

Thomas Beimel:

Música nueva en Bogotá

En su pieza electroacústica *In abyssus humanae conscientiae* Rodolfo Acosta hace sonar campanas. Campanas que se extinguen y abandonan su posición una y otra vez, y más tarde son expulsadas por el tintineo de objetos metálicos. Rodolfo Acosta (1970) vive en Bogotá, donde también residen Ana María Romano y Daniel Leguizamón, tres jóvenes compositores que inventan su música dentro de un triángulo estético conformado por las componentes sonido, resonancia y silencio. Los tres son el motor visible del activo escenario de música contemporánea que se ha establecido en Bogotá.

Hace dos décadas se inició en esta ciudad un verdadero *boom* de música contemporánea que continúa hasta hoy, cuyo detonante fueron dos circunstancias: por un lado, la reestructuración de los programas de estudio; por otro, la creación de nuevos foros públicos y subvencionados, inexistentes hasta ese momento. Por ejemplo, el Festival de Música Contemporánea o los conciertos regulares de música electrónica organizados en colaboración con la Alianza Colombo-Francesa. Hoy existen en Bogotá más de treinta universidades y en varias de ellas se puede estudiar composición y recibir un título profesional. Pero que hoy Bogotá rebose de nuevos sonidos, se debe sobre todo a un cambio de mentalidad.

Rodolfo Acosta aclara: *“Yo siempre he dicho que somos una generación de bastardos. Porque no es que no tuviéramos padres, pero no los conocíamos. Creo que hay dos tipos de aislamiento que vale la pena comentar. Uno es el aislamiento respecto a las generaciones anteriores de compositores. Hay un corte muy brusco que sobre todo tiene que ver con lo poco que se tocaba la música de los compositores anteriores. Y entonces empezamos a formarnos, es decir a estudiar y también a tocar y a componer, aislados de eso que había ocurrido antes. Y que nos dio una sensación un poco.... bueno, es lo que es. Tal vez sea un poco lamentable. Un aislamiento es eso: el generacional. Pero otro aislamiento que vale la pena comentar es que parte del problema que tuvieron los compositores mayores tiene que ver con el hecho de que entre ellos eran muy aislados. Vivían peleados, se despreciaban, se agredían”.*

Hoy es distinto. Dentro de la joven generación se ha creado una comunidad de compositores, intérpretes y teóricos, una cantidad de gente diferente, que se interesa por la música contemporánea y que no espera que alguien le ofrezca algo, sino que siempre mira con atención buscando dónde sería posible hacer algo. A esta red pertenecen también el pianista Daniel Áñez y la cantante Beatriz Elena Martínez, en cuyos repertorios se encuentra - entre otras - la obra *Mirror* de Rodolfo Acosta.

Mirror

for Sarah Cullins

for soprano and piano

Text: Frank O'Hara
Music: Rodolfo Acosta R.

Piano

Lentissimo

sempre mp e con delicatezza

And. al fine

S.

(loco)

I seem

Pno.

I seem to be I seem to be

S.

de - fy - ing fate I seem to be

Pno.

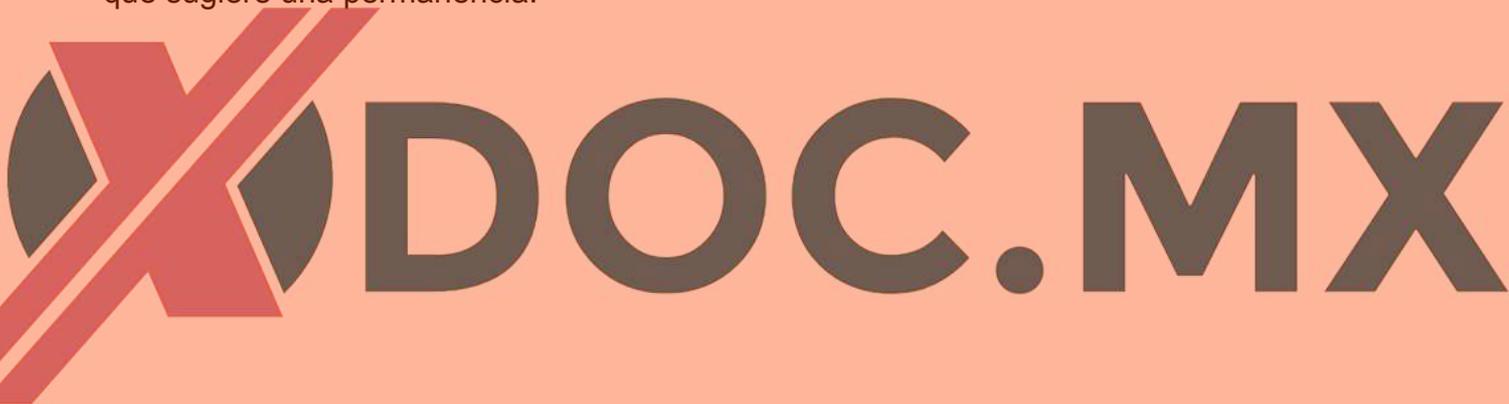
El triángulo estético constituido por sonido, resonancia y silencio y concretado en obras como *Mirror*, representa para Rodolfo Acosta una propuesta intelectual, un concepto que recién pudo ser posible a través del redescubrimiento de la vanguardia latinoamericana, un descubrimiento que necesitó de algunos rodeos. En 1996, Acosta se encontró en los cursos de Royaumont (Francia) con Klaus Huber.

“Le mostré mis obras a Klaus y él dijo mira, hay un contexto de lo que está ocurriendo con la resonancia y el silencio que me recuerda mucho la música de - y me nombró tres personas: Mariano Etkin, Graciela Paraskevaídís y Coriún Aharonián -. Y la vergüenza absoluta mía era no conocer a ninguno de los tres, siendo los tres

sudamericanos y yo sudamericano. Y tiene que llegar ese suizo, encontrándonos en Francia, a decirme: hombre, esto tiene que ver con lo que están haciendo desde hace mucho tiempo personas de su parte del mundo. Y después me dijo: por qué insisten en venirse, por qué los latinoamericanos insisten en venirse [a Europa].”

Para Rodolfo Acosta la relación con la resonancia cumple también una función casi antropológica, porque sobre el sonido comprueba que *“su naturaleza es extinguirse, y de alguna manera lo estamos manteniendo vivo como a través de la esperanza. En el fondo creo que todo se conecta con una cuestión de miércoles de cenizas, que es recordar nuestra naturaleza mortal, el hecho de que estamos acá hoy pero vamos a morir y que hay algo que queda que es la esencia nuestra, que es el espíritu. Eso es para mí esta cuestión de producción de sonido, resonancia y silencio. Es el diálogo dramático, pero dramático no en un sentido trágico sino en un sentido muy optimista, muy esperanzado, muy poético, acerca de los aspectos nuestros que son limitados en el tiempo, que están aquí por un tiempo y continúan de diferentes maneras.”*

Esto es también válido para la historia de la música. Su obra *v3v3v3v* para nueve voces es un eco contemporáneo de la música europea del Renacimiento. La resonancia surge aquí mediante una doble estrategia: a través de la referencia histórica y, estructuralmente, a través del estrecho canon en las voces femeninas, que sugiere una permanencia.



76

S. C
va - cí - o en el cre - pús - cu - lo...

S. I
mp
Mi al - ma es un ca - rrou - sel va - cí - o en el cre - pús - cu -

S. D
mp
Mi al - ma es

A. I
mf sempre
ca - ne lo Mi cu cre lo ca se o nu Mi

T. I
mf sempre
lo cu la se va rro cu cí o ma cre lo

A. D
mf sempre
Mi - nu ca - rrou ma - cí - le - cu - Mi la se

T. D
mf sempre
se va - cí nu le - ca - Mi cre cu - lo - nu - va

B. I
mf sempre
s u - n ca - rrou - se - l va -

B. D
mf sempre
cí - o e - n e - l cre - pús -

Ana María Romano, nacida en 1971 en Tuluá, una pequeña ciudad en el interior de Colombia, se dedica principalmente a la música electrónica, porque - desde su punto de vista - ésta tiene una ventaja decisiva en relación con la música interpretada por instrumentistas “porque no es un instrumento que puede ser tocado

por un ser humano, sino es como una personalidad autónoma, independiente, que ya existe como algo solo, aparte y autónomo”.

Su composición *abierto* de 2004 surgió para una compañía de danza. Los sonidos marcan un espacio imaginario dentro del cual hay que actuar. La música vive de la alusión a estos cambiantes espacios interiores y exteriores. Desde el inicio se señalan estereofónicamente los ángulos del área, pero sin que por ello se defina un ámbito que puede seguir ampliándose, puesto que los límites son siempre relativos.

Como compositora, Ana María Romano trabaja de modo austero y empírico. Con su *minidisc* va por las calles de la capital colombiana recogiendo sonidos. Así surgió una colección para la que estableció criterios de selección; casi siempre se trata de sonidos que sugieren un movimiento inmanente, sonidos que son el resultado de una acción. En sus trabajos electroacústicos juega a esconder las fuentes de los sonidos o a hacerlas audibles. En 2007 surgió *así, de repente*, en la que mezcla las transformaciones de tomas microfónicas de un encendedor, de botellas de cerveza sopladas y del rasgado de una hoja de papel con ondas sinusoidales.

“Es mi pieza más cageana. Cuando hice esa pieza tenía en mi mente una imagen sonora que era que estaba en mi casa y abría la ventana. Y la forma en la que se mete ese mundo que está allá fuera cuando se abre la ventana es impresionante. Es muy fuerte. Entonces me puse a jugar a abrir y cerrar la ventana. El vidrio es muy delgado pero cuando está cerrado impide que entren muchos de esos sonidos que están fuera. Y además, cuando la ventana está abierta y entran, los sonidos tienen unas características distintas. Es mucho más, no sé, como palpable, algo que uno siente más directo, más... , entonces esa pieza para mí fue es, como abrir la ventana y dedicarme a oír y recibir todos esos sonidos”.

A la pregunta de por qué compone, contesta Ana María Romano: *“Para mí componer es algo que me gusta hacer, una experiencia que me gusta compartir y al mismo tiempo que me abstrae. (...) Mi interés es más compartir un trabajo: eso es lo que hago y no me interesa convencer a nadie de nada. (...) Hay muchas motivaciones internas, mías, como individuo, y cada pieza tiene uno o dos o tres o varias, no sé yo. Pero hay eso a que me refiero con la intimidad de la pieza; el compositor hace parte de esa comunicación con la pieza. Ya entrar a explicarlo al público y decirle cosas acerca de la pieza, a mí no me gusta, yo me niego. No me gusta hablar de mi música, no me gusta hablar de mis piezas, no me gusta escribir notas de programa. Porque yo me pongo en el papel del público. Entonces no me gusta que me digan qué quiso hacer el compositor, no me gusta nada. (...) Sí, soy muy celosa de esa intimidad entre el compositor y la pieza”.* Y esto es válido también para su obra *agujeros*.

En la percepción internacional, Colombia es asociada sobre todo con dos temas: drogas y violencia. Al igual que sus colegas Rodolfo Acosta y Daniel Leguizamón, Ana María Romano no deja que estos temas dominantes interfieran con su trabajo estético. No obstante, a veces utiliza la composición conscientemente como lugar para la reflexión social, como en el ciclo *sin coincidencias*: *“Es una serie de cuatro piezas de las cuales hay una que no está empezada, una que está en camino y dos que están terminadas, en las que el material simbólico es la hoja de coca. Y en cada una trabajo un aspecto musical o sonoro que me interesa mucho: el tiempo, el espacio, el silencio y la resonancia. Entonces, a partir de ahí yo planteo una relación también con algo indígena, en la medida en que la relación con la hoja de coca es justamente porque es una hoja que para las culturas amerindias es una*

hoja sagrada, pero que todos estos problemas que hemos generado - nosotros que no somos indígenas - con el narcotráfico y con la violencia y no sé qué, de alguna manera está poniendo en peligro o acabando con la simbología sagrada de esa hoja, que realmente no hace daño a nadie como la usan ellos, pero sí pues como la hemos usado nosotros como sociedad occidental hace mucho daño, tanto a nosotros como a ellos. Es una hoja que es ritual, es una hoja que convoca, es decir que convoca en términos de comunidad y que por eso mismo puede llegar a tener relación con elementos de carácter sonoro-musical. Entonces, va más por allí”.

En la pieza electroacústica *sin coincidencias I – silencio* se trata particularmente del aspecto del silencio. *“¡Wow! ¡El silencio! El silencio me parece profundo (...) aunque es inexistente en Bogotá (ríe). Pero fíjate que sí lo percibimos. Fíjate que hoy yo siento que está callada Bogotá. No sé si será por la lluvia, por el frío, que nadie está en la calle. Pero mira, no hay casi ruidos de carros, normalmente a esta hora esto suena muy duro. Me parece que el silencio tiene un poder tremendo. (...) Un silencio puede sonar muy fuerte.”*

Ana María Romano quiere decir que el silencio no debe entenderse como ausencia de sonidos o ruidos, cosa que en Bogotá sería imposible, sino como una suspensión momentánea del acontecimiento musical, que otorga a la música un efecto profundo, una perspectiva interior que hace más esencial la música.

Un aspecto que también para la música de Daniel Leguizamón es importante: *Es una preocupación importante y me doy cuenta de que soy capaz de soportar muchos más silencios sinceramente en las piezas electroacústicas. (...) Pienso que la presencia del silencio enriquece profundamente el sonido y al contrario, es decir que aprovecho ese hecho para hacer aún más comunicativos tal vez esos elementos a veces tan sencillos que estoy utilizando en las piezas.*

La obra *Espejismos* del compositor Daniel Leguizamón, nacido en Bogotá en 1979, se basa en pequeños fragmentos de una grabación del tango *Por una cabeza* de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera.

Sin embargo, el material sonoro concreto no juega ningún papel en el trabajo compositivo. Más importantes son los aspectos de la estructura, la organización del material en texturas, que son manejadas autónomamente en las diferentes bandas de frecuencia, y la clara disposición del espacio sonoro en todos sus aspectos de profundidad y cercanía, de agudos y graves, de claro y difuso. La estética de Daniel Leguizamón se destaca no sólo por la enorme claridad de su discurso, sino también por su sorprendente rigurosidad. Por eso y al igual que Ana María Romano, siente una enorme diferencia entre el medio electroacústico y la música tocada en vivo.

“Hay cierto tipo de gestualidad que sí me parece retórica en la música electroacústica. Sí, yo puedo decirlo tranquilamente. Me permito ese tipo de gestualidad con mucho más tranquilidad en la electroacústica que en la música instrumental donde soy mucho más riguroso. (...) Generalmente el tipo de escritura instrumental, (...) las alturas, el ritmo y todo eso, se concentra en aspectos mucho más intelectuales; en la electroacústica puedo ser un poco más especulativo y estar un poco más cómodo; el rigor con el que puedo estructurar una pieza y decir de tantos a tantos compases con ese tipo de material, no me interesa tanto como trabajo lógico en la electroacústica.”

La tendencia a una clara reducción del material sonoro puede comprobarse también en el trío para voz femenina, guitarra y piano.

Trío para voz femenina, guitarra y piano

Daniel Leguizamón
(2005)

• = 85 (siempre ♩ = ♩)

Voz

Guitarra

Piano

V.

Guit.

Pno.

En sus obras instrumentales pautadas tradicionalmente, Daniel Leguizamón tiende a una particular forma de unidad. Mediante la reducción del material y una delimitación clara, pone en práctica una estrategia para aliviar el acceso a su música también a escuchas no entrenados. Le son particularmente agradables las estructuras palindrómicas y los fenómenos conexos que transmiten la impresión de una música completa.

“A veces me parece importante escribir las piezas acústicas como resultado definitivo. Y disfruto mucho encontrando estructuras que me den la certeza, que me garanticen - en términos de lógica empleada - que el mundo está completo de alguna manera.”

En la pieza para piano ABC sólo hay las tres alturas anunciadas en el título. En un único movimiento de lo más agudo a lo más grave del registro los sonidos se extienden de diversas maneras texturales, en las que ocasionalmente se escuchan reminiscencias de procedimientos contrapuntísticos tradicionales.

A B C

Daniel Leguizamón

Piano

Sin pedal

Las apariciones del *la* deben ser irregulares

15^{ma} ab lib.

pp *

Desde sus tiempos de estudiante, Daniel Leguizamón se desempeñó como promotor de música contemporánea. Como comprobó que en su universidad había demasiado pocas posibilidades de escuchar y desarrollar su propia música, fundó junto con colegas el grupo ECUA (Estudiantes de Composición de la Universidad de los Andes). Pero sus objetivos no eran ni un club de intereses personales ni un *lobby*. Más bien querían iniciar una red creativa que se estableció rápidamente, pues se les unieron otros compositores e intérpretes de diversas universidades. Todos buscaban posibilidades de abrir en Bogotá nuevos foros para la música contemporánea. En el término de tres años, en los cuales la red estuvo nominalmente activa, ECUA organizó más de cuarenta conciertos y una serie de talleres y discusiones abiertas. De esta época sobrevivió una editorial de música latinoamericana contemporánea - una rareza en este continente - y la energía de seguir buscando nuevos foros de música y de su presentación. En estos momentos está surgiendo una nueva red, iniciada por Daniel Leguizamón, Rodolfo Acosta y otros: el Círculo Colombiano de Música Contemporánea (CCMC).

Inventar música es entendido por Daniel Leguizamón y otros de sus colegas bogotanos como un proyecto colectivo. Durante algunos años, transformaron juntos una sala del teatro Cristóbal Colón - envuelta en el sueño de la bella durmiente - en un foro urbano importante y lograron convertir la música contemporánea en Bogotá en una de las formas de expresión más vivas de la ciudad de las últimas dos décadas, y que ahora pertenece nuevamente a la sociedad civil.

“Yo conscientemente tomé la decisión de hacer este tipo de música. Fue una decisión mía y no parto de que la sociedad tenga que respaldarme. Ni estoy buscando patrocinio ni este tipo de cosas o algún tipo de reconocimiento social por

lo que yo hago. Pero yo sí me siento un poco como la gente que representa este tipo de música en esa sociedad. Es decir si yo no lo hago, va hacerlo otro - perfecto - pero como yo tengo ese compromiso tengo que hacerlo (...) de una manera que sea crítica y que sea imaginativa y propositiva. (...) Es como yo lo siento con respecto a la responsabilidad un poco social de ser artista en Bogotá.”

También lo ven así otros colegas como Jorge García (1975). Este compositor creó entre otras obras *Chikig chikig chimchim*, una pieza para el dúo *uiachii*, en el que Ana María Romano, en su calidad de intérprete de electrónica en vivo, se encuentra con el guitarrista Guillermo Bocanegra: “duo *uiachii* es el nombre del ensamble de ellos. Viene de la lengua inga, que es un pueblo indígena al sur del país. Como el encargo fue directamente de ellos, yo me puse a investigar acerca del pueblo, acerca de su lenguaje y encontré un diccionario que es inga-español / español-inga, y empecé ... creo que me leí todo el diccionario. Y encontré ese término *chikig chikig chimchim* que significa tocar guitarra. Y ése es el significado de la pieza; me pareció fantástico el significado porque es totalmente onomatopéyico.”

Glossary II - Notation.

1) *Guitar Perc.*
(x-1)
: Repetition of the event inside the box as many times as indicated in the parenthesis above the box.

2) (Page 1 of the score). Indicates an electronic order for the interpretation of the events in the boxes. As it can be seen in the score, each one of the events must be repeated 6 times; nevertheless, the order of the repetitions of the figures inside the boxes can be freely permuted, but without exceeding the repetition numbers indicated.

3) *Largo, con plectro*
ff
Numerous glissandi must be performed with a metallic plectrum lengthwise the indicated strings, with a lot of pressure and slowly. Dynamic variation and ad libitum accent are desired.

4) *Col legno battuto, molto irregolare.*
ff
Strike the indicated string very quickly, but with irregular velocity, with a wooden stick (a normal pencil would do it); the strike point has to be freely varied lengthwise the string constantly. This event must be repeated ad libitum during the indicated time.

5) A tremolo must be done very quickly with the right hand in the strings indicated in the space that is between the neck (not) and the tuning keys. The notes don't indicate an actual pitch but the strings which must be played simultaneously.

En principio, la guitarra es utilizada aquí como un instrumento de percusión. El compositor saca una instantánea del instrumento, una especie de foto acústica que es transformada mediante procesos cíclicos. A los movimientos de espiral de la forma musical corresponden los movimientos de rotación en el espacio, generados durante una ejecución por la distribución de los sonidos.

La vida de Jorge García es también un ejemplo de los típicos movimientos migratorios de jóvenes compositores latinoamericanos. Primero estudió en Bogotá, su ciudad natal, con Luis Pulido, alumno a su vez de Franco Donatoni. De allí provino el principio de las permutaciones seriales de la idea musical básica y de los procesos cíclicos estructurados. En sus estudios posteriores en Texas le surgieron dudas acerca de pensar la invención de la música nueva desde una perspectiva demasiado cercana a sus maestros. Desde 2003 vive nuevamente en Bogotá y

enseña composición en la Universidad de los Andes. Pero en comparación con sus inicios, algo se ha transformado decididamente: se ha desligado de la rigidez de las técnicas compositivas objetivas. En sus composiciones confía mucho más en procedimientos empíricos. Por ejemplo, en su pieza para piano, en la que explora el contexto de resonancia y memoria.

“Básicamente el concepto armónico son octavas, quintas, eventualmente terceras, pero con una armonía muy clara, no tan cargada como la típica armonía cromática. Entonces, el superponer diferentes versiones de ellas - junto con o contra la primera versión - es lo que genera precisamente el discurso musical en cuanto que, cuando tú vuelves a oír lo que se presentó al principio de una manera muy sutilmente cambiada, es como una especie de volver a ver la fotografía de la primera sección pero con una especie de filtro o con un paño. Y así sucesivamente, es como pasar por filtros de la misma fotografía del principio.”

Jorge García escribe conscientemente una música sin suspenso; la obra permite una actitud observadora y pregunta cómo se va transformando la percepción cuando la capacidad de memoria reclama estímulos acústicos parecidos a través de una escasa densidad de información. ... y es en las mentiras de la memoria que vemos constantemente el reflejo de nosotros mismos ... es el título de su obra.

... y es en las mentiras de la memoria que vemos constantemente el reflejo de nosotros mismos...

a Gerry Gabel

Jorge Gregorio García Moncada

Piano

(pp...)

f

Ped...

2004-2005

Según sus propias declaraciones Jorge García es un habitante 120% urbano. El mundo vital de los indios colombianos está muy lejos para él, pero aparece sin embargo en su música como en *Húbe Ónoi*. La historia de la pieza cuenta mucho sobre la relación de docentes, colegas y estudiantes en las universidades de Bogotá. *“Húbe Ónoi viene de un encargo que me hizo un percusionista de la Universidad del Bosque; su nombre es Manuel Niño. Es una persona muy inquieta en relación a la*