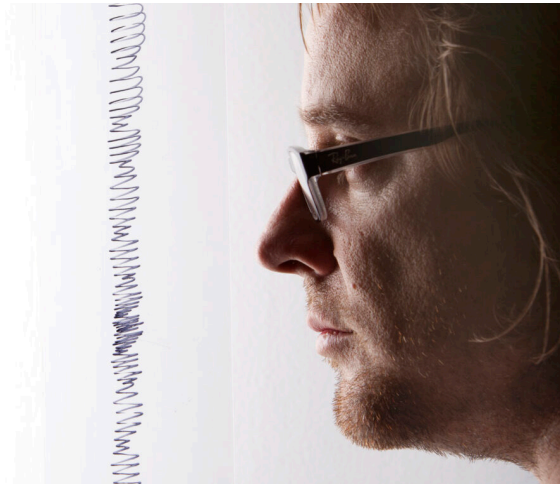


Entrevista a Jaime Oliver La Rosa (1979) por Aurelio Tello



Nota. Qualcomm Institute. "Assorted Works of Jaime E. Oliver La Rosa". <https://qi.ucsd.edu/events/assorted-works-of-jaime-e-oliver-la-rosa/>

AT: *¿Cómo se dio tu acercamiento a la música y qué te motivó a ser un músico profesional?*

JO: Mi primer acercamiento fue a través de la curiosidad sobre instrumentos musicales que encontraba en distintos lugares. Silbaba por horas de niño. No había músicos en mi casa ni en mi familia, pero había objetos e instrumentos. Mi abuelo tenía una flauta dulce. Tras la muerte de mi madre cuando era muy niño la música se convirtió en un refugio.

Aunque tuve diversos compromisos profesionales en Perú antes de irme del país, estos eran generalmente no remunerados. Así que no veía verdaderamente una posibilidad de carrera. Luego obtuve una beca y me fui a California donde por primera vez contemplé la posibilidad de tener una carrera en música. Me dediqué específicamente a la música por computadora y logré construir un portafolio de obras e investigación que me permitió hacer un post-doctorado en Columbia y luego pasé a enseñar a la Universidad de Nueva York (NYU), donde soy maestro desde hace más de diez años.

Si bien decidí probar suerte en la música y me dediqué de lleno a ella, mis expectativas no eran que este plan funcionara. Con mucha suerte (y mucho trabajo) me pude dedicar a la investigación, a la composición, y a la docencia; todas cosas que me interesan mucho.

¿Cómo se dio tu acercamiento a la música electrónica? ¿Fueron razones técnicas, de lenguaje, teóricas, estéticas?

La gran mayoría de cosas que aprendí estudiando composición en Perú me parecían inaplicables al contexto peruano.

En términos prácticos, las formaciones instrumentales eran casi imposibles de encontrar y cuando las encontrabas eran generalmente muy conservadoras en su forma de practicar la música o, como es natural, necesitaban repertorio que pudiese serles rentable. Así la gran mayoría de mis primeras obras eran para instrumentos solos y con músicos excepcionales: Óscar Zamora, el cuarteto Aranjuez, Gonzalo Manrique, Alonso Acosta, Renato Calderón, José Quezada, entre otros.

En términos estéticos, la idea de un repertorio europeo como modelo y como raíz histórica sumado a una exaltación de los siglos XVI al XIX convertía a la composición en algo sumamente ajeno, anacrónico e inaplicable.

La música electrónica en cambio era relativamente joven y estaba basada en sonidos y no en instrumentos y la computadora personal que ya se expandía por su mayor accesibilidad prometía ser un medio más inmediato y democrático o por lo menos más fácil de apropiarse.

Así que ahorré por algunos años y compré una computadora en oferta. Y junto con alguna guía de José Sosaya, quien me daba innumerable cantidad de cassettes y me introdujo a algunos paquetes de *software*, me puse a trabajar en música electrónica.

Por otro lado, empecé a trabajar en la organización del Festival de Video Arte Electrónica (VAE) y el contacto directo con artistas peruanos, como el colectivo Aloadí, así como con diversos visitantes internacionales que practicaban música con computadoras, me introdujo a la programación en Pure Data y Max/MSP. Invitamos siempre a todos los participantes a dar talleres y así, para quienes estuvieron atentos en ese momento, existía una pequeña academia informal de talleres que sucedía todos los años en varias ciudades del Perú.

Algunas experiencias de concierto, como el ensamble "Wire-works " dirigido por el compositor Georg Hajdu en el instituto Goethe, o un performance sonoro de Randy Yau como parte de un colectivo que nos visitó desde San Francisco para un festival de Alta Tecnología Andina (ATA) en el ICPNA, fueron momentos de revelación sobre el camino que quería tomar con mi propio trabajo.

¿Qué influencias orientaron tus aprendizajes, tus búsquedas, tus hallazgos, tus exploraciones como compositor de música electrónica?

Algunas de las primeras cosas que escuché fueron los cassettes que José Sosaya compartía conmigo, que eran básicamente del siglo XX europeo. La obra de Luciano Berio

y Iannis Xenakis fue importante en ese momento. Al mismo tiempo, el descubrimiento de Napster y otras plataformas virtuales para compartir música, incluidas las radios digitales, me introdujeron a las vanguardias norteamericanas. Pauline Oliveros fue una compositora que me marcó a partir de descubrirla en una radio *online*.

En esa misma época, empecé a conocer la obra de César Bolaños y Edgar Valcárcel, así como también la de Gilles Mercier y José Sosaya. Lo único que no era posible era experimentar sus trabajos de electrónica en vivo. Quizá la experiencia más memorable fue escuchar *Flor de Sancayo* para piano y electrónica de Valcárcel en vivo. Pero las impresiones más fuertes vinieron de experimentar la música electrónica en vivo (*o live electronics*) con artistas activos que venían a Perú para diversos festivales como el VAE, pero también el Festival Contacto en el Centro Cultural de España. Lo más emocionante fue descubrir una amplitud de estéticas muy diferente a la de la música instrumental. Era la sensación de tratar otro material completamente distinto.

Mis primeras oportunidades profesionales en Perú fueron colaboraciones con artistas visuales haciendo música para video arte, cine documental, teatro experimental y performance. Las oportunidades instrumentales eran por el contrario muy escasas. Estas colaboraciones son aún muy importantes en mi trabajo y me han permitido experimentar la música fuera del espacio cerrado que las instituciones musicales crean para sí mismas.

¿Te ha interesado estudiar algunas de las corrientes importantes de la segunda mitad del siglo XX como el espectralismo francés, la new complexity británica o la minimal music norteamericana o el maximalismo de Flo Menezes?

He estudiado varias de estas corrientes y rescato de ellas múltiples cosas. Conocí a muchas de las personas más representativas de estas corrientes y de manera anecdótica heredé la oficina de Tristán Murail cuando empecé a trabajar en Columbia. A Flo Menezes lo conocí en el Festival Contacto, me gustó su obra y es una persona interesante; después vino a la casa a comer en San Diego. El Minimalismo me parece interesante por diversos motivos (la vertiente menos interesante es la más conocida de Glass y Reich que se ha expandido mucho y domina la música de la publicidad y el cine). Quizá lo más interesante del minimalismo para mí en este momento es una postura filosófica y casi ecológica: una economía de medios, es decir, decir más con menos recursos. Los minimalismos rítmicos acercan a las prácticas musicales de diversos géneros y los minimalismos de drones acercan a la música a las artes sonoras y las prácticas experimentales y a las músicas populares no occidentales.

El espectralismo creo que también es más amplio que la versión estética francesa y me interesa mucho. En todo caso el espectralismo francés es más un fruto y un caso específico, pero existen muchas formas de pensar en los espectros sonoros y en sus aplicaciones. Profundizaré más adelante.

Las nuevas complejidades son interesantes, pero siento que pecan de ser círculos muy cerrados y que terminan perdiendo fuerza y significado.

¿Cuál fue el punto de convergencia entre la educación tradicional que recibiste y el paso a ser un compositor que inventa música un tanto “fuera del establishment”?

Como mencioné antes, encontré oportunidades de trabajar con artistas fuera del ámbito estrictamente musical y eso me sacó del *establishment*, que igual me encantaría definir. Creo que el *establishment* es una cosa distinta para muchas personas y, de alguna manera, hacer música desde una universidad podría ser pensado como el *establishment*.

Uno de los puntos de convergencia principales fue precisamente el espectralismo en el sentido más amplio. Es decir, empezar a entender la música y el sonido como fenómenos complementarios y no como entidades subordinadas. Aproximarse al sonido como fenómeno físico que puede ser desagregado, esculpido y re-sintetizado, no solo con instrumentos acústicos como en el espectralismo francés que se deriva de Gerard Grisey, sino también en el espacio sonoro, como en el trabajo de Trevor Wishart, por ejemplo. Qué es más espectralista que las técnicas de análisis y re-síntesis basadas en el FFT... Casi todo mi trabajo piensa profundamente en el espectro de alguna manera u otra. Creo que trabajar con código como lenguaje te saca un poco del *establishment* orquestal o al menos instrumental.

Pero quizá la fuerza más ajena al *establishment* ha sido tener una aproximación crítica a la práctica de la composición misma. El reconocimiento de que la práctica de la composición tiene una fuerte herencia colonialista y que la música occidental que generalmente se presenta como universal es en realidad una música europea y local, que se expandió a través del colonialismo. Es decir, que la “new music” o la “música contemporánea” es sólo un género musical; como la bachata o los narco corridos. La diferencia es la expansión colonial y con ella, el sentido común (y absurdo) de que Haydn es inherentemente superior a Juan Luis Guerra o a Karol G.

Es frecuente ver que “el *establishment*” no pasa por ese lente crítico de cuestionar por qué usamos los medios que usamos y de dudar de nuestros gustos como juzgadores de calidad. El *establishment* es la institucionalidad de medios como la orquesta y es en sí mismo un árbitro del gusto.

¿Cuál fue el proceso para crear instrumentos como MANO o el Tambor silencioso?

Ya inmerso en el trabajo de composición en la computadora, me encontré con el serio y recurrente problema de la ausencia del cuerpo. De que en la música electrónica es fácil olvidarse del cuerpo y del gesto (aunque no de la escucha) lo cual genera músicas muy desconectadas del ritual de la ejecución en vivo y de la gestualidad humana. De ahí la percepción de que la música electrónica más académica tiende a ser algo más formalista o incluso cerebral.

Mi intención con ambos instrumentos era lograr un instrumento que me permitiera ejecutar música en vivo, en la que la conexión entre el gesto y el sonido fuera parte de la preocupación de la composición y que esta conexión se convirtiese en un aspecto

central del goce estético. Buscaba reintegrar al cuerpo (y con este a la lutería), no sólo a la ejecución en público, sino a la composición misma.

El proceso fue de experimentación y de aprendizaje de técnicas de *computer vision*, de programación y sobre todo de diseño del comportamiento instrumental. La mayor parte de la música por computadora se hacía en base a automatizaciones de diseños estáticos. En contraste, crear y programar estos instrumentos implicaba diseñar un *software* que dependía de gestos imprevisibles y contingentes, era componer una inmensa obra abierta.

¿Qué ha derivado en tu obra del uso de estos recursos?

Una de las principales consecuencias de este trabajo ha sido descentrar la partitura como elemento central o incluso único de una obra. En ese sentido, las consecuencias se asemejan a las de prácticas próximas como las de la improvisación, las partituras gráficas y las obras abiertas. Incluso, la división entre obra e instrumento se vuelve difusa.

Pero el regreso del cuerpo también implica una mayor preocupación por la diversidad de cuerpos en el sentido más amplio. A partir de estas obras me interesa explorar más casos específicos que aplicaciones genéricas. Es decir, prefiero trabajar con personas que con instrumentaciones; parafraseando a Schaeffer, prefiero en este momento lo concreto que lo abstracto.

Al mismo tiempo, diseñar instrumentos me llevó también a pensar en la escultura y la instalación sonora. Un retorno a la materialidad. Mucho de mi trabajo actual explora este aspecto.

Desde sus orígenes la música electrónica ha tenido dos elementos característicos: el continuum (continuo sonoro), entendido como sonoridades extendidas en el tiempo, y el puntillismo, concebido como un recurso más bien textural. ¿Qué incidencia han tenido o tienen en tu música estos elementos?

Ambos recursos son interesantes y los uso mucho. La idea de los continuos sonoros se puede entender más ampliamente a través de la plasticidad y el potencial de transformación constante y gradual del material sonoro. El puntillismo o las técnicas granulares, que es el término que prefiero usar, tienen un gran potencial y son centrales en mi trabajo con computadoras. Por ejemplo, en la obra audiovisual *Canteros*, de 2018, hecha en colaboración con Diego Oliver, está construida casi en su totalidad con técnicas granulares y espectrales.

Pero precisamente en esa obra salen a flote algunos de los puntos más atractivos de hacer música con computadoras: usar sonidos de cosas y personas reales es usar sonidos que significan. En estos casos, el sonido no solo importa como sonido y su potencial musical, sino también porque es capaz de significar y articular ideas. La construcción sonora entonces se vuelve una construcción y transformación de significados.

Quizá es importante hablar acá de la relación entre música electrónica y música por computadoras. Lo que llamamos hoy “música electrónica” es en muchos casos “música electrónica hecha con computadoras”, es decir, es un medio digital. Pero las computadoras pueden hacer cosas que los medios puramente electrónicos no pueden y eso es el trabajo algorítmico y el análisis de señales. Las computadoras pueden realizar análisis espectrales de sonidos de manera instantánea, pueden convertir el sonido en data. Cuando trabajas con computadoras se abren muchos caminos para la composición asistida por algoritmos. Mi trabajo en muchos casos se trata más de diseñar el algoritmo que compone como forma de composición.

En mi obra *01C* para percusión y electrónica, se usó el análisis espectral de campanas, cencerros y tubos industriales de metal para informar algoritmos compositivos que generan el material armónico del vibráfono. Los instrumentos de percusión y el procesamiento electrónico en esa obra tienen roles muy concretos: espectral, armónico, rítmico y textural. Creo que combina mucho de lo que hablamos acá.

¿Te has planteado algún problema de identidad en tu música? ¿De expresar raíces, idiosincrasia, cultura, que haya un asomo de peruanidad en ella? ¿Es un problema latente? ¿Te es indiferente?

Creo que no trato de que mi música suene peruana, pero al mismo tiempo creo que es inevitable. Cuando hago música, para mí es importante sentir que tiene sentido con quien soy yo y con mi contexto en el sentido más amplio, y esa construcción de sentido tiene mucho que ver con la música con la que crecí. Esto no sólo incluye la “música peruana”, sino también todas las músicas que llegaban de fuera.

Sucede algo parecido con la instrumentación. No busco usar instrumentos porque sean peruanos, sino porque son la esfera sonora en la que crecí, los objetos con los que he interactuado toda mi vida. Hacer música para mí siempre ha sido una forma de procesar el mundo y de enviar de regreso al mundo –que no deja de bombardearnos con sonido– sonidos propios también.

Ahora, soy consciente de que la “peruanidad” es, en realidad, algo abstracto y posiblemente imposible. Hay tantas formas de vivir en el Perú que no se puede presumir que existan unas más peruanas que otras. Ahora que estoy afuera, siento que estoy en diálogo no solo con esa esfera nacional, sino también con el espacio de creación acá en Nueva York y a veces, dependiendo de mis colaboraciones, con otros lugares del mundo. Todo eso es para mi identidad, poco tiene que ver con la idea de música peruana que se trata de establecer en el establishment, si cabe el término aquí.

*Encuentro en obras como *Grid 1*, una inclinación hacia la creación de momentos de intensidad lírica. ¿Sería esto como un ir hacia un “más allá” de la pura construcción sonora?*

No me lo había planteado antes en esos términos. Siempre me ha parecido interesante el concepto de propiedades emergentes. Algo así como cuando cada hormiga realiza

un comportamiento individual ignorando el comportamiento del resto y sin embargo el grupo de hormigas parece realizar un comportamiento grupal coordinado. De forma similar, en esa pieza en particular, muchas ideas se construyen a partir de pequeñas células generativas con reglas simples, y de éstas emergen comportamientos globales interesantes. Mucho de mi proceso está basado en la escucha. Diseño algoritmos compositivos y mientras escucho su resultado lo voy modificando hasta encontrar algo que funciona para mí.

Esa obra fue también el retorno a escribir para instrumentos. Se llama *grid* porque se refiere a volver a una malla de pulsos subyacentes sobre la que se tejen articulaciones rítmicas. Es también la primera vez que usé un nuevo *software* que hice llamado *notes* o *notas*, para realizar notación asistida por computadora. En este caso el código de *puredata* produce una partitura en Lilypond.

Creo que lo que escuchas como lirismo en esa obra (que quizá también es lo que yo escucho) tiene algo que ver con ese retorno a la escritura para instrumentos y la idea de estructuras armónicas que flotan sobre estructuras rítmicas que van desatando texturas.

¿Cómo ves el trabajo de las generaciones anteriores a la tuya que hicieron música electrónica en el Perú o música electrónica peruana (Bolaños, Valcárcel, Núñez Allauca, Asato, Sosaya y otros)?

Bueno, lo de Valcárcel y Bolaños siempre fue de gran inspiración. Si bien estaban conectados a la vanguardia global, hicieron un inmenso trabajo para ser además artistas conectados con su entorno. A Bolaños, además, lo conocí en su otra faceta como arqueomusicólogo y conversamos muchas veces sobre los silbadores que son instrumentos con los que he trabajado muchas veces. Fueron dos figuras verdaderamente fundacionales.

José Sosaya fue mi maestro, compartimos mucho tiempo juntos, y aprendí mucho de él. Su colección de *cassettes* fue una verdadera ventana a un mundo en ese momento inaccesible. Recuerdo esperar con ansias cada semana que me entregara un *cassette* nuevo. Su música la conocí así también, a través de grabaciones de sus obras realizadas en muchos casos durante su estancia en París.

Otra experiencia fundacional fue participar de lo que en ese momento llamábamos el Círculo de Compositores Peruanos o Circomper donde invitamos a todo compositor que pudiésemos para escucharlos hablar de su trabajo. Allí conocí a Asato, pero también a muchos otros. Compartir con colegas en esa época fue verdaderamente importante porque hablábamos de qué significaba hacer lo que hacíamos en nuestros contextos específicos, sobre las perspectivas de migración, y sobre acciones concretas para complementar la educación que recibíamos.

¿Cuáles son los problemas a los que se enfrenta un compositor de música electrónica en el momento presente y cuáles las perspectivas?

Una de las preguntas más importantes de este momento es determinar el rol que tendrá la inteligencia artificial en la creación de sonidos, así como en su composición, generación y análisis. No veo a la inteligencia artificial como una panacea ni tampoco como un monstruo, pero las técnicas de *Deep learning* y de *big data*, ponen sobre la mesa nuevas formas de pensar el rol de la computación en la creación de música.

Quizá más importante es empezar a pensar sobre cuál es la relación entre la composición y la música popular, o la composición y el arte sonoro. Cuando hablamos de composición emergen una serie de sobreentendidos, se implica una historia y un instrumental, y cuando hablamos de "música nueva" o "*new music*", o de "música contemporánea" o cualquiera de estos otros términos que buscan describir objetivamente una práctica, nos encontramos con un género. La música electrónica o por computadora ofrece un instrumental o un medio que es común a la música popular y al arte sonoro, así como a ese género llamado "*new music*". Las barreras se han hecho más difusas y eso es interesante.