

Entrevista a Gilles Mercier (1963) por Luis Alvarado



Nota. *La República*. "Recordando a Tilsa Tsuchiya: discípulo e hijo conversan".
<https://larepublica.pe/cultural/2023/12/25/recordando-a-tilsa-discipulo-artistas-peruanas-cultura-arte-2448275>

Gilles Eric Mercier Tsuchiya es uno de los compositores peruanos de música electrónica más prolíficos, y a la vez uno de los menos estudiados. Ha compuesto alrededor de 30 obras, entre las que se cuentan piezas mixtas y obras experimentales de carácter improvisatorio y con electrónica en vivo. Sus primeros acercamientos al empleo de sonidos electrónicos data de principios de los 80. Ha hecho también música para cine y es el primer músico de su generación en armar un laboratorio personal para la producción de música electrónica a inicio de los 90. Nació en París en 1963, hijo del francés Charles Mercier y de la reconocida pintora peruana Tilsa Tsuchiya. No cuenta con una edición discográfica de su música, aunque muchas de sus piezas se albergan en el Archivo de Música Electroacústica Latinoamericana de la Fundación Langlois, en Canadá, que cuenta con una versión *online*. Ha impartido muchos talleres de introducción a la música contemporánea y electroacústica, principalmente en el Conservatorio Josafat Roel Pineda, en el Centro Cultural San Marcos y en la Universidad Nacional de Música. Actualmente sigue muy activo en la producción de obras electroacústicas. Durante el 2023 dio a conocer, a través de su canal de YouTube, dos obras nuevas: *Regalis* y *Mensajero 1*, realizadas durante la pandemia y donde ahonda en el procesamiento y re-síntesis con manipulación espectral y granular.

LA: *¿Cómo fue tu contacto inicial con la música electrónica, cómo se generó ese interés en ti?*

GM: El primer contacto fue con la música contemporánea y fue en Francia, en 1972, yo tenía 10 años, y con mi papá y mi mamá fuimos al cine a ver *2001 Odisea en el espacio*, allí había obras de György Ligeti y me quedé impresionado con esa música. Cuando ingresé al Conservatorio en Lima, en 1981, me enseñaron hasta Debussy. Pero conocí sobre música electrónica gracias a que mi papá me había regalado un diccionario cultural y me puse a investigar nombres de música contemporánea y el primero al que llegué fue a Olivier Messiaen. Leí que tuvo alumnos de música electroacústica. Entonces empiezo a investigar nombres y es así como consigo algunos discos, como *Kontakte* de Stockhausen, y otros de Xenakis y Luigi Nono. Esos discos me los trajo un tío que viajó a París, me trajo ediciones del sello Wergo. Así empecé a interesarme por esta música. Por otro lado, en la discoteca del Conservatorio conocí las obras de John Cage.

¿Cómo fue tú experiencia en el Conservatorio y quiénes fueron tus profesores?

Estuve en el Conservatorio de 1981 a 1984, tres años, no podía avanzar mucho, pero tenía uno que otro buen profesor. Recuerdo a Edgar Valcárcel, Armando Sánchez Málaga, Pilar Zúñiga. Pero fue muy importante para mí Enrique Iturriaga con quien llevé clases particulares. En el Conservatorio hice algunas composiciones para piano en 1983. Pero más estaba interesado en investigar e ir a conciertos. Recuerdo mucho una presentación del *Stabat Mater* de Penderecki, organizado por la Filarmónica.

¿Fuera del Conservatorio hiciste música?

Sí, con unos amigos teníamos un grupo llamado Despertar. Nos gustaba ir a investigar en las bibliotecas y discotecas de las embajadas, para escuchar obras nuevas. En la embajada de Francia nos hicieron escuchar la *Sinfonía Turangalila* de Messiaen, también algo de música turca.

Con Despertar hacíamos música progresiva, teníamos un sintetizador que conseguimos con ayuda de uno de los integrantes que se fue a París, y le encargué si me podía traer un sintetizador modelo Korg MS20, que en ese momento usaba el grupo Frágil. Nosotros lo habíamos visto cuando los fuimos a visitar a su taller. Íbamos mucho a sus *shows*. Despertar no continuó, no logramos grabar tampoco, aunque tocamos algunas veces en vivo.

¿Qué otros instrumentos adquiriste?

Además del MS20, tenía reproductores de cintas, un pedal de delay, y una flauta traversa mexicana. En 1990 fui a Sao Paulo y me compré un sintetizador Yamaha DX7. Ahí conocí a Conrado Silva, un compositor uruguayo, que tenía un sintetizador ARP 2600, y allí hice una obra usando ese sintetizador y una grabadora Revox. Aprendí también mucho sobre MIDI.

¿Entre 1984 y 1990 compusiste más piezas?

En 1985 me fui a Francia, e ingresé al Conservatorio Nacional de Lyon. Allí estudié escritura musical con Raffi Ourgandjian. No compuse nada hasta 1988, que hice una pieza para flauta. Luego volví a Perú y fundé el grupo Códice en 1989, junto a Daniel Clarke, Paco Lucioni y Kati Vidal. La mayoría eran del Conservatorio, la música que hacíamos era experimental, siguiendo algunas ideas de Mauricio Kagel, improvisábamos bastante, usábamos instrumentos acústicos modificados, amplificados. Hicimos un concierto en el Centro Cultural de la Biblioteca de San Isidro, pero no salió bien, y nos deprimimos, y el grupo no continuó. Pero el ensayo sí quedó bien. Guardo aún ambas grabaciones.

¿En qué momento montas tu propio estudio para producir y grabar música electrónica, y cómo se dio ese proceso?

En 1991 viajé a la ciudad de México, y contacté a los compositores electroacústicos, ahí estaba Antonio Russek, Mario Lavista, Samir Menaceri, varios compositores jóvenes. Y ese mismo año también viajé a Stanford, San Francisco, al CCRMA: Center for Computer Research in Music and Acoustics, para una residencia de un mes. Allí estaban estrenando la NeXT Computer, que servía para sintetizar directamente en la computadora. También trabajábamos con instrumentos MIDI, había un laboratorio en un sótano con diferentes instrumentos. Hice unas composiciones con algunos de ellos, pero no llegué a grabarlas. Ya luego, con todo ese aprendizaje, sumado a mi experiencia en Sao Paulo, volví a Lima y empecé a grabar, empecé a trabajar con el Yamaha SY77. Es el mismo sintetizador que tenían en el Conservatorio, que se compró por recomendación mía. Para 1992 yo ya tenía mi propio estudio totalmente implementado. Había comprado varios sintetizadores, un Yamaha DX7, un Roland D50, un Ensoniq SD1, un Kawai K5, el TG33 y el TX81Z de Yamaha. Tenía muchos módulos, como el Yamaha TG77 Tone Generator. Además, tenía una Tape Recorder Revox para grabar. Lamentablemente entraron a robar, y se llevaron una computadora, una Atari que había comprado en Brasil. Volvieron para llevarse los sintetizadores, pero ya los había llevado donde una prima. Era una situación difícil la que se vivía en Lima por entonces, así que decidí irme a Trujillo en 1993 y estuve allí tres años, llevé mi computadora y un teclado.

¿Compartías este gusto por los sintetizadores con algunos otros músicos?

Por esa misma época que había implementado mi estudio, conocí a Rafael Junchaya. Él tenía un Casio CZ-3000 y un Roland D-10. Con él conversaba mucho sobre sintetizadores y softwares. Miguel "Chino" Figueroa también tenía varios sintetizadores. Con Rafael viajamos en 1992 a La Serena, Chile, para el IV Encuentro de Música Contemporánea de la Agrupación Anacrusa. Allí conocí a la chelista Gabriela Olivares, con la que estrenamos mi obra "Metamorfosis del sonido", para chelo procesado en vivo con sintetizador y computador. En Chile compré un módulo de síntesis.

¿Puedes contarnos que fue el GEC, cómo así se gestó y qué motivaciones tenían?

Todo comenzó con José Sosaya, quien me preguntó qué sintetizador podía comprar para el Conservatorio, donde él era profesor y habían destinado una partida económica. Como yo había estado en Stanford usando el Yamaha SY77, le dije que comprara ese. Teníamos también una computadora Pentium III y trabajábamos con el *software* Cakewalk. Con ese equipo toma forma el Laboratorio de Música Electrónica del Conservatorio y como consecuencia en septiembre de 1993 se fundó el GEC (Grupo de Experimentación y Creación). Allí tuve la oportunidad de producir una pieza llamada *Deformaciones*. Hicimos también la obra *Improva* con Oscar Zamora, José Sosaya y yo. Con el GEC buscábamos difundir música contemporánea y música electrónica. Dar a conocer el sistema MIDI y hacer demostraciones sobre el sintetizador asistido por ordenador. También organizar recitales. Hicimos uno entorno a la guitarra.

Hubo un evento organizado por el GEC en octubre de 1993, donde invitaron a César Bolaños a presentar una de sus piezas ESEPCO. ¿Podrías contarnos de tu relación con Bolaños y otros compositores peruanos que habían producido música electrónica antes que ustedes? ¿Conocías esas obras?

Conocía las obras de Walter Casas Napán. En el Conservatorio escuchamos *Ranrahirca*, que en realidad era para voz. De Edgar Valcárcel conocía poco, pero sabía que había producido obras en el laboratorio de Columbia. Conocía sobre Bolaños y su experiencia en Argentina, pero sentía que todos ellos estaban un poco aislados. Con Bolaños tuve un mayor acercamiento. Puedo decir que fue como un guía. Yo le pedí unas clases particulares. Me enseñó densidad, un poco me recordaba al compositor español Luis de Pablo. Recuerdo que ponía sus diagramas y gráficos, ese era su sistema de trabajo. Nosotros quisimos que Bolaños enseñara con mi sintetizador en el Conservatorio en los 80. Pero no hubo un acuerdo con Valcárcel, que era el director entonces, y más bien entró José Malsio a enseñar música dodecafónica.

¿Desde 1998 ya haces música netamente por computadora? Vi que tienes una pieza de ese año hecha únicamente con el Cakewalk.

Los 90 fue una etapa importante para mi producción. Luego de un período usando sintetizadores volqué mi trabajo al uso de *software*. Mi primera obra enteramente en computadora en realidad es *Intubici* (2003). Anteriormente había hecho una obra llamada *Dimensiones suspendidas* (1998), con ayuda del Cakewalk y usando únicamente *samples*.

¿Por qué dejaste de usar los sintetizadores?

Era un paso natural por el cambio de época. Pero además porque la computadora me permitía hacer algo más tímbrico, que yo quería investigar. Eso es lo que me interesó de usar *software*. Eso no significa que no lo hubiera podido hacer con el sintetizador, si haces síntesis y tomas tu DX7 y creas timbres nuevos es interesante, pero si no haces eso y usas los *presets* y *patches* incorporados, no le sacas realmente provecho.

Mutaciones tímbricas, por ejemplo, la hice con el módulo Yamaha TG33. Pero en realidad nunca abandoné los sintetizadores del todo, años después volví a usar mis equipos. Aún los conservo, están guardados en casa de un amigo. Actualmente sólo utilizo *software*, principalmente programas de síntesis como Reaktor que proceso con VSTs de Cubase.

¿Qué es lo que más te ha motivado a hacer música?

Creo que es importante hacer que ocurra, que la música prospere. No hay límites para la creación, a veces puedes trabajar en equipo, a veces de otra manera, con tu propia ejecución.