.

³ https://en.wikipedia.org/wiki/Fairlight_CMI

DQ: la última vez que la escuché me pareció una pieza muy actual. A pesar de que la parte tecnológica esta creada con medios ya antiguos, igualmente suena muy actual.

JA: muchas gracias. Tengo claro que no es una pieza particularmente pianística, sino que el piano esta tocado como un instrumento de percusión, que en parte lo es, claro.

DQ: la publicaste un disco llamado “progresión”

JA: sí, ese disco puedes escucharlo en las plataformas. Allí hay piezas orquestales, electroacústicas y de cámara. Es una antología de 25 años de trabajo.

Tatiana Catanzaro

Tatiana Catanzaro es compositora y musicóloga. Tiene un doctorado en Música y Musicología de la Universidad de París IV - Sorbona, Francia, y actualmente ocupa el cargo de Profesora de Composición y Nuevas Tecnologías en el Departamento de Música de la Universidad de Brasilia (UnB - Brasil). Como compositora, después de graduarse de la Universidad de São Paulo (USP - Brasil), obtuvo un diploma del Conservatoire de musique à rayonnement départemental d'Aulnay-sous-Bois (Francia). En la actualidad, está desarrollando un segundo doctorado en Composición Musical en la Universidad de Stanford (EE. UU.).

Ha colaborado con grupos como Itinéraire, Alternance, Télémaque, Cairn, Camerata Aberta, Bachiana Filarmônica, entre otros. Sus obras están grabadas en CD por artistas como Karin Fernandes, Lídia Bazarian y Joana Holanda, y por conjuntos como Percorso Ensemble, Ensemble Música Nova y Quarteto Boulanger.

Daniel Quaranta: gracias por acceder a esta entrevista. Conocemos tu trabajo y nos parece de gran calidad. Queremos saber un poco mas de tu estética y tu rol como académica en la Universidad Federal de Brasilia.

Tatiana Catanzaro: hablando de cuestiones estéticas, en la UnB⁴ me di cuenta que mi trabajo era muy diferente al de los otros compositores. Cuando entré a dicha institución, tuve la impresión de que hablaba otro idioma. Entonces, poco a poco, traté de crear puentes con los estudiantes y creé un grupo de discusión que se llama *Interferencias*. Fue una actividad de extensión, integrada en su mayoría por compositores y también por estudiantes e investigadores de otras áreas, como matemáticas, por ejemplo, y otros núcleos de la Universidad. Los miembros de *Interferencias* compartían sus propias ideas compositivas y fueron invitados a dar conferencias. Tenía la intención de que fuera una experiencia horizontal en la que todos tuvieran voz. De hecho, todavía no hemos alcanzado la horizontalidad deseable, porque hay una cierta aceptación de la jerarquía en la propia educación brasileña. Como yo estaba allí como coordinadora, había una expectativa de que fuera yo la que trajera los contenidos y siento que el grupo esperaba que propusiera cosas. En el primer semestre, hicimos así, y eso prevaleció. En la segunda mitad del año, no pudimos cambiar mucho esta dinámica. Pero mi idea original era la horizontalidad.

Cada vez me gusta menos hablar. En la última entrevista que dio Clarice Lispector, dijo que en general la gente habla mucho y dice poco, y que debemos hablar sólo lo esencial. Creo que deberíamos saber escuchar más.

DQ: ¿cómo podemos transformar esta realidad?

TC: me pregunté mucho esto cuando entré en la UnB y la Universidad de San Pablo (USP). Soy originaria de la USP, tuve clases con Willy Correa de Oliveira, y luego con Silvio Ferraz, que es una figura clave en mi vida. Siento eco allí. No hay música si no hay resonancia: el sonido muere, y lo mismo pasa con las personas. En el fondo, lo que me motivó a seguir fue el deseo de intentar crear esas resonancias con los estudiantes de la UnB a través del debate.

Cuando me convertí en madre hace aproximadamente tres años, las preguntas sobre la humanidad, la sociedad y el feminismo me llegaron con mucha fuerza. Se masculiniza por completo la sociedad, y se destruye por completo a la mujer: se desautoriza todo lo femenino, porque escapa a algo cartesiano y categorizado. Lo femenino es muy intuitivo, y eso lo descubrí cuando fui a dar a luz. La humanidad pierde mucho negando todas las fuerzas femeninas y tratando de sofocarlas por falta de comprensión.

⁴ Universidad Federal de Brasilia

Una de las cosas en las que estoy trabajando mucho es la enseñanza de la composición. La respuesta que encontré para seguir enseñando, respondiendo así a la pregunta inicial, es el factor resistencia. Recuerdo una tira que vi que decía algo así como: "A la mierda con todo. ¿Qué hacemos?" El otro personaje responde: "Poesía. Se irritan mucho con la poesía". Considero esto muy importante. La poesía es lo que nos hace mirar críticamente el mundo, pensar activamente el estar en el mundo, mirar las cosas de otra manera, resolver las cosas de formas no previstas, imaginar otras posibilidades para estructurar las cosas. La realidad es algo muy fáctico y ficticio. Las realidades pueden ser muy diversas, al igual que en la música.

¿Qué quieren mostrar estos estudiantes al mundo? ¿Cómo quieren dialogar con él? ¿Qué clase de mundo quieren proponer, o componer? ¿Cómo proponer este mundo? No literalmente, sino a través de la obra. Pensar en la fuerza que emana de allí en un sentido deleuziano. Es una fuerza que es reconocible sin tener que leer tratados de música para comprenderla. Pero esto necesita entrenamiento, porque este ejercicio es casi una construcción de interpretación de texto.

Uno de los temas que quería abordar en las publicaciones es sobre los nuevos elementos compositivos y cómo dialogan con la tradición. Esto contribuiría a repensar también a la vanguardia. Una cosa que observo es que muchos alumnos, en su primer contacto con las clases propuestas, no entienden mi idioma. Lo que les llega es que "hay mucho ruido, mucho ruido raro". Esto puede hacer que algunos tiendan a negar lo históricamente construido como lenguaje musical, y acojan el ruido aislado como un pensamiento musical sólo por su novedad o modernidad, como si esto fuera suficiente garantía de que lo escrito, o grabado, conforma una composición contemporánea. Sin embargo, creo que la composición musical solo puede ir más allá del lenguaje si, en algún momento, está preservando igualmente las formas arquetípicas y todos los logros construidos hasta el siglo XX y XXI. Por lo tanto, para mí es fundamental entender cómo se conectan y cómo suceden los procesos históricos, los procesos de invención y/o vanguardia. Esta es mi principal elaboración y reto hoy en día.

DQ: describes un ambiente universitario un tanto conservador en estos días. ¿Cómo ha impactado esto en tu trabajo? Lo pregunto porque viviste en Francia durante muchos años, ¿verdad? ¿Cómo fue este proceso de adaptación?

TC: me pregunté: ¿dónde están los alumnos de Jorge Antunes? ¿Y su legado?, en el sentido de que Jorge Antunes representó una rama de la música contemporánea en la UnB junto a

Conrado Silva. Pero la mentalidad en el departamento de Brasilia giraba en torno a conservar y priorizar el legado de Cláudio Santoro. Que en verdad fue un gran compositor, absolutamente inventivo, que estuvo al frente de varios movimientos. Sin embargo, observo que su legado más valorado en la UnB fue su etapa más conservadora y nacionalista, lo que no representa la integridad de toda su obra, ya que su etapa experimental fue la que ocupó la mayor parte de su vida, pero, la otra es la que trascendió.

DQ: ¿cómo lidiaste en tu música con estas tensiones?

TC: cuando llegué a Francia decía que aquí, en Brasil, componía música especulativa, es decir, escribes algo, pero no tienes idea si va a funcionar. Esto se debe a que en Brasil era difícil tener acceso a un grupo consolidado de músicos que desarrollaran consistentemente un lenguaje instrumental asociado a la música contemporánea. En ese momento, yo estaba trabajando para el Festival Música Nova. Compuse de una manera muy tradicional, es decir, con recursos que sabía que serían bien manejados por los intérpretes. Sin embargo, llegó un momento en que recibí un encargo del Ensemble l'itinéraire de París. Pensé: “¡ahora puedo escribir lo que quiera!”. Tenía el sueño de escribir multifónicos para flautas, pero nunca había tenido la oportunidad. Por esa época, hice una pieza llamada *L'Attente*, en la usé de forma extensiva los multifónicos. Empecé a llamar a todos los flautistas de São Paulo, preguntándoles si sabían tocar multifónicos. Nadie lo sabía. Quien logró ayudarme fue Silvio Ferraz, que fue mi profesor de composición, con el tratado de técnicas contemporáneas de Pierre-Yves Artaud. Pero una cosa es lo que está escrito en el tratado, y otra es lo que realmente funciona en la práctica. Escribí a partir del tratado, con la esperanza de que funcionara en la práctica, pero sin estar segura. Fue solo cuando llegué a París que descubrí, en el primer ensayo de la pieza, exactamente cómo sonaban los multifónicos, cuáles eran los más seguros para escribir y cuáles no, porque siempre cuando compones, o cuando al menos yo compongo, estás al borde de lo que puede o no funcionar. El lugar del descubrimiento es un lugar de peligro. Ese fue uno de los factores que hizo que dejara de componer frenéticamente. En 2005 fui a París y cuatro años después ya estaba llena de encargos, una media de cuatro a lo largo del año. Y comencé a darme cuenta de que solo tenía tiempo para escribir. Lo que hizo que todas las piezas resultaran similares durante ese período. A partir de ahí, decidí que compondría despacio, para tener tiempo de pensar y de reflexionar.

DQ: hablemos un poco mas de tu música. Escuché la obra *De l'autre côté de la plage*, y en el programa de mano explicas un poco la relación con el texto y el proceso compositivo. ¿Podemos hablar de ella?

TC: mi reto, propuesto por la institución que encargó la pieza, era trabajar con una grabación sonora de poesía recitada en un idioma desconocido. Habiendo elegido el poema, me abandoné al sonido de estas palabras. Las percibí como música. Incluso dejé que guiaran todo mi viaje compositivo. De las palabras tomé, tanto a través del solfeo rítmico y melódico, como del contenido espectral, el material melódico, temporal, rítmico, armónico, tímbrico, etc. Sin embargo, aún con todo ese trabajo analítico inicial, todavía no podía hacer música, porque, aunque no sepas un idioma, es imposible no pensar en el hecho de que lleva signos, es decir, que contiene una semántica en sí mismo, y un mensaje para ser transmitido a alguien. Lo esencial para el ser humano, en sociedad, es comunicarse a través del habla, debido a que conlleva un significado. A veces nos cuesta entrar en el mundo de la música, su absoluto opuesto. Me di cuenta, por lo tanto, que, para poder transformar este texto en pura música, primero era necesario vaciar el sentido de la palabra, vaciar la semántica de su discurso, disolviendo sus signos hacia un mundo donde no llevar ningún otro significado que sus propios sonidos. Es yendo, como escribe Kierkegaard, a la frontera extrema del lenguaje y sus figuras proliferantes, que uno puede encogerse y dejarse acorralar hasta la aniquilación, para cruzar finalmente la página y entrar en el mágico mundo de la música.

DQ: escuchamos tu trabajo *Étude sur la Lumière*. ¿Buscas una relación indicial entre los sonidos y los procesos metafóricos? Hay una relación interesante en esta obra con articulaciones que se repiten: trinos, trémolos, etc. ¿Buscabas esa "luminosidad" a través de esas técnicas compositivas?

TC: yo diría que en un principio sí, en la parte de exploración creativa para constituir los materiales de la pieza, pero después de encontrar este universo sonoro mío, ya no. Me refiero, por supuesto, a que la idea de los trinos y los trémolos es una forma de tratar de llevar mis impresiones visuales al mundo sonoro. Pero una vez que sé que esta técnica constituirá mi paleta sonora, en adelante la pienso sólo como sonoridad, sin ninguna alusión textual o indicial directa.

Esta pieza es una respuesta al asombro que experimenté al ver los vitrales de Chagall en la Catedral de Metz. Había pensando mucho sobre la luminosidad en la música, y acababa de escribir *Ijareheni*, que también habla sobre este tema, es decir, sobre cómo diferentes disposiciones espectrales de los mismos acordes nos conducen a diferentes percepciones de color, densidad y luminosidad en la música. Allí, dentro de la Catedral, la luz modulada por la ventana, que se volvía aún más luminosa cuanto más oscuro estaba su interior, era muy impresionante. Una imagen tan fuerte y contrastante que, apenas sentida, me sumergía de inmediato en la reflexión sobre la dualidad entre la oscuridad del mundo de las personas y la claridad del mundo de los ángeles. Una claridad que se siente sólo oblicuamente, justo detrás de la translucidez del cristal. Es un momento mágico, en definitiva, mirar el material palpable del vidrio que sirve de base para que la luz penetre y extraiga, mezclándose con los diferentes colores de su marco, una especie de prisma compuesto.

Así me cautivó, con toda el alma, este vitral de Chagall. Todas estas preguntas me inquietaban y traté de entender, no solo las estrategias técnicas del artista para lograr tal trascendencia, sino también su visión del mundo, esa que lo hacía trabajar con la luz bajo la visión fragmentada del vitral y, sobre todo, la que le hizo elegir un material tan impalpable y nunca cerrado, que cambia constantemente según las estaciones, los días, las horas.

DQ: muchas de tus piezas, como *L'Attente*, *A Dream within a Dream*, *Griney*, *De l'autre côté de la page*, etc., utilizan la voz. ¿Podemos hablar un poco sobre la relación entre la voz y el sonido/objetos musicales? Si tomamos una de ellas, *L'Attente*, por ejemplo, ¿podrías usarla como referencia para hablar de las estrategias para pensar este proceso de transmutación? Acabas de contarnos cómo utilizaste un dispositivo de imágenes para construir el proceso de tu trabajo *Étude sur la Lumière*. ¿Cómo funciona este proceso a partir del uso de la palabra?

TC: ¡esa pregunta podría ser un libro entero! Me cuesta saber por qué uso tanto la poesía, y la voz. La voz, además, no es para mí simplemente un instrumento, es un elemento estructurante de mi obra. Si pensamos en *A Dream within a Dream*, la forma de la pieza es el análisis espectral de mi grito dilatado en el tiempo y el espacio. Sin embargo, cada una de ellas tiene un enfoque diferente. En la pieza que tomas como referencia, *L'Attente*, el texto no es reconocible. Tenía ante mí un poema que abría con la siguiente frase: “Si vienes para quedarte, dice ella, entonces no hables”.

Esa imagen, de una pareja que por la distancia perdía el sentido común de las cosas que vivían, resonó en mi cabeza durante mucho tiempo. En las notas de programa de esta pieza

digo que en el poema de Guy Goffette, hay toda una musicalidad. La musicalidad de una canción que suena, pero no suena. Que no habla. Escuchando. Pensar en una obra con este texto fue un desafío. Me dije que no podía hacer que el cantante recitara el poema. Así que recompuse el texto. Elegí concentrarme en los sonidos de los fonemas y, en algunos lugares estratégicos, asegurarme de que se pudiera entender una parte de su significado. En ese momento, le envié esta mezcla de sonidos del poema a una amiga que sabía francés, pero que no conocía la poesía original, y le pedí que me dijera qué entendía del texto. Su interpretación era exactamente lo que quería hacer emerger del significado que había aprehendido del poema. Pero lo realmente estructural y lo que aporta el sentido de este reaprendizaje, al hacer que el tiempo devuelva a dos personas el mismo sentido de cosas que hace tiempo que no son comunes, está en el trabajo de respiración del cantante. En el esfuerzo que aporta muy centrado en el diafragma, y que, por su carácter ruidoso y aireado, aparece como el propio viento sobre las tejas. Estos sonidos también son evocados por la parte instrumental: el viento, los portazos, las risas a lo lejos, la lluvia...

En este momento de mi vida, todavía no puedo obtener una medida exacta de lo que la poesía me produce. Sé que estoy muy influenciada por ella, muy inspirada por ella. La poesía en mi música aparece con un rostro y una luz diferente.

DQ: ¡gracias por dejarnos conocer tus mil sonidos, tus palabras, tu luz musical!

Germán Toro Pérez

Se formó musicalmente con Luis Torres Zuleta y Sergio Mesa en Bogotá en el Programa de Estudios Musicales, Universidad de los Andes. Su actividad musical en Bogotá entre 1981 y 1985 fue como miembro de agrupaciones corales así como de grupos de rock, pop y jazz.

Estudió composición con Erich Urbanner y Karl Heinz Füssl, música electroacústica con Tamas Ungvary y obtuvo su maestría en artes en la Universidad de Música y Artes Representativas de Viena. Realizó cursos de dirección de orquesta con Karl Österreicher, Peter Eötvös y Dominique Rouits y de informática musical en el IRCAM, Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, Paris 1999.

Su catálogo comprende alrededor de 60 composiciones para orquesta, diversos grupos instrumentales y solistas con o sin medios electroacústicos, música vocal, música electrónica y trabajos multimediales en cooperación con creadores cinematográficos, artistas plásticos, diseñadores gráficos, así como proyectos de improvisación con medios electroacústicos.

Algunos de sus trabajos parten de la reflexión sobre la obra de artistas como Mark Rothko, Adolf Wölfli, Fernando Pessoa y José María Arguedas. Su obra de teatro musical *Viaje a Comala* estrenada en el 2017, concluye una serie de diversas piezas relacionadas con la obra de Juan Rulfo.

Fue director del Curso de Música por Computador y profesor invitado de composición electroacústica en la Universidad de Música y Artes Representativas de Viena. Actualmente es profesor de composición y director del ICST, Institute for Computer Music and Sound Technology de la Escuela Superior de Artes de Zürich. En 2012 fue docente de composición en los cursos de verano en Darmstadt.

Tiene publicaciones recientes donde se estudian aspectos relacionados con la notación, la investigación artística, así como el análisis y la interpretación de música electroacústica.

Daniel Quaranta: nos gustaría conversar contigo sobre la relación entre música/composición y literatura porque es algo que está muy presente en tu música ¿Qué métodos utilizas para crear relaciones de “coherencia” entre ambos medios?

Germán Toro: Aunque he utilizado diferentes estrategias para establecer relaciones entre los dos sistemas en diferentes obras, especialmente en las relacionadas con Borges, Pessoa, Rulfo y Arguedas, en general he buscado identificar aspectos específicos del lenguaje poético a nivel semántico, sintáctico, rítmico, sonoro, etc. que puedan ser articulados a través del material musical, de sus transformaciones o de relaciones a escala macro. Mi interés se centra en lograr una traducción a nivel formal que lleve a la definición de aspectos morfológicos musicales a través de un proceso de abstracción. Esto es igualmente válido para obras relacionadas con artes visuales como *Rothko I-IV* o *Stadtplan von New York*⁵, basada en la obra de Adolf Wölfli.

En el caso de las piezas relacionadas con la obra de Mark Rothko la conexión ha evolucionado en el curso de los años. El primer intento fue una reacción a la impresión del color y de la estructura en capas de sus pinturas que implementé en una obra para orquesta de cuerdas de 1990 que ha sido eliminada del catálogo. Las correspondencias eran a nivel de timbre, a través de campos armónicos y clusters, pero todavía demasiado centrado en la superficie. El

⁵ Musik nach Adolf Wölfli - für 15 Instrumente (Fl., Ob., Kl., Sax., Trp., Pos., Akkord., Klav., Perc., 2 Vl., Br., 2 Vlc., Cb.) 2001, 12' ca. Simeon Pironkoff gewidmet. Kompositionspreis der "Erste Österreichische Sparkasse" UA: Festival Wien Modern 3. 11. 2001, Ensemble On-Line, Dir. Simeon Pironkoff

libro de Dore Ashton *About Rothko* fue decisivo para entender la evolución de su obra y especialmente su conexión con el surrealismo y la psicología. Todo eso fue muy influyente. Pero sólo después de visitar una gran retrospectiva de su obra en Paris, en el Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, pude tener la experiencia de las obras en su formato real, allí descubrí el aspecto espacial, tridimensional, mas evidente en su producción de mediados de la década de 1940. Se trata de la percepción de superposiciones de campos pictóricos que por su peso (color) y materialidad, parecen estar situados más cerca o más lejos del espectador, generando un espacio de gran profundidad que lo involucra. Eso me llevó a intentar nuevamente un acercamiento musical en *Rothko II* para 6 instrumentos de viento y electrónica en tiempo real y en *Rothko III* para orquesta. La idea es generar capas sonoras de diferente materialidad y presencia que aparecen y desaparecen, cubriendo o descubriendo otras capas sonoras que están más al fondo y que a su vez, cuando desaparecen, dejan escuchar otras más lejanas aún. Esto ya aparece más claramente en *Rothko II* y *III*, también a nivel formal macro. La obra electroacústica *Rothko IV* surgió posteriormente después de una visita a otra retrospectiva en el Kunsthalle der Hypo-Stiftung de Múnich. En *Rothko IV* el material ya no contiene figuras sino sólo campos y valores tímbricos articulados con patrones rítmicos muy básicos que a mi modo de ver, logran plasmar esta idea de manera más clara.

*Inventario IV*⁶, la obra en homenaje a Arguedas, se basa en una interpretación más semántica del lenguaje. Se trata, como en muchas obras, de una reflexión sobre el lenguaje mismo y su relación con lo que somos, con la manera como percibimos el mundo y somos percibidos. ¿Qué es decir? ¿Qué dice el lenguaje? ¿De qué manera nuestro propio lenguaje nos dice? La obra consta de tres partes separadas por listas (estas tienen que ver con la idea básica de "Inventario"). Se trata de interpretar diferentes formas de lenguaje en cada movimiento, grito, tartamudeo y silencio (otra lista). Esto surge a partir de su última novela *El Zorro de Arriba y el Zorro de abajo* (1969) y del *Ultimo diario* contenido en esta. Para aclarar, cito las notas de programa de *Inventario IV* sobre el lenguaje de Arguedas:

"Su lenguaje surge del cruce entre diferentes mundos lingüísticos que chocan en la ciudad pesquera de Chimbote y que conforman la materia heterogénea de la que está hecha la cultura moderna del Perú. Tanto el mundo literario como el mundo personal de Arguedas reflejan un conflicto llevado a sus últimas consecuencias, que surge de su singular posición entre dos culturas. Su lenguaje es grito, sermón lúcido, exaltado y enigmático, canto interior de despedida.

La obra dividida en tres partes es el final provisional de un ciclo de obras, 'Inventario I-IV' que parten de la reflexión sobre la continuidad como construcción mental, ilusión y engaño, del quiebre como la constante de la experiencia temporal contemporánea"

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=ryoARN08L3A>

El grito al comienzo de la obra lleva a sonidos largos en crescendo, que se suceden ininterrumpidamente. El "sermón" en el II movimiento es una recreación del lenguaje del *loco Moncada* un personaje tartamudo de la novela. En momentos de delirio el loco Moncada baja al puerto a dar sermones en que su tartamudeo desaparece. Según Arguedas (en *Último diario*) es el único capaz de ver todo el conjunto de ese mundo que simboliza Chimbote, aunque los demás lo tomen por loco. Es tal vez una metáfora del arte como "tartamudeo lúcido" o incluso una visión de sí mismo, tanto por su lenguaje híbrido y delirante como por su oscilación entre la sierra (lengua quechua) y la costa (lengua española). En el texto de *Inventario IV* el procedimiento de abstracción se basa en un pequeño motivo irregular de quintillo que es leído y releído por diferentes instrumentos y combinaciones, en diferentes direcciones, con quiebres y pausas, y que recrea ese "tartamudeo" exaltado.

Todo esto aparece por primera vez en *Drama em Gente* de 1992–3, una obra basada en textos de Fernando Pessoa. Fue en su obra, a través de sus heterónimos, donde entendí la estructura prismática, fragmentaria y contradictoria del ser humano, que se refleja a través de diferentes lenguajes que alternamos en diferentes situaciones y estados de percepción y ánimo. La fragmentación es la condición básica de la contemporaneidad, agudizada por la tecnología. Somos un conjunto de identidades contradictorias en constante transformación. Desde entonces he vuelto a esa idea en muchísimas obras, sobretudo a partir del lenguaje. Es posible que el tener que vivir, pensar y "tartamudear" en otra lengua, en mi caso alemán, me haya hecho sensible a todo esto.

DQ: me gustaría que habláramos de tu obra *Ficciones*. Comienzas con una cita de Miguel Ángel que dice: "ahora sé, por la afectuosa fantasía que el arte hizo ídolo y monarca de mí, cómo estaba cargado de error, y lo que contra su voluntad cada hombre desea". Hay un juego entre esa cita y el *Ficciones* de Borges respecto el arte como "engaño"

GT: si, exacto, *Ficciones* partió de una reflexión sobre la realidad, a partir de la relación paradójica entre grabaciones de sonidos cotidianos, anecdóticos, reconocibles, reales y de sonidos instrumentales. ¿Qué es más real: el sonido artificial y abstracto de la flauta en la sala de concierto o la grabación concreta de mis pasos sonando a través de altoparlantes? La aparente realidad de la grabación es un engaño, una ficción. A eso se sumó un elemento completamente diferente a partir de un poema de Miguel Ángel, ya mayor, escrito en una carta a Giorgio Vasari en 1544, en que expresa su desilusión sobre el arte como engaño.

El título *Ficciones* claramente hace referencia al libro de Borges, el maestro de la paradoja, sin tener una conexión explícita con dicho texto. Sus obras completas, que están en realidad incompletas, es uno de los pocos libros que me acompañan desde que salí de Colombia en 1985.

DQ: ¿existe algún procedimiento técnico o tecnológico, que te gustaría compartirnos que sea recurrente en tu trabajo para generar material musical/sonoro? Si no existen tales procedimientos, como algo recurrente, entonces quisiéramos saber cómo organizas tu obra desde el punto de vista compositivo.

GT: a través de los años han surgido diferentes procesos técnicos y tecnológicos: la pieza electroacústica *Estudio de Ruidos y Campanas*, por ejemplo, es un estudio sobre la morfología de la campana donde la forma recrea sus diferentes fases: ataque, fase transitoria, surgimiento del espectro, fase de extinción. Al final la forma completa de la campana aparece. Esta idea es determinante en obras como *Arco* y *Ficciones* y reaparece de otras maneras en obras posteriores, como transición de ruido a sonido y vice-versa, todo esto influenciado por la música de L. Nono.

En *Arco* para 2 pianos en un cuarto de tono, por ejemplo, la estructura armónica surgió de la transcripción de multifónicos de maderas. Esta idea me llevó a buscar una instrumentación apta para recrear estructuras micro-tonales. Estas estructuras fueron extendidas por transposición al registro de los instrumentos y organizadas con ayuda del computador.

En *Rothko IV* el material fundamental surgió de grabaciones de platillos transformados usando diferentes técnicas de congelamiento y convolución para generar la estructura de capas. La característica importante de ese material es su propiedad de enmascarar otros sonidos y se presta para el proceso descrito arriba.

En la mayor parte de las obras con electrónica en tiempo real, por ejemplo, en el ciclo *Rulfo/voces/ecos*, utilizo análisis/resíntesis como punto de partida. En los últimos años he utilizado, además, modelos de síntesis generativos en piezas electroacústicas como *Ascending/Dissolving*, piezas mixtas como *Cantos de Sombras*⁷, para ensamble vocal y electrónica y *Diálogos inciertos* para violín solo, orquesta de cuerdas y electrónica, así como en *Viaje a Comala*⁸. En esta última, esos módulos generativos producen sonidos pseudo-

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=LGrFMvmf5Gs>

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=PEGpCJHwi5g>

realistas, como viento, gotas de lluvia, campanas, etc., que contribuyen a generar el paisaje sonoro artificial de Comala⁹.

En el caso de esta obra, a nivel armónico he venido trabajando hace años con sistemas de acordes híbridos con doble fundamental y doble "género" combinando terceras o sextas mayores y menores y que son compatibles con escalas octofónicas. Lo utilicé extensivamente en *Viaje a Comala*¹⁰. Un procedimiento recurrente en todas las piezas instrumentales es definir zonas y secuencias armónicas, por ejemplo, a partir de esas escalas y acordes que compruebo y ajusto detalladamente en el piano o, si utilizo micro-tonos, con ayuda del computador.

Hay una serie de obras más recientes que utilizan disposiciones de parlantes asimétricas o no estandarizadas. Estas generan situaciones de escucha sui generis que requieren un enfoque formal específico. La primera fue *Ascending/Dissolving* para 33 parlantes dispuestos al azar. Un caso muy particular es *Signos Oscilantes* para saxofón y electrónica. En ella 4 parlantes son dispuestos en una diagonal ascendente que se aleja del espectador y cruza el escenario de derecha a izquierda. El saxofonista va cambiando de posición y recorre un camino paralelo que lo aleja de los parlantes. En cada estación hay una constelación espacial diferente. De esta manera surgen metáforas relacionadas con un nivel de texto basado en fragmentos de la poetisa austriaca Ingeborg Bachmann y de Martin Heidegger sobre el lenguaje poético. Nuevamente el tartamudeo: arte como lenguaje (signos) entre abstracción y significado que quiere salir a la luz, pero no lo logra del todo.

DQ: ¿existe algún proceso de creación que quisieras compartir? O, mejor, ¿como es el plan composicional o pre-composicional de una obra tuya?

GT: un procedimiento recurrente consiste en dibujar libre y abstractamente figuras y procesos con lápiz a manera de bosquejo, para luego proceder a su concreción como notación, transformación o síntesis. Es algo que realizo de cuando en cuando durante el proceso, actualizando el estado para obtener una idea global de la forma y definir intuiciones e ideas sobre el posible devenir formal.

Si bien en las primeras piezas hasta finales de la década de 1990 cada obra o grupo de obras estaba caracterizada por un enfoque formal y técnico propio, en los últimos años y desde

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=3D9vRE1Vtp8>

¹⁰ https://www.youtube.com/watch?v=9f_X-1KErxs

obras como *Rothko II* he trabajado recurrentemente utilizando modelos, que son definidos como punto de partida para procesos de variación, combinación y transformación. Estos modelos son constelaciones de material musical con características específicas a diferentes niveles morfológicos. En muchos casos son el resultado de procesos de abstracción a partir de observaciones extra-musicales, como he expuesto arriba.

Por otra parte, a nivel formal macro, hay obras que se definen por un movimiento o una tendencia como, por ejemplo, la relación simetría/asimetría, orden/desorden, la transición sonido-ruido o el movimiento ascendente o descendente. Este último es por ejemplo determinante en el ciclo de Rulfo y muy especialmente en *Viaje a Comala*, ya que refleja el movimiento fundamental en *Pedro Páramo*: el descenso a Comala. Sin embargo, estas tendencias reaparecen en otras obras, como una obsesión. En realidad, se trata de un movimiento formal arquetípico que puede ser reinterpretado de muchas maneras como en *Signos Oscilantes* y que contribuye a generar claridad formal, algo que ha sido siempre una preocupación fundamental en mi.

La relación simetría / asimetría es la base de *Memorial* (1998), en el que aparecen procesos graduales de descomposición de un cierto orden o estado, bien definido por simetrías con respecto a ejes verticales y horizontales, o por repetición con sucesiva degradación de un estado inicial específico. Recoge influencias de la película de Peter Greenaway "Z00", que es un ensayo sobre simetría y descomposición.

En *Ordo* el modelo inicial se basa en estructuras rítmicas repetitivas que definen un pulso y a las que se le agrega medio pulso, generando asimetrías. La idea es jugar con expectativas generadas por repeticiones que son frustradas con irritaciones métricas. La obra consta de dos grandes secciones que contrastan una métrica estricta, casi mecánica con una métrica orgánica mucho más libre. Algo que articula la forma global aquí es el intercambio gradual de funciones de los instrumentos. Paradójicamente, el trío de cuerdas domina la parte mecánica, articulada por impulsos del piano, mientras que el piano es predominante en la parte orgánica, en la que las cuerdas aportan resonancias, como una especie de viola d'amore.

Este tipo de funciones formales, ligadas a ciertos instrumentos, aparecen en varias obras donde la forma está articulada por colores instrumentales predominantes en una sección. Los casos más evidentes son *Inventario III*, *Rothko II y III* y *Stadtplan von New York*. En *Inventario III* cada una de las cuatro secciones esta determinada por un instrumento principal: piano, arpa, cuerdas, percusión. En *Rothko II* cada una de las 10 secciones se basa en un modelo definido por una combinación específica de los seis instrumentos, con simetrías evidentes. En *Stadtplan von New York*, de manera semejante a *Ordo*, el piano se va transformando poco a poco en solista hasta llegar a una cadencia que define el principal punto de inflexión de la

forma. *Stadtplan von New York* tiene una cualidad estructural especial relacionada con la obra de Wölfli. se basa en secuencias de diferentes tipos. El más destacado consiste en formular un modelo, por ejemplo, *abcdef* y comenzar a leerlo fragmentada y reiterativamente: *a, ab, abc, abcd, abcde, abcdef*. Hay muchas otras maneras de hacerlo. En esto se basa el "tartamudeo" en *Inventario IV*, pero a nivel de motivo.

En cuanto a la notación, he ido buscando con los años la manera más clara y reducida de escribir, siempre a mano, con lápiz o tinta. En muchos casos escribo reiterativamente una secuencia dada, hasta encontrar la forma de notación más económica y clara posible, tratando de evitar redundancias y escribiendo sólo aquello estrictamente necesario. No siempre fue así. En los últimos años he dedicado mucho esfuerzo y dinero a la re-edición de obras, que lo necesitan, o que creo que lo merecen.

DQ: Muchas de tus obras parecen apuntar a un campo referencial que tiende hacia lo extra musical, como dirían Meyer o Cook. Me refiero a la conexión con la literatura, la pintura, etc.

GT: es claro que la mayoría de los proyectos han surgido de ideas extra-musicales, sobretodo haciendo referencia a otras artes y muy especialmente al lenguaje. Por otra parte, una música carente de referencias es para mí inconcebible. Idea de música absoluta es puramente especulativa o relativa. Si observamos las formas musicales, incluso las más abstractas y cercanas a la idea de música absoluta, como la forma sonata de la primera escuela de Viena, vemos que refleja un proceso discursivo dialéctico que parte de dos opuestos para buscar una síntesis. Muchas formas musicales provienen o reflejan estructuras lingüísticas o procesos temporales existentes en la naturaleza. Me atrevería a decir que no puede haber formas musicales completamente desligadas del mundo.

D.Q: ¿de qué manera conviven el artista y el investigador en ti?

G.T: desde que trabajo en el ICST la investigación se ha convertido en una fuente de doble inspiración para el trabajo docente y para el creativo. Si bien los primeros intentos en mi época de formación me llevaron a textos con carácter histórico-analítico, en los últimos años, la investigación se ha ido centrando en la práctica musical y especialmente en la interpretación de música electroacústica. Esta incluye por supuesto cuestiones filológicas, históricas, analíticas y estéticas, pero siempre está ligada a la práctica. Es investigación a través del

trabajo de interpretación, en la sala de conciertos. Es aquí donde me siento más a gusto y donde el trabajo con instrumentistas e ingenieros de sonido, así como el intercambio con compositores y musicólogos, me resulta más interesante y enriquecedor.

D.Q: ¿de qué manera podrías definir tu música dentro del contexto en el que te encuentras?

G.T: es difícil decirlo. Si se me observa desde la función como director de un centro de investigación en tecnología de punta, mi trabajo resulta más bien clásico. En cambio, los compositores de música instrumental me ven como compositor electroacústico. En Colombia me consideran como un compositor europeo, mientras que en el entorno de Austria y Suiza me ven como extranjero. Soy algo así como un doble agente. En realidad, me considero un compositor Latinoamericano, con una fuerte afiliación a la música de vanguardias occidentales y que oscila entre diferentes contextos y prácticas, como la música contemporánea instrumental y la música electroacústica. Mi ética artística tiene una fuerte influencia de compositores como Luigi Nono. Esto se traduce en una conciencia histórica y un acercamiento crítico a una práctica musical que incluye tecnología.

D.Q: pensando en un estudiante que va a leer esto: ¿qué debería hacer una persona creativa para transformarse en un artista?

G.T: lo más importante es creer en sí mismo, a pesar de todas las dudas. Lo segundo es no traicionar el oficio, no abandonarlo, serle fiel. Para eso hay que tener disciplina, largo aliento y ser a la vez un poco ingenuo y un poco testarudo.

D.Q: ¿cuál es el futuro de la música contemporánea/electroacústica? Pregunto esto porque creo que nos hemos quedado encerrados en la universidad, y eso no me parece nada bueno. ¿Como lo ves?

G.T: el posible devenir de la música contemporánea/electroacústica se puede prever en tendencias actuales. La práctica artística en general, no sólo la musical, se dirige a partir de las disciplinas en la fase de formación de los artistas hacia contextos multidisciplinares y multimodales, donde nuevas tecnologías, formas de comunicación y de distribución generan nuevas constelaciones artista-audiencia. El auge mediático hace que el paradigma del compositor se transforme de genio en estrella. Esto significa que contexto, narrativa y

presencia mediática van a jugar un papel mucho más importante en los discursos estéticos, incluso en la tradición de la llamada música “seria”. Además, la producción artística tiende a formas más inmediatas. La idea de performance adquiere más relevancia con respecto a la idea de obra, no sólo en contextos artísticos moderados por la tecnología. Esto no quiere decir que el modelo compositor-intérprete-sala de conciertos vaya a desaparecer, sino que va a competir o va a ser integrado en constelaciones variables, multiformes, colectivas y más efímeras, como ya se observa en festivales de música contemporánea. Aquí la práctica musical electroacústica tiene múltiples posibilidades. El compositor-productor-intérprete-técnico es requerido en muchos contextos. El reto consiste en participar en este devenir sin renunciar a un oficio riguroso y a una mirada estética crítica.

Consideraciones Finales

En este artículo presentamos tres entrevistas críticas a compositores contemporáneos latinoamericanos. Los dos compositores y la compositora que tuvimos la fortuna de poder entrevistar tienen algo en común: los tres son compositores formados en Europa, pero atravesados por una fuerte influencia de sus países latinoamericanos de origen. Creemos que en ella y ellos se manifiesta de manera unívoca el inmenso acervo musical que Latinoamérica tiene para ofrecer y que, muchas veces, se deja de lado en las casas de estudio de nuestra región.

La propuesta en la entrevista a Javier Álvarez, realizada en plena pandemia de la COVID 19, fue visitar su obra, sus años de formación y algunos elementos de su estética compositiva. Uno de los objetivos fundamentales era acercarnos a su repertorio, entendiendo que Javier, con su obra, propone como característica general una diversidad imponente en donde se permite visitar y visitar la vanguardia y la tradición con absoluta naturalidad. Su experiencia con el sonido y la cultura, la memoria y la experimentación son las marcas de un compositor muy especial en términos estéticos. Escribiendo estas líneas nos enfrentamos a su partida prematura, dejando una obra sólida que, tenemos certeza, ya trascendió su tiempo.

La entrevista a Tatiana Catanzaro se abocó a investigar, por un lado, su extrañamiento en el proceso de reinserción en su país de origen (Brasil), luego de pasar una larga temporada en Francia. Por otro lado, exploramos la relación de su obra con la literatura, especialmente su relación con la poesía. Esta influencia permea tanto su trabajo artístico como teórico. Su obra fue muy marcada por su experiencia en los años vividos en Europa y esta cuestión nos hizo

reflexionar, inclusive, respecto de los objetivos de nuestro trabajo de investigación en lo que se refiere a los procesos de decolonialidad en el campo de la creación musical.

En la entrevista realizada a Germán Toro Pérez, también tratamos asuntos vinculados a la relación entre literatura y música, ya que gran parte de su trabajo artístico mantiene una intensa relación entre ambos medios. Nos interesaba saber, analíticamente, cuales son los eslabones materiales o simbólicos que se mantienen en los procesos de traducción entre ambos medios. En la entrevista pudimos analizar muchos recursos utilizados por el compositor para establecer dispositivos composicionales adecuados a las temáticas que le preocupan.

Javier, nacido en la ciudad de México, vivió veinticinco años en Inglaterra, y luego regresó a su país, Tatiana ha nacido en São Paulo, ha pasado quince años en Francia y ahora vive en Brasil, pero, según su relato, su país la recibe con el extrañamiento de una extranjera. Finalmente, Germán Toro, nacido en Bogotá, vive entre Austria y Suiza desde hace más de cuarenta años. Todos son extranjeros, dentro y fuera de sus ámbitos. Los autores de este artículo, también vivimos fuera de nuestro país desde hace mucho tiempo. No deja de llamarnos la atención este detalle. Oscila desde el centro hacia los bordes y viceversa. Como la música de los entrevistados.

Como proceso narrativo, las obras abordadas, la formación de cada compositor y/o las experiencias relatadas aquí, están atravesadas por innumerables variables que la realidad ha impuesto a sus protagonistas. Muchas de ellas, están vinculadas a las coyunturas particulares que muchos compositores y compositoras de nuestra región experimentan. Hemos tratando de comunicar y compartir estas voces con otras subjetividades. Este es un mapa que todavía necesita ser diseñado.