

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Nostalgia desde la diáspora: Construcción de una música electroacústica peruana a través de la poesía en los casos de *Intensidad* y *Altura* de César Bolaños (1964) y *Los Dados Eternos* de Rajmil Fischman (1991)

**TESIS PARA OPTAR POR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN MÚSICA**

AUTORA

Maria Pia Alvarado Arrospide

ASESOR

Jose Ignacio Lopez Ramirez Gaston

Lima, 2021

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo principal explorar y explicar la relación entre la construcción de una música tecnologizada peruana y el uso de los elementos poéticos nacionales a través del análisis de *Intensidad y Altura* (César Bolaños, 1964) y *Los Dados Eternos* (Rajmil Fischman, 1991). Los compositores de ambas piezas, César Bolaños y Rajmil Fischman, son considerados como símbolos de una electrónica peruana no fomentada desde el Perú, y que hacen uso los poemas de César Vallejo para representar identidad nacional. Para lograr dicho objetivo, se debe definir una cronología de la cultura musical electrónica del Perú que permita relacionar los principios y elementos de las obras a analizarse con el contexto histórico, analizar la estructura de las obras propuestas en la cual se involucran aspectos poéticos, contrastar y relacionar las obras propuestas en base a su construcción a través del discurso poético, para, finalmente, interpretar la construcción identitaria en las composiciones a través de los elementos poéticos. La metodología que se emplea para el análisis formal es el método de la partitura auditiva, propuesto en la tesis doctoral de Megan Fogle: *Understanding Electronic Music: A Phenomenological Approach*; mientras que para el análisis tipo-morfológico se sigue de referencia el método de Pierre Schaeffer, plasmado en el *Tratado de los objetos musicales*.

PALABRAS CLAVE: música tecnologizada, música electroacústica, César Vallejo, César Bolaños, Rajmil Fischman, nacionalismo, identidad nacional.

ABSTRACT

The main objective of this study is to explore and explain the relationship between the construction of peruvian computer music and the use of national poetic elements through the analysis of *Instensidad y Altura* (César Bolaños, 1964) and *Los Dados Eternos* (Rajmil Fischman, 1991). The composers of both pieces, César Bolaños and Rajmil Fischman, are considered symbols of an electronic peruvian music promoted from abroad. Also, both of them used the poems of César Vallejo to represent national identity. To achieve this objective, we must define a chronology of the electronic musical culture of Perú that allows relating the principles and elements of the works to be analyzed with the historical context, such as analyze the structure of the proposed works in which poetic aspects are involved, contrast and relate the pieces based on their construction through poetic discourse, to finally, interpret the identity construction in the compositions through the poetic elements. The methodology used for the formal analysis is the method of the listening score, proposed in Megan Fogle's doctoral thesis: *Understanding Electronic Music: A Phenomenological Approach*; while for the type-morphological analysis the method of Pierre Schaeffer, embodied in the Teatrise on Musical Objects, is followed as a reference.

KEY WORDS: computer music, electroacoustic music, César Vallejo, César Bolaños, Rajmil Fischman, nationalism, national identity.

AGRADECIMIENTOS

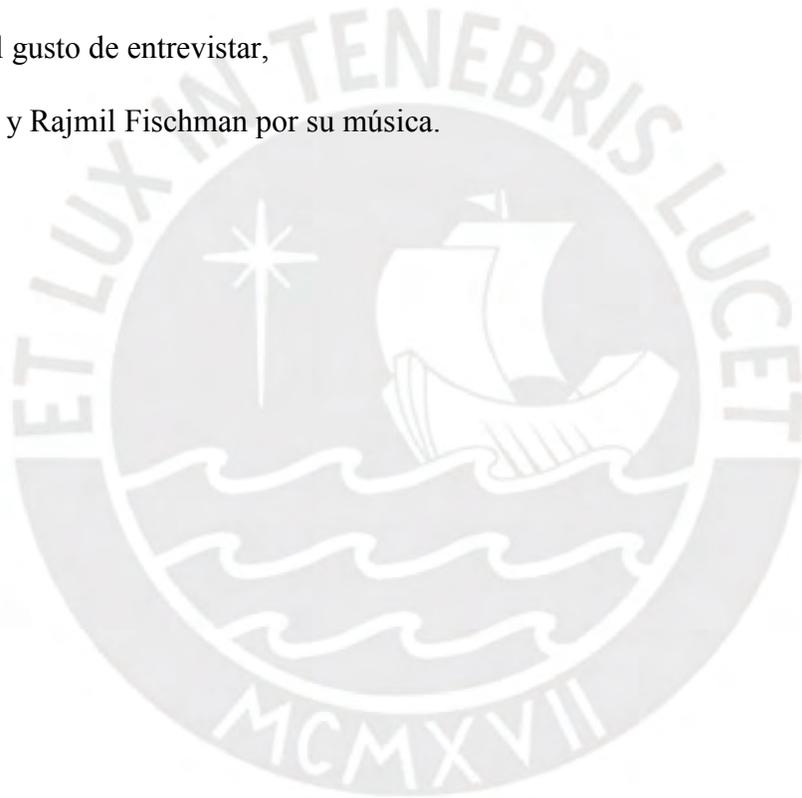
A Dios,

A mi familia y amigos,

A mi asesor José Ignacio López,

A quienes tuve el gusto de entrevistar,

A César Bolaños y Rajmil Fischman por su música.



ÍNDICE

	Pág.
Resumen	ii
Agradecimientos	iv
Índice de contenido	v
Índice de tablas	vii
Índice de figuras	vii
Introducción	1
Estado del arte	3
Metodología	8
CAPÍTULO I	
ANTECEDENTES	
1.1. La historia tras los mitos y leyendas de un linaje perdido	9
1.2. Nacimiento y nacionalismo de una identidad artística	15
1.3. Entrevistas: Nacionalidad e identidad	19
CAPÍTULO II	
ANÁLISIS DE LAS OBRAS	
2.1. Quiero escribir, pero me sale espuma (análisis de <i>Intensidad y Altura</i>)	30
2.1.1. Análisis formal	33
2.1.2. Análisis tipo-morfológico	39
2.1.2.1. Identificación de los objetos sonoros	40
2.1.2.2. Clasificación según las características de los objetos: tipología	40
2.1.2.3. Descripción de las características y estructura interna de los objetos: morfología	43
2.1.3. Análisis correspondencia texto - música	51
2.2. Estoy llorando al ser que vivo (análisis de <i>Los Dados Eternos</i>)	57

2.2.1. Análisis formal	59
2.2.2. Análisis tipo-morfológico	64
2.2.2.1. Identificación de los objetos sonoros	64
2.2.2.2. Clasificación según las características de los objetos tipología	65
2.2.2.3. Descripción de las características y estructura interna de los objetos: morfología	67
2.2.3. Análisis correspondencia texto - música	71
CAPÍTULO III	
¿MÚSICA ELECTROACÚSTICA PERUANA?	
3.1. De laboratorios a procesadores multi efecto	77
3.2. Vallejo como generador de imaginarios sonoros	79
3.3. Y ¿Lo peruano?	81
CAPÍTULO IV	
MICROTRILCE 2020	
4.1. Un ejemplo de la situación actual en relación con el uso de la música tecnologizada y los recursos poéticos de César Vallejo	83
4.2. Entrevistas	85
CONCLUSIONES	89
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94
ANEXO A. Entrevistas: Nacionalidad e identidad	100
ANEXO B. Entrevistas: Microtrilce	113

ÍNDICE DE TABLAS

<u>Tabla 1</u> : Algunos hitos latinoamericanos sobre el desarrollo de la música electroacústica (1957-1970)	10
<u>Tabla 2</u> : Algunos hitos peruanos sobre el desarrollo de la música electroacústica (1931-2020)	13
<u>Tabla 3</u> : Algunas obras electroacústicas peruanas relacionadas a temáticas andinas o nacionales	18
<u>Tabla 4</u> : Cuadro Resumen de la Tipología	41
<u>Tabla 5</u> : Revisión de Robert Normandeau sobre el Cuadro Resumen de la Tipología	42
<u>Tabla 6</u> : Clasificación tipológica sobre <i>Intensidad y Altura</i> de César Bolaños	43
<u>Tabla 7</u> : Cuadro de Recapitulación de Solfeo de los Objetos Musicales	44
<u>Tabla 8</u> : Descripción morfológica sobre <i>Intensidad y Altura</i> de César Bolaños	45
<u>Tabla 9</u> : Clasificación tipológica sobre <i>Los Dados Eternos</i> de Rajmil Fischman	65
<u>Tabla 10</u> : Descripción morfológica sobre <i>Los Dados Eternos</i> de Rajmil Fischman	68

ÍNDICE DE FIGURAS

<u>Figura 1</u> . División de <i>Intensidad y Altura</i> sobre la forma de onda en un solo canal	33
<u>Figura 2</u> . “Partitura auditiva” de <i>Intensidad y Altura</i>	34
<u>Figura 3</u> . Proceso de análisis formal y estructural	37
<u>Figura 4</u> . División de Los Dados Eternos en secciones sobre la forma de onda en un solo canal	60
<u>Figura 5</u> . División de Los Dados Eternos en secciones sobre la forma de onda en un solo canal	61
<u>Figura 6</u> . “Partitura auditiva” de <i>Los Dados Eternos</i>	62

INTRODUCCIÓN

I grew up in Lima and learned and absorbed its environment and musical offerings.

Therefore, it would be reasonable to expect this Latin American point of origin to form a principal axis through which my identity was formed and developed. In fact, its influence has reached beyond physical presence, and some of its aspects only emerged several years after I left Lima (Fischman, 1999, p. 56).

Los exiliados son siempre excéntricos que sienten su diferencia (...) como una especie de orfandad. (...) aferrándose a la diferencia como un arma que hay que emplear con la voluntad endurecida, el exiliado o exiliada insiste celosamente en su derecho a negarse a ser aceptado (Said, 2005, p. 189).

La música electroacústica peruana es una temática que aún no ha sido abordada ampliamente en el ámbito académico. “Las culturas musicales electrónicas del Perú son culturas vivas cuyos procesos no han sido incluidos y articulados dentro de las reflexiones y publicaciones de aquellos peruanos dedicados a los estudios musicales” (López, 2019, p.19). José Ignacio López utiliza el término guardias invisibles para referirse a los artistas y movimientos de las culturas musicales electrónicas, aludiendo a que han sido dejados de lado por el discurso oficial. Podría cuestionarse si el que exista poca literatura sobre este tema confirma la pequeñez e irrelevancia de esta comunidad dentro del imaginario académico; o más bien, se podría enunciar que la falta de textos ha obstaculizado el crecimiento de dicha comunidad en el Perú (2020, p.28).

Cuál sea el caso; los motivos de esta escasez de escritos resultan bastante complejos, y datan desde los inicios de estas guardias: (1) rechazo ideológico durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado que contrapone los conceptos de nación y alienación; (2) carencia del

desarrollo tecnológico e imposibilidad de adaptación a espacios preexistentes de enseñanza y práctica musicales; (3) tendencia tecnófoga, conservadora y nacionalista en instituciones y entidades musicales académicas (López, 2019, p. 22, pp. 47- 48).

En el presente proyecto de investigación titulado *Nostalgia desde la diáspora: Construcción de una música electroacústica peruana a través de la poesía en los casos de Intensidad y Altura de César Bolaños (1964) y Los Dados Eternos de Rajmil Fischman (1991)* se busca explorar y explicar la relación entre la construcción de una música tecnologizada peruana y los elementos poéticos nacionales presentes en las piezas elegidas. Para los objetivos de este trabajo Bolaños y Fischman son considerados como símbolos de una electrónica peruana no fomentada desde el Perú, representantes del desarrollo musical tecnologizado desde la diáspora. Ambos compositores y obras pertenecen a dos momentos históricos diferentes; y, por consiguiente, a perspectivas distintas. No obstante, en los dos casos se hace presente la necesidad por parte de estos sujetos identitariamente peruanos - a la vez que extranjeros - de utilizar el mismo tipo de recurso para representar identidad nacional: La recurrencia a los elementos poético-nacionales; y de manera específica, a los textos de César Vallejo.

ESTADO DEL ARTE

Me he quedado en Lima porque he querido... salvo que me echen me quedo (...). Me da cuenta de que aquí no podía hacer música electrónica (...) por lo tanto, teniendo esta realidad concreta (...) he dedicado gran parte de mi tiempo - yo diría que todo mi tiempo - a conocer la realidad musical nacional (Bolaños, 1990).

Tal que el estudio del desarrollo de la música tecnologizada en el Perú ha sido un ámbito olvidado hasta la última década, los efectos de esta aridez se visibilizan con facilidad al enfrentarse a la búsqueda bibliográfica de la presente investigación. Si bien, a partir de los mediados del 2000 aparece un nuevo interés por la reconstrucción de la historia y linaje de la música tecnologizada peruana (López, 2019, p. 49) plasmado en nueva literatura, ninguna de las fuentes existentes ha abordado la temática de construcción de identidad nacional a través del análisis de composiciones.

En 1994, Rajmil Fischman escribió el artículo titulado “Sound Processing in Los Dados Eternos” para la revista *Contemporary Music Review*. No obstante, más que un análisis, dicho artículo supone una guía práctica de los procesos electrónicos efectuados en la composición y su vinculación con el texto. Después de este, el único análisis de obras electroacústicas peruanas disponibles en el ámbito académico es el realizado por Sadiel Cuentas en el libro *Tiempo y Obra de César Bolaños*. Desde el 2009 hasta la fecha no se ha producido ningún trabajo de corte analítico estructural sobre este tipo de obras. Por consiguiente, las mayorías de fuentes a comentar en esa sección son secundarias - aunque, relevantes para la realización de un análisis crítico de la información, al igual que de un análisis musical. Esto, para lograr deconstruir - por medio de las obras - el material a través del cual los compositores manifiestan su identidad y entender los modelos y procesos de construcción identitarios a través del nacionalismo.

Dicho esto, las fuentes bibliográficas pertinentes para la presente investigación se dividen en tres grupos: (1) aquellas de contenido histórico, biográfico y descriptivo que van desde lo académico hasta lo periodístico o anecdótico; (2) aquellas que suponen un análisis, que puede ser considerado musicológico, del fenómeno electroacústico y buscan a su vez describir la identidad latinoamericana y peruana de la música tecnologizada; y, por último, (3) aquellas referentes al análisis musical. Aunque existe una mayor literatura que trata el desarrollo latinoamericano de la música tecnologizada, para la presente investigación se han tomado en cuenta aquellas que pueden relacionarse directamente con el tema peruano y que permitan explorar y explicar la relación entre la construcción de una música tecnologizada peruana y el uso de los elementos poéticos nacionales a través del análisis de las obras propuestas.

Dentro del primer grupo se considera el libro *La música en el Perú* de la autoría de César Bolaños, José Quezada Macchiavello, Enrique Iturriaga, Juan Carlos Estenssoro, Enrique Pinilla y Raúl Renato Romero (1985) en cuyo capítulo III se hace un recuento de la música compuesta entre 1940 - 1967, incluyendo las primeras obras tecnologizadas aunque no discutiéndolas; la entrevista realizada por Martha Mifflin a César Bolaños para Radio Solarmonía (1990) donde se discute sobre sus obras *Danza Mestiza*, *Intensidad y Altura*, y *Flexum*; el artículo *Latin American Electroacoustic Music Collection*, del autor Ricardo dal Farra (2004); *Tiempo y Obra de César Bolaños* escrito por Luis Alvarado, Daniel Varela, Norberto Cambiasso, Sadiel Cuentas y Efraín Rozas (2009); catálogos de obras de los compositores Valcárcel y Bolaños producidos por la OEA y el Centro de Estudios y difusión de la Música Latinoamericana, tal que otro sobre Bolaños producido por el Centro Cultural de España a cargo de José Manuel Llancari Oliviera y Daniel Kudó Tovar (2009); algunos artículos de Luis Alvarado: *Encuentro de dos mundos: Edgar Valcárcel y la nueva música en el Perú* (2010), *Música para uno: Leopoldo la Rosa y los*

orígenes de la música experimental (2012), Señales de síntesis, música electroacústica peruana (1991-2000) (2016); y por último, el capítulo 4, Transnacional cooperation in Latin American electroacoustic music del libro *Latin American perspectives on global development* editado por Mahmoud Masaeli, Germán Bula y Samuel Ernest Harrington (2018).

Dentro del segundo grupo se asocian los siguientes textos y artículos académicos: Música Experimental ¿Una realidad? (1984) de Américo Valencia que a pesar de ser de carácter periodístico, debate la posibilidad de convivencia de la música tradicional y la tecnologizada en base al estreno de las *Composiciones Nativas* de Arturo Ruiz del Pozo resultando útil para las discusiones musicológicas a plantearse; Global Village, Local Universe: A statement of identity de Rajmil Fischman (1999) en el cual el autor busca presentar su identidad como compositor en medio de una realidad globalizada donde su formación académica occidental se encuentra con el folklore peruano, la música bailable latinoamericana, la música Yiddish, y su vínculo con la tecnología bajo contextos históricos, políticos y sociales que devienen en una función social e identidad cultural; *Constructing musical spaces beyond technological Eden: a participative initiative for musical interface development based in the Peruvian context* (2008), tesis de maestría de José Ignacio López Ramírez Gastón; otro artículo de Américo Valencia sobre identidad nacional en la música académica en la Revista Conservatorio de la UNM n.18 (2010); Ta[p]chas: Transculturación heterogeneidad e hibridez en la música electroacústica del Perú en la generación de los setenta de Renzo Filinich Orozco (2017), donde se exploran las influencias y métodos para la composición tal que el interés por mostrar identidad local por medio del uso de elementos populares o tradicionales revelando al nacionalismo como una postura para establecer principios identitarios que culminan la larga búsqueda de la consolidación de un sello artístico diferenciado presente desde el siglo XIX; Identidad y espacio. Aproximación a un repertorio de

música electroacústica de origen latinoamericano de Pablo Cuevas (2018), basado en un análisis espacial - antropológico que busca la conexión entre sonido y sociedad considerando dinámicas de apropiación de modelos musicales preexistentes de vanguardia así como el establecimiento de una identidad diferenciada como resultado de una interacción social; el libro *La Guardia Nueva: Visiones sobre la música electrónica en el Perú* (2019) de José Ignacio López; así como su tesis doctoral *Este Futuro es Otro Futuro: The role of social discourse on the [under]development of contemporary academic electronic music in Perú* (2020).

En el tercer grupo, se reúnen las fuentes relacionadas, en primer lugar, con el análisis musical en general tal que el libro *The structure of atonal music* de Allen Forte (1973); *Elementos constitutivos de la música: armonía, melodía, contrapunto y forma* de Ernst Toch (2001); *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica* de María Nagore (2004); *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* de Stefan Kostka (2005); así como, *Materials and Techniques of Post-Tonal Music* de Stefan Kostka y Matthew Santa (2018). En segundo lugar, bibliografía que abarca específicamente el análisis de música experimental o tecnologizada como el libro *Tratado de objetos musicales* de Pierre Schaeffer (1966), el artículo “Sound Processing in Los Dados Eternos” de Rajmil Fischman (1994), la tesis doctoral *Análisis de la música electroacústica (género acusmático) a través de la escucha* de Antonio Alcázar (2004), el artículo *Analysis and analyses of electroacoustic music* de Laura Zattra (2005), las *Propuestas metodológicas para el análisis de música electroacústica* de Rodrigo Cádiz (2008), la tesis doctoral *Understanding Electronic Music: A Phenomenological Approach* de Megan Fogle (2009), el texto *Una guía comentada acerca de la tipología y la morfología de Pierre Schaeffer* de Claudio Eiriz (2012), y el repositorio de análisis en línea de música electroacústica del Proyecto OREMA de Michael Gatt.

Si bien, se han mencionado y tomado como referencias bibliográficas distintas fuentes sobre el estudio de la música contemporánea y tecnologizada, esta tesis se centrará en realizar un análisis formal y basado en el método de análisis tipo - morfológico. Se pretende entender cómo a través de ciertas herramientas, la estructura de las obras produce data relevante acerca de la relación de sus elementos y del contexto en que las composiciones se ven enmarcadas. Tal que, para la ejecución del análisis se han tomado como modelos específicos tanto el texto de Schaeffer (1966), como la traducción al inglés de la *Guía de objetos sonoros* de Michael Chion realizada por John Dack y Christine North (2009) y el texto académico *A revision of the TARTYP published by Pierre Schaeffer* de Robert Normandeau (2010).



METODOLOGÍA

Parte de los objetivos específicos de este trabajo de investigación consiste en analizar la estructura de *Intensidad y Altura* (César Bolaños, 1964) y *Los Dados Eternos* (Rajmil Fischman, 1991) en la cual se involucran aspectos poéticos; mediante el método formal, tipo-morfológico, y de correspondencia texto - música.

Para el análisis formal se seguirá como referencia el método propuesto en la tesis doctoral de Megan Fogle: *Understanding Electronic Music: A Phenomenological Approach*, que consiste en elaborar una “partitura auditiva” que ubica en una línea de tiempo los distintos episodios musicales. Aquí se mostrará no solo la forma, sino también la estructura de la composición.

Para el análisis Tipo - morfológico se seguirá como referencia el método de Pierre Schaeffer, plasmado en el *Tratado de los objetos musicales*; si se quisiera llevar a cabo el método propuesto por Schaeffer en su totalidad faltaría realizar un estudio sobre el género y especie de cada objeto sonoro. No obstante, al tratarse de una metodología muy técnica y compleja, solo se seguirán las dos primeras etapas de tipología y morfología en la medida en que aporten al entendimiento de las obras y permita extraer información para las discusiones planteadas en este trabajo. Para esto, se ha consultado tanto el texto de Schaeffer (1966), como la traducción al inglés de la *Guía de objetos sonoros* de Michael Chion realizada por John Dack y Christine North (2009) y el texto académico *A revision of the TARTYP* published by Pierre Schaeffer de Robert Normandeau (2010). En el capítulo correspondiente a dicho análisis se citarán cuadros de las fuentes mencionadas. Sin embargo, también se recomienda acudir a las fuentes directas para un mayor entendimiento de la metodología.

CAPÍTULO I: ANTECEDENTES

1.1. La historia tras los mitos y leyendas de un linaje perdido

Luis Alvarado cuestiona ¿Qué clase de amnesia nos ataca cada cierto tiempo y nos hace tan indiferentes de lo que ha estado detrás nuestro? ¿Qué pasaría si toda esa obra finalmente se pierde, desaparece? (como se cita en López, 2020, pp. 106-107).

Si bien, gran parte del trabajo de recopilar el proceso histórico de la cultura electroacústica peruana se ha llevado a cabo durante los últimos años, considero pertinente para esta investigación definir una cronología según los aportes de las distintas fuentes ya existentes para poder relacionar los principios y elementos de las obras a analizarse con el contexto histórico que las acompañó.

Ricardo Dal Farra señala como una problemática el difícil acceso a las grabaciones e información de esta música a nivel latinoamericano; asimismo, muchas veces se encuentran los nombres de los compositores y sus trabajos, pero no la música. Aquello perjudica a los educadores, compositores, performers, investigadores, estudiantes y al público en general (2004, p.1). El artículo titulado Latin American Electroacoustic Music Collection revela varios datos acerca del desarrollo electroacústico a nivel latinoamericano y permite realizar un contraste con el caso peruano. En el periodo de tiempo comprendido entre mediados de los 50 y 60 se afirma la existencia de laboratorios electroacústicos en Argentina, Brasil; el uso de estaciones radiales para este tipo de trabajos en Santiago de Chile (*Radio Chilena*), y en Argentina (*Radio de la Universidad Nacional de Córdoba*); tal que, la presencia de *home studios* tanto en Río como en Buenos Aires. Otras fechas importantes que figuran a lo largo del texto son las siguientes:

Tabla 1:

Algunos hitos latinoamericanos sobre el desarrollo de la música electroacústica (1957 - 1970)

Año	Acontecimiento
1957	Universidad Católica de Santiago dicta Taller Experimental de Sonido.
1958	Universidad de Buenos Aires funda el Estudio de Fonología Musical.
1959	Universidad Católica de Santiago crea su primer estudio electroacústico.
1962	Alberto Ginastera funda el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto (CLAEM) Torcuato Di Tella.
1965	<ul style="list-style-type: none"> - Universidad Nacional de Córdoba funda el Centro de Música Experimental. - En Cuba se crea música electroacústica para eventos masivos; en Uruguay, para el teatro.
1970	Primer Laboratorio en México

Nota, recuperado de *Latin American Electroacoustic Music Collection* (Dal Farra, 2004, pp. 3-5).

Respecto al Perú, se menciona a los compositores César Bolaños y Edgar Valcárcel pertenecientes a la generación del 50. Ambos llegan a Buenos Aires en 1963 para estudiar en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella. En este mismo año es creado el laboratorio de dicha institución, quedando Bolaños a cargo e inaugurándolo con su primera obra electroacústica *Intensidad y Altura*. Si bien Valcárcel permaneció un año en Argentina, no fue hasta 1967 que compuso su primera obra para cinta magnética, *Invención*, durante su estadía en el Columbia-Princeton Electronic Music Center de New York (Dal Farra, 2004, p. 4).

Resulta curiosa la paradoja de que estas obras electroacústicas peruanas iniciales han sido compuestas fuera del país. No obstante, la diáspora de compositores interesados en música

tecnologizada no es una circunstancia aislada de ese entonces; sino que, ha pasado a convertirse en la más común. ¿Por qué? Pues, rápidamente saltan a la vista las diferencias entre los medios y espacios existentes en otros países latinoamericanos en comparación al caso peruano. Inclusive, en el continente europeo se aprecia que los laboratorios se encontraron muchas veces en espacios oficiales del gobierno; por ejemplo, las instalaciones francesa y alemana de música concreta: Radiodiffusion Nationale y Elektronische Musik. No hace falta decir que en el caso peruano no se contó con dicha facilidad.

Luis Alvarado, en un artículo para la revista Hueso Húmero, cuenta que a finales de los 60 Valcárcel tuvo el sueño de abrir un laboratorio de música electrónica en la UNI, pero que esto jamás pudo llevarse a cabo. Es necesario aclarar que dichos hechos no han sido confirmados históricamente fuera de un plano anecdótico:

¿Qué hubiera pasado si el proyecto de Edgar Valcárcel de montar un laboratorio de música electrónica en la UNI, a fines de los 60s, se hubiera hecho realidad? Imaginemos por un instante que Lima encarnó la fiebre desarrollista que ciudades como Buenos Aires o Santiago vivieron por entonces y que la diáspora de compositores no fue necesaria y que existió un respaldo institucional para sacar adelante el proyecto musical más delirante que pueda ocurrírsele a un compositor peruano y que eso se tradujo en una irradiación cultural que contagió a las otras artes y que las aventuras interdisciplinarias fueron cosa común y que eso permitió el trabajo en conjunto de artistas, músicos, poetas, etc. (...) Bueno, nada de eso ocurrió. (Alvarado, 2010, p.1)

Nada de eso ocurrió durante la primera década del fenómeno electroacústico peruano, ni tampoco ocurrió mucho tiempo después.

López, en su tesis doctoral *Este Futuro es Otro Futuro* (2020, pp. 132-163), enumera los intentos por desarrollar una cultura de música electrónica en el Perú en tres etapas dentro de la esfera académica: La primera (1964-1970) es la ya mencionada *generación que pudo ser*, encabezada por Bolaños y Valcárcel, donde también hubieron otros personajes como Enrique Pinilla, Pedro Seiji Asato y Celso Garrido Lecca que aunque mostraron un interés inicial en la electrónica este no llegó a germinar; la segunda etapa (1990 -1996) es marcada por la compra de la primera computadora para el Conservatorio Nacional de Música en 1986 y representada por Américo Valencia, Fernando de Lucchi, Rafael Junchaya, José Sosaya y Gilles Mercier; por último, la tercera etapa (2017-2020) engloba las iniciativas actuales, como el nuevo Laboratorio de Música Electroacústica y el Ensemble de Laptops de la UNM.

Desde el punto de vista de las producciones discográficas, marca también un hito importante, en cuanto a la propaganda y difusión de aquella música que había pasado desapercibida por muchos años, la elaboración de la recopilación “Señales de Síntesis - Música Electroacústica Peruana (1991-2000)” realizada en el 2016 por *Buh records*; igualmente, el lanzamiento del disco *Im - Pulsos: Música Instrumental y Electroacústica (1989-2000)* de composiciones de Sosaya por la misma discográfica en el 2017.

De forma paralela al desarrollo de la segunda etapa descrita anteriormente, aparece Rajmil Fischman. Este, tras estudiar en el Conservatorio, migra a Israel y posteriormente a Inglaterra. De haberse quedado en Lima, Fischman probablemente habría acompañado las iniciativas llevadas a cabo alrededor de los 90; pero, al igual que los pioneros de la música electroacústica, su encuentro con este estilo se dio en el extranjero.

Además de los músicos ya mencionados anteriormente, aparecen otros de gran importancia como Arturo Ruiz del Pozo (1949), José Ignacio López Ramírez Gastón (1968) Abel

Castro (1975) y Jaime Oliver La Rosa (1979). Tal que algunos más que si bien no se especializan en la música tecnologizada, muestran interés esporádico en ella: Enrique Pinilla (1927- 1989), Alejandro Núñez Allauca (1943), Edgardo Plasencia (1958), Nilo Velarde Chong (1964), Federico Tarazona (1972), Renzo Filinich (1978), Juan Ahon (1980), Juan Arroyo (1981), Julio Benavides y César Villavicencio (López, 2020, pp. 18).

Es de utilidad observar un resumen los hechos y fechas aludidos párrafos atrás, a través de la siguiente línea de tiempo:

Tabla 2:

Algunos hitos peruanos sobre el desarrollo de la música electroacústica (1931 - 2020)

Año(s)	Acontecimiento
1931	Nace César Bolaños
1956	Nace Rajmil Fischman
1963 - 1968	Gobierno Fernando Belaunde Terry
1964 - 1970	Primera etapa: <i>La generación que pudo ser</i> (Valcárcel y Bolaños)
1964	Composición Intensidad y altura
1968 - 1975	Gobierno Juan Velasco Alvarado
1970	Estreno Canto Coral a Túpac Amaru II
1990 - 1996	Segunda etapa (Américo Valencia, Fernando de Lucchi, Rafael Junchaya, José Sosaya y Gilles Mercier)
1991	- Electrónica peruana, Síntesis Digital y Midi en el Teatro Larco - Composición de Los Datos Eternos
1993	Inicia el Grupo de Experimentación y Creación
1997	Orson Welles y Sonitec implementan cursos de electroacústica
2000	Centro Cultural de España y Centro Fundación Telefónica como espacios para la música tecnologizada

2003 - 2004	Festivales Contacto a cargo de Barandearan y el Centro Cultural de España
2006	“Resistencia, primeras vanguardias musicales en el Perú” dentro del festival de Arte Sonoro VIBRA.
2013 - 2016	Curso de Arte Sonoro en Comunicaciones de la PUCP, dictado por José Ignacio López.
2016	Lanzamiento Señales de Síntesis (<i>Buh records</i>)
2017	Lanzamiento im-pulsos (<i>Buh records</i>)
2017 - 2020	Tercera etapa: Laboratorio y Ensamble de Laptops en la UNM

Nota, recuperado de *Tiempo y Obra de César Bolaños* (Luis Alvarado, et al., 2009), *Señales de síntesis, música electroacústica peruana (1991-2000)* (Luis Alvarado, 2016), *La Guardia Nueva: Visiones sobre la música electrónica en el Perú* (José Ignacio López, 2019), *The role of social discourse on the [under]development of contemporary academic electronic music in Perú* (José Ignacio López, 2020), blog “Alta tecnología andina” en <http://ata.org.pe/tag/fundacion-telefonica-del-peru/page/2/>, bandcamp de *Buh records* en <https://buhrecords.bandcamp.com>, y perfil de Rajmil Fischman de la Keele University en <https://www.keele.ac.uk/humanities/study/musicandmusictechnology/ourpeople/rajmilfischman/>.

Finalmente, así como muy oportuna, considero interesante la división de este proceso histórico en tres etapas puesto que nos permite entenderlo como un proceso interrumpido, no continuo y aún latente. Las primeras composiciones electroacústicas peruanas realizadas por Valcárcel y Bolaños gozan en realidad de una nacionalidad múltiple al ser concebidas en el extranjero; las propuestas realizadas durante la segunda etapa (incluir cursos de electroacústica en la currícula, abrir el primer Laboratorio) quedaron sin ser atendidas, así como la realización - por parte de Sosaya, Junchaya y Mercier - de los conciertos *Electrónica peruana, Síntesis Digital y Midi* en el Teatro Larco, tal que la creación del *Grupo de Experimentación y Creación* no tuvieron suficiente alcance como para delimitar una nueva generación.

Si bien es cierto que, sumado a las iniciativas recientes de la UNM, las instituciones educativas Orson Welles y Sonitec implementan entre 1997 y el 2004 distintos cursos relacionados con la electroacústica a cargo de Américo Valencia, Julio Benavides y Xavier Camps (Barcelona). “En el país no existe (...) una posición de tiempo completo universitaria o

escolar dedicada a temas relacionados con la música electrónica” (López, 2019, p. 25). ¿Se puede hablar, entonces, de un linaje que rescatar? o, por el contrario, nos enfrentamos a casos aislados de una cultura musical que aún en la actualidad busca poder ser reconocida, de un linaje construido a partir de los elementos que se han ido rescatando, y que posee un interés por interconectar momentos que no estuvieron realmente conectados. Esta reflexión permite entender que respecto a la presente historia; más que un discurso oficial, se pueden apreciar dos posturas distintas. La primera, propone una generación casi mitológica de compositores de música electroacústica peruana; la segunda, pretende descubrir que, aunque existieron diversos intentos por instalarse en el imaginario musical peruano continúan siendo *guardias invisibles*, generaciones inconclusas hasta la actualidad.

De este modo, la propuesta detrás de este trabajo de investigación radica en colocar al análisis musical como un narrador y punto de partida para poder entender lo ocurrido durante la cronología establecida.

1.2. Nacimiento y nacionalismos de una identidad artística

La problemática fundamental de la música latinoamericana no reside en la asimilación de técnicas, sino en encontrar un camino para expresar la convulsa realidad política y social de este continente (como se cita en Correa de Azevedo, 1987, p. 67).

El libro *La Música en el Perú* (Iturriaga y Estenssoro, 1985, pp. 115-177) relata como durante el periodo de 1840 - 1879 la aristocracia peruana mira hacia la cultura europea, por lo cual prefiere la importación de compositores e intérpretes como una muestra de su prestigio. A mediados del siglo XIX la actividad musical limeña crecía exitosamente, teniendo como sus más importantes actores a músicos extranjeros. Este romanticismo musical se divide entre una

primera tendencia patriótica de lenguaje europeo y otra segunda tendencia nacionalista a través de los ojos de los compositores foráneos.

Ante la coyuntura de la guerra hispano - sudamericana (1865), surge la necesidad de que lo peruano sea diferente de lo español; no obstante, fue en el periodo de reconstrucción tras la guerra con Chile donde se afianzó el nacionalismo. Nacen de esta forma obras como *Ollanta* (José María Valle Riestra, 1900 -reestreno en 1920) o *Cajamarca* (Ernesto López Mindreau, 1928), que incluyen melodías andinas dentro del formato de la ópera italiana tradicional.

Iturriaga y Estenssoro llaman a esta época un movimiento pre-indigenista: el desarrollo de la exploración de la integración del mundo sonoro indígena con la música erudita es dividido por estos autores en tres etapas. (1) Aproximación, junto con Rebagliati, Pasta y Valle Riestra; (2) Profundización, con Alomía Robles; e (3) Integración, con Theodoro Valcárcel, Roberto Carpio y Carlo Sánchez Málaga. Posteriormente en la generación del 50 continúan con la utilización de material folklórico Iturriaga, Garrido Lecca, Pulgar Vida, Valcárcel y Armando Guevara Ochoa.

Respecto a la generación del 50, Clara Petrozzi indica en su tesis doctoral (2009) que este grupo continúa con la necesidad por reafirmar una identidad nacional y latinoamericana dándole un carácter contemporáneo a la música peruana:

Estos compositores se oponen al indigenismo, en cuanto actitud etnocéntrica que contempla la música tradicional y popular peruana como algo exótico, es decir, fundamentalmente extraño y ajeno, y necesario de ser elevado al nivel de la música europea, y en algunos casos centroeuropea; o en su otra forma, como una actitud paternalista, que idealiza la cultura indígena como algo puro y primigenio (p. 122).

Dicho carácter contemporáneo consiste en la búsqueda de atmósferas más que del evocar géneros andinos concretos. No solo se utilizan motivos tradicionales, sino que se juega con el timbre, color y efectos instrumentales (Petrozzi, 2009, p. 121). Considero que esta ruptura respecto a la forma en que se había incluido la música tradicional dentro de los esquemas académicos responde perfectamente a la época de esta generación. El ruido, silencio, alejamiento de la tonalidad, uso del objeto sonoro, técnicas extendidas y los desarrollos tecnológicos hacen que las posibilidades sonoras sean prácticamente infinitas. Ante este extenso panorama que se abre frente a los compositores la mera acción de citar motivos rítmicos o melódicos andinos resulta insuficiente.

Paralelamente a la generación del 50, el nacimiento de la música tecnologizada en el Perú coincide con los gobiernos de Fernando Belaunde Terry (1963-1968) y Juan Velasco Alvarado (1968-1975). Estos periodos fueron marcados por políticas culturales contrastantes. En el gobierno desarrollista de Belaunde Terry hay una mayor preocupación por lo técnico, donde el arte no forma parte de la idea de modernización. Asimismo, en estos años aumenta la capacidad adquisitiva debido a una etapa inicial de bonanza económica, músicos y artistas logran estudiar en el extranjero y nutrirse de las corrientes de vanguardia. Por otro lado, en el gobierno de Velasco Alvarado el arte adquirió el rol de una importante herramienta discursiva. Resulta importante mencionar dos casos emblemáticos: el estreno de Canto Coral a Túpac Amaru II de Edgar Valcárcel y los afiches de pop ahorado realizados por el ilustrador huancavelicano Jesús Ruíz Durand como propaganda del organismo oficial Dirección de Producción y Difusión de la Reforma Agraria (DPDRA). Ambas situaciones, aplaudidas y aprobadas por el gobierno, tienen en común la utilización de tendencias extranjeras para transmitir mensajes nacionalistas y son descritas como arte revolucionario de vanguardia. No obstante, si se profundiza en otros ideales

promovidos durante aquel régimen sale a la superficie el rechazo ideológico hacia lo foráneo, considerado problemático para la lucha por nuestra identidad. Tal que Velasco promueve exclusivamente al nuevo arte de corte nacionalista, que le permite dar lugar a un sello gubernamental a instaurar en el imaginario peruano (Sánchez, 2016, pp. 1-25).

Renzo Filinich señala que “(...) el nacimiento de la Música Electroacústica peruana hizo evidente que el apoyo a la cultura de aquellos días dependía de una idea de nacionalismo que, hasta el día de hoy se ve reflejado en sus futuros roles dentro del arte nacional sudamericano” (2017, p.17). Se unen entonces la herencia del indigenismo y las políticas culturales nacionalistas, haciendo inevitable que muchas de las primeras, y también posteriores, obras electroacústicas tengan temáticas andinas o relacionadas a la nacionalidad peruana. Resaltan las siguientes:

Tabla 3:

Algunas obras electroacústicas peruanas relacionadas a temáticas andinas o nacionales

Año	Título	Compositor	Instrumental
1964	Intensidad y Altura	César Bolaños	Cinta
1968	Zampoña Sónica	Edgar Valcárcel	Flauta y cinta
1968	Canto Coral a Túpac Amaru II	Edgar Valcárcel	Coro, percusión, cinta, proyecciones y luces.
1976	Flor de Sancayo II	Edgar Valcárcel	Piano y cinta
1978	Composiciones Nativas	Arturo Ruíz del Pozo	Instrumentos autóctonos y cinta
1991	Los Dados Eternos	Rajmil Fischman	Oboe, cinta y procesamiento en vivo
1991	Piedra del Q'osqo	Rafael Junchaya	Electrónica
1993	Qoyllurcha	Rafael Junchaya	Flauta y sintetizadores
2000	No Me Quedo ... (plantado en este verso)	Rajmil Fischman	Saxofón, fagot, violoncelo, percusión y cinta
2001 - 2019	Silbadores 1-5	Jaime Oliver	Instrumentos autóctonos y electrónica

Año	Título	Compositor	Instrumental
2008	Lamento Ayacuchano	José Ignacio López	Improvisaciones de electrónica en tiempo real sobre muestras de Huaynos Ayacuchanos.
2009	Landó	Juan Arroyo	Saxofón soprano, percusión y electrónica
2010	Chasqui	Juan Arroyo	Flauta sopranino y electrónica
2010 - 2015	Algunas piezas del Ciclo "S": Sikus, Suyus, Sumac, Sikuri I, Sikuri IV, Sama, Selva	Juan Arroyo	Ensamblés diversos y electrónica en vivo
2012	Ruraq Maki	Rajmil Fischman	Manual Actions Expressive System

Dentro de este grupo aparecen las dos piezas a analizar en la presente tesis: *Intensidad y Altura* (Bolaños, 1964) y *Los Dados Eternos* (Fischman, 1991). En la lista anterior se observan distintas asociaciones con la tradición andina, sea a través de la alusión a instrumentos autóctonos, personajes, elementos naturales de un paisaje específico, tal que el idioma quechua. En el caso de las obras seleccionadas, el vínculo con la *peruanidad* se da a través de los versos de un poeta peruano. Ambos compositores y obras pertenecen a dos momentos históricos diferentes; y, por consiguiente, a perspectivas distintas. No obstante, en los dos casos se hace presente la necesidad de utilizar el mismo tipo de recurso para representar identidad nacional: La recurrencia a los elementos poético-nacionales; y de manera específica, a los textos de César Vallejo.

1.3. Entrevistas: Nacionalidad e identidad

Para continuar ahondando en la temática del nacionalismo como generador de identidad en la música, entrevisté vía correo electrónico a cuatro informantes peruanos relacionados en mayor o menor medida con la música tecnologizada (Anexo 1). Estos fueron (1) Rajmil

Fischman, nacido en 1956, actual profesor de composición en la universidad de Keele (New Castle - Reino Unido) donde estableció los cursos de MA / MSc en Tecnología de Música Digital, el Laboratorio de Música por Computadora y también fue director del Programa de Tecnología Musical del 2001 al 2004, posee estudios en el Conservatorio Nacional de Música (Perú), en la Rubin Academy - Tel Aviv University (Israel), en la York University (UK) donde obtuvo el título de doctor en filosofía, y en el Israel Institute of Technology donde obtuvo el título de bachiller en ingeniería eléctrica¹; (2) Abel Castro, nacido en 1975, es compositor electroacústico, instrumental, artista sonoro e investigador de nuevas tecnologías para la música, estudió la carrera de guitarra clásica y composición en Conservatorio Nacional de Música (Perú), trabaja obras escénicas, teatrales y para danza con interfaces de su propia creación y es el creador y director de La Trenza Sonora (festival internacional de música experimental y académica contemporánea)²; (3) Renzo Filinich, nacido en 1978, es licenciado de ingeniería en sonido, magister en Artes Mediales por la Universidad de Chile, compositor de música electroacústica y actual doctorante en Estudios Interdisciplinarios en la Universidad de Valparaíso, trabaja como docente e investigador de nuevos medios para Latinoamérica, y, así mismo, ha sido miembro y coordinador de la Comunidad Electroacústica de Chile CECh del 2010 al 2018³; y (4) Luis Alvarado, nacido en 1980, posee estudios en la facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, actualmente es poeta, curador, dirige el sello discográfico *Buh Records*, y del mismo modo, se dedica a investigar y realizar exposiciones, proyectos, documentales y festivales alrededor de la música, con especial interés en la vanguardia peruana.⁴

¹ <https://www.keele.ac.uk/humanities/study/musicandmusictechnology/ourpeople/rajmilfishman/>

² <https://espacio.fundaciontelefonica.com.pe/evento/ciclo-de-escucha-multicanal-abel-castro-rajmil-fischman/>

³ <https://www.renzofilinich.com>

⁴ <https://www.linkedin.com/in/luis-alberto-alvarado-5619b886/>

A forma de paréntesis, me parece importante mencionar el motivo por el cual se tomó la decisión de no entrevistar a José Ignacio López Ramírez Gastón en esta sección: debido a que él es uno de los pocos y principales autores de textos académicos referentes a la música electroacústica peruana, considero que su voz ya se encuentra bastante presente a lo largo de la investigación mediante las referencias a sus escritos; por lo cual, se quiso complementar el conocimiento con el de otros autores o experiencias que ayuden a diversificar el análisis. Cabe recalcar también, que los entrevistados provienen de distintos ambientes por lo que sus respuestas pueden tener similitudes o diferencias de opinión en base a sus percepciones personales.

En la entrevista se trataron aspectos vinculados a su identidad artística, identidad nacional y la música electroacústica. Las preguntas realizadas fueron las siguientes:

Sobre su identidad como compositor/músico/artista:

1. ¿Considera que su nacionalidad influye en los elementos, procesos y discursos presentes en su trabajo artístico? ¿De qué manera?
2. ¿Siente, o ha sentido, la necesidad de declarar identidad nacional durante el proceso de creación de sus obras/proyectos?

Sobre la construcción de nación:

1. ¿Qué opina de las políticas culturales impulsadas durante el periodo de 1968-1975?
2. ¿Puede la música tradicional ser un elemento generador de nación por medio de las artes?

Sobre la música electrónica: según su punto de vista,

1. ¿Hasta qué punto es posible asociar la música electroacústica (como género extranjero) con elementos nacionalistas?

2. ¿Puede darse una electroacústica peruana sin necesidad de recurrir a elementos nacionalistas?

Si bien la información obtenida de cada una de las entrevistas fue bastante amplia y útil, solo se han tomado las secciones que permiten tender puentes o diálogos con ideas similares o contrarias presentes en varias de las respuestas. No obstante, como su contenido puede resultar de utilidad para otras investigaciones, las entrevistas se encuentran anexadas en su totalidad al final de este trabajo.

En las respuestas salió varias veces a colación la idea de la construcción de identidad en el contexto de un mundo globalizado. Fischman logra representar estas ideas a la perfección en su texto *Global Village, Local Universe: A statement of identity*. Él, aunque de familia judía, nace en Perú y posteriormente radica en Israel, Nueva York y Reino Unido. Sus estudios en música según lo cánones clásicos-académicos occidentales eventualmente se cruzan con un fuerte interés por la electroacústica y por los elementos musicales peruanos y latinoamericanos. Resulta fácil comprender que la identidad de un compositor como Rajmil Fischman escape del identificarse únicamente con lo peruano, sino que está compuesta por distintas influencias y pequeños universos culturalmente diferenciados; sin mencionar que la sola 'identidad peruana' es suficientemente diversa en sí misma. Sin embargo, Fischman sí considera que tiene una identidad peruana, fluctúa entre lo global y lo nacional:

Opino que la creación artística es una destilación de experiencia vivida que se vierte en el medio (imagen, sonido, idioma, acción física, etc.) y que esa experiencia está forjada tanto por la influencia de los acontecimientos que nos ocurren en la vida, como por esa amalgamación de historia, etnicidad, cultura y visión del mundo que nos identifica (y con la que, en parte, decidimos

identificarnos). (...) Estos incluyen firmemente mis raíces y vínculos profundos con el Perú en que nací y crecí (que por cierto no alcanza a abarcar toda la riqueza multifacética del país, pues esto es casi imposible). También incluyen mis raíces familiares, de origen judío del este de Europa, así como la experiencia vivida en Israel y en el Reino Unido; incluyendo los rasgos absorbidos durante esos períodos (R. Fischman, correo electrónico, 16 de junio de 2020).

Luis Alvarado no se aleja de este planteamiento al comentar que el contexto, experiencias, viajes, lecturas y encuentros con otros artistas o pensamientos hacen que la nacionalidad no sea la única influencia que puede marcar a los artistas:

Nunca diría que es una influencia exclusiva, los viajes, las lecturas, la afinidad con artistas y pensamientos de otros lados también influyen. Ahora, hay una tema de facilidad de comprensión y de una afectividad que uno genera con su entorno, que a uno lo puede marcar e inspirar pero no diría que la influencia de mi nacionalidad significa que hay una relación de causa efecto en mi producción, que si nací y viví en Perú quiere decir que mi trabajo encarne valores nacionales, hay más bien estrategias que quizá uno aprende, formas de vivir, conductas, maneras de ser que te encaminan o hacen abordar el fenómeno artístico de cierta forma, por decirlo de alguna manera y claro temas que te son relevantes por la urgencia en tu contexto (L. Alvarado, correo electrónico, 7 de junio de 2020).

En este sentido, el proceso de identificación de un individuo con su nacionalidad consiste en algo mucho más íntimo, complejo y que se nutre de distintas variables según las experiencias vividas. Asimismo, Abel Castro continúa con la idea de ampliar las fronteras sintiendo que su nacionalidad se expande hasta los límites latinoamericanos:

Generalmente se piensa lo nacional ligado al folclor, yo pienso lo nacional desde un punto de vista urbano contemporáneo, en el sentido de una realidad social y política relativas a grupos culturales y contraculturales con dinámicas cambiantes. Es así que me interesa la urbe o las provincias desde esa dinámica. (...) Asimismo pienso lo nacional a un nivel de frontera Latinoamericana, mis trabajos buscan la confluencia regional antes que un discurso exclusivamente local (A. Castro, correo electrónico, 17 de junio de 2020).

Este es el mismo pensamiento de aldea global (Global Village) que nos permite identificarnos con tradiciones de otros países en el contexto contemporáneo.

Por otro lado, una de mis mayores sorpresas fue notar que tres de los cuatro entrevistados contestaron que estaban de acuerdo con - o mantuvieron una actitud mayormente positiva - respecto a las políticas culturales impulsadas durante el periodo de 1968-1975, es decir en la primera fase del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. Hace un par de años, cuando empecé a interesarme en la música electroacústica, no tardé en cuestionarme acerca del estado de esta cultura en el Perú. Al investigar sobre esto y la coincidencia de su llegada al país con el gobierno militar, consideré que el contexto sociopolítico había jugado un rol sumamente importante en las dificultades que ha tenido la música tecnologizada para ubicarse en el imaginario musical peruano. Tal que, en un trabajo de investigación que realicé en el 2017 alrededor de estas problemáticas escribí lo siguiente:

Existe, entonces, una relación entre el contexto político y la música que se produce dentro de ese espacio. Se puede observar, de manera más notoria en el caso del gobierno militar, como el Estado se sirve del arte para la peruanización y búsqueda de una identidad nacional que reforzara el carácter nacionalista del

régimen; así como para la creación de un sello gubernamental que permitiera transmitir la ideología eficazmente. También se puede establecer un diálogo con el sentido social del gusto descrito por Bourdieu. Esta teoría resulta útil para formular una hipótesis sobre el consumo de un estilo de música, como la música académica y medios electrónicos, en un contexto político determinado. Se observa como cada gobierno difunde a través de activas políticas culturales, o la ausencia de ellas, cierta estética cultural que marcará el consumo general.⁵

Si bien los motivos por los cuales los primeros compositores de música tecnologizada no encontraron en el Perú un nicho para desarrollar su música - y que se han prolongado hasta hace unos años atrás hasta el punto de no poder identificar una generación constituida de músicos que se dediquen a la electroacústica - son bastante más profundos, no cabe duda de que el rechazo ideológico fomentado durante el gobierno de Velasco influyó en gran medida.

José Ignacio López comparte ideas afines a lo largo de sus textos. “La música electrónica llegó al Perú bajo condiciones poco prometedoras y fue recibida en un contexto nacionalista y tecnofóbico casi oficial” (2019, p. 55), “la política ha estado íntimamente ligada al desarrollo de las percepciones sobre arte y a la generación de espacios creativos; en la electrónica encontramos un ejemplo evidente” (2019, p. 66). Por tales motivos, si bien es innegable el lado positivo del fomento de la música tradicionalmente peruana, me resulta curioso que tres personas que han construido sus carreras de forma muy ligada a la música tecnologizada hayan comentado muy poco o nada respecto a lo mencionado.

⁵ Trabajo propio para el curso de Investigación Académica titulado “*Panorama de la música académica y medios electrónicos en el Perú de 1963-1975 y su relación con el contexto político y social: Edgar Valcárcel, Enrique Pinilla y César Bolaños*”.

Ya que se podría dar un debate interminable acerca de a qué llamamos nacionalista y a qué llamamos peruano o música peruana, considero importante hacer una breve aclaración respecto a lo que se está considerando como 'elementos nacionalistas' durante el presente trabajo de investigación. En este texto utilizo dichos términos para referirme a música andina, criolla, afroperuana o proveniente de la selva; aunque, he de admitir que en la mayoría de las ocasiones el campo que se ve más explotado es el de la música folklórica bajo la ligera asociación Perú = lo andino.

Por último, me gustaría rescatar las respuestas dadas en la última pregunta (*¿Puede darse una electroacústica peruana sin necesidad de recurrir a elementos nacionalistas?*): Encuentro muy interesante la línea que tomaron las respuestas de Fischman y Alvarado mencionando que el desarrollo de temáticas políticas, sociales, culturales y problemas del día a día pueden ser una vía para declarar identidad nacional sin la necesidad de utilizar motivos o elementos musicales oriundos del país per se: "Si tu obra encarna esas urgencias para mí será peruana, lo demás es solo pura vestimenta" (L. Alvarado, correo electrónico, 7 de junio de 2020). De este modo se puede lograr esa apropiación de la cual habla Castro, que lleva a crear sentidos, teorías y estéticas propias alrededor de lo electroacústico; llegando también a lo indicado por Filinich "la forma de modular una onda según ciertos parámetros ya da testimonio de una forma de crear bajo una identidad nacional" (R. Filinich, correo electrónico, 6 de junio de 2020).

Considero importante mencionar brevemente que, este pensamiento sobre los elementos nacionales en la música tecnologizada es el resultado de un proceso largo de disputas alrededor del problema de nación e identidad: Las ideas presentadas por los entrevistados son producto de una ola generacional.

En las páginas anteriores se ha buscado definir una cronología general de la cultura musical electrónica del Perú a través de distintas fuentes, es así como se lograron enlistar algunos hitos latinoamericanos sobre el desarrollo de la música electroacústica (1957-1970) e hitos peruanos sobre el desarrollo de la misma (1931-2020), tal que llevar un registro de resaltantes obras tecnologizadas peruanas relacionadas a temáticas andinas o nacionales. Posteriormente, también se abrió una discusión sobre el vínculo del nacionalismo, la identidad nacional y la identidad artística, cubriendo los periodos de pre-indigenismo, indigenismo, hasta llegar a la generación del 50 y a las políticas culturales de la primera fase del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas; esta discusión se mantuvo mediante las entrevistas a Fischman, Castro, Filinich y Alvarado que emitieron sus opiniones alrededor de estos mismos temas. La mención, discusión o desarrollo de este contenido nos permite generar un contexto base con el cual relacionar los principios y elementos de las obras a analizarse dentro de un contexto histórico, sociopolítico y conceptual de modo que se logre explorar y explicar la relación entre la construcción de una música tecnologizada peruana y el uso de los elementos poéticos nacionales a través del análisis.

CAPÍTULO II: ANÁLISIS DE LAS OBRAS

Quizá algunos de los mayores avances que se han dado en los últimos años en el ámbito del análisis musical deriven precisamente de ese carácter interdisciplinar, de no considerarlo un fin en sí mismo, sino una herramienta de acercamiento a la obra musical que acompaña a la historia, a la teoría, al acercamiento estético a la música o al trabajo creativo o interpretativo (...). Podemos analizar una obra aislada con la finalidad de demostrar su coherencia, su genialidad, o simplemente conocerla, pero siempre hay detrás unos fines que desbordan el propio análisis (...) (Nagore, 2004).

Como se ha señalado anteriormente, parte de este proyecto consiste en el análisis de la estructura de *Intensidad y Altura* (César Bolaños, 1964) y *Los Dados Eternos* (Rajmil Fischman, 1991) en la cual se involucran aspectos poéticos; mediante el método formal, tipo-morfológico y de correspondencia texto - música.

La elección de los compositores radica en el hecho de que ambos se encontraban lejos del Perú durante la concepción de sus obras. La necesidad de los músicos interesados en la electroacústica de migrar al extranjero para poder profundizar en sus estudios es abordada en la tesis doctoral de López. Se menciona que existen dos casos: (1) músicos peruanos que migran al extranjero y se quedan ahí para poder desenvolverse en la música y tecnología; (2) frente a los que regresan luego de estudiar fuera, con la casi única opción de dedicarse a otro rubro (López, 2020, pp. 119-121). Indudablemente, el segundo fue el caso de Bolaños. Las reformas en la Casa de la Cultura, la Oficina de Música y Danza, y del Instituto Nacional de Cultura (INC) durante el gobierno de Velasco Alvarado lo llevaron a cambiar de rumbo; se dedicó menos a la composición y más a la etnomusicología. Por ejemplo, en 1974 estuvo a cargo del proyecto *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* (Alvarado, 2009, pp. 13-59).

Así como Rajmil Fischman nos reveló que fue durante su residencia en el extranjero que realmente empezó a valorar la riqueza de la música peruana, esta *nostalgia desde la diáspora* es tratada de manera poética en la cita de Said utilizada con anterioridad: “[Los] exiliados son siempre excéntricos que sienten su diferencia (...) como una especie de orfandad. (...) aferrándose a la diferencia como un arma que hay que emplear con la voluntad” (Said, 2005, p. 189). Para los objetivos de este trabajo Bolaños y Fischman son considerados como símbolos de una electrónica peruana no fomentada desde el Perú, representantes del desarrollo musical tecnologizado desde el extranjero; aunque no son los únicos en haberse encontrado en esa situación.

Tras todo lo expuesto anteriormente (y en el capítulo I), resulta difícil ver como una coincidencia el cruce entre la música tecnologizada y los elementos nacionales que no solo aparece en Bolaños y Fischman; sino en Oliver y Arroyo - entre otros. Cabe preguntar cuáles serán los motivos detrás de esto, ¿se trata solo de la melancolía de extrañar el hogar o lugar de origen? ¿será acaso un intento de volver esta guardia electrónica *visible* en el imaginario de un público acostumbrado a los símbolos nacionalistas?

En el caso de las obras a analizarse se eligió *Intensidad y Altura* y *Los Dados Eternos* dado a que en ambas se recurrió al uso de elementos poéticos nacionales, de manera específica, a textos de César Vallejo. Se pretende entender cómo a través de ciertas herramientas, la estructura de las obras produce data relevante acerca de la relación de sus elementos y del contexto en que las composiciones se ven enmarcadas; el análisis crítico de la información se verá sumado al análisis estructural para deconstruir el material a través del cual los autores manifiestan su identidad.

Para poder estudiar la relación entre la construcción de una música tecnologizada peruana y los elementos poéticos nacionales presentes en las piezas elegidas se realizará un análisis formal, tipo-morfológico y de correspondencia texto - música.

Debo aclarar que, en el análisis tipo-morfológico no se pretende seguir a la perfección el método propuesto por Shaeffer dado a que este es bastante técnico y minucioso. Más bien, inspirado en este sistema, se deconstruirán los elementos internos de las composiciones en la medida en que nos permitan entender mejor las relaciones entre estos, establecer un diálogo con el uso que se le da al texto de Vallejo, contrastar ambas obras para considerar las características de una electroacústica peruana de escenarios muy similares pero que distan de casi 30 años; y sobre todo, aportar a las discusiones sobre identidad nacional y construcción de una música electroacústica peruana.

2.1. Quiero escribir, pero me sale espuma (análisis de *Intensidad y Altura*)

Intensidad y Altura fue compuesta en 1964 en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella (CLAEM) situado en Argentina. Coincide la llegada de César Bolaños a dicho recinto con la apertura de su laboratorio, por lo cual la emblemática composición terminó por inaugurarlo. Acerca del proceso de elaboración de la obra, Bolaños menciona en una entrevista realizada con Martha Mifflin para Radio Solarmonía (1990) que este era un laboratorio pequeño, precario, recién elaborado. Antes de grabar se hizo una partitura esquemática. Posteriormente, para la grabación se utilizó una grabadora casera a válvulas, un amplificador, un micrófono, un generador de ruido blanco; además de samples de sonidos producidos con latas de café, platillos y voces de los estudiantes del CLAEM. La narración principal la hizo un actor argentino llamado Roberto Villanueva (Bolaños, 1990). Durante la entrevista César Bolaños menciona:

Este estudio que recién se estaba formando consistía en una grabadora casera a válvulas, teníamos también un amplificador, un micrófono y un generador de ruido blanco (...). Trabajaba con un ingeniero, yo venía de estados unidos con conocimientos de tecnología electrónica aplicada al sonido (...). Las condiciones técnicas eran muy precarias, pero la idea que tenía de hacer una obra con el soneto de Vallejo me llevó a intentar (Bolaños, 1990).

En dicha entrevista el compositor hace algunas interesantes acotaciones acerca del proceso creativo que él empleó para esta obra. Bolaños provenía de una educación musical académico-clásica del Conservatorio Nacional de Música, por lo cual señala que él considera que utilizó las mismas técnicas de composición (retardos, cambios en el tempo) que en sus obras instrumentales; los principios son los mismos, pero plasmados en esquemas diferentes:

Utilizas las técnicas de composición, cuando hacemos un retardado, un cambio de tiempo, cuando variamos el tiempo metronómico... El principio es el mismo, lo único que una partitura con estos medios no puede ser corcheas y semicorcheas, son número, son esquemas que obedecen al mismo principio compositivo (...). Simplemente varían los medios, en este caso es la computadora (...) y sale una obra que en parte la hace la máquina, pero en gran medida está decidida por el compositor (Bolaños, 1990).

Tiene muchísimo sentido que el compositor haya tenido esta forma de pensar; puesto que después de oír varias veces *Intensidad y Altura* para el posterior análisis, una de las primeras cosas que pensé fue “Si uno cierra los ojos, deja de lado el hecho de que las sonoridades son electrónicas, se concentra en las entradas, ritmos y texturas que se van formando y las reemplaza mentalmente por instrumentos tradicionales se puede oír perfectamente el fragmento de una

sinfonía”. Si una persona que no se encuentra muy familiarizada con la cultura de la música por computadora o experimental la escucha, podría poner en cuestión si realmente se trata de música o meros ruidos según una perspectiva estética conservadora; pero, la realidad es que el pensamiento detrás de esta obra es enteramente musical.

En las últimas décadas, junto con el desarrollo de la tecnología y el *boom* de las laptops, la cultura electrónica se ha extendido al área de la música popular. Esto ha ocasionado que muchos jóvenes que se desenvuelven en esta cultura no hayan tenido una formación musical académica previa; sino que manejan directamente los códigos, técnicas, estilos y prácticas propios de la música tecnologizada. Naturalmente, el proceso creativo, planteamiento y lenguaje de estos grupos se diferenciará del de Bolaños. Más adelante será interesante cuestionar el acercamiento de Rajmil Fischman; dado a que, si bien él es de una generación más joven de compositores, también fue formado académicamente en el conservatorio al igual que Bolaños.

En cuanto al estreno de *Intensidad y Altura* se sabe que fue estrenada en Lima en 1965 en el primer Festival de Música de Cámara de la Universidad de San Marcos, tratándose de la primera audición pública de música electrónica en el Perú. En el debut del conjunto Nueva Música se presentaron piezas electrónicas como *Interpolaciones* de Bolaños, *Prisma* de Pinilla e *Invencción* de Valcárcel. Algunos críticos cuestionaron sobre si eso era música, sin embargo, Nueva Música no se rindió y siguió organizando conciertos en el marco del golpe de Estado de Juan Velasco Alvarado (Alvarado, Varela, Cambiasso, Cuentas y Rozas, 2009 pp. 13-59).

2.1.1. Análisis formal

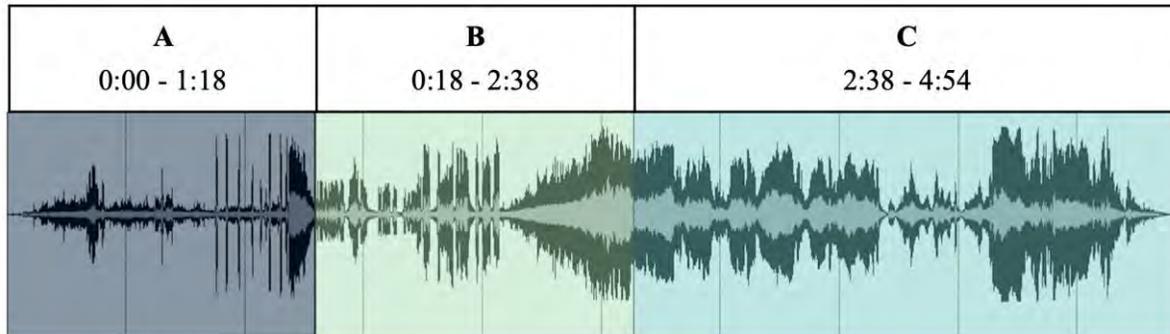


Figura 1. División de *Intensidad y Altura* en tres secciones sobre la forma de onda en un solo canal.

Intensidad y Altura es una pieza de 4:54 minutos de duración. En la figura 1, se muestra la división de la composición en tres grandes secciones sobre la forma de onda en un solo canal. Se puede decir que la presente composición de Bolaños es bastante uniforme. Muchos de sus elementos se mantienen o aparecen de manera recurrente a lo largo de la obra. Sin embargo, algunos rompimientos presentes en el discurso me han permitido dividirla en entres secciones. Para esta segmentación inicial se utilizan letras mayúsculas, dado que dentro de cada sección existen partes más pequeñas relacionadas entre sí. Estas subdivisiones serán denotadas en letras minúsculas más adelante.

A continuación, la figura 2 muestra un análisis más detallado donde la identificación de los elementos nos permitirá comprender los vínculos entre las partes con mayor facilidad. Este análisis se realizó siguiendo como referencia el método propuesto en la tesis doctoral de Megan Fogle: *Understanding Electronic Music: A Phenomenological Approach*. Aquí se muestra no solo la forma, sino también la estructura de la composición; entendiendo como forma las secciones generales y como estructura el interior de dichas secciones.

Para esta primera etapa los elementos musicales han sido nombrados de manera muy intuitiva y que facilite la identificación por parte del lector.

Posteriormente, en el análisis inspirado por el método tipo - morfológico, dichos elementos serán clasificados con mayor tecnicismo.

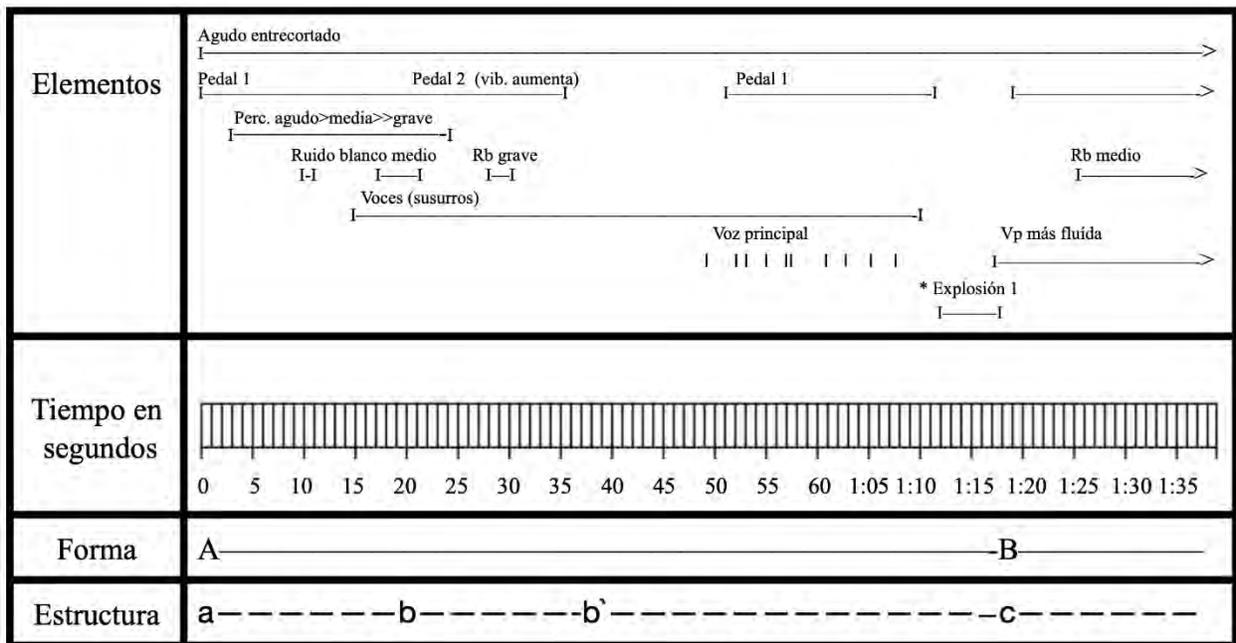


Figura 2.1. “Partitura auditiva” de *Intensidad y Altura* según el modelo propuesto en la tesis doctoral de Megan Fogle: *Understanding Electronic Music: A Phenomenological Approach* (2009).

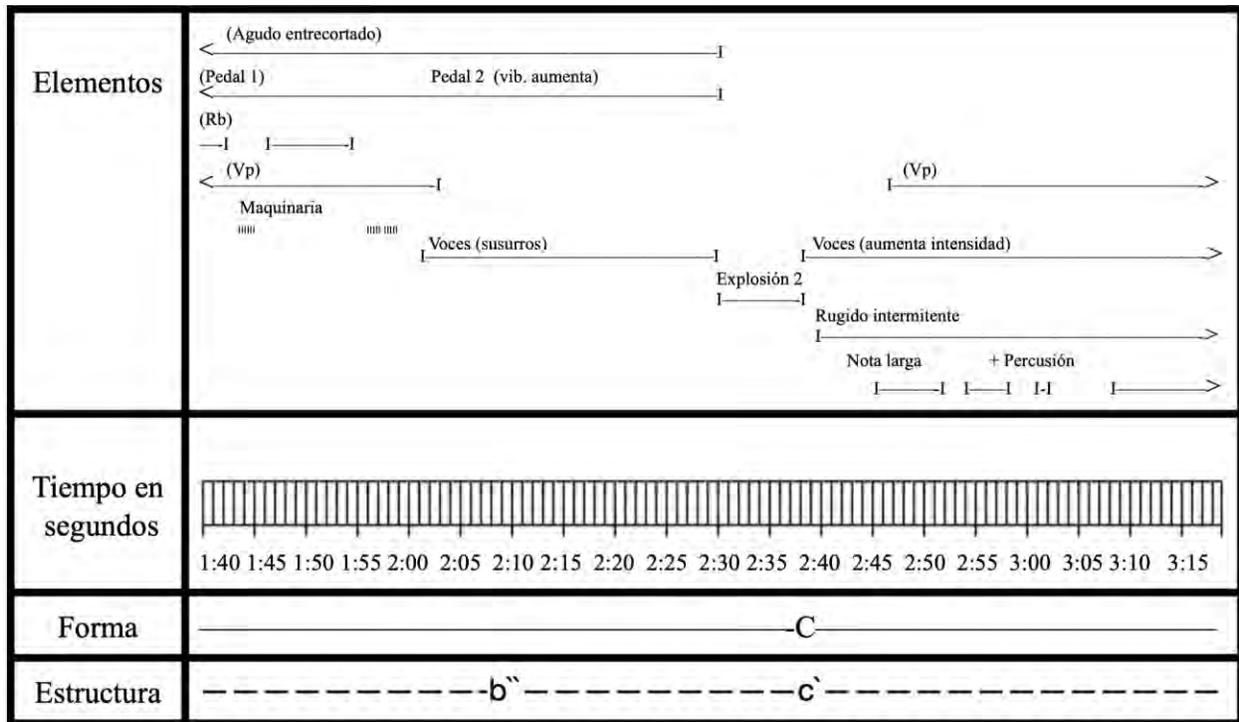


Figura 2.2. “Partitura auditiva” de *Intensidad y Altura* (continuación).

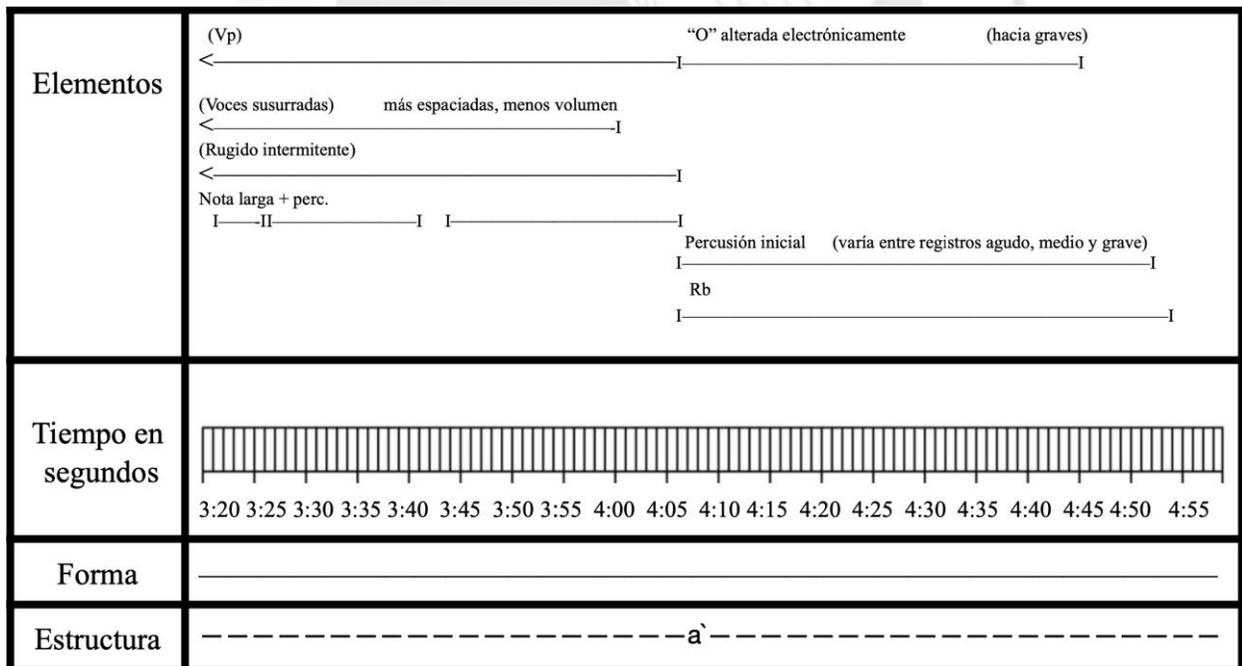


Figura 2.3. “Partitura auditiva” de *Intensidad y Altura* (final).

Tras exponer los elementos en el tiempo y contexto de la pieza musical es posible realizar las siguientes observaciones. Como ya se mencionó, en la figura 1 se muestra una división en tres secciones tomando como referencia los elementos que surgen de los minutos 1:10 a 1:18 y del 2:30 a 2:38. Estos sonidos, llamados momentáneamente explosión 1 y explosión 2, significan una ruptura en el discurso puesto que cortan de manera abrupta con los eventos anteriores, en contraposición a las entradas y salidas previas que se dan en fundidos o fundidos cruzados. Ambos eventos poseen una duración de 8 segundos y marcan el inicio de una nueva sección; aunque, estas nuevas secciones se diferencian respecto al carácter y algunos sonidos. La C presenta mayores dinámicas y una mayor urgencia en las voces respecto a la B, tanto la principal como las susurradas; tal que, el inicio de la C se puede señalar como uno de los puntos clímax de la composición. Asimismo, en la C aparecen sonoridades nuevas como el rugido y la nota larga con percusión hacia el final; además de desaparecer elementos anteriores como el ruido blanco y maquinaria. Posteriormente, se profundizará respecto a cómo se emplean dichas sonoridades para reforzar o representar la narrativa.

Por otro lado, si bien en la sección B se reproducen las primeras cuatro líneas del texto de manera exacta, mientras que en la C se eligen algunas palabras claves de las diez líneas restantes; la forma en que están enunciadas permite agruparlas en cuatro frases ejerciendo una clara simetría con lo recitado en la B. Es por este motivo que en la estructura se ha considerado parte de estas secciones como subdivisiones afines: \underline{c} y $\underline{c'}$. De modo que la segunda se considera una variación de la primera. Se considera como \underline{c} la sección que engloba del minuto 1:18 a 2:07, y como $\underline{c'}$ del 2:38 a 4:07.

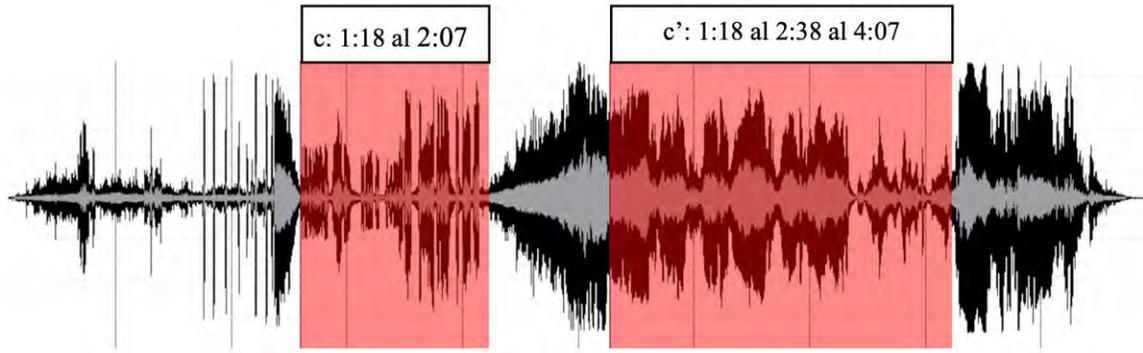


Figura 3.1. Proceso del Análisis formal y estructural.

Siguiendo con las observaciones, otra cosa que salta rápidamente a la vista respecto a la estructura es la similitud de elementos entre el inicio y el final. Solo en estas secciones se hace presente este sample de percusión específico; lo cual da una sensación cíclica. Termina muy similar a como comenzó. Por esto, en el análisis estructural se ha determinado como \underline{a} al espacio entre el 0 y los 22 primeros segundos, y como \underline{a}' del 4:07 a 4:54.

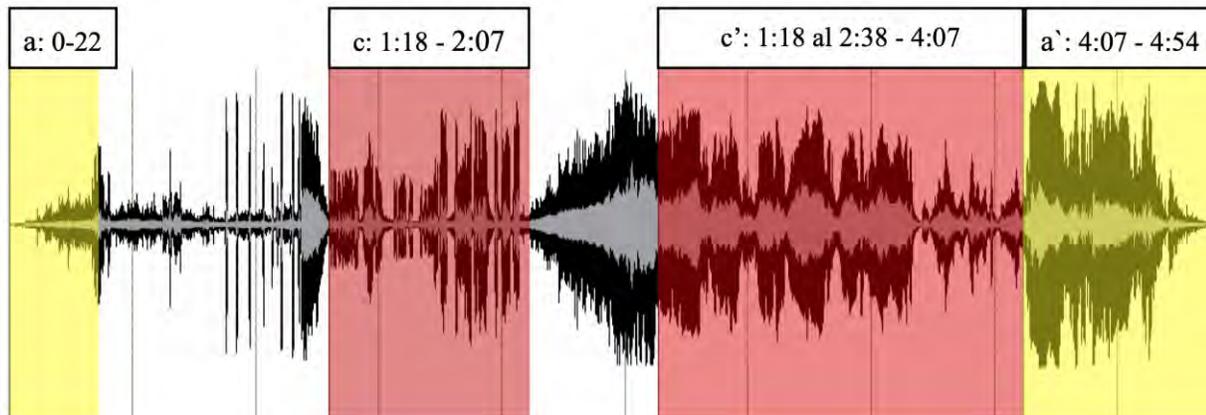


Figura 3.2. Proceso del Análisis formal y estructural.

Por último, también se pueden estudiar las relaciones entre las secciones restantes. Para esto nos guiaremos de la textura formada por las voces susurradas. Estas aparecen al rededor del

segundo 15 acompañadas de un pedal que va aumentando su presencia a través de una especie de vibrato, hasta su desaparición en el segundo 36. Aunque pareciera indicar que dicho pedal lleva a algún punto álgido dentro de la música, el efecto se corta sin generar un cambio tan drástico. No obstante, si ocurre una variación sutil. Los susurros reproducidos de manera inversa toman mayor protagonismo. A este fragmento se le considerará como *b*.

El lapso comprendido entre 0:36 y 1:18 muestra un nuevo elemento: la aparición entrecortada de la Voz principal. A diferencia del sector anterior, sin generar expectativa, este pasaje nos lleva al primer rompimiento denominado como Explosión 1. Al mantener un ambiente similar al anterior por los sonidos susurrados, a este fragmento se le considerará como *b`*.

Más adelante, aparece una atmósfera casi idéntica a la de *b`* en el minuto 2:02 donde la intensidad de los susurros se ve potenciada por el mismo pedal hasta la Explosión 2 del 2:30. A este último fragmento se le considerará como *b``*. Estas tres partes se relacionan de manera paradójica. La primera, genera una expectativa y crecimiento, aunque no llega a ninguna cúspide; la segunda, conduce a un rompimiento importante dentro de la forma de la pieza más de manera súbita; y, la tercera combina elementos de las anteriores, puesto que a través de la expectativa nos lleva al segundo rompimiento más importante de la composición.

A continuación, en la figura 3.3 se podrá ver gráficamente el análisis formal y estructural sobre la forma de onda, indicando la duración de las secciones. Se puede resumir también de la siguiente manera:

A a - b - b`	B c - b``	C c` - a`
------------------------	---------------------	---------------------

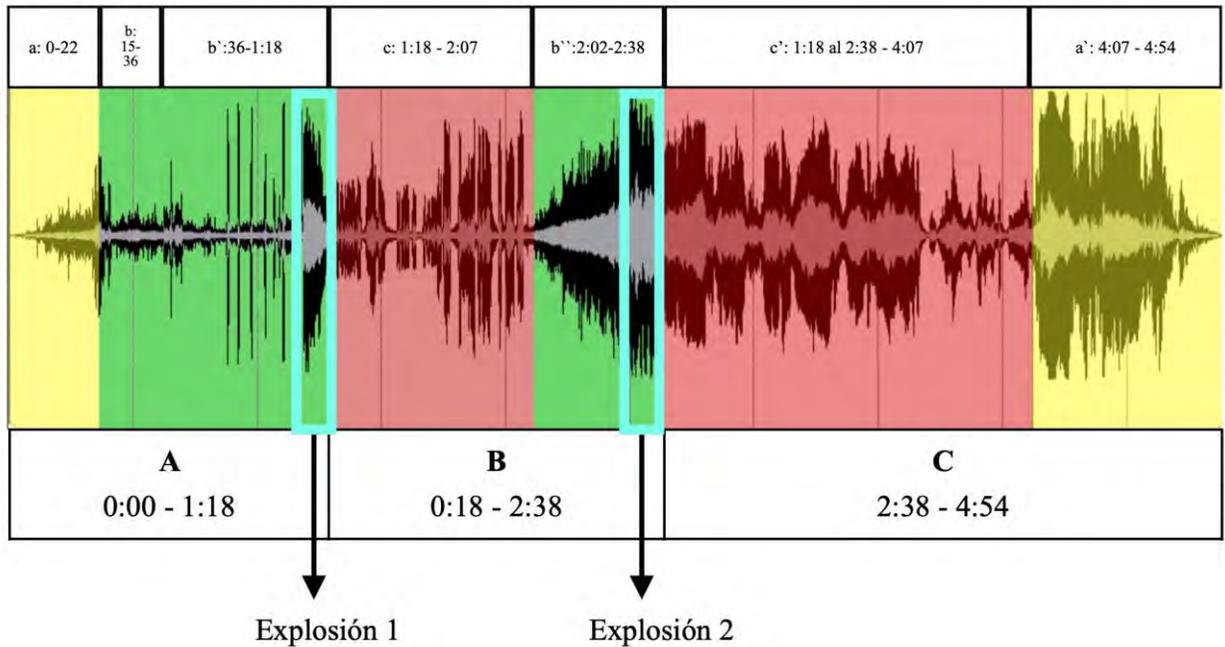


Figura 3.3. Proceso del Análisis formal y estructural.

2.1.2. Análisis tipo-morfológico

Como se ha señalado anteriormente, el análisis a realizarse en este apartado se encuentra inspirado en el método tipo-morfológico de Pierre Schaeffer, plasmado en el *Tratado de los objetos musicales*. No obstante, al tratarse de una metodología muy técnica y compleja, solo se seguirá en la medida en que aporte al entendimiento de las obras y permita extraer información para las discusiones planteadas en este trabajo. Para la ejecución del análisis se ha consultado tanto el texto de Schaeffer (1966), como la traducción al inglés de la *Guía de objetos sonoros* de Michael Chion realizada por John Dack y Christine North (2009) y el texto académico *A revision of the TARTYP* published by Pierre Schaeffer de Robert Normandeau (2010). Se recomienda acudir a dichas fuentes para un mayor entendimiento de la metodología.

2.1.2.1. Identificación de los objetos sonoros

Durante la primera etapa de análisis formal se lograron identificar los siguientes trece elementos, según el orden de aparición: (1) agudo entrecortado, (2) pedal 1, (3) pedal 2, (4) percusión, (5) ruido blanco, (6) voces (susurros), (7) voz principal, (8) explosión 1, (9) maquinaria, (10) explosión 2, (11) rugido intermitente, (12) nota larga + percusión (13) “O/A” final, modificada electrónicamente.

Si bien, parte del análisis tipo-morfológico supone identificar los sonidos como unidades concretas, en el caso de las voces se está considerando a toda la narrativa como un elemento en sí mismo, puesto que dividirlo en pequeñas secciones no sería productivo para este trabajo en particular.

2.1.2.2. Clasificación según las características de los objetos: tipología

La tipología contempla la clasificación de los elementos u objetos sonoros según su Masa/Factura, Duración/Variación y Balance/Originalidad. Esto se muestra en el Cuadro Resumen de la Tipología del *Tratado de los objetos musicales*, conocido de manera abreviada como TARTYP por sus siglas en francés, Tableau Recapitulative de la Typologie, (Shaeffer, 1966, p. 242):

Tabla 4:

Cuadro Resumen de la Tipología

	Duración desmesurada (macro-objetos) no unidad temporal		Duración medida unidad temporal			Duración desmesurada (macro-objetos) no unidad temporal	
	Factura imprevisible	Factura nula	Duración reducida micro-objetos			Factura nula	Factura imprevisible
masa fija	altura definida (En)	Hn	permanencia formada	impulso	iteración formada	Zn	ACUMULACIONES (An)
			N	N'	N''		
altura compleja	(Ex)	Hx	X	X'	X''	Zx	(Ax)
masa poco variable	(Ev)	Tx Tn tramas particulares	Y	Y'	Y''	Zy pedales particulares	(Ay)
variación de masa imprevisible	unidad causal ↓ E caso general ↓ T caso general		W	φ	causas múltiples pero parecidas ↓ K caso general ↓ A caso general		
← sonidos tenidos				→ sonidos iterativos			

Nota. Recuperado de Schaeffer, P., (1966). *Tratado de objetos musicales*, Madrid España: Alianza Editorial [Tabla].

Asimismo, también, se ha consultado la tabla elaborada por Robert Normandeu en A revision of the TARTYP published by Pierre Schaeffer, que consiste en una revisión y traducción al inglés del cuadro resumen de Schaeffer (Normandeu, 2010, p. 11):

Tabla 5:

Revisión de Robert Normandeau sobre el Cuadro Resumen de la Tipología

	Disproportionate duration Macro-objects No temporal unity		Measured duration Temporal unity			Disproportionate duration Macro-objects No temporal unity		
	Unpredictable facture	Non-existent facture	Reduced duration Micro-objects			Non-existent facture	Unpredictable facture	
			Formed sustainment	Impulse	Formed iteration			
Definite pitch	E _n	T _n	N	N'	N''	Z _n	A _n	Definite pitch
Complex pitch	E _x	T _x	X	X'	X''	Z _x	A _x	Complex pitch
Slightly variable pitch	E _y	T _y	Y	Y'	Y''	Z _y	A _y	Slightly variable pitch
	Causal unity				Multiple causes		Multiple causes	
Unpredictable variation of mass	E	T	W	F	K	O	A	Unpredictable variation of mass
← Held sounds					Iterative sounds →			
Balanced objects			Redundant or short objects			Eccentric objects		
N: Tonic mass			T: Drones			E: Eccentric		
X: Complex mass			Z: Iterative redundant sounds			A: Accumulation		
Y: Variable mass			F: Fragment			O: Ostinato		
' : Impulse			K: Cell			W: Large note		
" : Iteration								

Nota. Recuperado de Normandeau, R., (2010). A revision of the TARTYP published by Pierre Schaeffer, *Faculté de musique, Université de Montréal* [Tabla].

De este modo se han clasificado los elementos u objetos sonoros presentes en *Intensidad* y *Altura* de César Bolaños:

Tabla 6:

Clasificación tipológica sobre Intensidad y Altura de César Bolaños

Elementos/Objetos sonoros	Clasificación	Explicación
Agudo entrecortado	Zn	Sonido definido iterativo homogéneo
Pedal 1	Hn	Sonido definido continuo homogéneo
Pedal 2	X	Sonido complejo y tenido
Percusión	Y''	Sonido variable e iterativo
Ruido blanco	Y	Sonido variable y tenido
Voces (susurros)	Y	Sonido variable y tenido
Voz principal	Y	Sonido variable y tenido
Explosión 1	X', X	Al inicio, sonido definido complejo impulsivo; posteriormente, sonido definido complejo tenido.
Maquinaria	X''	Sonido definido complejo e iterativo
Explosión 2	W	Nota larga compleja
Rugido intermitente	Y	Sonido variable y tenido
Nota larga + percusión	Ty, X''	Al inicio, trama variable; posteriormente, sonido definido complejo iterativo.
“O/A” modificada electrónicamente	Y''	Sonido variable e iterativo

2.1.2.3. Descripción de las características y estructura interna de los objetos: morfología

El segundo proceso por realizarse durante este análisis es la morfología, la cual consiste en una descripción de los objetos sonoros que han sido identificados y clasificados por la tipología. Si bien, Pierre Shaeffer reconoce distintas etapas dentro de la morfología, distinguiendo métodos para cada una de estas (morfología preliminar, morfología principal y morfología externa), en esta ocasión nos centraremos en la morfología principal. Esta dicta

estudiar los siete criterios morfológicos, es decir las siguientes características observables dentro de los objetos sonoros: Masa, dinámica, timbre armónico, perfil melódico, perfil de masa, grano y marcha. Estos deben ser examinados uno por uno, para cada uno de los sonidos a analizarse. No obstante, existe la posibilidad de que algunos criterios permanezcan ausentes en los objetos, o que por cuestiones de estudio interese centrarse solo en algunos de ellos (Chion, 2009, p.110).

Cada uno de los criterios comprenden dentro de sí distintas clases. El objetivo es ubicar cada objeto sonoro dentro de la clase que mejor describa su contextura. La relación entre los criterios y sus clases se especifican en el Cuadro de Recapitulación de Solfeo de los Objetos Musicales del *Tratado de los objetos musicales*, conocido de manera abreviada como TARSOM por sus siglas en francés, Tableau Recapitulative du Solfège des Objets Musicaux. (Shaeffer, 1966, pp. 290-293):

Tabla 7:

Cuadro de Recapitulación de Solfeo de los Objetos Musicales

		1	2
Qualification (2-3) Evaluation (4-9) of CRITERIA of musical perception		TYPES	CLASSES
		type - morphological reminder	musical morphology
1	MASS	TONIC: N type COMPLEX: X VARIABLE: Y UNPREDICTABLE: W, K, T	1. PURE SOUND 2. TONIC 3. TONIC GROUP 4. STRIATE 5. NODAL GROUP 6. NODE 7. BAND
2	DYNAMIC		homogeneous H null: iterative Z perc: threads M, X, T shaped: notes M, X, M', X' impulses: M, X cyclic: Z ₁ reiterated: E accumulated: A
3	HARMONIC TIMBRE		either: OVERALL TIMBRE or: secondary masses main timbre M ₁ t ₁ M ₂ t ₂ M ₃ t ₃
			SHOCKS ✓ Anamorphic: RESONANCE ☺ conc. > profiles: decresc. > delta >> hollow >>> mordent ^ Amorphous: flat —
			(linked to masses) NULL 1, 7 TONIC 2 COMPLEX 6 CONTINUOUS 3, 4 STRIATE 4, 5

4	MELODIC PROFILE	Trajectory Profile Anamorphosis	(Only Y notes)			
			podatus /	torculus ^	clivis \	
5	MASS PROFILE	Typological evolution	(Thickness only)			
			swelling <	delta ◇	thinning >	
6	GRAIN	Pure or mixture of	Resonance	abiv.	teem.	limp.
				Rub	rugged	mat
7	ALLURE	Pure or mixture of	Mechanical	1	2	3
				Live	4	5
			Natural	7	8	9

Nota. Recuperado de Shaeffer, P., (1966). *Tratado de objetos musicales*, Madrid España: Alianza Editorial [Tabla].

En el cuadro superior se muestran los criterios de la morfología principal en las filas 1-7, y sus clases en la columna 2. A continuación, se aplicarán dichos criterios a los elementos u objetos sonoros hallados en *Intensidad y Altura*:

Tabla 8:

Descripción morfológica sobre Intensidad y Altura de César Bolaños

Elementos/Objetos sonoros	Criterios						
	Masa	Dinámica	Timbre armónico	Perfil melódico	Perfil de Masa	Grano	Marcha
Agudo entrecortado	Sonido puro	Anamorfosis Choque	Nulo	-	Plano	Iteración Fino	Mecánico ordenado (1)
Pedal 1	Sonido puro	Plano	Nulo	-	Plano	Frotamiento Mate	-
Pedal 2	Sonido puro	Perfil Crescendo	Nulo	-	Dilatado	Iteración Neto	Mecánico fluctuante (2)
Percusión	Grupo nodal	Anamorfosis Choque	Nulo	-	Dilatado (inicio) Adelgazado (final)	Iteración Grande	-
Ruido blanco	Ruido blanco	Perfil Delta	Nulo	Torculus	Delta	Frotamiento Rugoso	-

Voces (susurros)	Grupo nodal	-	Estriado	-	-	Frotamiento Mate	-
Voz principal	Sonido nodal	-	Complejo	-	-	Frotamiento Rugoso	-
Explosión 1	Ruido blanco	Plano, mínimo Decrescendo al final	Nulo	-	Plano	Frotamiento Rugoso	-
Maquinaria	Sonido nodal	Anamorfosis Choque	Complejo	-	Plano	Iteración Fino	Mecánico ordenado (1)
Explosión 2	Sonido canalizado	Plano	Confuso	-	Plano	Frotamiento Liso	Mecánico ordenado (1)
Rugido intermitente	Sonido nodal	-	Complejo	-	-	Frotamiento Rugoso	-
Nota larga + percusión	Sonido canalizado	Perfil Delta	Complejo	-	Delta/ Cóncavo	Iteración Neto	Mecánico fluctuante (2)
“O/A” modificada electrónicamente	Sonido nodal	Perfil Decrescendo	Complejo	-	Adelgazado	Iteración Grande	-

Es cierto que esta descripción puede ser subjetiva en algunos casos, dependiendo de quién escuche la música y del contexto de cada uno de los objetos sonoros. Por esto, considero que algunos elementos pueden ser colocados en más de una clase dada su ambigüedad. El criterio de masa funciona mejor en el caso de objetos homogéneos y que no presenten mucha variación, de ese modo no contempla a los sonidos impulsivos o iterativos, haciendo difícil situar algunos de los elementos de *Intensidad y Altura*. Si bien durante la tipología se halló que varios de estos eran sonidos tónicos al tener un tono identificable, en la descripción de masa me he abstenido de usar ese término ya que resulta más propio para sonidos naturales/tradicionales en contraposición con los alterados electrónicamente o elaborados de manera artificial. De igual manera, el criterio de dinámica es aplicable de manera más eficiente en los objetos de masa fija, es decir sin gran variación de tono o altura; el criterio de timbre armónico es más sencillo de hallar en sonidos tónicos y homogéneos; el criterio de perfil melódico solo es aplicable a los

clasificados como “Y” en la tipología, sin embargo casi no se ha estudiado en los elementos de *Intensidad* y *Altura* debido a la imprevisibilidad de sus perfiles; por último, los criterios de grano y marcha se perciben mejor en sonidos mantenidos y poco variables (Chion, 2009, pp.110-187). Por todo lo mencionado, se ha coloreado en cada clase la descripción de los objetos donde se considera que dichas cualidades son diferenciales e importantes en la constitución de cada elemento; mientras que en otros casos dicho criterio permanece ausente (a indicarse con “- “) o simplemente no es relevante en su estructura interna. Cabe recalcar que los elementos de la voz principal y voces (susurros) no fueron descritos en varias de las clases debido a que como se mencionó anteriormente, se está considerando a toda la narrativa como un elemento en sí mismo, generando que varias clases estén presentes en diferentes momentos del discurso. El tratamiento de la voz en esta composición de César Bolaños será contemplado con mayor profundidad en el análisis de correspondencia texto - música.

Resumen:

Combinando las clasificaciones y descripciones obtenidas en el análisis tipo-morfológico se logran entender las siguientes características de los elementos extraídos de la composición:

- El “agudo entrecortado” es un sonido definido, iterativo y homogéneo; debido a que posee un tono identificable, está hecho de un conjunto de pulsaciones que se perciben como un todo, y se repite de manera redundante por largas secciones. Asimismo, es considerado un sonido puro al haberse elaborado electrónicamente y no mostrar armónicos (timbre armónico nulo), de dinámica de choque por ser corto sin resonancia, y mecánico ordenado al ser producido por el ordenador de manera repetitiva y predecible.

- El pedal 1 es un sonido definido, continuo y homogéneo; debido a que posee un tono identificable, es una nota tenida y poco original. Asimismo, es considerado un sonido puro al haberse elaborado electrónicamente y no mostrar armónicos (timbre armónico nulo), de dinámica plana y de frotamiento - mate al ser un sonido tenido con cierta rapacidad.
- El pedal 2 es un sonido complejo y tenido; considerado un sonido puro al haberse elaborado electrónicamente y no mostrar armónicos (timbre armónico nulo), de dinámica creciente, perfil de masa dilatado, iteración neta y marcha mecánica fluctuante. Dichas descripciones son atribuidas a la oscilación creciente del pedal que transmite la sensación de mayor energía, engrosamiento del sonido y cierta rasposidad al estar entrecortado.
- La percusión es un sonido variable e iterativo al ir cambiando de tono y percibirse como un conjunto de distintos sonidos cortos. Asimismo, al sobreponerse sobre distintos registros y ritmos se le considera de masa de grupo nodal. Su perfil de masa es dilatado al inicio por engrosar el sonido por acumulación y adelgazado hacia el final, mediante el proceso contrario. Se le considera de iteración grande puesto que, al ser visto como un conjunto, el sonido se ve interrumpido por los distintos ataques.
- El ruido blanco es un sonido variable y tenido. Se considera como ruido blanco y al ser producido electrónicamente, su timbre armónico es nulo. El perfil dinámico y el perfil de masa son delta al crecer y decrecer, el perfil melódico Torculus. La sensación delta se produce desde el punto de vista del volumen tal que la selección de bandas que abarca el sonido (engrosándolo y adelgazándolo). Ese cambio de abarcar más o menos frecuencias graves y agudas permite también establecer un perfil melódico que asciende y desciende. Por último, es un sonido tenido rugoso.

- Las voces (susurros) son un sonido variable y tenido. También, podría considerarse iterativo al ser un conjunto de fonemas, palabras y frases que se unen por medio de discursos. Al tratarse del habla no se identifica un tono y se va variando según la entonación y procesamientos. Al superponerse las voces de distintas personas diferenciadas, la masa es considerada un grupo nodal de timbre armónico estriado. Al tratarse de susurros se produce un frotamiento mate.
- La voz principal es un sonido variable y tenido. También, podría considerarse iterativo al ser un conjunto de fonemas, palabras y frases que se unen por medio de discursos. Al tratarse del habla no se identifica un tono y se va variando según la entonación y procesamientos; por este mismo motivo en la morfología se considera que su masa corresponde a un sonido nodal de timbre armónico complejo. Debido al procesamiento que se ha empleado en la voz, en cuanto al grano, se produce un frotamiento rugoso.
- La explosión 1 es al inicio, un sonido definido, complejo e impulsivo; posteriormente, sonido definido complejo tenido. Es como si el primer sonido percusivo detonara al segundo, bastante similar al ruido blanco. Más, a diferencia del anterior su perfil dinámico es plano con un ligero decreciendo al final. Su timbre armónico es nulo, y por su naturaleza de ruido blanco presenta un frotamiento rugoso.
- La maquinaria es otro sonido percusivo, clasificado como definido, complejo e iterativo. Los golpes se dan sin variación de tono más son de compleja identificación; por su cercanía se comprenden como conjunto. En cuanto a la morfología, el perfil dinámico es de choque (sonido corto y sin resonancia). Nuevamente, por la cercana repetición de sus golpes, este sonido es descrito como mecánico ordenado, tomando las repeticiones como oscilaciones ordenadas (predecibles) generadas por medio del ordenador.

- La explosión 2 es clasificada como nota larga compleja debido a su originalidad. Tal que se le considera un sonido canalizado al ser una masa ambigua que comprende notas tónicas (identificables), nodos (no identificables) y timbre armónico confuso (soldado a la masa). La dinámica se mantiene plana (regular y sin movimiento). Debido al parámetro de la espacialización (*paneo*) en estéreo, considero que se produce una sensación de oscilación mecánica ordenada, al ser predecible. En cuanto al criterio de grano, se describe como liso.
- El rugido intermitente es un sonido variable y tenido. El tono, aunque no es identificable por tratarse de frecuencias demasiado graves, se pasea en la tesitura según la entonación. En la morfología resalta el criterio de grano, en cuanto es un frotamiento rugoso (sonido tenido y rasposo).
- La nota larga + percusión se conforma por dos sonidos distintos: uno, de trama variable; el otro, un sonido definido, complejo e iterativo; no obstante, se consideran como una unidad al presentarse siempre unidos. En el cuadro de Robert Normandeau se describe a los objetos sonoros de trama variable como drones, nombre popular para los sonidos del tipo de la “nota larga”. Esta es seguida por el elemento percusivo. En la morfología, se reconoce la figura delta tanto en su perfil melódico como en el de masa; aunque también se alterna con un perfil cóncavo de masa. Debido a las oscilaciones en la nota larga y a la repetición iterativa de la percusión, se considera un objeto de marcha mecánica fluctuante - al no ser sumamente predecible.
- La O/A modificada electrónicamente es un sonido variable e iterativo. Es como si se manipulara electrónicamente a la voz para asemejarla al objeto de “Percusión” presente tanto en el inicio como en el final. En la descripción morfológica se observa un perfil dinámico que decrece hacia el cierre de la pieza, tal que un adelgazamiento del sonido (perfil de la masa). Se

le considera de iteración grande puesto que, al ser visto como un conjunto, el sonido se ve interrumpido por los distintos ataques de la “O” entrecortada.

Hasta este punto del análisis se han trabajado los aspectos tipológicos y morfológicos; si se quisiera completar el método propuesto por Schaeffer en el *Tratado de los Objetos musicales* faltaría realizar un estudio sobre el género y especie de cada objeto sonoro. Sin embargo, para los objetivos propuestos en esta investigación, ya se ha recopilado suficiente data para ser discutida. El mismo proceso será aplicado más adelante a la pieza *Los Dados Eternos*.

2.1.3. Análisis correspondencia texto - música

César Abraham Vallejo Mendoza, autor del texto *Intensidad y altura*, nace en Perú el 16 de marzo de 1882 y fallece el 15 de abril de 1938 en Francia. Si bien el estudio del trabajo de Vallejo constituiría otra investigación en sí, es necesario contextualizar brevemente los poemas utilizados en las composiciones a analizarse:

César Vallejo es el poeta peruano más importante, uno de los fundadores de la poesía contemporánea en América Latina y una figura decisiva en la literatura mundial del siglo XX. Sus versos construyeron un lenguaje nuevo, una forma literaria distinta, pero además propusieron una visión muy potente de la historia humana (Vich, 2019, p. 57).

Tras leer las palabras de Vich, parece tener mucho sentido que César Bolaños haya elegido uno de los poemas de Vallejo para conceptualizar la que sería la primera pieza de electroacústica peruana: Se trata del encuentro de un nuevo lenguaje literario con un nuevo lenguaje musical. Aunque no podremos saber si se trató de una decisión consciente o de una casualidad, no deja de ser un punto de conexión interesante entre ambas disciplinas.

El mundo literario de César Vallejo reflexiona constantemente sobre el dolor, el sufrimiento y la injusticia del mundo moderno (Vich, 2019, p. 71). Para el poeta el mundo es una herida, un padecimiento, un error. La causa del dolor descrito por Vallejo no llega a ser conocida por el hombre; más, es considerado a su vez como una experiencia purificadora. Este dolor, que parte de la utopía social de Vallejo, conduce a la verdad y agudiza la voluntad de los hombres por transformar el mundo. El sufrimiento es considerado como el verdadero Dios; la temática religiosa se encuentra presente con recurrencia en sus textos, puede incluso considerarse un tema central en su obra. Se hallan reclamos mezclados con religiosidad, entre líneas aparece el deseo por convertir al hombre en Dios; o, por una humanización de la divinidad que exalta a Cristo como la verdadera religión (Sucre, 1985, pp. 116-120).

Otras reflexiones de Vallejo buscan aceptar la fractura de la condición humana y remover al hombre de su inercia cotidiana; su poesía es de cuestionamiento y de duda, sus versos cargan un fuerte componente ético (Vich, 2019, p. 59). Con más exactitud, un fuerte componente de la “ética de lo Real”, la cual cuestiona el modo en que los hábitos sociales se establecen en los hombres, impidiéndoles definirse (Vich, 2019, p. 63). Todas estas ideas son plasmadas en sus textos a través de una violencia sobre las palabras, símbolos oscuros, imágenes abruptas y chocantes (Sucre, 1985, p. 116).

Por otro lado, César Vallejo también habla de la *sensibilidad*, entendiéndose como la capacidad de resonar con la realidad que envuelve al artista. Se puede hablar de nueva poesía cuando esta capta la sensibilidad de la época:

La poesía de nuestro tiempo - esto lo dice en 1926 - no es nueva por el solo hecho de aludir a la tecnología moderna y emplear vocablos (“cinema, motor, caballos de fuera, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos”) que directamente la

designan; esa modernidad además de quedarse en la superficie colindaría demasiado con la moda. En cambio, una poesía que “a primera vista se tomaría por antigua” o que “no atrae la atención sobre si es o no es moderna”, puede serlo, sin embargo, si sabe traducir el ritmo interior, el espíritu que se desprende de la nueva realidad; aunque menos obvia, su modernidad sería quizá más profunda.” (Vallejo, citado en Sucre, 1985, p. 113).

Esta afirmación de Vallejo nuevamente tiende un puente con la electroacústica peruana. Así como el poeta señala que para que la literatura sea “moderna” no solo basta con emplear el vocabulario o lenguaje de las nuevas tecnologías, sino poseer la sensibilidad para transmitir el ritmo y el espíritu de esa nueva realidad; en páginas anteriores Luis Alvarado sostenía un pensamiento bastante similar respecto a la construcción de una electroacústica nacional. Si las obras logran encarnar las urgencias, problemas y desigualdades que se viven día a día en el país entonces serán peruanas, lo demás es pura vestimenta. Así como Vallejo cree en la posibilidad de generar poesía nueva con lenguajes aparentemente antiguos si se posee dicha sensibilidad, se puede discutir acerca de la construcción de una música tecnologizada peruana a través de un lenguaje musical aparentemente extranjero.

Conectando con la idea de que la generación del 50 empezó a generar un indigenismo distinto, que no solo utiliza motivos tradicionales, sino que juega con el timbre, color, atmósferas y efectos instrumentales resulta natural pensar que César Bolaños quiso incluir en su primera pieza tecnologizada un poco del Perú, sobre todo al encontrarse fuera del país. Esto lo hizo a través de un camino bastante sutil: La literatura.

En el texto de *Intensidad y Altura* se encuentran varios de los elementos mencionados del mundo literario de Vallejo. El sufrimiento, dolor e impotencia del hombre se vierten sobre el

conflicto del escritor durante su proceso creativo, así como el vínculo entre la muerte de la palabra y la pérdida de la idea de Dios (Armisen, 1985, p. 283). A través de elementos como la doble negación; analogías que van desde la creación artística a la creación del hombre, de la “tos hablada” a la Palabra de Dios; y, la animalización como representación de la frustración donde el “cuervo” representa el sentido y las limitaciones del deseo a elevarse. En general, muchas de las palabras utilizadas esconden un distanciamiento crítico del lenguaje poético religioso (Armisen 1985, pp. 283-294). A continuación, el poema:

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay toz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,
carne de llanto, fruta de gemido,
nuestra alma melancólica en conserva.

¡Vámonos! ¡Vámonos! Estoy herido;
Vámonos a beber lo ya bebido,
vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva.

Las palabras subrayadas son las que Bolaños utiliza dentro de su composición. Como se estudia en el análisis formal, en la sección B se reproducen las primeras cuatro líneas del texto de manera exacta, mientras que en la C se eligen algunas palabras claves de las diez líneas restantes; la forma en que están enunciadas permite agruparlas en cuatro frases ejerciendo una clara simetría con lo recitado en la B:

- (1) Quiero escribir, pero me sale espuma,
- (2) quiero decir muchísimo y me atollo;

- (3) no hay cifra hablada que no sea suma,
 - (4) no hay pirámide escrita, sin cogollo.
-

- (1) Quiero, quiero escribir... pero me siento puma;
- (2) Quiero laurearme... bruma
- (3) No hay Dios... ¡Vámonos! ¡Vámonos!
- (4) Estoy herido... Cuervo, cuerva(o)...

En la primera línea aparece la palabra espuma, asimismo en los primeros segundos de la composición aparece el elemento del ruido blanco. Debido al aumento y disminución de dinámica, tal que la variación de frecuencias abarcadas (ambos parámetros de forma delta < >), el sonido resulta muy parecido al del oleaje del mar. Esta podría ser una forma de simbolizar la espuma mencionada en el texto; de hecho, ambos elementos se unen al rededor del 1:25-1:30.

Otro elemento recurrente es el de las voces (susurros), las cuales, si bien aportan a la textura y color, no participan de la narración del texto de Vallejo. A estas voces no se les entiende lo que dicen (salvo en unas pocas excepciones), menos aun cuando son superpuestas sobre otras o reproducidas a la inversa. Desde un plano simbólico podrían ser pensadas como las distintas ideas que dan vueltas en la cabeza del escritor con intensidad, aunque este no logre plasmarlas en el papel. Quiere escribir, pero no puede. De este modo, el ser incomprensibles y entrecortadas por la reversión, refuerzan esa impotencia.

Por otro lado, la voz principal va presentando un desarrollo durante su discurso. La primera aparición de este elemento consiste en la repetición de la sílaba “qui” de manera entrecortada, para poco a poco llegar a la frase “quiero escribir”. Queda la duda de si dichos

cortes fueron hechos por el mismo actor al leer el texto, si se cortó y pego la cinta para obtener ese resultado; o quizá, una combinación de ambas. Esta sección, además de introducir a la narración completa, continúa reforzando el concepto de sufrimiento e impotencia del conflicto de la escritura.

La articulación de las palabras va variando conforme se avanza en el texto. Las dos primeras líneas se van separando por sílabas, en una suerte de tartamudeo; mientras que las líneas 3 y 4 son articuladas con mayor fluidez. En la segunda parte de la narración cambia la intención mediante una renovada urgencia en el “quiero, quiero escribir”. Las palabras puma, laurearme, bruma son articuladas de manera laxa, deteniéndose en la pronunciación de cada vocal y consonante; esto se contrapone con la emisión seca y directa de “no hay Dios”, el “¡Vámonos! ¡Vámonos!” y el primer “cuervo”.

En general, la voz principal ha sido procesada ligeramente, modificando su timbre y haciéndola más rasposa (como se describió en la morfología). El efecto resultante es bastante parecido al actualmente popular “efecto teléfono” o “efecto radio”, que hoy se obtiene mediante la exaltación de frecuencias medias y corte de las graves en la ecualización. Esto, se atribuye en parte a la calidad de grabación de la época, aunque no se excluye una edición adicional.

Otro elemento crucial en relación con el texto es el rugido intermitente. Este aparece un poco antes a la mención al puma; llevando a que sea considerado como una alusión al sonido producido por dicho animal. Este efecto de rugido se logra transformado un sample de la narración para que suene en frecuencias muy graves, y reproduciéndolo a la inversa. Así como Vallejo trabaja la animalización en el texto, se puede decir que Bolaños la aborda desde otra perspectiva: produciendo los sonidos del animal a través de la propia voz del narrador.

Es interesante como varios de los elementos principales de la pieza han salido únicamente de la transformación de la voz hablada. Si se considera las distintas articulaciones de la voz principal, la textura generada por los susurros y los graves otorgados por este rugido; nos damos cuenta de que se puede generar una pieza electrónica rica en texturas, timbres, ritmos - y demás parámetros - solo utilizando pistas de voz procesadas.

Finalmente, se puede decir que la atmósfera general de la pieza va de la mano del estilo y lenguaje poético de César Vallejo. La temática recurrente del dolor, sufrimiento, impotencia sobre el actuar del hombre y la relación conflictiva con la existencia de Dios se plasman a través de texturas densas y oscuras, aumentos de dinámica que representan la desesperación, así como arrebatos plasmados por la explosión 1 y la explosión 2.

2.2. Estoy llorando al ser que vivo (análisis de *Los Dados Eternos*)

Los Dados Eternos fue compuesta en 1991 en la Universidad de Keele en Reino Unido; es una pieza para oboe, cinta y procesamiento en vivo del oboe (con el procesador Yamaha SPX 1000).

En el del diario *Contemporary music Review*, vol 10 parte 2, existe un artículo titulado “Sound Processing in *Los Dados Eternos*”; en español, “Procesamiento del sonido en *Los Dados Eternos*”. Acerca del proceso de elaboración de la obra se indica lo siguiente:

Los Dados Eternos is a piece for oboe, tape and real-time live processing of the oboe by means of two Yamaha SPX1000 processors. The tape was produced using advanced DSP techniques, including sound transformation, spectral split transformation, spectral interpolation and dynamic filtering. However, the actual composition was approached in such a way that the sounds were a result of the

musical intent, rather than merely a demonstration of the capabilities of the tools (Fischman, 1994, p.1).

Es decir que, la cinta se produjo utilizando técnicas avanzadas de DSP, incluida la transformación de sonido, la transformación de división espectral, la interpolación espectral y el filtrado dinámico. Sin embargo, la composición real se abordó de tal manera que los sonidos fueron el resultado de la intención musical, en lugar de una mera demostración de las capacidades de las herramientas. Más adelante, se explica que el procesamiento de los sonidos resulta útil para ampliar las posibilidades sonoras del oboe. Con esta se logró la extensión del registro, producción de armónicos, articulaciones, timbres, fundidos de entrada - salida y efectos como *chorus*, *flanger*, y *reverb* (Fischman, 1994, pp. 3-4).

Algunas páginas atrás, Bolaños hacía énfasis en la similitud del proceso compositivo de la música no tecnologizada con las técnicas empleadas en *Intensidad y Altura*, ¿qué se podría decir respecto al pensamiento de Fischman? Si bien Rajmil estudió en el Conservatorio Nacional de Música, obtuvo también una licenciatura en ingeniería eléctrica por el Israel Institute of Technology, estableció el programa de maestría en Tecnología Musical Digital (Digital Music Technology) y el laboratorio de Música Computadorizada en Keele. Dada su experiencia, y tras lo leído en el artículo “Sound Processing in Los Dados Eternos”, puede intuirse que el pensamiento de Rajmil Fischman corresponde en mayor medida a un nuevo lenguaje tecnologizado, donde los códigos, técnicas y posibilidades son en gran medida distintas a la de la música académica.

Una vez concluidos ambos análisis se podrá discutir con mayor profundidad sobre los estilos de los compositores, sobre todo en el marco de la construcción de una electroacústica

peruana a través de los textos de César Vallejo: ¿Cómo abordan la temática de la identidad nacional? ¿además del texto, hay algo que pueda ser considerado peruano en sus composiciones?

El estreno de *Los Dados Eternos* se llevó a cabo en medio del *International Computer Music Weekend* de la Universidad de Keele el 26 de enero de 1991. En esa ocasión el oboe fue interpretado por Nicholas Harcourt-Smith y la electrónica por el mismo compositor, Rajmil Fischman.

2.2.1. Análisis formal

Los Dados Eternos es una pieza de 23:36 minutos de duración, cuya estructura puede dividirse en 8 grandes secciones:

- | | |
|------------------|------------------|
| 1. 0:00 - 07:07 | 5. 11:52 - 14:08 |
| 2. 07:07 - 07:37 | 6. 14:08 - 18:03 |
| 3. 07:37 - 09:20 | 7. 18:03 - 19:54 |
| 4. 09:20 - 11:52 | 8. 19:54 - 23:36 |

En esta ocasión se analizará a profundidad únicamente el fragmento comprendido entre los minutos **14:08 - 18:03**; el cual fue elegido por ser una de las partes donde se muestra con mayor intensidad el uso de lo “peruano” como un elemento dentro del concepto y construcción de la obra. No obstante, a lo largo del análisis se hará alusión de manera general a las otras secciones de la pieza para entender el discurso general de la composición.

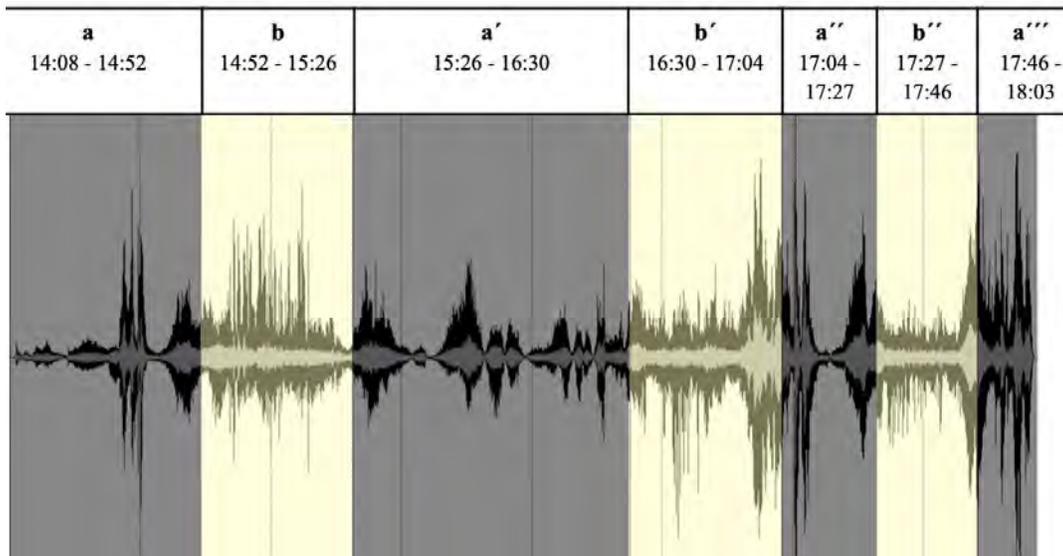


Figura 4. División de *Los Dados Eternos* en secciones sobre la forma de onda en un solo canal.

En la figura 4 se observa la estructura del fragmento de los minutos **14:08 - 18:03** sobre la forma de onda en un solo canal. Al escuchar esta sección se puede notar claramente la alternancia de dos unidades: las líneas del oboe y la electrónica, en contraposición del sonido ambiental de una peña criolla donde se juega a los dados. Si bien estas unidades no se repiten de manera idéntica; sino que se renuevan cada vez, se han agrupado debido a la similitud de sus componentes. Tal que en la figura 1 las secciones a, a', a'' y a''' hacen referencia a las intervenciones del oboe y electrónica; mientras que las secciones b, b' y b'' corresponden a las distintas grabaciones de las peñas criollas.

Por otro lado, en la mayoría de las a aparecen tanto el oboe como la electrónica, salvo en la última división a'''. Aquí, por un periodo de tiempo más breve, solo se escucha a la electrónica. Por este motivo a esos últimos segundos pueden ser considerados como un cierre. De

este modo, se puede señalar que en esta sección ocurren 3 intervenciones del oboe y electrónica, 3 intervenciones de las grabaciones ambientales y un cierre.

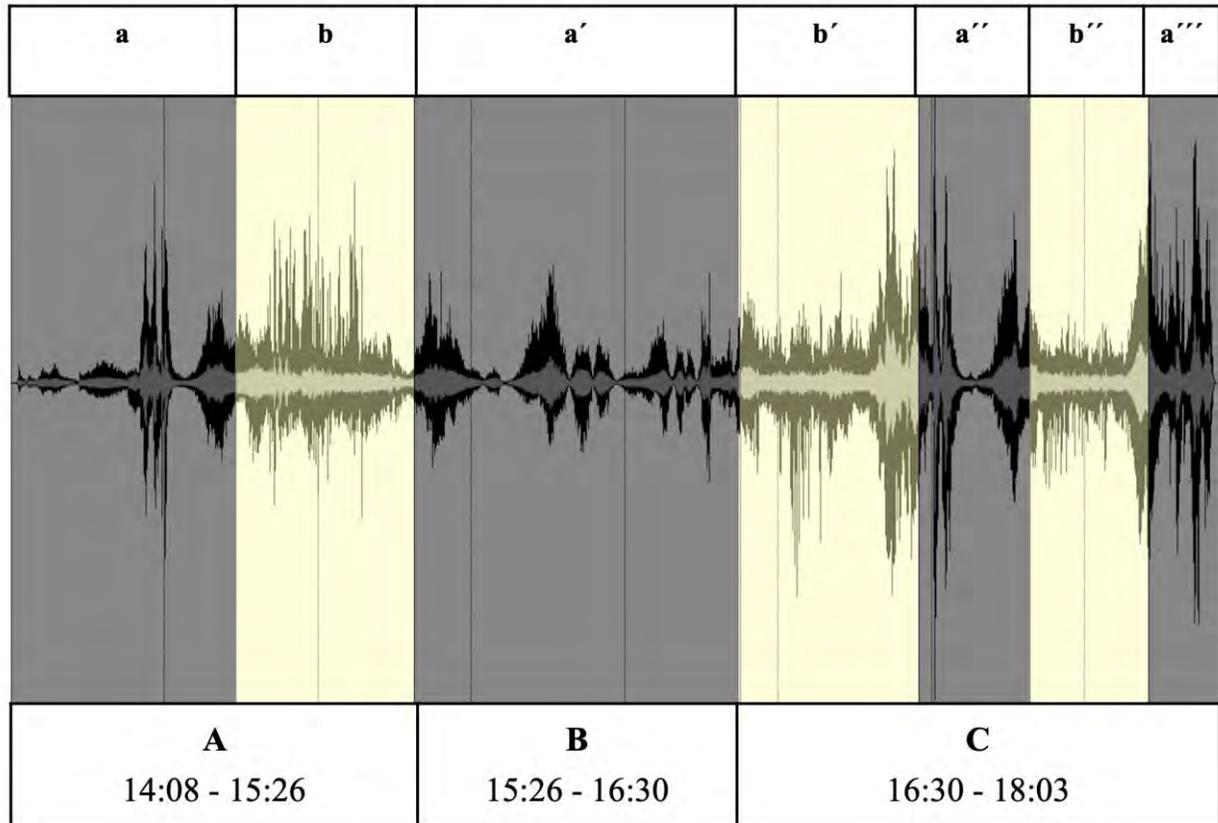


Figura 5. División de *Los Dados Eternos* en secciones sobre la forma de onda en un solo canal.

Debido a la simetría de la estructura, esta podría agruparse en tres grandes grupos dando por resultado una forma ternaria. En la figura 5, se logra ver gráficamente el análisis formal y estructural sobre la forma de onda, indicando la duración de las secciones. Se puede resumir también de la siguiente manera:

A	B	C
a - b	a' - b'	a'' - b'' - a'''

A continuación, la figura 6 muestra un análisis más detallado, siguiendo nuevamente como referencia el método propuesto en la tesis doctoral de Megan Fogle: *Understanding Electronic Music: A Phenomenological Approach*. Aquí se muestra la forma y estructura de la composición. Para esta primera etapa los elementos musicales han sido nombrados de manera muy intuitiva y que facilite la identificación por parte del lector. Posteriormente, en el análisis inspirado por el método tipo - morfológico, dichos elementos serán clasificados con mayor tecnicismo.

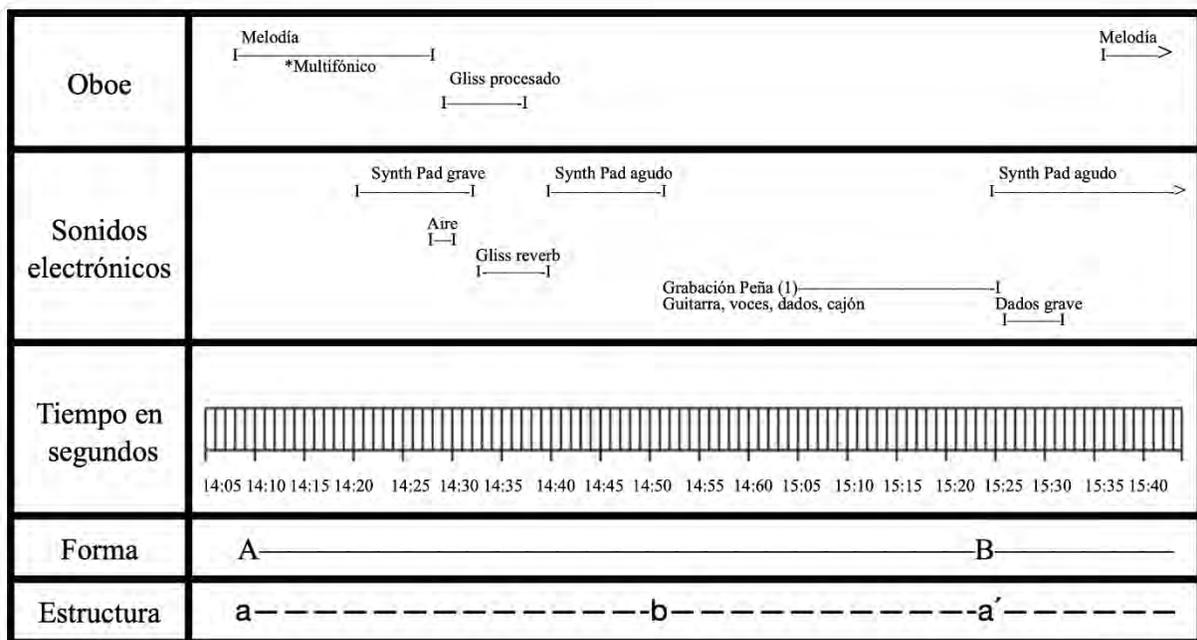


Figura 6.1. “Partitura auditiva” de *Los Dados Eternos* según el modelo propuesto en la tesis doctoral de Megan Fogle: *Understanding Electronic Music: A Phenomenological Approach* (2009).

Oboe	<p><-I (Melodía) I-I I-I Melodía I-I</p> <p>Sonido llaves I-I</p> <p>Aire rítmico procesado I-I</p> <p>Grave procesado I-I</p>
Sonidos electrónicos	<p>pad (Synth Pad grave) < I-I I-I Synth I-></p> <p>Synth Pad agudos I-I I-I I-I Medios I-I</p> <p>Grave - burbujas I-I</p> <p>Glissando a nota aguda I-I</p> <p>Grabación Peña (2) I-I</p> <p>Teclado, piano, guitarra, voces, dados * "a", canto mujer</p> <p>*Bend</p>
Tiempo en segundos	<p>15:45 15:50 15:55 16:00 16:05 16:10 16:15 16:20 16:25 16:30 16:35 16:40 16:45 16:50 16:55 16:60 17:05 17:10 17:15 17:20</p>
Forma	_____C_____
Estructura	-----b'-----a''-----

Figura 6.2. “Partitura auditiva” de Los Dados Eternos (continuación)

Oboe	
Sonidos electrónicos	<p>(Synth Pad) grave a agudo Gliss agudo</p> <p>< I-I I-I I-I</p> <p>Grabación Peña (3) I-I</p> <p>Guitarra, voces, cajón, dados</p> <p>Acorde tutti I</p> <p>Dados, *lanzar dados (grave)</p>
Tiempo en segundos	<p>17:25 17:30 17:35 17:40 17:45 17:50 17:55 17:60 18:05.....</p>
Forma	_____I
Estructura	-b''-----a'''-----I

Figura 6.3. “Partitura auditiva” de Los Dados Eternos (final).

2.2.2. Análisis tipo-morfológico

Al igual que en el análisis tipo-morfológico de *Intensidad y Altura*, se ha consultado tanto el texto de Shaeffer (1966), como la traducción al inglés de la *Guía de objetos sonoros* de Michael Chion realizada por John Dack y Christine North (2009) y el texto académico A revision of the TARTYP published by Pierre Schaeffer de Robert Normandeau (2010).

2.2.2.1. Identificación de los objetos sonoros

Durante la primera etapa de análisis formal se lograron identificar los siguientes elementos, según el orden de aparición: (1) synth pad (notas o acordes sostenidos), (2) gliss procesado, (3) aire, (4) gliss reverb, (5) dados graves, (6) burbujas, (7) glissando a nota aguda, (8) aire rítmico (9) grave procesado, (10) medios, (11) bend (12) grave a agudo, (13) lanzar dados, (14) acorde tutti, (15) gliss agudo.

Nuevamente, si bien parte del análisis tipo-morfológico supone identificar los sonidos como unidades concretas, algunos grupos de elementos se estarán analizando como unidades, puesto que dividirlo en pequeñas secciones no sería productivo para este trabajo en particular. A diferencia de *Intensidad y Altura* donde la mayoría de los objetos tenían una sonoridad propia y diferenciada, en el caso de *Los Dados Eternos* se presentan varios elementos similares que varían ligeramente en cuanto la altura o perfil melódico, los efectos aplicados, entre otros. Es decir, se puede observar un desarrollo dentro del material presentado. Esto se aplica al synth pad, diversos glissandos y sonidos de dados que aparecen reiteradas veces en la composición, pero no de manera idéntica. Del mismo modo, no se tendrán en cuenta para el análisis tipo - morfológico las líneas del oboe sin procesar, más sí para el análisis de correspondencia texto - música, y para

comprender la obra de manera global; tal que las grabaciones ambientales también serían discutidas posteriormente al ser de una textura muy compleja de separar en unidades.

2.2.2.2. Clasificación según las características de los objetos: tipología

Teniendo en cuenta lo señalado anteriormente mediante las tablas 3 y 4, se han clasificado los elementos u objetos sonoros presentes en *Los Dados Eternos* de Rajmil Fischman:

Tabla 9

Clasificación tipológica sobre Los Dados Eternos de Rajmil Fischman

Elementos/Objetos sonoros	Clasificación	Explicación
Synth Pad 1, 2, 3, 4, 5	Y	Sonido variable y tenido
Gliss 1, 2, 3, 4, 5	Y`/Y	Sonido variable e iterativo/ tenido
Aire	X	Sonido definido complejo y tenido
Dados	X`, X´	Sonido definido complejo e iterativo; posteriormente sonido definido complejo impulsivo.
Burbujas	X	Sonido definido complejo y tenido
Aire rítmico	X`	Sonido definido complejo e iterativo
Grave procesado		Sonido definido tónico tenido
Bend	Y´	Sonido variable e impulsivo
Acorde tutti	N´	Sonido definido tónico e impulsivo

En la primera etapa de análisis formal se han logrado identificar 5 elementos a agruparse bajo el nombre de synth pad puesto que suponen una sonoridad formada por una o más notas tenidas y que generan una atmósfera de fondo; si bien estas presentan variaciones en el registro y frecuencias abarcadas, sus características son muy similares como para analizarse de manera

individual. Estos son los elementos: (1) synth pad grave (del minuto 14:20), (2) synth pad agudo (del minuto 14:40), (3) synth pad agudo (del minuto 15:25 y del 16:10), (4) synth pad grave (15:45) y (5) synth (del minuto 17:16). En la clasificación, estos elementos han sido considerados como synth pad 1, 2, 3, 4 y 5; a la vez que, sonidos variables tenidos. Los objetos de synth pad 1, 2 y 3 poseen líneas de naturaleza melódica; mientras que los de 4 y 5, armónica. Si bien se les clasifica como sonidos variables por sus movimientos articulados en *legato* y con una gran cantidad de reverberación que aminora los ataques; en su mayoría son también sonidos complejos, difíciles de identificar con exactitud debido a que se componen de una masa o su afinación es ligeramente inexacta escapando el sistema de la escala temperada.

Por otro lado, en la partitura auditiva aparecen 6 elementos con características de glissando, es decir que consisten en una sucesión rápida y continua de una nota a otra; sin embargo, en esta composición no suponen una sola línea ascendente o descendente, tal que un movimiento en *legato* (ininterrumpido) hacia varias direcciones. Estos fueron llamados como (1) gliss procesado (del minuto 14:32), (2) gliss reverb (del minuto 14:34), (3) glissando a agudo (del minuto 16:25), (4) medios (del minuto 17:01) (5) grave a nota aguda (del minuto 17:45 y 17:52), y (6) glissando agudo (del minuto 17:57). Pudiendo considerar el 5 y 6 como una unidad que cierra la sección. Para simplificar la clasificación, estos elementos han sido considerados como gliss 1, 2, 3, 4 y 5, respectivamente.

El gliss 1 se interpreta como un sonido del oboe editado de manera electrónica. Es bastante corto, supone un perfil ascendente y descendente en solo dos segundos. La salida de este objeto se superpone con la entrada del gliss 2, interpretado como sonido electrónico. Durante cuatro segundos este sonido viaja rápidamente de manera ascendente y descendente jugando a su vez con el paneo de izquierda a derecha. Un par de minutos después interviene el gliss 3 en

dirección únicamente ascendente, el gliss 4 es bastante similar al objeto sonoro del gliss 2, aunque, se mueve sobre frecuencias más graves. Por último, el gliss 5 supone un momento más prolongado y en varias direcciones, con mayor reincidencia en frecuencias agudas. Todos estos elementos han sido considerados como sonidos variables e iterativos.

Los dados se encuentran presentes en todas las grabaciones ambientales; si bien los elementos que forman parte de estas varían en cada aparición, los dados son un objeto constante en cada una de ellas. No obstante, de manera adicional, el sonido de los dados es utilizado en dos ocasiones en otras secciones de la pieza. Son estas intervenciones, del minuto 15:26 y 17:46, las que han sido tomadas en cuenta para la tipología.

El resto de los objetos sonoros - al tratarse de elementos individuales - serán descritos con mayor profundidad en la sección de resumen, posterior al análisis morfológico.

2.2.2.3. Descripción de las características y estructura interna de los objetos: morfología

En la tabla 9 se puede visualizar la descripción de los objetos sonoros previamente identificados y clasificados en la tabla 8, según la morfología principal. Al igual que en el análisis de *Intensidad y Altura* de César Bolaños, se ha tomado como referencia el Cuadro de Recapitulación de Solfeo de los Objetos Musicales del *Tratado de los objetos musicales*, conocido de manera abreviada como TARSOM por sus siglas en francés, Tableau Recapitulative du Solfège des Objets Musicaux (Shaeffer, 1966, pp. 290-293) citada en la tabla 6.

Tabla 10:

Descripción morfológica sobre Los Datos Eternos de Rajmil Fischman

Elementos/Objetos sonoros	Criterios						
	Masa	Dinámica	Timbre armónico	Perfil melódico	Perfil de Masa	Grano	Marcha
Synth Pad 1, 2, 3, 4, 5	Grupo tónico	Perfil Delta	Tónico continuo/C complejo	Torculus y porrectus	Plano	Frotamiento Mate	Mecánico Ordenado (1)
Gliss 1, 2, 3, 4, 5	Grupo nodal	Distintos perfiles/ plano	Estriado	Torculus y porrectus	Delta	Frotamiento Liso/Mate	-
Aire	Sonido nodal	Plano/ Ligero perfil delta	Complejo	-	Dilatado	Frotamiento Mate	Vivo Ordenado (4)
Dados	Sonido nodal	Plano	-	-	-	Iteración Grande	Vivo Fluctuante (5)
Burbujas	Sonido nodal	Plano	Complejo	-	Dilatado	Iteración Grande	Mecánico/vivo Fluctuante (2/5)
Aire rítmico	Sonido nodal	Perfil Delta	Complejo	-	Plano	Frotamiento Mate/ Iteración Neto	-
Grave procesado	Sonido tónico	Perfil Crescendo	Tónico	-	Delta	Frotamiento Rugoso	Mecánico Fluctuante (2)
Bend	Sonido tónico	Anamorfosis Resonancia	Tónico	Podatus	-	Resonancia Limpido	-
Acorde tutti	Grupo tónico	Anamorfosis Resonancia	Tónico continuo	-	-	Resonancia Limpido	-

Nuevamente, se ha coloreado en cada clase la descripción de los objetos donde se considera que dichas cualidades son diferenciales e importantes en la constitución de cada elemento; mientras que en otros casos dicho criterio permanece ausente (a indicarse con “-“) o simplemente no es relevante en su estructura interna.

Resumen:

Para finalizar el análisis tipo - morfológico, se combinarán las clasificaciones y descripciones obtenidas en las etapas anteriores:

- Los synth Pad (como se señaló durante la tipología) consisten en un grupo de elementos de características muy similares repartidos a lo largo de la pieza, en vez de un objeto en particular. Estos han sido clasificados como sonidos variables puesto que suponen pequeños motivos melódicos o armónicos que abarcan distintas alturas; tal que sonidos tenidos, ya que, si bien se componen por varios ataques, al tomarlo como un discurso en sí mismo se nota una forma cerrada, una duración ni muy corta ni muy larga y un claro inicio, cuerpo e extinción del sonido. En la morfología se considera que la masa es de grupo tónico debido a que es posible identificar aproximadamente las alturas; aunque en ocasiones se componen de más de una capa sonora o su afinación es ligeramente inexacta escapando el sistema de la escala temperada. Para la descripción de dinámica se ha estudiado nuevamente el discurso general de cada participación de estos *pads*; por lo que se indica el perfil delta, haciendo alusión a los ligeros fundidos o *fades* de entrada y salida utilizados. Debido a que los motivos presentan movimientos tanto ascendentes como descendentes, se ha descrito al perfil melódico como *torculus* y *porrectus*. Al tratarse de un sonido tenido con cierta rasposidad se le considera de frotamiento mate en cuanto a la descripción del grano; y de un vibrato mecánico ordenado en cuanto a la marcha.
- Los gliss son el segundo grupo de elementos similares que se agruparon para el análisis. En cuanto a la tipología se observa que podrían ser denominados tanto como sonidos variables e iterativos o variables y tenidos. Claudio Eiriz, en su guía comentada sobre análisis tipo - morfológico de Shaeffer, ubica a los glissandos en distintas clasificaciones dependiendo de la

fuente de ejecución. Por ejemplo, el gliss de una flauta de émbolo es colocado como variado tenido; mientras que el gliss de una marimba, como variado iterativo (Eiriz, 2012, p. 47). Al ir indistintamente en dirección ascendente o descendente, el perfil melódico es descrito como torculus y porrectus. Si bien en algunos casos el perfil de masa se mantiene plano, se ha elegido la descripción delta basada en la variación en el espesor de los gliss 4, 5 y 6.

- El aire es un objeto sonoro que consiste en la ejecución de un sonido aireado o eólico en el oboe y procesado electrónicamente. Este fue clasificado como un sonido definido complejo y tenido. La descripción de la masa es de un nodo o sonido nodal en cuanto no se le puede atribuir un tono específico; el perfil de masa es dilatado debido a que, al incrementar la presión de los labios en el instrumento para producir el sonido de aire, poco a poco empiezan a resonar armónicos o frecuencias agudas que engrosan el sonido; por último, el grano es de frotamiento mate al ser un sonido tenido con ligera raspocidad.
- Los dados engloban a dos objetos sonoros: la acción de agitarlos y la de lanzarlos sobre la mesa. El primero es un sonido definido complejo e iterativo; mientras que el segundo es un sonido definido complejo impulsivo. En cuanto a la morfología, se estima que la masa es de un nodo, que el grano es de iteración grande y la marcha es de un sonido vivo fluctuante.
- Las burbujas son clasificadas como un sonido definido complejo y tenido. Ciertamente, podrían ser consideradas como un sonido iterativo; aunque, también se está estimando como parte de este objeto la nota larga del minuto 16:22, sobre la cual se empiezan a construir la sonoridad de burbujas posteriormente. Por ende, se ha entendido a la combinación de ambas capas como un objeto tenido. Morfológicamente son descritas como un sonido nodal, de perfil de masa dilatado en cuanto este se engrosa al sumarse la capa burbujas; y, de marcha

fluctuante tanto mecánica (por la nota larga que parece ser hecha por computadora) como viva (por el efecto de burbujas que se estima es producto de un soplido procesado en el oboe).

- El aire rítmico es un sonido definido complejo e iterativo; con masa de nodo y perfil dinámico delta. En cuanto al grano, se observa que puede ser considerado de frotamiento mate puesto que Chion propone como ejemplo de esta clase a la respiración dentro de un instrumento de viento (Chion, 209, p. 172), así como un objeto de iteración neto debido a su naturaleza iterada detectada en la tipología.
- El grave procesado es un sonido definido tónico tenido; con masa y perfil armónico tónico, perfil dinámico de crescendo, perfil de masa delta, grano de frotamiento rugoso y marcha mecánica fluctuante.
- El bend es un objeto sonoro variable e impulsivo; con masa y perfil armónico tónico, con dinámica de anamorfosis de resonancia y un perfil melódico podatus.
- El acorde tutti fue clasificado en la tipología como un sonido definido tónico e impulsivo. En la morfología se le describe con masa de grupo tónico, dinámica de anamorfosis de resonancia y perfil armónico tónico continuo.

Tras haber alcanzado un mayor entendimiento sobre los elementos musicales de la sección elegida (14:08 - 18:03) dentro de *Los Dados Eternos* de Rajmil Fischman, se procederá a discutir la relación entre este plano sonoro y el texto del poema de César Vallejo.

2.2.3. Análisis correspondencia texto - música

El poema *Los Dados Eternos* fue publicado en 1919 dentro del libro *Los Heraldos Negros*, e inicia con una dedicatoria al ensayista, poeta y pensador peruano Manuel González Prada:

Para Manuel González Prada, esta emoción bravía y selecta, una de las que, con más entusiasmo, me ha aplaudido el gran maestro.

Dios mío, estoy llorando el ser que vivo;
me pesa haber tomádotte tu pan;
pero este pobre barro pensativo
no es costra fermentada en tu costado:
¡tú no tienes Marías que se van!

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,
hoy supieras ser Dios;
pero tú, que estuviste siempre bien,
no sientes nada de tu creación.
Y el hombre sí te sufre: ¡el Dios es él!

Hoy que en mis ojos brujos hay candelas,
como en un condenado,
Dios mío, prenderás todas tus velas,
y jugaremos con el viejo dado...
Tal vez ¡oh jugador! al dar la suerte
del universo todo,
surgirán las ojerás de la Muerte,
como dos ases fúnebres de lodo.

Dios mío, y esta noche sorda, oscura,
ya no podrás jugar, porque la Tierra
es un dado roído y ya redondo
a fuerza de rodar a la aventura,
que no puede parar sino en un hueco,
en el hueco de inmensa sepultura.

Este texto nos muestra nuevamente las características de la escritura de Vallejo mencionadas durante el análisis de *Intensidad y Altura*: dolor, sufrimiento, injusticia, religión, humanización de Dios o la divinización del hombre. “El poeta siente la frustración de vivir en un mundo alejado de la mano de Dios. Para Vallejo, a diferencia del famoso filósofo alemán Nietzsche, quien había sentenciado que Dios estaba muerto, Dios no está muerto sino muriendo lentamente” (...) “En Los Dados Eternos, Vallejo otra vez acusa a Dios de ser indiferente hacia

su creación: Dios mío, si tu hubieras sido hombre, hoy supieras ser Dios (...)” (Hart, 1987, pp. 15-16).

José Enrique Finol menciona que para Vallejo Jesucristo y Dios son personalidades diferentes; ya que mientras que el primero es cercano a lo humano y al sacrificio, el segundo es una figura ajena, alejada y ausente que se conforma con vernos sufrir sin llegar a entendernos (2010). Es así como se puede entender al poema como una serie de reclamos que Vallejo le hace a Dios ante la indiferencia a sus padecimientos; por otro lado, se conecta el concepto del azar y los dados con la pérdida de poder del Creador o esa muerte lenta mencionada por Hart:

Para el poeta, Dios se ha convertido en el azar, en el destino, no rige nada ni maneja los destinos de nadie. Dios se ha disfrazado de suertero para aparentar aun su presencia en el mundo. El hombre no cree en él sino por la superstición, por la esperanza de que el azar lo premie algún día (Finol, 2010).

La visión fatalista y desesperanzada de que el mundo es una herida se ve plasmada con mucho ímpetu en el último verso: “La Tierra es un dado roído y ya redondo a fuerza de rodar a la aventura, que no puede parar sino en un hueco”. El dolor humano no tiene arreglo o salida, no queda otra que aferrarse al azar, a una suerte que, de cierto modo Vallejo ya considera echada.

Otro elemento importante en el poema es el trabajo de gradación en cuanto a la relación entre el hombre y Dios. En la primera estrofa se denota la superioridad de Dios, en la segunda una igualdad, para posteriormente pasar a la degradación de la imagen divina (Martínez, 2014, p. 3).

En el artículo “Sound Processing in Los Dados Eternos”, Fischman explica que el texto no fue usado a forma de guión, sino como un aporte al imaginario de la obra. La relación entre Dios y el hombre de cierta forma se plasma en la relación entre la electrónica y el oboe. Al igual

que en el texto, esta relación pasa por distintas facetas: En algunos momentos ambos poseen discursos y características propias; en otros, el oboe es procesado en vivo, o en el caso contrario, la electrónica presenta material que tuvo como fuente sonidos del oboe grabados previamente (1994, pp. 1-2).

El tratamiento del texto en la composición de Fischman resulta bastante selectivo. Durante los casi 24 minutos de música solo hay 4 ocasiones donde se hace una lectura clara y entendible del texto, siendo estas las líneas subrayadas del poema en la página anterior. La primera es la palabra “Dios”, que se escucha fuerte y claro en una voz masculina, a los pocos segundos de haber empezado la composición. La “s” final es utilizada como un elemento generador y que será desarrollado a lo largo de toda la obra a través de distintas sonoridades de aire, sean producidas mediante la voz humana o el oboe. Además de ser la primera palabra del poema, cobra sentido el haberla elegido puesto que muestra al oyente a quien es que se dirige el diálogo que se llevará a cabo.

Rajmil Fischman indica que toda la parte de la cinta emana de la palabra Dios (Dios), que se utiliza con frecuencia como invocación a lo largo del poema. En segundo lugar, las palabras se procesan de diferentes formas como material fonético. Un tercer uso consiste en el empleo de su morfología para crear gestos musicales para el oboe y la cinta (1994, p. 3).

Posteriormente se logra oír la frase “Y el hombre sí te sufre: ¡el Dios es él!” declamada por una voz femenina un tanto irónica. Esta resulta ser una idea cargada de simbolismo; ya que como se mencionó anteriormente, representa la visión de Vallejo hacia Dios y la religión. Casi hacia el final se escucha la línea “Parar sino en un hueco”; para que finalmente a forma, de cierre se declame de manera completa el último verso del poema. Esta es la única ocasión en que la voz

se presenta natural (sin ningún procesamiento) y donde la lectura es más plana que dramatizada. Estas dos últimas apariciones se dan en una voz masculina.

Más allá de estos cuatro momentos, la voz hablada es ampliamente explorada por Fischman. Hay pasajes donde se superponen distintas voces; sean a forma de susurros, murmullos o modificadas para sonar muy grave. En estos momentos no se logra entender que es lo que se está diciendo, pero se intuye que son fragmentos del texto; sin embargo, en algunas ocasiones pareciese oírse algunas palabras en latín. Estas capas vocales dan la sensación de oraciones; o, visto de otra perspectiva, de un conjunto de almas en pena. En el fragmento del minuto 7:07 los murmullos son acentuados de manera que funcionen como una especie de contrapunto frente a las líneas melódicas del oboe. En otras secciones como la del minuto 8:20 se utilizan las expresiones “oh” / “ah” como un recurso rítmico a mezclarse con instrumentos de percusión, generando un carácter lúdico.

A grandes rasgos, la pieza nos presenta una atmósfera desoladora. Es uniforme, en el sentido en que varios elementos son desarrollados y reiterados en las distintas secciones de la composición; así como variada, al alternar entre momentos contemplativos, caóticos y lúdicos (estos últimos vinculados a ritmos peruanos). Elementos como los glissandos y los multifónicos, presentes a lo largo de toda la composición, ayudan a generar la sensación de lamento en medio de esta “oda al sufrimiento” creada por Vallejo. Asimismo, el sonido de los dados es otro factor protagonista en la música y de fácil asociación con el texto. En otros momentos y bajo esta misma lógica, parece escucharse una moneda girar en vez de a los dados.

La elección del fragmento de los minutos 14:08 - 18:03 para el análisis formal y tipo - morfológico se debió a que esta engloba muchos de los componentes principales de la composición, presentados nuevamente en secciones anteriores o posteriores. De este mismo

modo, es uno de los segmentos donde hay mayor interacción con lo tradicionalmente peruano a través de los audios ambientales de las peñas criollas; tal que, con el concepto literal de jugar a los dados. Considero que en esos minutos se intentó representar lo enunciado en las líneas “Dios mío, prenderás todas tus velas y jugaremos con el viejo dado...” del tercer verso. La reiteración de los audios ambientales en las 3 secciones delimitadas en el análisis formal, e incluso la permanencia del sonido de los dados una vez terminados estos, puede ser considerada como una representación de ese juego eterno con el azar. Esa pugna entre aferrarse a la suerte o abandonarse en los sufrimientos sin aparente solución, sin poder hacer más que caer en el “hueco de inmensa sepultura”.

A lo largo del capítulo II se han sometido al análisis (desde distintas perspectivas) las obras *Intensidad y Altura* de César Bolaños y *Los Dados Eternos* de Rajmil Fischman; ambas composiciones para música tecnologizada, basadas en textos de César Vallejo y creadas desde la diáspora. En el siguiente capítulo, se buscará contrastar la data obtenida alrededor de las dos piezas.

CAPÍTULO III: ¿MÚSICA ELECTROACÚSTICA PERUANA?

En los capítulos anteriores, se ha buscado explorar y explicar la relación entre la construcción de una música tecnologizada y los elementos poéticos de los textos de César Vallejo. En esta sección de la investigación se contrastará la información obtenida de cada obra mediante el análisis, pretendiendo cubrir las temáticas de (1) técnicas, herramientas y avances tecnológicos; (2) el rol del texto y de la voz hablada; (3) la deconstrucción del material a través del cual los compositores manifiestan (o no) su identidad.

3.1. De laboratorios a procesadores multi efecto

Como se mencionó al inicio del texto, Bolaños y Fischman son considerados como símbolos de una electrónica peruana no fomentada desde el Perú, representantes del desarrollo musical tecnologizado desde la diáspora. Ambos compositores y obras pertenecen a dos momentos históricos diferentes; y, por consiguiente, a perspectivas distintas. La primera obra fue escrita en 1964, la segunda en 1991. Definitivamente esos 27 años hacen gran diferencia en los medios y herramientas para la música tecnologizada.

Respecto a los estudios de música electroacústica de los compositores en cuestión, se conoce lo siguiente: Después del Conservatorio Nacional de música, Bolaños estudió en el RCA Institute of Technology obteniendo el título de Técnico en Electrónica (1960-1963). Fue tras esta experiencia que compone *Intensidad y Altura* en el CLAEM. Posteriormente fue profesor del Seminario de Composición por medios electrónicos en el Centro Latinoamericano de Estudios Musicales del ITDT en Buenos Aires (1964-1967), de Música Electrónica en el Instituto de Música de Santa Fe (1969) y del curso de Sonorización en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima (1986-1993) (Quezada Macchiavello, s.f.). Fischman

posee estudios en el Conservatorio Nacional de Música (Perú), en la Rubin Academy - Tel Aviv University (Israel) y en el Israel Institute of Technology donde obtuvo el título de bachiller en ingeniería eléctrica (1980). Actualmente es profesor de composición en la universidad de Keele (New Castle - Reino Unido) donde estableció los cursos de MA / MSc en Tecnología de Música Digital, el Laboratorio de Música por Computadora y también fue director del Programa de Tecnología Musical (2001-2004) (Keele University, s.f.).

Si bien ambos han logrado profundizar en el estudio de la música tecnologizada a lo largo de sus vidas, cabe recalcar que *Intensidad y Altura* fue compuesta tan solo un año después de que Bolaños obtuviera el título de Técnico en Electrónica; mientras que Fischman creó *Los Datos Eternos* 11 años después de haber estudiado ingeniería eléctrica. Este comentario no pretende comparar el nivel o valor de las composiciones en cuestión; sino que busca explorar la hipótesis de si el lenguaje o elementos utilizados por uno u otro compositor pueden haber variado por su relación y experiencia con la música electroacústica. Como se menciona en el capítulo 2, durante la entrevista de Radio Solarmonía, Bolaños hace un paralelo entre las técnicas empleadas en su pieza electroacústica y las que usualmente empleaba para componer sus obras de música académica instrumental; mientras que lo escrito por Fischman en su artículo “Sound Processing in Los Datos Eternos” posee un lenguaje mucho más técnico y especializado en la música por computadora y las posibilidades que esta brinda.

La visión y elaboración sobre las piezas se relaciona de igual manera con las herramientas y posibilidades técnicas que los autores tuvieron al alcance. La entrevista y el artículo mencionados sirven también para evidenciar este aspecto. César Bolaños describe un laboratorio bastante sencillo conformado por una grabadora casera a válvulas, un amplificador, un micrófono y un generador de ruido blanco. Rajmil Fischman habla de dos procesadores multi

efecto Yamaha SPX1000, técnicas de procesamiento de señal digital (DSP), el lenguaje de síntesis musical de *Csound* creado por Barry Vercoe, los programas de manipulación espectral de SPECCROS, SPECSTR y VOCJNTE creados por Trevor Wishart, procesamiento en tiempo real, filtrado dinámico, transformaciones espectrales, transformaciones tímbricas, efectos de *chorus*, la técnica de *phase vocoder*, entre otros.

Estos cambios en los medios de trabajo van de la mano con lo dicho por José Ignacio López en su libro *La Guardia Nueva* respecto a el abaratamiento de productos informáticos y mayor acceso a herramientas para la realización de la música tecnologizada que se ha ido dando con el paso del tiempo (López, 2019, p.72). “La proliferación de máquinas electrónicas unida a otros cambios de carácter social genera un ambiente propicio para las artes musicales electrónicas que se encontraban a la espera de espacios de aceptación” (López, 2019, p.73).

3.2. Vallejo como generador de imaginarios sonoros

Respecto al uso del texto y la voz hablada dentro del tejido musical, se pueden observar tanto diferencias como similitudes en las obras de *Intensidad y Altura* y *Los Dados Eternos*. Lo primero que salta a la vista, es la cantidad de texto empleado en ambas composiciones. Mientras que en el trabajo de Bolaños se hace una lectura casi completa del poema, en el caso de Fischman los fragmentos textuales y entendibles utilizados se reducen a 4 momentos. De este mismo modo, en *Intensidad y Altura* la lectura es realizada por una misma voz masculina principal que cumple el papel de narrador; entre tanto, en *Los Dados Eternos* se pueden diferenciar al menos 3 voces tanto masculinas como femeninas en las intervenciones principales.

En cuanto a los factores comunes, se observa que estos se aplican a las voces secundarias mediante los siguientes parámetros:

- La elaboración de texturas a través de la superposición de voces susurradas o murmullos.

- Transformaciones de cambio de tono para abarcar frecuencias graves: En el caso de Rajmil Fischman esto es utilizado en voces masculinas que parecen recitar oraciones o invocaciones, en el de César Bolaños se suma a la reproducción reversa en el caso del objeto sonoro que representa el rugido del puma.
- Búsqueda de acentuaciones alternativas en la recitación: Bolaños las genera a través de la superposición y reproducción en reversa, mientras que Fischman crea acentuaciones desde la misma dicción para generar un contrapunto con las líneas del oboe.
- Procesamientos en la voz con fines rítmicos/percusivos: Ejemplo de esto es el objeto sonoro de la “O” modificada electrónicamente de César Bolaños y el uso de los “oh” y “ah” de Rajmil Fischman mezclados con instrumentos de percusión para generar ritmos latinos.

Respecto al texto como generador de forma musical, se puede establecer que en el caso de *Intensidad y Altura* hay una fuerte relación entre la estructura del poema y la estructura de la obra debido al mayor uso del texto y a la simetría existente entre los versos y las secciones de la pieza. En el caso de *Los Dados Eternos* el vínculo entre el texto y estructura - aunque existente - se da con mayor libertad. En palabras de Fischman: Aunque, el poema no fue utilizado como un programa para la pieza, sí sirvió como una fuente de imágenes (Fischman, 1994, p.1).

En ese sentido, la generación de imaginarios sonoros basados en el texto de los poemas es un factor bastante presente en ambos trabajos. A través de distintos procesos y elementos, Bolaños logra representar con claridad la impotencia e imposibilidad de expresarse del narrador, el tartamudeo, las frases entrecortadas, la espuma, el rugido del puma. Fischman, representa a los dados de manera literal, a los espacios donde se juega con estos, los reclamos y plegarias en las voces y las lamentaciones a través de intervenciones en el oboe. Considero que ambas

composiciones han logrado generar una atmósfera común y que coincide con el estilo literario y temáticas recurrentes en César Vallejo.

3.3. Y ¿Lo peruano?

Al inicio de la presente investigación se planteó la idea de que la elección de los textos de César Vallejo como base para las composiciones en cuestión, podría fundamentarse bajo una suerte de nostalgia, de una necesidad por parte de estos compositores peruanos - a la vez que extranjeros - de representar identidad nacional. Después de haber estudiado de manera minuciosa gran parte de los elementos que componen las piezas específicas de César Bolaños y Rajmil Fischman, ha llegado el momento de preguntarse: ¿lo peruano? ¿Existen en las obras elementos musicales que puedan ser considerados nacionales? O, por el contrario, ¿lo único peruano es la nacionalidad del poeta y del compositor?

En el caso de *Intensidad y Altura* ocurre lo segundo. Si uno la escucha sin conocer el contexto del poema y del autor, no hay absolutamente nada en la música que pueda indicar que la obra es peruana. Considero que sus características responden en mayor medida a la época y corrientes universales de la música tecnologizada de su momento. Uno de los motivos de esta decisión podría encontrarse en que, al ser la primera obra electroacústica compuesta por César Bolaños, su interés giró alrededor de explorar este nuevo espacio sonoro, más que por establecer un lenguaje específico.

En la obra de Rajmil Fischman ocurre lo opuesto. En la sonoteca en línea *Sonus* figura una reseña sobre Los Dados Eternos que explica que esta pieza está fuertemente influenciada por la cultura latinoamericana, tanto en su referencia a la música y el lenguaje como en las manifestaciones inconscientes del ritmo y la danza dentro de material electroacústico más abstracto (Sonus, s.f.). De una forma muy interesante, Fischman ha logrado comulgar la

atmósfera densa generada a partir del poema, con algunas rupturas lúdicas influenciadas por ritmos latinoamericanos. En la sección elegida para el análisis, la relación con lo peruano se hace más evidente mediante la construcción de audios ambientales pertenecientes a una peña criolla. Debido a los distintos sonidos que intervienen en estos fragmentos, es imposible que el oyente se ubique en un espacio fuera del peruano.

Como compositora me pareció muy enriquecedora la forma de Rajmil Fischman de ejercer identidad nacional. En el primer capítulo se narra como la representación de lo tradicionalmente peruano fue evolucionando poco a poco desde las corrientes indigenistas hacia la generación del 50; yendo de la cita de patrones y motivos rítmicos y melódicos de música peruana, a plantear la esencia de estos elementos de maneras más sutiles. *Los Dados Eternos* es una muestra de estos juegos de timbre, colores, efectos y atmósferas mencionados en la tesis doctoral de Clara Petrozzi (2009, pp.121-122). Los audios ambientales no se tratan de simples grabaciones, sino de composiciones sonoras cuidadosamente curadas y generadas mediante la combinación y edición de distintos *samples* que logran mostrar una amplia gama de características y sonoridades de la música peruana de la costa, sin necesidad de traicionar o escapar de los lenguajes y técnicas propias de la música tecnologizada.

Dicho lo anterior, quedan pendientes las preguntas de si, ¿el hecho de que César Bolaños no haya usado ningún elemento directamente peruano hace de su obra menos peruana? ¿qué hace que una manifestación artística, un poema o una composición sean peruanos? ¿Basta que sean hechas en Perú o por peruanos?; o, ¿es necesario que contengan ciertas características, elementos o temáticas para ser considerados nacionales?

CAPÍTULO IV: MICROTRILCE 2020

Creo que la música electrónica en general ha estado un poco aislada. El simple hecho de comenzar esta ola nueva y representarla como se ha comenzado a hacer va a marcar un estímulo para esta y las siguientes generaciones quienes, en definitiva, harán una revisión hacia atrás y contarán con este evento. La relevancia quizás no se pueda medir ahora mismo, pero, a futuro, va a ser trascendental (D. Berrospi, correo electrónico, 29 de octubre de 2020).

4.1. Un ejemplo de la situación actual en relación con el uso de la música tecnologizada y los recursos poéticos de César Vallejo

El viernes 10 de julio del 2020 se llevó a cabo la muestra virtual de los Ejercicios de micro composición de poesía electro-fonética *Microtrilce*, dirigida por el docente José Ignacio López Ramírez Gastón. Este proyecto llevado a cabo por los alumnos de composición de la Universidad Nacional de Música como parte de sus prácticas preprofesionales, supuso el uso de poemas o versos del poemario *Trilce* de César Vallejo, como material para la composición de piezas electroacústicas. Asimismo, este grupo de alumnos forma parte del Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro y del Ensemble de Laptops de la Universidad Nacional de Música (ELUM); ambos a cargo de José Ignacio López. Estas iniciativas forman parte de la anteriormente denominada tercera etapa (2017 - 2020) del desarrollo de la música tecnologizada en el Perú.

El ELUM ha participado en diversas presentaciones desde su formación en el 2019; entre ellas, la sonorización de una película muda en la Plazuela de las Artes del Teatro Municipal, un concierto en el Festival la Trenza Sonora, una presentación al aire libre en la Ermita de Barranco,

otra presentación en la Sala de Usos Múltiples Armando Sánchez - Málaga de la UNM, tal que la muestra de su trabajo en el MUSLAB 2020 llevado a cabo en México. Las actividades de dicho ensamble, así como las del Laboratorio, tienen por objetivo poder darle una voz al Perú en el discurso global de música y tecnología (López, 2020, pp. 261 - 269). La realización de la muestra virtual de *Microtrilce* forma también parte de estas iniciativas.

Fue así que en el evento se presentaron las siguientes composiciones, en orden de aparición: *110001* de Renzo Garcés, basada en el Poema I; *Umbralba time* de Issias Alonzo, basada en el Poema II; *Vvusco* de Álvaro Ocampo Grey, basada en el Poema IX; *Seríamos los dos* de Carlos Soria, basada en el Poema XVIII; *Si lloviera* de Bryan Yep, basada en el Poema XXXIII; *Turbia microespera I* de José Ignacio López Ramírez Gastón, basada en el Poema XXXIV; *remote micropieza I* de Jorge Luis Quispe Córdoba, basada en el Poema XVIII; *Motete (micropieza)* de Saúl Medina Valenzuela, basada en el Poema XII; *Quimérico* de Michael Augusto Magín Palomino, basada en el Poema XXVI; y *Post - lluvia* de Diego Berrospi, basada en el poema XXVII.

Estos alumnos han pasado anteriormente por los cursos de *informática aplicada a la música 1 y 2* y el *Taller de electroacústica 1 y 2*. Durante los cuales han adquirido conocimientos desde lo conceptual, lo teórico - práctico, hasta la ejecución a plasmarse en las prácticas preprofesionales. Parte de los objetivos de esta malla curricular es que los estudiantes aprendan lenguajes de programación visual a través de Pure Data, así como el procesamiento de señales digitales o DSP. En el caso de *Microtrilce*, estos conocimientos previos se mezclaron con el uso de la poesía fonética, entendiendo a esta como una forma de explotar las riquezas sonoras del lenguaje en la composición de una pieza electroacústica.

4.2. Entrevistas

Para poder vincular este reciente proyecto con todo lo expuesto anteriormente y el hilo conector entre las obras de César Bolaños y Rajmil Fischman sobre el uso de elementos poéticos nacionales (específicamente de César Vallejo) como un recurso para representar identidad nacional en la electroacústica peruana; se realizó una entrevista vía correo electrónico a tres alumnos que formaron parte de *Microtrilce*: Diego Berrospi (1993), Michael Augusto Magán Palomino (1995) y Renzo Garcés (1997). Durante la entrevista se trataron temas alrededor de su proceso creativo, elección y desarrollo del texto, entre otros (Anexo 2). Las preguntas realizadas fueron las siguientes:

En general:

1. Describa la experiencia de trabajar una composición electroacústica en base a poesía ¿Había realizado obras similares anteriormente? De ser así, comente con qué autor(es) y literatura.

Sobre Trilce, de César Vallejo

1. ¿Qué opina del uso de la poesía de César Vallejo para este proyecto? ¿Si hubiera tenido la libertad de elegir a cualquier autor, hubiese pensado en uno peruano o en uno extranjero?
2. ¿Considera que la nacionalidad peruana del autor influyó de alguna manera en su forma de trabajar la música?
3. ¿Diría que hay algún elemento abiertamente peruano en su composición (*Microtrilce*)?

Sobre el desarrollo del texto:

1. ¿Cómo fue el proceso de selección de poemas para cada obra?
2. ¿Cómo fue su acercamiento con el texto? ¿De qué componentes del poema se sirvió para la composición?
3. ¿Cuál fue el rol de la recitación o voz hablada en su composición?

Cierre

1. ¿Qué relevancia considera que puede tener este trabajo en la educación, composición o historia de la música peruana?

Tras la primera pregunta, se conoce que los tres jóvenes han trabajado anteriormente con poesía en sus composiciones; sea en formatos corales, vocales con acompañamiento o de música tecnologizada. Sin embargo, tanto Diego como Renzo, comentan que el proceso de composición para *Microtrilce* en base a la recitación fue completamente distinto a sus experiencias previas:

(...) se parte de la grabación de un sencillo recitado. Es a partir de ahí donde uno comienza a desarticular, deconstruir y transformar las palabras para generar otros sonidos que pueden o no ser claros con el texto y, de acuerdo con lo que uno necesita, puede usarlo en distintas capas de la música (D. Berrospi, correo electrónico, 29 de octubre de 2020).

En cuanto al uso de la poesía de Vallejo para este trabajo, las respuestas presentan una fuerte lógica común: En primer lugar, Diego utiliza las palabras “cercanía” y “asequible” para referirse al trabajo del poeta, tal que el hecho de que nos encontramos inmersos en su mismo mundo y es alguien que nos representa. Michael sostuvo que ya había trabajado anteriormente con textos de Vallejo, y que de haber podido elegir a otros autores hubiese utilizado poemas de Martín Adán o Alejandro Susti (ambos peruanos). Renzo describe que tras la elección de Vallejo hubo la intención de generar vínculos con el público debido a su popularidad. En síntesis, se sabe que dos de los tres jóvenes compositores entrevistados han trabajado anteriormente con poemas de Vallejo; que Diego, aunque no lo ha hecho siente cierta afinidad con su trabajo; Que Michael estaría interesado en basarse en textos de otros dos poetas igualmente peruanos; y, que se consideró que Vallejo ayudaría a generar un vínculo de identificación con los oyentes. Tras

señalar todo lo anterior es difícil negar la existencia de la identificación y representación producida por la nacionalidad del autor y de los compositores. Sin embargo, considero que esta sensación de cercanía tiene sus raíces en un aspecto casi más territorial que cultural. Por ser peruanos, estudiamos a César Vallejo en el colegio; por ser peruanos, tenemos mayor acceso a editoriales que publican trabajos de otros autores nacionales (como el Fondo editorial Universidad de Lima en el caso de Alejandro Susti); por ser peruanos, de cierta manera, los autores nacionales son los que tenemos “más a la mano”. Por otro lado, también existe un matiz de orgullo al compartir la nacionalidad con los escritores; o, del compromiso de pensar que debemos familiarizarnos primero con las expresiones artísticas nacionales antes que con las extranjeras.

Al decir que se trata de un aspecto más territorial que cultural se pretende evidenciar la información obtenida en las preguntas sobre el uso de elementos musicales peruanos en las composiciones de *Microtrilce*. Los tres entrevistados señalan que la nacionalidad del compositor no influyó en su composición y que tampoco han utilizado ningún elemento musical a ser descrito como tradicionalmente peruano, debido a que los poemas tampoco poseían una temática de este estilo. Se indica que en todo caso “lo peruano es el texto, el poeta y la obra en sí desde su concepción” (D. Berrospi, correo electrónico, 29 de octubre de 2020) y que “Todos los materiales fueron generados a partir de la voz grabada. Sin embargo, (si) considerásemos la nacionalidad del autor, diría que el poema sería abiertamente peruano en sí mismo” (M. Magán, correo electrónico, 29 de octubre de 2020).

Las líneas anteriores nos pueden conducir a retomar las preguntas sin responder del capítulo anterior, al interminable debate de ¿qué hace que una manifestación artística, un poema o una composición sean peruanos? ¿Basta que sean hechas en Perú o por peruanos?; o, ¿es

necesario que contengan ciertas características, elementos o temáticas para ser considerados nacionales?

En el libro *La música en Latinoamérica*, Aurelio Tello nos recuerda que el nacionalismo en la música partió de la necesidad de consolidar un sello artístico apoyado en la sonoridad prehispánica, en la canción popular, en el folklor, o en las reminiscencias y reinenciones de estos, como parte de un largo proceso de búsquedas identitarias que se remontan al siglo XIX (2011, p. 147). Sin embargo, en las páginas finales del libro se habla de la etapa actual del posmodernismo; marco que nos permite soñar con que se han dejado de lado las actitudes excluyentes de la música (sea nacionalista o de vanguardia) (pp. 240-241). Es así como incluso se menciona la presencia de la música por computadora:

Hemos entrado, pues, al nuevo milenio con un valioso contingente de compositores y una variedad de propuestas que era imposible considerar un siglo atrás (...) nuestra posmodernidad es afín a los Tratados de libre comercio, a la presencia de movimientos sociales como el zapatismo; a la globalización; al fracaso del socialismo, del neoliberalismo y del capitalismo; al mundo de los sintetizadores, de la interfase, de las computadoras y las comunicaciones por internet, del videoclip, de los teléfonos celulares, de la música de DJS, del iPod y de los videos de YouTube, del universo que algunos anhelan sin fronteras. Y eso se refleja en la música de los compositores de hoy (pp.240-241).

En este mundo hiperconectado resulta complejo hablar de música peruana y no peruana, así como determinar dónde termina lo nacional y empieza lo universal. Por esto, resulta factible pensar que para que una obra sea considerada nacional, basta con que su autor lo sea. Entonces, ¿en qué consistiría la construcción de una música electroacústica?

CONCLUSIONES

En un principio se apreció parte de la cronología de la cultura electroacústica latinoamericana y peruana de ámbito académico, logrando sintetizar algunos de sus principales hitos en tablas que abarcaron desde el año 1931 hasta el 2020. Esto resulta relevante, puesto que si bien existen algunas fuentes que describen o discuten fragmentos específicos de esta historia; hay una ausencia de bibliografía que reúna sus partes, y que permita relaciones y futuros análisis. Es así como, por medio de la tabla 1: Algunos hitos latinoamericanos sobre el desarrollo de la música electroacústica (1957-1970), se observa la relevancia que tomó la música tecnologizada en otros países, plasmada en la creación de distintos laboratorios, estudios y espacios dentro de las universidades; mientras que, en Perú, la realidad era muy distinta. Este hecho ayuda a comprender porque Bolaños y Fischman pudieron profundizar en el estudio de la música tecnologizada desde la diáspora; y resulta más revelador aún, como la situación no fue muy distinta para ambos, por más de que los separasen 25 años. Como muestra la tabla 2: Algunos hitos peruanos sobre el desarrollo de la música electroacústica (1931-2020), el desarrollo de dicha música se ha ido forjando a lo largo de tres etapas, cuyas luchas se remontan hasta la actualidad, donde parece por fin estar dando frutos. En este trabajo, se conoció parte de estas etapas a través de *Intensidad y Altura* (1964), *Los Datos Eternos* (1991) y *Microtrilce* (2020), estando todas las obras en cuestión vinculadas al mismo personaje: el poeta peruano César Vallejo.

Posteriormente, se exploró el contexto nacionalista en la música peruana, y como a raíz de la coyuntura de la guerra hispano-sudamericana empieza a surgir la necesidad de separar lo peruano de lo español. Estas necesidades se proyectan en la música académica a través del pre-indigenismo e indigenismo. Clara Petrozzi menciona como, a partir de la generación del 50, se

empieza a dar un giro sobre esta influencia peruana (en muchos casos, andina) mediante nuevas técnicas y planteamientos. Posteriormente, esta idea se traslada a la música tecnologizada, a plasmarse en la tabla 3. Algunas obras electroacústicas peruanas relacionadas a temáticas andinas o nacionales. Aquí se reúne gran parte del repertorio con las características mencionadas, compuesto desde 1964 hasta el 2012. Los motivos para esta fuerte conexión de elementos podrían deberse a una suerte de nostalgia desde la diáspora, al objetivo de ejercer identidad a través de un lenguaje nuevo, al deseo de conectar con un público indiferente, o de validar una música extranjera en medio de gobiernos con políticas culturales nacionalistas, entre otros.

Durante las entrevistas realizadas a Fischman, Castro, Filinich y Alvarado también se trató el tema de la identidad nacional y artística, tal que del nacionalismo en la música. Estos, mostraron un pensamiento distinto, y relativamente nuevo, producto de una ola generacional, que no es sino un resultado de largos procesos de discusión sobre dichas temáticas. En sus opiniones, se muestra un concepto de identidad nacional ampliada, globalizada y que coloca un mayor énfasis en la relación con problemáticas nacionales, más que en el mero uso de elementos que suenen nacionales.

Más adelante, se llevó a cabo el análisis de la estructura de las obras propuestas, en la cual se involucran aspectos poéticos. En cuanto al uso de los textos de César Vallejo, destaca la relación “nuevo lenguaje literario – nuevo lenguaje musical”. Vich señalaba que Vallejo había construido un lenguaje nuevo, una forma literaria distinta; esta idea conecta perfectamente con la composición de la primera pieza de música tecnologizada peruana en los 60- y aún en los 90. Mediante el análisis formal se logró identificar los principales elementos de las obras, tal que el contexto sonoro y estructura en el que dialogan; para luego, alcanzar una mayor comprensión a través de la clasificación (tipología) y descripción (morfología) de cada uno de ellos. En el

análisis de correspondencia texto – música, y la posterior comparación, se pudo notar que ambos compositores se basaron de maneras distintas en el texto y establecieron diferentes relaciones con la idea de generar identidad nacional a través de los elementos poéticos. Tanto *en Intensidad y Altura* como en *Los Dados Eternos* se dio la elaboración de texturas a través de la superposición de voces susurradas o murmullos, transformaciones de cambio de tono para abarcar frecuencias bastante graves, la búsqueda de acentuaciones alternativas en la recitación, y el procesamiento en la voz con fines rítmicos/percusivos. No obstante, en cuanto a los elementos sonoramente peruanos, la obra de Bolaños parece obedecer a las tendencias universales de su época en cuanto a la música tecnologizada; mientras que en la de Fischman, existe una fuerte influencia latinoamericana en sus ritmos y elementos.

Llegando hacia el final, se entrevistó a tres de los participantes del concierto virtual *Microtrilce*: Ejercicios de micro composición de poesía electro-fonética. En cuanto a la elaboración de las piezas, se observó que al igual que en las obras analizadas previamente, el texto y la voz recitada fueron las semillas para la creación. En este tipo de composición electroacústica basada en poesía, el uso de samples permite utilizar el texto de maneras infinitas, haciendo posible crear material sonoro nuevo a través de este, pudiendo elegir que el texto sea más o menos reconocible, según las necesidades de la obra. Respecto a la identidad nacional, se puede notar que los jóvenes comparten un pensamiento similar al de Fischman, Castro, Filinich y Alvarado; a miras de una identidad universal y que obedezca a las necesidades temáticas del texto más que a una representación personal.

Por otro lado, en cuanto a la elección de Vallejos se señaló lo siguiente: “El autor fue elegido por votación, inicialmente pensamos en otros poetas peruanos, pero finalmente optamos por César Vallejo pues consideramos que además de la genialidad del poeta, goza de mucha

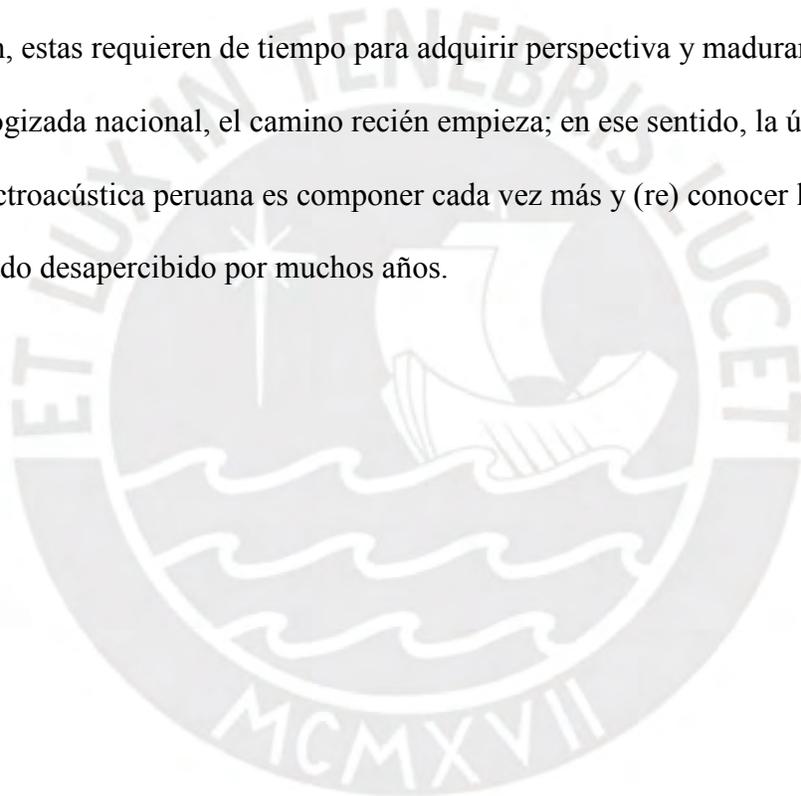
popularidad y ayudaría a acercarnos a un público más variado” (R. Garcés correo electrónico, 29 de octubre de 2020). Si bien poco a poco pareciera que el pensamiento musical de la electroacústica peruana ha ido dejando de lado la idea de emitir un discurso nacional a través del cliché, es difícil negar que existe un vínculo de cercanía, identificación y representación con los autores nacionales; por más de que los versos o los objetos sonoros no narren algo relacionado con lo tradicionalmente peruano.

En las primeras páginas de la presente investigación, hemos podido ser testigos de la accidentada historia del desarrollo de la música electroacústica en el Perú. Las dificultades de corte social, político y cultural por las que ha atravesado esta guardia para convertirse de invisible a nueva, resultan bastante complejas en sí mismas y podrían ser merecedoras de un trabajo de investigación propio. No obstante, es importante resaltar que tras los - no muy eficaces- intentos de dos etapas por establecer una generación de compositores de música tecnologizada, pareciera que finalmente estamos viendo la luz al final del túnel. Por este motivo, en su libro *La guardia nueva*, López hace referencia a sus últimas ideas como (in)conclusiones, se entiende que aún queda mucho camino por recorrer.

Este trabajo pretende ser un aporte dentro este camino, que no solo contribuya en llenar el vacío de textos académicos relacionados al tema; sino, que proponga al análisis como narrador de esta historia. En este caso, el análisis formal, tipo - morfológico y de correspondencia texto - música nos ha servido para comprender en qué consistió la construcción de una música electroacústica a través del vínculo con los recursos poéticos de César Vallejo; no obstante, es importante reconocer que esta “peruanidad” atribuida a la música puede provenir de distintas perspectivas. No tiene por qué ser un requisito que esta música contenga elementos tradicionalmente peruanos, o suene a algo peruano. Como Luis Alvarado señaló en su entrevista,

hasta cierto punto estos recursos pueden ser solo “vestimenta”. Para él, resulta más valioso que las obras encarnen esas urgencias que vivimos como nación día a día.

Por último, creo que la falta de promoción y difusión de la música electroacústica nacional puede ser considerada como una de estas urgencias dentro del ámbito musical. Al referirnos a la construcción de una música electroacústica peruana, pueden surgir diversos cuestionamientos a cerca de qué características deben poseer aquellas piezas. No obstante, es importante recordar que rara vez las escuelas o corrientes musicales son estudiadas sobre la marcha; más bien, estas requieren de tiempo para adquirir perspectiva y madurar. En el caso de la música tecnologizada nacional, el camino recién empieza; en ese sentido, la única manera de construir una electroacústica peruana es componer cada vez más y (re) conocer lo que ya se ha escrito, y ha pasado desapercibido por muchos años.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcázar, A. (2004). *Análisis de la música electroacústica—género acusmático—a partir de su escucha* (Tesis de doctorado, Departamento de Arte, Universidad de Castilla-La Mancha. Ciudad Real, España). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10578/3926>
- Alvarado, L. (2010). Encuentro de dos mundos: Edgar Valcárcel y la nueva música en el Perú. *Hueso Húmero*, (55). Recuperado de <http://cazartruenos-magazine.blogspot.com/2012/05/encuentro-de-dos-mundos-edgar-valcarcel.html>
- Alvarado, L. (2012). Música para uno: Leopoldo la Rosa y los orígenes de la música experimental en el Perú. *Hueso Húmero*, (59). Recuperado de <http://cazartruenos-magazine.blogspot.com/2012/09/musica-para-uno-leopoldo-la-rosa-y-los.html>
- Alvarado, L. (2016). Señales de síntesis, música electroacústica peruana (1991-2000). *Buhrecords*. Recuperado de <https://buhrecords.bandcamp.com/album/br81-señales-de-s-ntesis-m-sica-electroac-stica-peruana-1991-2000-essential-sounds-collection-vol-7>
- Alvarado, L., Varela, D., Cambiasso, N., Cuentas, S. & Rozas, E. (2009). *Tiempo y obra de César Bolaños*. Lima: Centro Cultural de España.
- Armisen, A. (1985). Intensidad y altura: Lope de Vega, César Vallejo y los problemas de la escritura poética. *Bulletin hispanique*, 87 (3), pp. 277-303.
- Bolaños, C. (1990). [Radio]. Lima. Recuperado de: www.youtube.com/watch?v=b7iyy1RTxrw&t=2206s
- Bolaños, C., Quezada Macchiavello, J., Iturriaga, E., Estenssoro, J., Pinilla, E. & Romero, R. (1985). *La música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro. Música Clásica.

- Cádiz, R. (2008). Propuestas metodológicas para el análisis de música electroacústica. *Resonancias*, 12 (23), pp. 69-85. Recuperado de <http://resonancias.uc.cl/es/N-23/propuestas-metodologicas-para-el-analisis-de-musica-electroacustica.html>
- Cuevas, P. (2017). Identidad y espacio. Aproximación a un repertorio de música electroacústica de origen latinoamericano. *Revista Argentina de Musicología*, (18), pp. 67-89.
- Chion, M. (1983). *Guide to Sound Objects. Pierre Schaeffer and Musical Research*, trans. John Dack and Christine North.
- Dal Farra, R. (2004). Latin American Electroacoustic Music Collection. *Portal Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology*.
- Eiriz, C. (2012). Una guía comentada acerca de la tipología y la morfología de Pierre Schaeffer. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (39), pp. 39-56.
- Filinich, R. (2017). Ta[p]Chas: Transculturación, heterogeneidad e hibridez en la música electroacústica del Perú en la generación de los sesenta. (versión en español). *Leonardo Music Journal*, 27 (27), pp. 93-97. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/319996011_TA_P_CHAS_References_to_Indigenous_Traditions_in_Peruvian_Electroacoustic_Composition_of_the_1960s
- Finol, J. E. (2010). Los heraldos negros de César Vallejo o La conciencia trágica de la vida. *Alpha (Osorno)*, (31), pp. 103-118.
- Fischman, R. (1994). Sound processing in los dados eternos. *Contemporary Music Review*, 10 (2), pp. 181-189.
- Fischman, R. (1999). Global Village, Local Universe: a statement of identity. *Leonardo Music Journal*, 9 (2), pp. 53-62. Recuperado de

- https://www.researchgate.net/publication/249563486_Global_Village_Local_Universe_A_Statement_of_Identity
- Fogle, M. (2009). *Understanding Electronic Music: A Phenomenological Approach* (Tesis de doctorado, The Graduate School, Florida State University College of Music. Florida, Estados Unidos). Recuperado de <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:182555/datastream/PDF/view>
- Forte, A. (1973). *The structure of atonal music*. Londres: Yale University Press.
- Gatt, M. Proyect OREMA (Online repository for electroacoustic music). Recuperado de: http://www.orema.dmu.ac.uk/analytical_toolbox
- Hart, S. (1987). *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo* (Vol. 133). Londres: Tamesis Books Ltd.
- Keele University. (s.f.). Professor Rajmil Fischman [Sitio Web]. Recuperado de <https://www.keele.ac.uk/humanities/study/musicandmusicotechnology/ourpeople/rajmilfishman/>
- Kostka, S. (2006). *Materials and techniques of twentieth-century music*. New Jersey: Prentice Hall.
- Kostka, S., & Santa, M. (2018). *Materials and techniques of post-tonal music*. Londres: Routledge.
- López, J. (2008). *Constructing musical spaces beyond technological Eden: a participative initiative for musical interface development based in the Peruvian context*. (Tesis de maestría, Universidad de California San Diego. California, Estados Unidos). Recuperado de <https://escholarship.org/uc/item/9r3229qm>

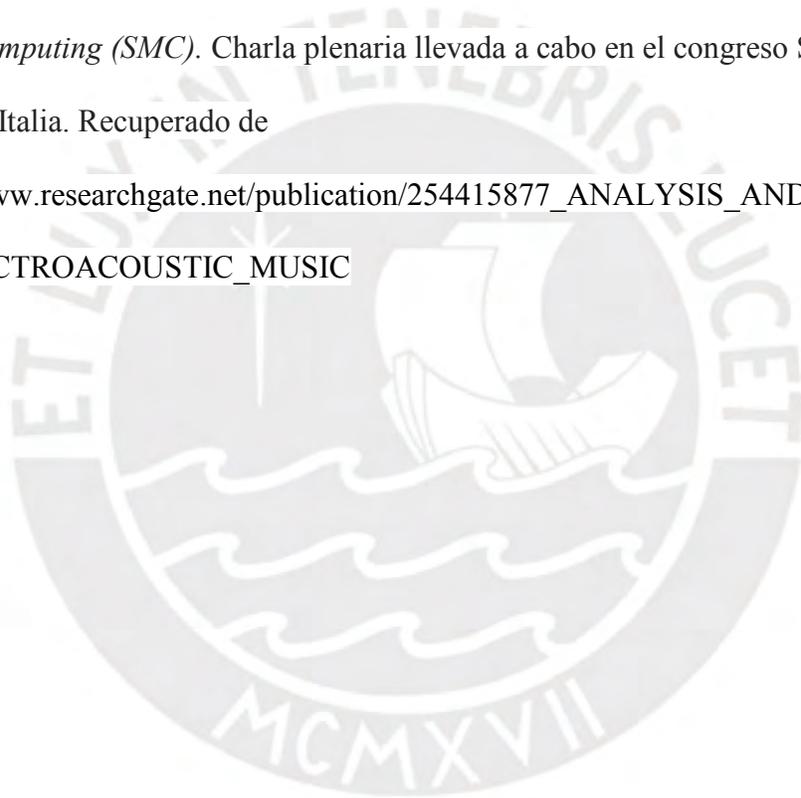
- López, J. (2019). *La guardia nueva, visiones sobre la música electrónica en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Etnomusicología - IDE.
- López, J. (2020). *Este Futuro es Otro Futuro: The role of social discourse on the [under] development of contemporary academic electronic music in Perú* (Tesis de doctorado, Universidad de California San Diego. California, Estados Unidos). Recuperado de <https://escholarship.org/uc/item/2sm8k2dk>
- Martínez, D. (Setiembre de 2014). *Apreciación de Los Dados Eternos*. Academia.edu [Sitio web]. Recuperado de https://www.academia.edu/8695396/Apreciación_de_Los_Dados_Eternos
- Masaeli, M., Bula, G., & Ernest Harrington, S. (2018). *Latin American perspectives on global development*. Newcastle, Inglaterra: Cambridge Scholars Publishing.
- Miranda, R., & Tello, A. (2011). La música en Latinoamérica. En M. Vega (Coord.) *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana* (Vol. 4). México, D.F.: Secretaria de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.
- Nagore, M. (2004). El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. *Músicas al sur, 1*. Recuperado de <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>
- Normandeu, R. (Junio, 2010). A revision of the TARTYP published by Pierre Schaeffer. En X. Shuya (Presidencia), *Proceedings of the Seventh Electroacoustic Music Studies Network Conference*. Conferencia llevada a cabo en congreso Electroacoustic Music Studies Network, Shangai, China. Recuperado de http://www.ems-network.org/IMG/pdf_EMS10_Normandeu.pdf

- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005: Identidades en la diversidad*. (Tesis de doctorado, Instituto de Investigación de las Artes-Musicología, Universidad de Helsinki. Helsinki, Finlandia. Recuperado de <http://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2016/11/Tesis-Clara-Petrozi.-2009..pdf>
- Quezada Macchiavello, J. (s.f.). César Bolaños, Radio Filarmonía [Sitio Web]. Recuperado de <http://www.filarmonia.org/page/Cesar-Bolanos.aspx>
- Said, E. W. (2005). *Reflexiones sobre el exilio: Ensayos literarios y culturales seleccionados por el autor*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial (Debate).
- Sánchez Flores, M. A. (2016). *Más allá del pop achorado: una propuesta de relectura de los afiches de Jesús Ruiz Durand para la reforma agraria del gobierno de Juan Velasco Alvarado* (Tesis de maestría, Escuela de Post Grado, Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, Perú). Recuperado de <http://hdl.handle.net/20.500.12404/7756>
- Shaeffer, P. (1966). *Tratado de objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial. Recuperado de https://monoskop.org/images/1/1e/Schaeffer_Pierre_Tratado_de_los_objetos_musicales.pdf
- Sonus. (s.f.). Los Datos Eternos [Sonoteca]. Recuperado de https://sonus.ca/oeuvre/44841/Los_Dados_Eternos_Rajmil_Fischman
- Sucre, G. (1985). *La máscara, la transparencia*. México, D.F: Fondo De Cultura Económica (Tierra Firme).
- Toch, E. (2001). *Elementos constitutivos de la música: armonía, melodía, contrapunto y forma*. Barcelona: Idea Books.

Valencia, A. (23 de junio de 1984). Música Experimental ¿Una realidad? *Diario La República*, p. 11. Recuperado de <https://1library.co/document/dzx3o84z-articulo-diario-republica-sab-junio-p.html>

Vich, V. (2019). Vallejo: un poeta del acontecimiento. *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen 4. Poesía peruana: entre la función de su modernidad y finales del siglo XX* (pp. 57-82). Lima: PUCP/Casa de la literatura peruana.

Zattra, L. (Noviembre de 2005). Analysis and analyses of electroacoustic music. En *Sound and Music Computing (SMC)*. Charla plenaria llevada a cabo en el congreso SMC05, Salerno, Italia. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/254415877_ANALYSIS_AND_ANALYSES_OF_ELECTROACOUSTIC_MUSIC



ANEXO A. Entrevistas - Nacionalidad e identidad

*Las entrevistas se encuentran adjuntadas de forma idéntica como fueron escritas por los informantes, salvo por el formato del texto.

(1) Nombre: Rajmil Fischman

Ocupación: Compositor, investigador.

Sobre su identidad como compositor/músico/artista:

1. ¿Considera que su nacionalidad influye en los elementos, procesos y discursos presentes en su trabajo artístico? ¿De qué manera?

Antes de poder contestar esta pregunta debo esclarecer mi significado de ‘nacionalidad’. Hace ya muchos años que he dejado de creer en la nación-estado tal y como se formó a partir de la revolución industrial y el nacionalismo de los siglos XIX y XX. Hay una variedad de razones para adoptar una posición como ésta. Específicamente, la nación-estado surgió como una formación política apropiada para el volumen y carácter de la economía en las etapas iniciales de la revolución industrial, que presentaban problemas relativamente locales y regionales. Por otro lado, en el mundo contemporáneo, y a pesar de muchos intentos aislacionistas, los prospectos y desafíos ecológicos, sociales y económicos que enfrentamos en el mundo contemporáneo requieren una reorganización global e integrada que las naciones-estado no pueden satisfacer separadamente. Además, la gran mayoría de estados son el resultado de procesos violentos y belicosos, colonialismo y decisiones políticas arbitrarias que, junto con las migraciones humanas, han resultado en naciones constituidas de multitudes de grupos étnicos y culturales con raíces históricas muy diversas. Sabemos esto muy bien en el caso del Perú, con sus vínculos históricos al multifacético mundo precolombino, a la cosmología amazónica, a la colonización europea, a la ascendencia africana, y a la inmigración del Oriente y Europa, que han sido permeados por influencias ‘externas’ modernas (por ejemplo, el rock, jazz, hip-hop o electrónica), y a la amalgamación de todos éstos en distintas medidas dentro de agrupaciones humanas más pequeñas o en individuos. Por eso, es más productivo enfocar en esa amalgamación histórica, social, cultural y psicológica, y la manera en que se manifiesta en los varios grupos e individuos, así como en las intersecciones entre éstos y en el contexto global en que se realizan.

Opino que la creación artística es una destilación de experiencia vivida que se vierte en el medio (imagen, sonido, idioma, acción física, etc.) y que esa experiencia está forjada tanto por la influencia de los acontecimientos que nos ocurren en la vida, como por esa amalgamación de historia, etnicidad, cultura y visión del mundo que nos identifica (y con la que, en parte, decidimos identificarnos).

Habiendo aclarado todo esto, me es posible examinar las influencias presentes en mi trabajo, que se puede dividir en dos categorías: rasgos que son *aprendidos* por medio de esfuerzos conscientes dirigidos a estudiar y comprender tradiciones musicales, y rasgos *absorbidos* – de manera consciente o inconsciente - cuando somos expuestos a tradiciones musicales que nos rodean. Como sucede con muchos de nosotros, los rasgos aprendidos se derivan de los estudios musicales que en mi caso incluyen la música clásica/contemporánea occidental, el estudio personal de algunas otras

tradiciones musicales - incluyendo la música peruana y latinoamericana - y la experiencia y conocimiento adquiridos por la interpretación de música popular.

No obstante, considero que, en mi caso, la influencia cultural peruana y, más ampliamente, latinoamericana, se manifiestan intensamente como tratos absorbidos. Me considero afortunado de haber sido expuesto a la música afroperuana, criolla y andina solo porque es tan ubicua en el paisaje sonoro de la urbe peruana; pues, como mucha gente de clase media, no habría hecho un esfuerzo consciente para escucharla. Solo después de muchos años, cuando ya vivía en el exterior, empecé a valorar este gran tesoro musical cuya presencia creció y se integró gradualmente en mi trabajo artístico. Este es un proceso que ha afectado a muchos músicos de todos los ámbitos⁶. Puedes encontrar más detalles sobre la influencia de los elementos culturales peruanos (y de otros elementos) en mi artículo *Global Village, Local Universe: A Statement of Identity*⁷ que, aunque ya hace un buen tiempo desde que lo escribí y la integración de los elementos culturales peruanos en mi trabajo ha seguido desarrollándose, aun explica la esencia de esta integración y presenta ejemplos representativos.

2. ¿Siente, o ha sentido, la necesidad de declarar identidad nacional durante el proceso de creación de sus obras/proyectos?

Como ya he explicado, no puedo referirme a una ‘identidad nacional’ sino más bien a una identidad compuesta de bagajes personales, culturales, históricos, étnicos y de visión. Estos incluyen firmemente mis raíces y vínculos profundos con el Perú en que nací y crecí (que por cierto no alcanza a abarcar toda la riqueza multifacética del país, pues esto es casi imposible). También incluyen mis raíces familiares, de origen judío del este de Europa, así como la experiencia vivida en Israel y en el Reino Unido; incluyendo los rasgos absorbidos durante esos períodos.

Respondiendo a la pregunta dentro de este contexto y considerando la creación artística como una destilación de experiencia vivida que se vierte en el medio (como ya dije antes), no hay necesidad de ‘declarar’ esa identidad de manera formal, pues está forjada por esa experiencia vivida y consecuentemente vertida en la obra. Naturalmente, cuando es necesario, uso las notas de programa para explicar aspectos relacionados con la identidad, cuando ayudan a aclarar el contenido de las obras.

Sobre la construcción de nación:

1. ¿Qué opina de las políticas culturales impulsadas durante el periodo de 1968-1975?

En mi opinión, el gobierno de Juan Velasco Alvarado intentó abordar las desigualdades sociales y económicas del país y llevó a cabo varias reformas que era esenciales para lograr esa meta. Por ejemplo, la reforma agraria, la nacionalización de la industria petrolera y la de minerales, el incremento de los derechos laborales, la creación de comunidades laborales, el reconocimiento del

⁶ Como ilustración de este proceso, recomiendo el siguiente ensayo de Fiorella Montero-Díaz, que trata de la fusión intercultural en Lima que se convirtió en un género musical de reto a la ‘segregación cultural sistemática en la sociedad peruana’: Montero-Díaz, F. (2018). La música fusión, ¿verdadera inclusión? Una exploración de la escena fusión en Lima. *Anthropologica Del Departamento De Ciencias Sociales*, 36(40), 97-120. Recuperado a partir de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/16397>, 14/06/20.

⁷ Fischman, R. 1999. *Global Village, Local Universe: A Statement of Identity*. *Leonardo Music Journal*, Vol. 9, pp. 53-62.

quechua como lengua nacional y la reforma educativa. Es posible que los cambios que efectuó no terminaron siendo permanentes debido a que trató de hacer demasiado en un plazo muy corto y también en gran parte debido a la oposición tan fuerte de las clases poderosas en el país.

El cuestionamiento de la imposición ideológica y cultural de las elites, y las iniciativas que apoyaron y promovieron aquellas facetas tan valiosas de la cultura en el Perú que hasta entonces no tuvieron cupo en la visión elitista, eran muy necesarios también. Y hubo muchas cosas buenas que salieron de esta política, y el ambiente y apoyo que creó; por ejemplo, en el caso de Perú Negro.

Más generalmente, y no necesariamente en relación con las políticas culturales del período 1968-1975, creo que es importante no adoptar un enfoque cultural exclusivista y normativo. Por otro lado, creo que es muy importante que el gobierno mantenga algún control sobre los recursos culturales pues en este mundo globalizado, hay muchas formas de neo-colonialismo cultural. Por ejemplo, la manera como el rock estadounidense y británico ha conquistado el mundo, descuajando la esencia de muchas tradiciones locales. Debo aclarar que no digo aquí que el rock sea algo malo o que no tenga valor (por el contrario, su contribución a la música es inmensa). Más bien, me refiero al hecho que mucha música que se presenta como ‘nacional’ o perteneciente a una cultura no occidental, ha perdido los elementos que la diferenciaban del occidente. Esto no es ni bueno ni malo, pero es necesario aclarar que en esos casos es difícil reconocer esa música como parte de aquella cultura no occidental. Para ilustrar esto daré el ejemplo del festival Eurovisión, que en principio promueve la identidad cultural de cada país participante, pero que en realidad ha convertido en un estilo común. Algo parecido se puede decir de algunas canciones contemporáneas del cine Bollywood (la industria cinematográfica hindú), que fácilmente podría ser una de las participantes en Eurovisión⁸.

Este fenómeno es un tipo velado de neocolonialismo cultural.

2. ¿Puede la música tradicional ser un elemento generador de nación por medio de las artes?

Me imagino que, en este contexto, ‘música tradicional’ se refiere a tradiciones folklóricas y populares. También me permitiré hablar de ‘identidad’ en lugar de ‘nacionalidad’ en vista de lo que ya expliqué anteriormente.

Las tradiciones folklóricas y populares no solo pueden ser generadoras de identidad, sino que lo han sido y aun lo son en la expresión artística de cualquier época o cultura que pueda imaginarme. Lo son con certeza en el caso la música clásica occidental. Además de las corrientes nacionalistas y autoctonistas de los siglos XIX y XX, podemos encontrar la presencia de música folklórica y

⁸ Para una explicación más detallada de estos puntos, sugiero el siguiente ensayo: Fischman R. 2008. Divine diversification or grey goo? Tracing, blurring and synthesis in the globalisation of music. *Sonic Ideas – Ideas Sónicas* 1(1): 46-54.

popular en misas del renacimiento⁹, Bach¹⁰, Mahler¹¹, Stravinsky¹², Ligeti¹³ - por nombrar a algunos - hasta el día de hoy, incluyendo la música electroacústica, en la que la manipulación de muestras de música folklórica y popular es un proceso muy común.

Lo que me parece importante cuando se emplea elementos de otra música, sea la que sea, es que, además hacerlo con respeto y de admitir públicamente su uso, la obra en la que se emplea proponga algo nuevo. No me parece que tiene mucho sentido citar y repetir música que ya existe, sino transformarla y/o recontextualizarla (todos los ejemplos que mencioné en el caso de la música occidental hacen justamente eso con las tradiciones musicales aludidas). Solo entonces me parece que pueda llegar a una identidad característica.

Sobre la música electrónica: según su punto de vista,

1. ¿Hasta qué punto es posible asociar la música electroacústica (como género extranjero) con elementos nacionalistas?

La asociación de ‘géneros extranjeros’ con identidades locales no es nada nuevo. Ha sido una parte integral del proceso transformativo de la música a través de la historia de la humanidad; tanto en el caso de las tradiciones orales como en la música escrita y grabada. Tomemos por ejemplo el folklore popular peruano. La música andina adoptó los instrumentos traídos por los españoles (guitarra, arpa, trompeta, etc.), combinándolos con los instrumentos locales (quena, zampoña, etc.), y creando nuevos instrumentos como el charango. Y la chicha amazónica usa la guitarra eléctrica de modo muy prominente.

Pero este proceso no solo consiste en el uso y adaptación de instrumentos extranjeros, pues estos encapsulan la técnica, el estilo y la práctica musical de su cultura de origen y por eso influyen la tradición musical que los adopta. Por ejemplo, con la guitarra vino la armonía tonal, que se combina con los modos y escalas precolombinas. Algo parecido sucedió con la combinación de elementos africanos y europeos en lo que hoy se conoce como afroperuano¹⁴. Asimismo, las polkas y valeses peruanos fueron en el pasado polkas y valeses europeos, y la marinera es considerada por algunos como una síntesis de elementos españoles, incaicos, gitanos y árabes.

Por ejemplo, las misas de Dufay, Josquin des Prés y Palestrina basadas en la canción popular *L'homme Arme*⁹

¹⁰ La canción de amor *Mein G'mut ist mir verwirret von einer Jungfrau zart*, de Leo Hassler, se convirtió en el coral más prominente de *La Pasión de San Mateo*, con la letra *O Haupt voll Blut und Wunden*.

¹¹ Usó la canción *Frère Jacques* y de la tradición judía *klezmer* en el tercer movimiento de la primera sinfonía

¹² Usó melodías rusas.

¹³ Usó elementos rítmicos latinoamericanos, pop y jazz en la obra *Hungarian Rock*.

¹⁴ Que tiene paralelos con los orígenes del son y salsa, de los blues y jazz, y hasta de la milonga y el tango.

La electroacústica no es una excepción: es un medio que trae su técnica, estilo, práctica y repertorio original pero que también es adaptable y transformable. Me atreveré a decir que incluso ofrece posibilidades más amplias que otros medios porque: 1) Es una tradición muy joven que no se ha explorado a fondo en el poco tiempo que ha existido. 2) Durante ese tiempo la tecnología con la que es asociada ha ido cambiando muy rápidamente. 3) Además, su desarrollo tecnológico no ha llegado aún a una etapa lenta y gradual en comparación a otras tradiciones musicales. 4) Como incluye el muestreo, no solo se restringe a elementos musicales y acústicos¹⁵ sino también incluye documentación sonora del mundo físico, con sus manifestaciones culturales, sociales y políticas. Es así como, por ejemplo, una obra basada en la actualidad política de una sociedad ya imbuye el medio electroacústico de un contenido que no tendría si se basara en otra actualidad. 5) Su vínculo con la integración tecnológica global (sea ésta entre medios y dispositivos locales o a nivel planetario a través de tecnologías de comunicación), puede facilitar los procesos de síntesis cultural.

Es más, creo firmemente que ya hay identidades latinoamericanas bien definidas. Mencionaré aquí algunas de las tantas obras que se pueda nombrar: *Efecto Tango* (2001-3), de Daniel Schachter; *Temazcal* (1984) y *Mambo à la Bracque* (1990), de Javier Álvarez; *La Periquera* (2014) de Adina Izarra, *En un mar de contradicciones* (2013) de Ana María Romano; *Que sus Nombres Cubran el Horizonte* (2019) de José Miguel Candela. Y en el Perú, además de *Ñacahuasu* (1970) de César Bolaños, el álbum *Composiciones Nativas* (1978) de Arturo Ruiz del Pozo y más recientemente, *Silbadores 4: desterrando símbolos* (2014) de Jaime Oliver.

2. ¿Puede darse una electroacústica peruana sin necesidad de recurrir a elementos nacionalistas?

Siguiendo la lógica desarrollada a través de esta entrevista, respondo con un sí rotundo. En primer lugar, los rasgos absorbidos por el creador no se manifiestan necesariamente en la repetición literal de las tradiciones absorbidas, sino que pasan procesos de destilación. Por ejemplo, mucha de la música creada en Latinoamérica (incluyendo algunas de las obras que mencioné antes) tiene elementos rítmicos y gestuales que me parece que son abstraídos de los bailes de la región¹⁶. Es necesario aclarar que, mientras la sublimación del baile es una característica general de la música occidental, me parece que en el caso de los ejemplos latinoamericanos el proceso es opuesto: el medio sublimado y a menudo contemplativo de la electroacústica es imbuido de una corporalidad directamente relacionada con la experiencia del baile; sea éste cumbia, salsa, mambo, marinera, festejo, etc. En segundo lugar, en este mundo global tan conectado, y a menos que una persona viva en aislamiento estricto, los rasgos absorbidos son multiculturales y abarcan un ámbito muy amplio. Nuevamente, los procesos internos de destilación de la experiencia vivida, y la síntesis de las influencias musicales, sociales y políticas pueden contribuir a la formación de una identidad peruana que en realidad sería una agrupación de identidades que intersecta identidades de otras

¹⁵ Llamémoslo *timbre* como entidad multidimensional propuesta por Denis Smalley, que incluye el ritmo, la altura, el gesto, la textura, el espacio, etc. Smalley explica esto en las siguientes ensayos:

Smalley, D. 1997. Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised Sound*, 2(2): 107-120.

Smalley, D. 2007a. Space-form and the acousmatic image. *Organised Sound*, 12(1): 35-58.

¹⁶ En el artículo *Spectromorphology: explaining sound-shapes* citado en la nota anterior, Denis Smalley usa el término *propioceptivo* para identificar la relación entre el gesto musical y el movimiento corporal.

partes del mundo. Al menos, así me parece que tiene sentido hablar de identidad cultural y artística en el siglo XXI. Por último, además de los elementos musicales, la inclusión de temáticas políticas, sociales y culturales locales/regionales no tienen que ser necesariamente nacionalistas, pudiendo proyectarse como consideraciones universales del estado humano.



(2) Nombre: Abel Castro
Ocupación: Músico

Sobre su identidad como compositor/músico/artista:

1. ¿Considera que su nacionalidad influye en los elementos, procesos y discursos presentes en su trabajo artístico? ¿De qué manera?

Generalmente se piensa lo nacional ligado al folclor, yo pienso lo nacional desde un punto de vista urbano contemporáneo, en el sentido de una realidad social y política relativas a grupos culturales y contraculturales con dinámicas cambiantes. Es así que me interesa la urbe o las provincias desde esa dinámica. Esos símbolos y sentidos están en mis trabajos escritos, y manifestada en la dinámica de la creación desde la improvisación libre, que están en el límite de lo experimental y lo formal. Asimismo, pienso lo nacional a un nivel de frontera Latinoamericana, mis trabajos buscan la confluencia regional antes que un discurso exclusivamente local.

Respecto al folclor, pese a haber tocado en el Cemduc de la Pucp a cargo de la investigadora Chalena Vázquez entre el 1994 al 1997, y haber hecho muchas obras escénicas a pedido relacionadas al folclor y contemporaneidad desde el 2006 hasta hoy, en mis obras personales no hay indicios de folclor peruano. Un poco por tratar de no usar clichés motivicos que se utilizan comúnmente en las obras académicas peruanas, y buscar mayor madurez musical durante estos años y experimentar por otros lados, para aprender a abordar lo tradicional de otras maneras gracias a probar y estar en otros mundos.

2. ¿Siente, o ha sentido, la necesidad de declarar identidad nacional durante el proceso de creación de sus obras/proyectos?

No. Como indico arriba, pienso en lo nacional un ámbito mayor latinoamericano.

Sobre la construcción de nación:

1. ¿Qué opina de las políticas culturales impulsadas durante el periodo de 1968-1975?

Necesaria. En ese período se gestó todo el folclor que conocemos y del cual el peruano se siente orgulloso. Desde la institucionalización de las danzas tradicionales en los colegios, la aparición de Victoria Santa Cruz para concebir la identidad afroperuana, así también el inicio de la Lima provinciana con la amplia migración que construye la Chicha, reinventando el huayno con influencias del rock psicodélico, y en la selva la cumbia peruana con aires distintos de psicodelia. Asimismo, varios grupos urbanos y compositores con la idea de identidad en la música académica. También la iconografía revolucionaria. Es decir, es la época de oro que construye la identidad actual, impulsada espontáneamente en su mayoría por artistas de una sociedad marginal, debido a los acontecimientos políticos como la reforma agraria, el terrorismo y el pensamiento de la época con tendencias comunistas.

2. ¿Puede la música tradicional ser un elemento generador de nación por medio de las artes?

De hecho, lo es. La famosa melodía de la Ópera de Daniel Alomía Robles, conocida como El Cóndor Pasa, lo demuestra. Hay dudas de si es una recopilación o no de una melodía tradicional, pero independientemente de eso es el caso más famoso de construcción de identidad a través de una música con aires tradicionales. Más atrás también está el género del Yaraví creado por Mariano Melgar a finales del siglo XIX, música y poesía identitaria de la zona de Arequipa. También Theodoro Valcárcel quien crea parte de lo que ahora es la música tradicional puneña, con un estilo que buscaba dar aires sinfónicos a la música tradicional, y que hoy en día es un género de estudiantina visto como totalmente tradicional que identifica a Puno como lo es Machu Pichu para Cusco, o como la Inca cola para el peruano.

Así hay un largo etc de ejemplos. Estos días de cuarentena El Contigo Perú casi ya es himno nacional.

Sobre la música electrónica: según su punto de vista,

1. ¿Hasta qué punto es posible asociar la música electroacústica (como género extranjero) con elementos nacionalistas?

Los géneros musicales traspasan fronteras, el flamenco no nace de modo puro en España, el tango no tiene raíz exclusiva en Argentina, el vals criollo tampoco, la Chicha es un género nuevo con muchas variantes que tiene componentes nacionales y foráneas, etc.

Entonces con la electroacústica pasa lo mismo, ya son más de 50 años, y Latinoamérica se ha apropiado y ha creado sus propios sentidos, teorías y estéticas alrededor de lo electroacústico. Lo que pasa es que el discurso euro centrista crea su propio discurso histórico oficial cerrado alrededor de ellos mismos. Asuntos de geopolítica que se juegan en el terreno cultural.

La electroacústica ya se asocia con todo, y continuamente surgen subgéneros locales latinoamericanos.

2. ¿Puede darse una electroacústica peruana sin necesidad de recurrir a elementos nacionalistas?

Sí, como lo cómo lo indico en una pregunta anterior desde mi experiencia. Así ha sido mi búsqueda, aunque antes que referencias locales piense más en el sentido de lo nacional dentro de lo regional.

(3) Nombre: Renzo Filinich Orozco
Ocupación: Doctorante / Investigador

Sobre su identidad como compositor/músico/artista:

1. ¿Considera que su nacionalidad influye en los elementos, procesos y discursos presentes en su trabajo artístico? ¿De qué manera?

Si totalmente, la construcción cultural se mantiene permeada en él imaginario a través de los discursos sea este sonoro o visual. Por ejemplo, en como realizo procesos de construcción de una obra en ella recreo espacios de mi identidad transfigurada (sonidos asociados a Lima, el mar, etc.) en todos mis procesos de construcción identitaria que siempre está en permanente construcción.

2. ¿Siente, o ha sentido, la necesidad de declarar identidad nacional durante el proceso de creación de sus obras/proyectos?

En algunos casos, dependiendo de la obra y sobre la temática a tratar, un caso particular se da con esta obra: <https://www.renzofilinich.com/cholo/index.html>

Sobre la construcción de nación:

1. ¿Qué opina de las políticas culturales impulsadas durante el periodo de 1968-1975?

No opino al respecto. Como mencione esto fue manejado por el gobierno norteamericano dentro de un plan económico para preparar terreno al partir los 80 en toda Latinoamérica.

2. ¿Puede la música tradicional ser un elemento generador de nación por medio de las artes?

Totalmente es la base y columna de todo lo que converge alrededor de las artes contemporáneas, especialmente remarcado en Latinoamérica.

Sobre la música electrónica: según su punto de vista,

1. ¿Hasta qué punto es posible asociar la música electroacústica (como género extranjero) con elementos nacionalistas?

La música electroacústica, al ser una música que implica tecnologías, este te fuerza a aprender ciertas técnicas para poder desarrollarla, como comente en la primera pregunta, al ocupar estas técnicas que provienen de una cultura occidental (hablando en información como tal); no influyen en el imaginario de quien recrea bajo estas técnicas, ya que es la construcción de identidad la que se ve manifestada al momento de ocupar estas tecnologías, aclarar que para mí un elemento nacional no necesariamente implica uso de sonidos autóctonos, él como se modula una onda bajo ciertos parámetros ya dan testimonio de una forma de crear bajo una identidad nacional.

2. ¿Puede darse una electroacústica peruana sin necesidad de recurrir a elementos nacionalistas?

Aquí tienes dos elementos diferentes uno es la tecnología (equipos, maquinas, técnicas y todo lo asociado a generar esta música), lo otro es la construcción cultural, al plantear nacionalismos encuentro no implica algo general, lo que para mí es nacionalista para ti es algo distinto, entonces esta pregunta queda ambigua en ambos aspectos, a menos que las tecnologías mencionadas sean construidas y diseñadas en un territorio específico con una técnica específica de ese lugar. Existe un texto llamado el artista como etnógrafo de Foster Hall, que puede darte una idea de cómo plantear la identidad, desde el aspecto creativo.



(4) Nombre: Luis Alberto Alvarado Manrique
Ocupación: Productor

Sobre su identidad como compositor/músico/artista:

¿Considera que su nacionalidad influye en los elementos, procesos y discursos presentes en su trabajo artístico? ¿De qué manera?

Sin duda influye en la medida que mi nacionalidad es mi contexto y mi día a día y marco de referencia en el cual me desenvuelvo, si he vivido toda mi vida en el Perú es imposible que el Perú no haya sido una influencia. Pero nunca diría que es una influencia exclusiva, los viajes, las lecturas, la afinidad con artistas y pensamientos de otros lados también influyen. Ahora, hay una tema de facilidad de comprensión y de una afectividad que uno genera con su entorno, que a uno lo puede marcar e inspirar pero no diría que la influencia de mi nacionalidad significa que hay una relación de causa efecto en mi producción, que si nací y viví en Perú quiere decir que mi trabajo encarna valores nacionales, hay más bien estrategias que quizá uno aprende, formas de vivir, conductas, maneras de ser que te encaminan o hacen abordar el fenómeno artístico de cierta forma, por decirlo de alguna manera y claro temas que te son relevantes por la urgencia en tu contexto. Por ejemplo: el rock subterráneo no tuvo problemas en desarrollarse desde una precariedad máxima, y eso fue posible sin duda por influencia del punk pero también porque había una dinámica de vida desde la precariedad que identificaba mucho a la ciudad, y eso se vuelve un marco de referencia y te hace entrar a la práctica artística con cierto enfoque, el contexto justifica también la necesidad de producir desde ese enfoque y eso termina generando un estilo, asociado a dinámicas de vida. Y así puede haber otros ejemplos, en el mundo de la chicha esta también eso, que dinámicas de vida entran al campo del arte, la forma como amplificaban sus conciertos con equipos de sonido baratos es algo que marca el sonido de la chicha. Creo que cuando hay inteligencia y creatividad esas dinámicas que el entorno te ofrece se convierten en oportunidades para generar un lenguaje único.

¿Siente, o ha sentido, la necesidad de declarar identidad nacional durante el proceso de creación de sus obras/proyectos?

No es identidad nacional la que me gusta declarar, si una diferencia y disrupción de mis producciones respecto a la producción que estamos acostumbrados a consumir. Esto es algo en lo que he pensado mucho, porque si me preocupa mucho la forma como adquirimos conocimiento y tenemos que ser conscientes que nuestro consumo es muy desigual, respecto a nuestra propia producción musical, y esto es un problema estructural y en la música es muy marcado, quiero decir con esto que en general en el Perú consumimos muy poca música peruana y latinoamericana en general, entonces sí me interesa siempre buscar formas como regular ese consumo, y en ese sentido la apuesta o el interés por difundir música tradicional peruana es por una cuestión de pensar nuestra creación de una forma crítica a una hegemonía cultural que a veces puro capitalismo duro que no deja espacio a otras manifestaciones. En ese sentido me interesa siempre hacer presente mi procedencia.

Sobre la construcción de nación:

1. ¿Qué opina de las políticas culturales impulsadas durante el periodo de 1968-1975?

Creo que no podía haber gobierno revolucionario sin políticas culturales importantes, y creo que el periodo de Velasco tuvo ante todo una visión sobre la cultura que no la han tenido gobiernos posteriores. Pienso que ayudó a fomentar mucha música nacional, en especial las que venían de las tradiciones de la música andina, pero también el criollismo, la música afroperuana. Es verdad que el mundo del folklore ya era un fenómeno económico en sí mismo, pero es significativo que en los 70s se constituyan muchos sellos discográficos dedicados a la música andina. Creo que fue una época de hitos para la música peruana y de debates importantes, como el que se genera con Garrido Lecca y los talleres de la canción popular. Creo que con Sinamos se hicieron más cosas de las que se conoce, en la música académica hubo muchos estrenos como no los ha habido después y sobre todo de música de vanguardia. Sin embargo creo que así como se hizo mucho, faltaron hacer muchas otras cosas, faltó desarrollar más investigación, acercar más la música a las humanidades, implementar espacios como estudios de grabación o centros de investigación para la música que operaba con otros esquemas de desarrollo y cuyo desarrollo podía significar un importante aporte para posteriores usos en la música, me refiero en ese sentido al desarrollo de la música electroacústica, en Cuba si hubo por ejemplo un desarrollo y estamos hablando de un país con una política cultural radicalmente antiimperialista.

2. ¿Puede la música tradicional ser un elemento generador de nación por medio de las artes?

Puede serlo creo que sí, pero no porque sea música tradicional en sí, sino por el hecho que eso implica que estamos pensando en una igualdad de oportunidades, que estamos contrarrestando el centralismo cultural y que estamos viendo las manifestaciones culturales con igualdad de oportunidades y eso es lo que no pasa, cuando empezamos a revalorar la música tradicional empezamos a entender la pluralidad y diversidad. Ahora, es muy fácil ponerse el poncho y decir esta es mi cultura e instrumentalizar ciertas manifestaciones culturales, también se puede caer en la apropiación. Yo creo por eso que más que la música tradicional en sí, o alguna música en sí, más que una sustancia, es una dinámica la que se necesita, una que nos permita reconocer y fortalecer nuestras manifestaciones e igualdad de oportunidades.

Sobre la música electrónica: según su punto de vista,

¿Hasta qué punto es posible asociar la música electroacústica (como género extranjero) con elementos nacionalistas?

Decir que la música electroacústica es un género extranjero es un error. La música electroacústica nació como experimentación de la radio, la primera pieza de música concreta de Pierre Schaeffer fue hecha para la radio, como una experiencia radiofónica, decir que la música electroacústica es un género extranjero es como decir que los noticieros de televisión son un género extranjero y que solo el Inti Raymí es un género peruano. Son simplemente medios de comunicación. Lo que puede ser extranjero son las dinámicas que las composiciones electroacústicas toman en cierto contexto cultural cuando esas dinámicas se importan de manera acrítica. Pero la tecnología es simplemente el producto de un momento de la historia y de las necesidades sociales y económicas que las generan, no dudo que estas puedan estar cargadas de ideología, pero vamos, la ideología nuevamente está en la dinámica más que en los elementos en sí, depende la visión del creador, pero se es posible decir muchas otras cosas. El problema no es si la música electroacústica tiene o no elementos nacionalistas sino pensar qué tipo de dinámicas generó y porqué. Las composiciones de

Stockhausen o de Ligeti o de Usachveski no es que tienen elementos de música tradicional como algo que sea determinante o que sea el valor de sus obras, y son artistas que provienen de países con una tradición de música tradicional muy importante. Ahora, Valcárcel ha sido un pionero en trabajar la electrónica con elementos andinos, en los 60s y 70s, Bolaños se basa en un poema de Vallejo y hay un carácter latinoamericano en toda su producción. Arturo Ruiz del Pozo si volcó su composición electroacústica a la exploración de lo andino, pero de una forma más conceptual si se quiere. Después hay ejemplos muy interesantes en la obra de Federico Tarazona en su relación con la música de charango, y tienes el caso de Jaime Oliver, que es muy notable, de su exploración en vasijas silbadoras.

Yo creo sinceramente que en estos casos más que un nacionalismo, lo que hay es gente trabajando con lo que tiene a mano y mejor conoce, interesada en explorar los mundos sonoros de lo andino, pero no siento que en ellos haya un nacionalismo porque eso implicaría un programa ideológico o manifiesto lo que sí hay es algo como una intuición de salirse del dictado hegemónico de ciertas músicas y creo que es algo que debería fomentarse más, no promover el conocimiento de lo andino o peruano por que se busca ser nacionalista sino porque se busca ser libre y poder abrir la mente a muchas manifestaciones que la hegemonía y el mercado nos arrebatan.

¿Puede darse una electroacústica peruana sin necesidad de recurrir a elementos nacionalistas?

Por supuesto, pero habría que pensar qué entendemos por electroacústica peruana, como te digo, la electroacústica francesa no es que esté llena de gaitas, habla más de fenómenos acústicos y científicos, y nadie diría que no es electroacústica francesa, por qué creer que lo peruano es sólo lo tradicional, si estoy a favor que todo estudiante de música en el Perú deba conocer a fondo los géneros de la música tradicional, de igual manera que los géneros de la música pop actual y los géneros del siglo xx, eso es parte de una educación integral. Antes que pensar en piezas con elementos nacionalistas, yo espero que hayan piezas con elementos políticos, me parece más urgente que los compositores expresen en sus piezas electrónicas denuncias, problemas medio ambientales, ecológicos, corrupción, desigualdad social, problemas educativos, de salud, racismo, clacismos, violencia interna, bagua, todas esas taras que vemos en nuestro día a día, si tu obra encarna esas urgencias para mí será peruana, lo demás es solo pura vestimenta.

ANEXO B. Entrevistas - Microtrilce

*Las entrevistas se encuentran adjuntadas de forma idéntica como fueron escritas por los informantes, salvo por el formato del texto.

(1) Nombre(s) y apellido(s): Diego Ivan Berrospi Gutiérrez

Fecha de nacimiento: 7 de septiembre de 1993

Ciclo de la especialidad: 8vo ciclo

En general:

1. Describa la experiencia de trabajar una composición electroacústica en base a poesía ¿Había realizado obras similares anteriormente? De ser así, comente con qué autor(es) y literatura.

He trabajado previamente con poemas para coro o piezas vocales con acompañamiento, además de música electrónica pura, sin embargo, nunca había elaborado una obra electroacústica en base a un texto. La experiencia es sumamente distinta porque se parte de la grabación de un sencillo recitado. Es a partir de ahí donde uno comienza a desarticular, deconstruir y transformar las palabras para generar otros sonidos que pueden o no ser claros con el texto y, de acuerdo con lo que uno necesita, puede usarlo en distintas capas de la música.

Sobre Trilce, de César Vallejo

1. ¿Qué opina del uso de la poesía de César Vallejo para este proyecto? ¿Si hubiera tenido la libertad de elegir a cualquier autor, hubiese pensado en uno peruano o en uno extranjero?

Creo que me ha parecido relevante el uso de un poema de Vallejo como partida de este proyecto pues es lo más cercano que tenemos. Al tenerlo cerca podemos de alguna u otra manera comprenderlo un poco más porque nos encontramos inmersos en su mundo desde que estamos en el colegio, y es más asequible respecto a lo que percibiéramos de alguien exterior. Finalmente, también es quien nos representa.

2. ¿Considera que la nacionalidad peruana del autor influyó de alguna manera en su forma de trabajar la música?

No, en absoluto.

3. ¿Diría que hay algún elemento abiertamente peruano en su composición (Microtrilce)?

Creo que lo peruano es el texto, el poeta y la obra en sí desde su concepción.

Sobre el desarrollo del texto:

1. ¿Cómo fue el proceso de selección de poemas para cada obra?

Si mi memoria no me falla, se tomó el poemario Trilce y, en base a unos cálculos, se relacionó el apellido del compositor al azar con el número de poema.

2. ¿Cómo fue su acercamiento con el texto? ¿De qué componentes del poema se sirvió para la composición?

Primero partí de un análisis del carácter del texto y, posterior a ello, de su estructura. Consiguiente, al tratarse de una miniatura, debía asumir que sus cimientos se entrelacen de la forma más fluida posible para que entre en un minuto aproximado, lo cual era el reto. Los componentes que utilicé fueron, además del texto recitado tal cual, una segunda versión del texto recitado susurrado, y también sonidos externos referentes al poema.

3. ¿Cuál fue el rol de la recitación o voz hablada en su composición?

Es el punto de partida, pues uno puede decidir si lo quiere usar tal cual y entendible, o procesado de una forma en que te resulte un elemento totalmente diferente e ininteligible que será usado de otra manera.

Cierre

1. ¿Qué relevancia considera que puede tener este trabajo en la educación, composición o historia de la música peruana?

Creo que la música electrónica en general ha estado un poco aislada. El simple hecho de comenzar esta ola nueva y representarla como se ha comenzado a hacer va a marcar un estímulo para esta y las siguientes generaciones quienes, en definitiva, harán una revisión hacia atrás y contarán con este evento. La relevancia quizás no se pueda medir ahora mismo, pero, a futuro, va a ser trascendental.

(2) Nombre(s) y apellido(s): Michael Augusto Magán Palomino

Fecha de nacimiento: 20 de septiembre de 1995

Ciclo de la especialidad: 9no ciclo

En general:

1. Describa la experiencia de trabajar una composición electroacústica en base a poesía ¿Había realizado obras similares anteriormente? De ser así, comente con qué autor(es) y literatura.

Anteriormente había trabajado una obra para flauta y electrónica en base a algunos poemas de Marcos Ana y Charles Bukowski.

Sobre Trilce, de César Vallejo

1. ¿Qué opina del uso de la poesía de César Vallejo para este proyecto? ¿Si hubiera tenido la libertad de elegir a cualquier autor, hubiese pensado en uno peruano o en uno extranjero?

Anteriormente ya había trabajado una obra coral con un poema de Vallejo. Sin embargo, creo que el proyecto ha sido interesante porque me permitió profundizar sobre su obra y buscar maneras de relacionarme con el poema desde lo sonoro. Si hubiera tenido la oportunidad de elegir, posiblemente hubiera escogido un texto de los peruanos Martín Adán o Alejandro Susti. Esto debido a que desde hace algún tiempo vengo leyendo sus obras y me interesaría hacer alguna pieza sobre estas.

2. ¿Considera que la nacionalidad peruana del autor influyó de alguna manera en su forma de trabajar la música?

No, debido a que el poema no hace referencia a lo nacional.

3. ¿Diría que hay algún elemento abiertamente peruano en su composición (Microtrilce)?

No. Todos los materiales fueron generados a partir de la voz grabada. Sin embargo, consideraríamos la nacionalidad del autor, diría que el poema sería abiertamente peruano en sí mismo.

Sobre el desarrollo del texto:

1. ¿Cómo fue el proceso de selección de poemas para cada obra?

Al ser un proyecto del Ensamble de Laptops de la Universidad Nacional de Música (ELUNM), decidimos que era necesario que las obras sean basadas en un mismo autor y un mismo libro. Esto con el fin de que las obras tengan cierta unidad entre ellas. Es por ello que elegimos el poemario Trilce de César Vallejo. Saul Medina, integrante del ensamble, hizo una selección de algunos poemas resaltantes e hizo un sorteo con los mismos. De esa manera, asigno un poema a cada uno.

2. ¿Cómo fue su acercamiento con el texto? ¿De qué componentes del poema se sirvió para la composición?

El poema LXXVI, el cual se me fue asignado, habla de una especie de romance que siempre estuvo latente pero que nunca se llegó a concretar (*ebullición que siempre tan sólo estuvo a 99 burbujas*). Es por ello que durante el poema hacer referencia a cosas que son complementarias en sí mismas pero que nunca llegan a juntarse. Es por ello que se pueden encontrar algunas palabras relacionadas como llave y chapa, o día y noche. Son estas palabras opuestas pero complementarias que me sirvieron para generar la obra.

3. ¿Cuál fue el rol de la recitación o voz hablada en su composición?

Para la composición de la obra tomé algunas palabras y frases para procesarlas, pero en ningún momento empleé la voz recitada sin proceso. Esto debido a que la obra debía ser corta y me pareció mucho más efectivo usar las palabras más importantes que usar todo el texto.

Cierre

1. ¿Qué relevancia considera que puede tener este trabajo en la educación, composición o historia de la música peruana?

Considero que este proyecto es un esfuerzo más para poder promover y difundir la creación electroacústica en el Perú. Esto debido a que la creación electroacústica peruana ha tenido distintas problemáticas en su desarrollo a lo largo de los años y nos es importante crear más espacios para que poco a poco sea mucho más aceptada y comprendida. Este proyecto fue enteramente hecho en línea debido a la situación actual de pandemia que vivimos, pero es importante seguir haciendo esfuerzos incluso desde el confinamiento. Además, es un medio para acercarnos más a otras artes a través de la creación sonora.

(3) Nombre(s) y apellido(s): Renzo Garcés Arce

Fecha de nacimiento: 29 de marzo de 1997

Ciclo de la especialidad: 10mo ciclo

En general:

1. Describa la experiencia de trabajar una composición electroacústica en base a poesía ¿Había realizado obras similares anteriormente? De ser así, comente con qué autor(es) y literatura.

Es curioso grabar una voz recitando o declamando un poema y darle indicaciones de carácter, articulación, etc. para luego procesarlo y obtener un resultado que puede ser totalmente distinto. En los primeros ciclos en la UNM compuse “La copa Negra” para soprano, violoncello y guitarra usando el poema del mismo nombre de César Vallejo y también “Sombras” para coro mixto usando el poema “Debussy” de Federico García Lorca.

Sobre Trilce, de César Vallejo

1. ¿Qué opina del uso de la poesía de César Vallejo para este proyecto? ¿Si hubiera tenido la libertad de elegir a cualquier autor, hubiese pensado en uno peruano o en uno extranjero?

El autor fue elegido por votación, inicialmente pensamos en otros poetas peruanos, pero finalmente optamos por César Vallejo pues consideramos que además de la genialidad del poeta, goza de mucha popularidad y ayudaría a acercarnos al un público más variado.

2. ¿Considera que la nacionalidad peruana del autor influyó de alguna manera en su forma de trabajar la música?

En absoluto. Si bien se pueden utilizar elementos propios de una cultura, considero que la nacionalidad no influye en el arte, es universal.

3. ¿Diría que hay algún elemento abiertamente peruano en su composición (Microtrilce)?
Ninguno.

Sobre el desarrollo del texto:

1. ¿Cómo fue el proceso de selección de poemas para cada obra?
Cada obra fue asignada a través de un proceso aleatorio creado por Saúl Z. Medina Valenzuela.

2. ¿Cómo fue su acercamiento con el texto? ¿De qué componentes del poema se sirvió para la composición?

Ya había leído el poema anteriormente, pero sin llegar a analizarlo. Utilizo la estructura la interpretación, palabras clave, etc.

3. ¿Cuál fue el rol de la recitación o voz hablada en su composición?

La voz hablada fue la materia prima de la composición. En base de este material extraje palabras, sílabas y fonemas, que se convirtieron posteriormente en sonoridades totalmente contrastantes a lo grabado en un inicio.

Cierre

1. ¿Qué relevancia considera que puede tener este trabajo en la educación, composición o historia de la música peruana?

Hay que considerar que propuestas similares son muy escasas en nuestro país. En el ámbito histórico ayuda a tener un punto de partida, un referente para contemporáneos o futuras generaciones y, además, una nueva etapa en la historia de la música peruana, lo que significa innovación, algo muy poco frecuente en la música como disciplina artística en general. Respecto a la educación, considero que esto permite que otros compositores conozcan las diferentes sonoridades posibles a través del medio electroacústico, puesto que un gran número de compositores de música académica escriben en gran medida, para instrumentos tradicionales.

