

Entrevista a Juan Arroyo (1981) por Alonso Almenara



Fuente. Canal de YouTube - Juan Arroyo. <https://www.youtube.com/channel/UC5ujjsX0IZ95Uf1ycYgpszJQ>

La palabra "hibridación" tiene un lugar central en el vocabulario de Juan Arroyo. Este compositor peruano se ha hecho un nombre en Europa gracias a la originalidad de sus aportes en electroacústica y a la intensidad visceral de su escritura instrumental. Nacido en Lima en 1981, estudió composición en los Conservatorios de Lima, Burdeos y en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París. A partir de mediados de los 2010, los reconocimientos a su obra han llegado en cascada: ha ganado premios de composición como el de la Fundación Salabert (2013), la Academia de Bellas Artes de Francia (2015) y el Premio de composición Ibermúsicas (2022). Además, ha sido nombrado Compositor en Residencia del Centro Henri Pousseur (2014), el IRCAM (2015), la Casa de Velázquez en Madrid (2016/17), el Centro de Creación Musical Art Zoyd (2017) y la Villa Médici en Roma (2017/18). Actualmente es compositor invitado de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, co-director artístico y musical del Ensemble Regards, co-director artístico del Festival Sonomundo, curador del festival Experimenta del Gran Teatro Nacional del Perú, profesor del Conservatorio Jean-Baptiste Lully, y ha sido miembro del Consejo Artístico de la Casa de Velázquez, entre 2021 y 2024.

En 2015 compuso una de sus obras emblemáticas: *Smaqra*, para cuarteto de cuerdas híbrido. Esta pieza incorpora una tecnología desarrollada por el propio autor, que permite difundir tratamientos electrónicos directamente a través de la caja de resonancia de instrumentos de cuerda convencionales. La sonoridad resultante ha sido llamada “híbrida”. Su especificidad estriba en dos aspectos complementarios: por un lado, los sonidos acústicos son transformados electrónicamente en tiempo real; por otro, el tratamiento electrónico es “coloreado” por los modos de resonancia propios del instrumento. En palabras de Arroyo, esto equivale a “fusionar el universo sintético con el universo físico”, una fórmula encantadoramente cercana a la ciencia ficción.

Smaqra ha sido grabada por el Quatuor Tana para el sello Paraty y es examinada en el libro *Le premier quatuor à cordes hybride: L'exemple de Smaqra de Juan Arroyo* (Éditions L'Harmattan, 2017), escrito por el musicólogo francés Fabien Houlès. Este autor explica que el concepto de “hibridación sonora” tiene menos que ver con la suma o integración de tipos de sonido, que con una estética radical del trastocamiento de límites, identidades y categorías. Por ejemplo, técnicas electrónicas de enmascaramiento transforman el timbre de violines, violas y chelos en el de tambores o platillos.

La pieza forma parte de lo que Arroyo ha llamado su ciclo S: un corpus en expansión de obras que desarrollan lo que el compositor definió en nuestra conversación reciente como una “utopía de la hibridación total”. Esta entrevista hecha por Zoom abarca temas como su visión general de la música electrónica, ya sea acusmática o mixta, sus aportes a este repertorio y el desarrollo de la electrónica en el Perú, desde la irrupción de obras pioneras de César Bolaños y Edgar Valcárcel hasta la actualidad.

AA: *La música electrónica pura, o acusmática, tiene un lugar modesto en tu producción, a diferencia de la música mixta, o lo que tú llamas música “híbrida”: me refiero específicamente a las obras que forman parte del ciclo S. ¿De dónde viene ese interés en la hibridación del sonido y cómo ha ido evolucionando tu forma de entender este concepto?*

JA: Si bien no he compuesto muchas obras acusmáticas, este formato me interesa bastante e incluso ha influenciado considerablemente el proceso de mi escritura mixta e instrumental. En ese sentido, este acercamiento no solo me ha llevado a concebir una obra y algunos estudios electrónicos, sino también a identificar aquellas obras que han marcado mi escucha. Pienso, por ejemplo, en *Mortuos Plango, Vivos Voco* (1980) de Jonathan Harvey, uno de los compositores que vinculó al concepto de hibridación sonora. En esa obra, Harvey fusiona la voz de su hijo cantante con el sonido de una campana, y a partir de esa mezcla obtiene un resultado original, usando técnicas novedosas para aquel entonces como la síntesis cruzada. También me parece fascinante *Mutaciones* (1969) de Jean-Claude Risset, con sus figuras utópicas, sus *glissandi* infinitos; o *La vida mecánica* (2004) de Åke Parmerud, que revela un mundo sonoro emanado de las máquinas y herramientas mecánicas y que a su vez toma elementos de un género musical popular como es el techno.

Es cierto que mi catálogo solo incluye una obra acusmática. Se trata de una pieza que para mí es importante porque da cuenta de mi primer paso certero en este formato. Con ella decidí rendir homenaje a uno de los compositores pioneros de la música electrónica en el Perú: me refiero a César Bolaños, y por eso la obra se llama *Bells for Bolaños* (2006). En ella hay un trabajo detallado de montaje con el sonido de campanas que grabé en varias tomas y una sinergia entre esos sonidos y la expresión solemne que quiero plasmar en la obra. La pieza está compuesta en estéreo y la realicé en el laboratorio de electroacústica del Conservatorio de Burdeos, luego de haber realizado mi primer estudio electrónico (*Hélices*, 2003) en el laboratorio de la actual Universidad Nacional de Música del Perú, fundado por José Sosaya.

Después de *Bells for Bolaños* compuse tres estudios electrónicos: uno en el SCRIME de Burdeos (*Micro-Tape-In*, 2007), otro en los laboratorios del Conservatorio Nacional Superior de Música de París (*Parfum d'une nuit à Lima*, 2008) y el último en el IRCAM (*Air*, 2011). Después no he vuelto a componer piezas o estudios acusmáticos, pero no he cerrado esa puerta. Para mí es muy importante estar 100% convencido del resultado de mi trabajo. No me interesa crear obras alimenticias, demostrativas, o llenar un catálogo, sino hacer piezas que formen parte de un proyecto artístico global. En ese sentido, mi exploración en música electrónica e instrumental me ha permitido realizar obras que asocian esas dos fuentes.

De esta forma nació el ciclo *S*, con una obra llamada *Sikus* (2010) que no solo fusiona la electrónica con lo instrumental, sino que también me permitió diseñar una escritura que materializa el cruce entre el modo de tocar el siku y el timbre de las flautas dulces y Paetzold. Por lo tanto, la hibridación no opera solamente en la relación hombre-máquina, sino también en la escritura instrumental. Recuerdo haber comenzado esta obra después de la composición de varias piezas mixtas y de manera catártica, en Lausana, Suiza, luego de una sesión de trabajo con el flautista Antonio Politano. Gracias a *Sikus* empecé a encontrarme con un universo propio. Esta revelación me dio el impulso para continuar desarrollando el ciclo *S* con obras como *Sikuri I*, que se convirtió también en un ciclo aparte; o *Suyus*, que es una obra para gran ensamble que también tiene un componente electrónico en cuatro canales.

Mi interés por la hibridación alcanzó un nuevo estadio de desarrollo con la obra *Saynatasqa* (2014), que compuse para violonchelo híbrido, luego de un encuentro con el investigador en acústica Adrien Mamou-Mani. En esta pieza, el músico ya no toca rodeado de altavoces que difunden una pista electrónica: el sonido electrónico sale directamente del cuerpo del propio instrumento. Así, el violonchelo presta sus modos de vibración a la electrónica; y dado que esos modos de vibración son los que le dan el timbre al instrumento, podemos decir que la música electrónica se difunde con el timbre del violonchelo.

Vemos entonces que la hibridación se puede generar de varias maneras. De hecho, sin que este concepto haya sido necesariamente mencionado, podemos encontrar varias obras instrumentales, acusmáticas o mixtas que lo desarrollan como principio. También existen compositores que han tratado de profundizar en este aspecto. Por ejemplo,

Michaël Levinas propone una idea de hibridación en un capítulo de su libro *Le Compositeur trouveur*, llamado “Les sons d'hybridation et les transitoires d'attaque: vers les nouvelles mixités” [trad. Hibridación de sonidos y ataque de transitorios: hacia nuevas mezclas], publicado en 2002, en sinergia con un grupo de musicólogos. Su propuesta se basa en la hibridación de diferentes familias de “transitorias de ataque” o modos de excitación de cuerpos sonoros. Un ejemplo de ello sería el cruce del ataque de la percusión con el ataque del trombón. Levinas materializa esta propuesta en su obra para ensamble y sonidos grabados *Préfixes II* (2019).

Creo que el único bemol con este tipo de hallazgos es que, si los sonidos no se mezclan en un mismo espacio, la magia de la hibridación corre el riesgo de ser desenmascarada. El instrumento y el altavoz son dos fuentes distintas e identificables. Una hibridación completa ocurre cuando esa mezcla se formula en el seno de un solo espacio, y eso es lo que vengo desarrollando en el ciclo *S*, particularmente con los instrumentos híbridos. Muchas de mis piezas híbridas se integran a ese ciclo como una especie de utopía de la hibridación total.

En líneas generales, la hibridación ocurre cuando la adición de dos o más timbres heterogéneos, sonando a la misma frecuencia, al mismo tiempo, son difundidos por una sola fuente. El tipo de hibridación depende del tipo de fuente: instrumental, acusmática o mixta. En razón de estos tres tipos de fuentes sonoras podemos diferenciar tres tipos de hibridación: acústica, acusmática o mixta.

Para entender mejor cómo se ha ido desarrollando esta idea de hibridación, hablemos de otras piezas del ciclo S. Pienso, por ejemplo, en Selva y Sabia, que dan cuenta de dos etapas distintas de tu reflexión.

Selva (2013), para tres bailarines, diecisiete músicos y electrónica, es una obra inspirada en el ritual de la Ayahuasca. Esta pieza dura aproximadamente 24 minutos y en ella busqué desarrollar el principio de “deformación de la escucha causal”. Por ejemplo: los bailarines se desplazan por un escenario en el que se han dispuesto micrófonos de contacto, de manera que ellos pueden activar los sonidos con algunos movimientos puntualmente localizados. Así, el bailarín participa musicalmente en la obra. Además, los músicos tocan en el escenario formando una media luna, a la manera de un ritual, y el director de orquesta dirige el ensamble desde uno de los extremos de la media luna como un chamán. De modo que los músicos participan plenamente en la puesta en escena de la obra. El sistema de difusión en ocho canales me permite llevar al público a una inmersión completa en el espacio sonoro y a la construcción de una escritura espacial. Finalmente, los tratamientos electrónicos, como la síntesis granular en tiempo real, los sonidos grabados y el tipo de escritura instrumental me han permitido obtener una obra polimorfa que borra las fronteras entre las fuentes del sonido e introduce al oyente en un mundo onírico.

Sabia (2019) es la obra más reciente de mi proyecto de hibridación. Esta vez no he hibridado los instrumentos, sino que he buscado transgredir la función del instrumentista.

Normalmente, en la música mixta, el instrumentista toca el instrumento, un micrófono lo capta y el sonido sale por el altavoz. En *Sabia* el músico activa el instrumento, el micrófono lo capta, pero la electrónica ya no sale por un altavoz ubicado a unos metros de él, sino por una membrana que está pegada a su cuerpo. Además, el ejecutante está libre de cables, de modo que se puede desplazar. Entonces, no sólo proyecta la electrónica, sino que la espacializa porque puede moverse.

En 2019, cuando estrenamos *Sabia* con el ensamble Próxima Centauri, algunos de los músicos llevaban la membrana en el brazo como una especie de escudo. Otros la llevaban en la espalda por razones prácticas, para liberar el espacio frontal y poder tocar. Hay otras versiones, como aquella que hicimos en la Ópera de Burdeos o en el Gran Teatro Nacional del Perú, en las que utilizamos las membranas como instalación sonora, dispuestas alrededor de los músicos, como un bosque de membranas. Desde noviembre de 2023 hay una tercera versión de *Sabia* con realidad virtual. La parte visual ha sido realizada por Vincent Ciciliato y el audio ha sido mezclado por Christophe Havel. El público entra virtualmente en el mundo de *Sabia* y se puede desplazar entre los cinco músicos. La obra se transforma en una pieza acusmática donde los sonidos instrumentales y electrónicos son proyectados por altavoces. El sonido varía en función de la proximidad que uno tiene con los ejecutantes en el espacio virtual, que se revela poco a poco a quien lo visita, invitándolo a descubrir nuevos lugares y a explorar los límites de este mundo secreto, donde la naturaleza ha retomado su lugar y la humanidad es solo vestigio.

¿Cuál es el siguiente paso en este proceso?

Actualmente, estoy desarrollando un proyecto con el contrabajista Louis Siracusa, que toca en el Ensemble Regards. La idea es crear una obra para contrabajo híbrido en los próximos meses. Al mismo tiempo, me encuentro frente a la partitura de mi nueva pieza en construcción: *Mater Natura*. Esta obra, que tendrá una duración aproximada de 25 minutos, es un *concerto grosso* para cuatro solistas y orquesta híbrida. Será estrenada en junio de 2024 por el Ensemble 2e2m y las dos orquestas de los Polos de enseñanza superior de París. Aunque todavía no he terminado la obra, lo que guía su escritura es la idea de fusionar los sonidos electrónicos con los de la orquesta.

Me interesa saber si es que esta concepción de la música híbrida ha afectado tu escritura instrumental. Como sabes, los descubrimientos de la música electrónica del período de posguerra tuvieron un impacto en la concepción de la forma y en la escritura de los compositores que vinieron después, sobre todo los espectralistas franceses. ¿Ocurre algo parecido con tu música?

Cuando trabajo en una nueva pieza, la palabra escribir define solamente una parcela del todo, porque cada nota que pongo sobre la partitura la pruebo antes con el instrumento, la grabo mil veces y la confronto con la idea fundamental del proyecto. Tengo en casa una flauta travesa, un clarinete, un violín, un violonchelo, un piano y varios instrumentos más; y si no tengo el instrumento lo consigo, lo toco y lo grabo. Así, cuando termino una partitura, obtengo también una maqueta sonora y puedo escuchar la obra tocada completamente por mí.

Esta manera de componer es, en cierto sentido, similar a la de la música acusmática, porque toda la obra está grabada o generada por mí. Al final doy play a la grabación y escucho la obra leyendo la partitura. A veces incluso envío a los músicos la grabación junto a la partitura para facilitarles el trabajo de interpretación, para que puedan comprender rápidamente la intención de cada sonido, de cada gesto, pues la notación musical rinde cuenta de varios parámetros como las alturas, el ritmo, las dinámicas, pero su nivel de precisión es aún imperfecto. Esta manera de componer no es exclusiva de la música electrónica: se parece también a la etapa de preproducción de un disco de música popular, como por ejemplo *Band of Gypsys* de Jimi Hendrix.

Otro ejemplo de cómo el concepto de hibridación se refleja en mi trabajo es *Smaqra* (2015), mi cuarteto de cuerdas híbrido. En la primera sección hay una integración gestual del ADN de los instrumentos de percusión en el ADN de los instrumentos de cuerda frotada. Es decir que el cuarteto de cuerdas toca como un cuarteto de percusiones. A lo largo de la pieza, esta integración gestual va a revelarse en distintos grados, sea de manera instrumental o con la electrónica. De hecho, mientras escribía *Smaqra* tocaba cada parte de la obra probando la fusión de los sonidos instrumentales con los sonidos electrónicos proyectados por el propio instrumento.

De manera general, esta forma de concebir la música instrumental, sumada a la creación de instrumentos virtuales piloteados por los músicos, me ha conducido a componer con formas simples y complejas de sonido, provenientes de los propios instrumentos o de la electrónica, a utilizar timbres compuestos y a jugar con las distintas categorías de escucha, desarrollando así una escritura propia.

Me gustaría hablar ahora de la escena de música electrónica académica en Francia. Sé que has tenido una experiencia formativa importante en el IRCAM, pero también desencuentros con ciertas formas de hacer las cosas. ¿Qué ganaste en esa formación y qué límites le encuentras?

Mi formación en música electrónica empezó en la Universidad Nacional de Música del Perú, continuó en el Conservatorio Regional de Burdeos, en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París, y culminó en el IRCAM. Gracias a ello, he ganado bastante bagaje con respecto al uso de programas informáticos dedicados a la composición electrónica: el arte de grabar, hacer montaje, mezcla, etc. Muchas veces utilizo Max, que es un programa que me permite diseñar *patches* para los tratamientos en tiempo real. También utilizo Pro Tools para grabar y fijar la electrónica en tiempo diferido. A veces recorro a AudioSculpt que me permite analizar ciertos sonidos y hacer algunas síntesis. Lo que sí he dejado de hacer es utilizar Open Music, que en una época me sirvió para realizar algunos procesos que de repente me habría tomado mucho más tiempo hacerlos solo. Pero desde hace varios años, no sé si es signo de madurez, prefiero que todo lo que escribo venga de mi propio cálculo. Los programas que asisten la composición nos hacen correr a veces el riesgo de perder ciertas nociones básicas. Todo esto se debe utilizar como una herramienta y no como un fin.

Creo que uno de los problemas del mundo de la música contemporánea es el uso de la creación como medio demostrativo del funcionamiento tecnológico. Y esto, a su vez, es reflejo de una preocupación con el impacto mediático de las obras, más que con la sustancia musical. La actitud de algunos, a veces, es de tipo: “vengan a ver lo que hice con este programa”, y no “vengan a escuchar la obra”. O: “saqué un disco histórico”, en lugar de “esta es mi propuesta musical porque...”

¿Consideras que el uso generalizado de programas como Max puede tener un efecto homogeneizador en la música electrónica contemporánea?

No lo creo, eso depende de cada artista. Hay artistas que tienen un muy buen nivel técnico, pero que realizan piezas que terminan pareciéndose a tantas otras, y hay artistas muy intuitivos que en algunos casos logran escapar a la homogeneización haciendo obras que plasman un universo personal. El nivel técnico no suplanta el sello distintivo, ni el interés expresivo. Por otro lado, la tecnología evoluciona constantemente y con ella también las técnicas musicales.

Me gustaría hablar ahora de tu visión del intérprete. Hemos tocado el tema brevemente cuando hablamos de la hibridación, pero lo que ha quedado pendiente es la pregunta por la libertad en la interpretación. A veces he tenido la sensación de que en la música mixta hay menos flexibilidad que en la música puramente instrumental, por ejemplo, en las variaciones de tempo. ¿Cuán libre es el intérprete en tu música híbrida?

En mis piezas híbridas como *Saynatasqa*, *Smaqra* o *Saturnian Songs*, la libertad del intérprete es fundamental y es lo que me empujó a desarrollar la hibridación con bastante tratamiento en tiempo real. Lo que me interesa de esta nueva música es que el intérprete no sólo controle el sonido instrumental, sino también el sonido electrónico. A veces utilizo pedales para que el músico active algunos sonidos grabados. Y toda la parte central de *Saynatasqa* funciona en tiempo real. El músico controla la fusión del sonido instrumental y electrónico gracias a un seguidor de envolvente.

En mi música híbrida siempre hay una partitura, y como sabemos la partitura es una herramienta imperfecta de transmisión, que esconde elementos que van mucho más allá de un catálogo de alturas, transitorias de ataque, tempos y timbre. Hay otras cosas que están escondidas y el intérprete tiene que revelarlas. Eso requiere una familiaridad con el estilo, analizar la obra, etcétera. Por un lado, eso me ha llevado a trabajar de cerca con instrumentistas que considero mi “familia musical”: violinistas, violonchelistas, clarinetistas, flautistas que tocan frecuentemente mi música y que conocen mi lenguaje musical, conocen lo transgresivo que debe ser un sonido *fortissimo* en mi obra, saben lo que me interesa subrayar cuando pongo un *molto sul ponticello*. Si no han trabajado conmigo directamente antes, lo pueden deducir. En cuanto a la parte electrónica, siempre hay unas hojas explicativas del tipo de instalación necesaria para hacer funcionar el dispositivo y una partitura de la electrónica que da cuenta de la actividad que esta va realizando a lo largo de la pieza.

Mencionaste la importancia del espacio en tu música, no solo en términos de especialización del sonido, sino también en lo que concierne a tu experiencia con la instalación sonora. Me gustaría que conversemos más sobre ese tema. Tienes una obra llamada Listen to me, una instalación para cuatro instrumentos automáticos que creaste en la Villa Médici en 2018. ¿Qué te interesó lograr con esta pieza?

En 2017 ya había hecho una instalación sonora bajo el título de *Paisaje sonoro*, para la exposición por los cien años del descubrimiento del sitio arqueológico de Baelo Claudia, en el museo homónimo, en el sur de España. Esta instalación la realicé en colaboración con la fotógrafa Anaïs Boudot. La pieza consistió en una selección de fotos de archivo del sitio, colocadas sobre un muro de madera que me encargué de sonorizar gracias a la técnica de la hibridación. Los sonidos los recolecté en el sitio arqueológico de Baelo Claudia, desde donde se puede ver Marruecos. Ahí grabé sonidos de la naturaleza, del mar y con ellos creé una pieza de 20 minutos. Un año más tarde, la instalación fue expuesta en la Casa de Velázquez en Madrid.

Listen to me, I'm not yours, I'm with you es una instalación que realicé como pieza de contraste en la exposición *Take me (I'm yours)*, concebida por Christian Boltanski y Hans Ulrich Obrist, bajo la curaduría de Chiara Parisi. Esta exposición realizada en la Villa Médici en el año 2018 albergó las obras de 89 artistas provenientes de todas partes del mundo. La exposición consistió en una forma abierta que permitía al público adoptar comportamientos generalmente prohibidos en los museos, como tocar, probar, degustar, intercambiar las obras expuestas.

Por ejemplo, la obra de Eric Baudelaire consistía en una cinta de filme y una tijera colocada al lado para que uno pudiera cortar y llevarse un pedazo de su película. Boris Bergman había escrito un libro donde cada página contaba algo sobre los artistas de la exposición y el público podía arrancar las hojas y partir con ellas. Todas las obras se basaban en este principio. Pero también había aspectos que me molestaban: por ejemplo, se había colocado una montaña de ropa para que el público, con ticket en mano, se lleve las prendas. Al salir de la Villa, uno podía encontrar los basureros repletos de cachivaches tomados de la exposición. Las piezas eran obras de arte solamente durante la exposición y en el espacio de exposición.

Ahora bien, a unas cuadras de la Villa Médici, en la Piazza del Popolo, se encuentra uno de los museos dedicados a la obra de Leonardo da Vinci. Durante mi estadía en Roma fui a visitarlo varias veces, pues Da Vinci es uno de los artistas que más me han fascinado desde pequeño. Este museo cuenta con una hermosa colección de autómatas diseñados por el propio artista. Estas visitas al museo, combinadas con un accidente en mi taller de composición, me dieron la idea de *Listen to me, I'm not yours, I'm with you*. En esos meses me encontraba haciendo pruebas con los instrumentos híbridos del cuarteto de cuerdas en mi taller, cuando por inadvertencia di *play* a la grabación de una de las Suites de Bach para violonchelo, tocada por Rostropovich. La Suite empezó a sonar inmediatamente por el violonchelo que tenía frente a mi mesa de trabajo y que había olvidado desconectar. Me quedé varios minutos contemplando

aquel instrumento que sonaba solo, como si el fantasma de un violonchelista lo estuviese tocando. Aquel momento me pareció melancólicamente hermoso: lo que lo hacía especial era la ausencia de lo humano.

Después de ese incidente, comencé a definir un pequeño grupo instrumental que tocaría de manera automática, es decir, sin músicos. Finalmente, escogí un tambor, un bombo sinfónico, un violonchelo y una guitarra. La idea fue realizar una instalación en la que el público pudiera acercarse a los instrumentos, tomarles fotos, mientras estos sonaban solos. Nadie se llevaba nada más que el sonido. La parte musical consistía en una mezcla de sonidos grabados y difundidos por los instrumentos con sonidos realizados por los propios autómatas, como redobles de tambor, vibración de las cuerdas de la guitarra, etc... Esta instalación se volvió a realizar un año después en el festival ¡Viva Villa!, en Marsella.

En el último tramo de la entrevista me gustaría conocer tu opinión sobre la música electrónica producida por otros autores peruanos. Tal vez podemos empezar por Bolaños, ya que mencionaste una obra tuya que le rinde homenaje.

Es muy importante evaluar correctamente el aporte de la obra de César Bolaños. En el Perú él es uno de los pioneros de la música electrónica y aunque este hecho no sea muy difundido y que su labor como compositor haya terminado en la década de 1970, cuando aún le quedaban muchos años de vida, nada de eso le quita un ápice de valor a su obra. A veces pienso que si él no hubiese compuesto *Intensidad y Altura* (1964), para cinta magnética, yo no hubiera escrito *Susurro* (2013), para soprano y electrónica. En *Intensidad y Altura* Bolaños disuelve el poema homónimo de César Vallejo, pero mantiene su valor expresivo a través de un juego de voces y sonidos que asoman insinuando el poema de manera fragmentada. En *Susurro* utilizó el poema *Com que voz chorarei meu triste fado* del poeta portugués Luís Vaz de Camões, disolviendo la voz hasta volverla casi afónica. La traducción del título del poema es: "¿Con qué voz lloraré mi triste destino?". Esto me dio la idea de escribir sobre la voz sin voz. Aunque formalmente las dos obras no son similares y los procedimientos electrónicos son distintos, existe una filiación poética.

En el año 2023, como director artístico del festival Experimenta del Gran Teatro Nacional, programé *Intensidad y Altura*, que fue difundida por Abel Castro. La emoción no solo me embargó al ver cada día desfilar 1200 personas en el festival para descubrir la creación contemporánea de los compositores peruanos, sino que también me invadió cuando vi muchas personas del público reconociendo con admiración el poema de Vallejo fundido en la roca sonora de Bolaños.

¿Qué opinión tienes de Edgar Valcárcel, otro pionero de la música electrónica peruana con quien tienes, por cierto, alguna vinculación, al menos por intermedio de su hijo Fernando, con quién estudiaste? ¿Edgar Valcárcel ha tenido alguna influencia en tu trabajo?

A Edgar Valcárcel lo conocí cuando tenía dieciocho años y no solo tuve la oportunidad de estudiar con Fernando, su hijo, sino también con uno de sus más sobresalientes

discípulos: José Sosaya. Cuando conocí a Edgar, una de las primeras cosas de las que me advirtió al saber que yo quería dedicarme a la composición fue que los compositores en el Perú se mueren de hambre y muchas veces dejan de componer para dedicarse a tareas alimenticias. Su advertencia dio en mí el efecto contrario del que uno podría esperar. Lejos de intimidarme, funcionó como un reto, me incitó a luchar por lo que más amo hacer: componer.

Con el tiempo que ha pasado desde la primera vez que escuché su obra hasta hoy, puedo afirmar sin lugar a duda que mi música ha sido influenciada en ciertos aspectos por la de Edgar Valcárcel. También puedo decir sin titubeos, y con orgullo, que la generación del 50, a quienes escuché en mi temprana juventud, dio una base a mi propio trabajo. Esto es algo natural y lo podemos observar en otros ejemplos, como en la relación de la música de Igor Stravinsky con la de Rimski-Kórsakov, la de Maurice Ravel con la de Claude Debussy o la de André Jolivet con la de Edgar Varèse.

Una de las piezas de Valcárcel que siempre me han gustado mucho es *Zampoña sónica* (1968). Aquella zampoña distorsionada prefigura ciertamente mi obra *Sikus*, y por ello la partitura está dedicada a él, quien murió dos meses antes del estreno de la obra en Suiza. Nunca negaré lo que he heredado de los compositores de la generación del 50. Al igual que *Intensidad* y *Altura* de Bolaños, en 2022 programé *Zampoña sónica* en uno de los conciertos del Festival Experimenta.

Si bien la obra electroacústica de Edgar Valcárcel es modesta en términos numéricos, no se puede utilizar un criterio cuantitativo, o estrechamente ideológico, como se ha hecho en algunos trabajos críticos, para evaluar el aporte de su obra. La cantidad no hace la calidad y, aunque es importante analizar la obra de un compositor poniéndola en su contexto histórico, político y social, esto no debe ser el único parámetro de evaluación porque así se pierde de vista la columna vertebral del objeto de estudio: la materia artística en sí misma.

Me gustaría que terminemos esta conversación hablando de la actualidad de la escena de música electrónica académica en el Perú. ¿Hay figuras o piezas que te han llamado la atención después de ese periodo pionero de los años 60 y 70?

Una de las obras que marcó mi juventud, antes de partir a Europa, fue *Voces* (2000) de José Sosaya. Desde que la escuché, quedé fascinado por la modulación vocal que inicia la obra y por los procedimientos sencillos pero justos que emplea, como el *pitch shifting*, el *time stretching* y el uso de la reverberación. Otro aspecto que trasciende en esta obra es el diálogo entre el sistema tonal palpable en las fuentes sonoras y el tratamiento electrónico. Este último permite un diálogo entre las escuchas causales, referenciales y reducidas, algo que solo un compositor de formación completa como Sosaya puede lograr poner en acción.

El trabajo acusmático de Rajmil Fischman me parece también muy interesante, en particular aquellas obras en las que integra astutamente elementos de la música popular

latinoamericana, como en *Alma Latina* (2001). También puedo citar a Jaime Oliver y Abel Castro. El primero no solo compone música, sino inventa nuevos instrumentos; el segundo explora la relación del gesto humano con el sonido electrónico a través de interfaces ya existentes. En cuanto a los compositores más jóvenes, he escuchado varias obras-estudio y una de ellas ha llamado particularmente mi atención: se trata de *Ícaros*, de Mark Contreras Waiss. A pesar que esta obra puede aún mejorar en cuestiones de montaje y de balance, me parece que expresa un trabajo muy personal.