

DAVID FERNÁNDEZ GUERRERO
JORGE RODRIGO SIGAL SEFCOVICH

Contexto de la música acusmática en México según 10 compositores y compositoras de electroacústica nacidos entre 1950 y 1990

La música acusmática contiene un halo desconcertante desde su conceptualización. Federico Schumacher acompañó con un CD llamado *Lo inquietante* a un libro donde reúne textos de diferentes autores bajo el nombre de *La experiencia musical acusmática*. Concentrar la palabra inquietante con la experiencia de la acusmática no parece erróneo, puesto que dicha estética está repleta de curiosidades y contradicciones. Para algunos compositores mexicanos de electroacústica, identificarse en este entorno resulta ser inquietante.

Habremos de considerar tres grandes ríos que convergen en el lago de la acusmática, estos son: Pitágoras, Pierre Schaeffer y François Bayle. El primero de esta terna se remonta a la antigüedad griega, el relato dice que los pupilos del pensador, los llamados acusmáticos, debían permanecer cinco años detrás de un velo que los separaba de su maestro. Esto no solo impedía que los aprendices lograran tener una conversación con su ponente, sino que los forzaba a escuchar sin la posibilidad de observar la fuente que producía el sonido.

Sin título / Monotono /
Serie: Las flores que nacen
en el concierto / Fotografía
análoga Ektar 100 / 2024

Pierre Schaeffer, el segundo río, retomaría el relato pitagórico para reflexionar sobre los distintos tipos de escucha, entre ellos, la escucha acusmática, aquella que se practica cuando uno escucha sin observar las fuentes que producen el sonido. Schaeffer mencionó sobre los dispositivos que separan a las fuentes de los oyentes lo siguiente: “Hace tiempo ese dispositivo fue una cortina. Hoy, la radio, y la cadena de reproducción, nos vuelve a colocar, como modernos oyentes de una voz invisible, en las condiciones de una experiencia similar” (Schaeffer, 1966: 56).

El tercer río es François Bayle, quien a inicios de la década de los setentas “propuso su uso sistemático [del concepto de acusmática], desarrollando un contexto estético que trascendía los aspectos tecnológicos involucrados en esta práctica” (Schumacher, 2021: 31). En una entrevista François Bayle mencionó que:

En la música acusmática, uno puede reconocer las fuentes sonoras, pero también notar que están fuera de su contexto ordinario. En el contexto acusmático, se espera del oyente que reconstruya una explicación de una serie de eventos sonoros, aunque esta explicación sea provisional. Es como leer una historia detectivesca, uno inventa el escenario para encontrar la cadena de las causas que explique la situación. (Bayle, 1997: 17).

En la música acusmática, el auditor se preguntará: ¿Qué es lo que escucho? ¿Qué es lo que origina este sonido? Michel Chion resaltaría la contradicción de la idea Schaefferiana sobre que “la situación acusmática podía alentar por sí misma la escucha reducida, es decir, alejarse de las causas o de los efectos en beneficio de una localización consciente de las texturas, de las masas y de las velocidades sonoras” (Chion, 1993: 33), pues, al eliminar cualquier tipo de referencia visual y al enfrentar al auditor a la

bocina, las preguntas anteriormente mencionadas estarán más presentes.

Encontramos un vínculo entre la acusmática gestora francesa y México, a través de la figura de Antonio Russek, quien citó a Chion al compartirnos su definición de acusmática resaltando el concepto de “cine para los oídos”. El compositor coahuilense también comentó sobre la amistad que sostuvo con François Bayle, amistad que pudiera no ser una casualidad, sino una ruta encausada al origen de las influencias en los orígenes de la acusmática mexicana.

Dicho esto, surgió la siguiente pregunta: ¿Existe en el desarrollo de la segunda década del siglo XXI una tradición donde convergen las ideas de los creadores de música acusmática en México?

Realizamos diez entrevistas semiestructuradas divididas en cinco dimensiones: semblanza; la acusmática y sus conceptos; el sonido; el espacio; y tradición e identidad, a un grupo de compositores y compositoras mexicanos que trabajan con la electroacústica. Utilizamos el criterio generacional¹ para realizar un análisis con perspectiva histórica y buscar indicios de continuidad o quiebre entre las ideas de los entrevistados. Seleccionamos a dos compositores por década, considerando su año de nacimiento, comenzando por los nacidos en los 50 hasta los nacidos en los 90. La selección de los entrevistados buscaba la descentralización, por lo que se buscó que los compositores no se ubicaran en una sola ciudad, incluso se entrevistaron a algunos compositores que ejercen en el extranjero. Los entrevistados fueron: Ricardo Martínez Leal, Antonio Russek, Manuel Rocha Iturbide, Antonio Fernández Ros, Sabina Covarrubias, Rodrigo Sigal, Edmar Soria, Aleyda Moreno, Tonalli Nakamura y Sofía Matus.

¹ Criterio Generacional propuesto por Ortega y Gasset en el texto titulado *En torno a Galileo*.

Nosotros somos seres visuales y no importa qué tipo de sonido hagas, vas a tener una imagen en tu cabeza y va a ser muy personal.

Semblanza

Este apartado profundiza e invita a los entrevistados a hablar de su vida como compositores y el primer contacto con la música acusmática en su recorrido compositivo y académico. Antonio Russek fue el único compositor en mencionar que su primer contacto con la acusmática estuvo relacionado con un dilema creativo. Se trató de un encargo durante sus inicios, en el que debía realizar la música de una obra de teatro de August Strindberg, la cual proponía una temática irreal. Russek comentó que no lograba encontrar una solución al dilema a través de la música tradicional e instrumental, de tal manera que encontró inspiración, por recomendación de un colega, al escuchar *El apocalipsis según San Juan*, una obra para soporte de Pierre Henry.

Los compositores nacidos en los 60 y 70 mencionaron que su acercamiento a la música acusmática estuvo relacionada a la academia en su paso por sus estudios de maestría o doctorado. Los nacidos en los 80 y 90 hicieron hincapié en que el festival de música y nuevas tecnologías llamado *Visiones Sonoras*, organizado por la ENES Morelia y el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS) en la capital del estado Michoacano fue donde pudieron apreciar conciertos de acusmática por primera vez. Los nacidos en los 90 mencionaron que el acercamiento al diseño sonoro y la música para videojuegos durante su infancia germinó su interés por generar sonidos nuevos e interesantes.

La acusmática y sus conceptos

Esta dimensión de la entrevista busca demostrar la distancia conceptual de la afinidad entre algunos de los participantes.

Me encanta la contradicción conceptual que tiene la acusmática de ser esta música que no tiene referentes visuales o que intenta no tener referentes visuales. Y no me refiero a referentes visuales, a ver un pianista o a ver un violinista. Sino que no tiene referentes visuales, tampoco el sonido, como que también se esfuerza uno por que no suene un piano o que no suene un violín, porque nos imaginaríamos un piano o un violín. Sin embargo, a mí me encanta la contradicción que viene con eso. Porque nosotros somos seres visuales y no importa qué tipo de sonido hagas, vas a tener una imagen en tu cabeza y va a ser muy personal. Esa contradicción de hacer algo que no tenga referentes visuales, pero que los va a tener, no importa qué pase, porque nuestro cerebro necesita resolver problemas, entonces lo va a resolver de alguna manera, ese sonido te va a remontar a una imagen, sí o sí (Nakamura, 2022).

En esta dimensión se hicieron notar una serie de discrepancias interesantes e importantes entre los compositores de todas las generaciones, pues algunos de ellos mencionaron una afinidad ante la conceptualización de la música acusmática como género con características estéticas específicas, mientras otros se mostraban con un cierto rechazo a la categorización de dicha estética. Incluso, algunos mencionaron que la música acusmática se trata de un género histórico y no algo que se practique en la actualidad:

Yo lo englobaría todo bajo el rubro de música electrónica. Porque si bien, la acusmática se ha distinguido por, principalmente, presentar con-

ciertos de pura música electrónica o música concreta para bocinas solas. Yo cuando presento una pieza de música electrónica, que es puramente electrónica, lo hago para puras bocinas, que puede ser desde dos canales, hasta lo máximo que he hecho son 24 canales discretos, que son muchísimos. Si alguna gente lo quiere llamar música acusmática, no tengo ningún problema con ello, pero yo siempre me he guiado bajo el criterio de que es música electrónica, o sea, música creada por medios puramente electrónicos o digitales. (Fernández Ros, 2022).

Otro tema interesante que surgió de las entrevistas fue la dialéctica entre una postura programática recargada en *la imagen de lo sonoro*, mientras otros compositores buscan alejarse de ella. La música acusmática, desde su origen, proponía la posibilidad de hacer *Cine para los oídos*, donde la audiencia podía desenredar una historia de lo que escucha. Así es el caso de Antonio Russek, Edmar Soria y Tonalli Nakamura, quienes mencionaron que estaban interesados en realizar narrativas sonoras en sus obras. Mientras Rodrigo Sigal proponía una postura donde la búsqueda de una narrativa no fuera lo primordial, sino buscar una perspectiva mucho más instrumental a través del gesto, el timbre y la textura.

El sonido

La idea de deslindar el sonido de lo visual fue un tema recurrente durante los diálogos con los compositores y se presentó con posturas divergentes. Ricardo Martínez Leal comentaba su disgusto ante la relación del sonido con la imagen, y cuestionaba la necesidad de explicar o interpretar el sonido a través de esta:

¿Por qué el sonido te tiene que traer una imagen visual? Es con lo que yo he estado lu-

La idea de deslindar el sonido de lo visual fue un tema recurrente durante los diálogos con los compositores y se presentó con posturas divergentes.

chando. El sonido es bello por naturaleza, no tengo por qué estarlo relacionando con algo visual. Un canto de un pájaro, pues sí es un pájaro, pero lo que me interesa es el canto, no el pájaro; y si lo identifico o no lo identifico, eso no es lo importante, lo importante es el sonido por el sonido. Eso es lo que yo voy en contra de todos estos autores de que a fuerza lo tienen que meter con algo visual. El sonido tiene su propio mundo, no tiene por qué ser comparado con cosas visuales. (Martínez Leal, 2022).

Por otro lado, Tonalli Nakamura mencionó que la manera en que la mente humana resuelve la forma de interpretar el sonido será a través de la imagen, pues somos seres visuales.

Identificamos el interés de los compositores por utilizar los sonidos anecdóticos o los sonidos capturados para transformarlos, para destruirlos, en específico cuando se trata de obras acusmáticas. Edmar Soria mencionaba sobre este proceso lo siguiente:

Yo trato de tomar los sonidos naturales, ya sea de objetos o de la naturaleza –valga la redundancia–, los sonidos directos y después transformarlos. Pero también, algo que aprendí fue a ocultar las transformaciones. Que los sonidos transformados no suenen a: le puso reverb, le hizo un stretch, le metió un chorus y después un delay. Trabajarlos de tal modo, casi de manera artesanal, que parezcan sonidos, si no naturales, sonidos no procesados, sonidos nuevos. (Soria, 2022).

El espacio

La espacialidad y la inmersividad es indispensable en el entorno de la música acusmática y los entrevistados han coincidido; no obstante, existen diversas posturas con relación al espacio y sus complejidades. Un grupo de compositores ha mencionado que trabajar en un sistema multicanal es sumamente complejo, sobre todo cuando se trata de exponer las obras. Se mencionó que no es fácil acceder a equipo suficiente para hacer exposiciones en hexafonía, octafonía o sistemas mayores, por lo que muchos preferían trabajar en un formato estéreo que brinda mayor flexibilidad a la hora de reproducirse, permitiéndoles adaptarse al espacio. Rodrigo Sigal y Manuel Rocha mencionaron su interés por interpretar las piezas en el momento, utilizando los “faders” de las consolas para espacializar en tiempo real sin sacrificar la inmersividad. Otros compositores hicieron notar su inquietud por realizar obras multicanal, donde la espacialidad está definida desde lo compositivo.

Rodrigo Sigal explica su percepción sobre la espacialidad en el siguiente extracto:

Para mí, el espacio es una variable que considero a la hora de componer, pero que defino a la hora de tocar, es una variable que en mi caso se concreta en la interpretación y no en la composición. Tú puedes componer una obra en ocho canales y tener ocho canales de audio en el secuenciador, o 16 o 32, lo puedes hacer. Entonces es una pieza que cada vez que la vas a tocar, asignas cada canal a cada bocina o puedes hacer lo que hago yo, que a mí me gusta más. Tienes dos canales y a la hora de tocar en vivo tú espacializas con los faders en tiempo real. Entonces la interpretación es la que le da el espacio. (Sigal, 2022).

Mientras Tonalli Nakamura expone una postura opuesta de la espacialización:

A mí no me gusta espacializar en vivo. Eso es algo que no me gusta hacer y he escuchado a muy pocas personas que sí saben espacializar [en tiempo real] muy bien. Creo que espacializar en vivo es como tocar un instrumento. Hay que estar ahí horas y horas, conocer la sala, conocer el equipo, conocer las características del lugar para poder hacer una buena espacialización. Entonces, a mí me gusta mucho la espacialización mucho más controlada, hacerla parte de la obra, hacer el plan de qué tipo de sonidos tiene características que me gustaría mover por el espacio y qué tipo de sonido no quiero mover por el espacio (Nakamura 2022).

Tradición e identidad

El génesis de la música con nuevas tecnologías en México transitó un sendero sinuoso. Russek y Rocha coincidieron en que la tarea de establecer los primeros laboratorios de música electrónica en el país cayó en manos equivocadas, ahuyentando como consecuencia a muchos jóvenes compositores por el difícil acceso a los espacios. Rocha afirmó que los compositores consolidados en esa época, los que tenían la oportunidad de impulsar a la música electrónica, fueron detractores. Estos problemas podrían ser las razones por las cuales la música electrónica en México carece de una tradición formal.

Al mencionar los términos “tradición” e “identidad”, muchos compositores conectaban directamente con el criterio del México Antiguo y el México Rural. Notamos un interés por deslindarse de este contexto y buscar traer al diálogo a una tradición del presente. Antonio Russek afirmó:

Yo creo que hay, no un mal entendido, pero sí hay una manera diferente de ver o de visualizar este asunto de la tradición, este asunto de

la identidad. Digamos que hay una comunidad de artistas y de pensadores en general, preocupados por esta pérdida de identidad, como si esto fuera algo que se pudiera extraviar debajo de la alfombra. Yo creo que es legítimo hacer una recuperación permanente y perpetua de las tradiciones de cada pueblo. Me parece totalmente interesante y legítimo que se rescaten y se hagan las investigaciones pertinentes con respecto a los primeros instrumentos que fueron construidos, aunque esto va asociado a una corriente de etnomúsica, que es una ficción, es una invención. En realidad, no tenemos documentos, no tenemos una idea de cómo las comunidades primigenias [creaban] la música. Entonces todo eso es una invención, y de pronto todas estas personas haciendo música y recuperando la raíz –¡No, no, no!– [...] Como si estuviésemos forzados a volcarnos a nuestras raíces como si no existieran otras realidades [...] Cualquiera que de veras quiera conocer la tradición tiene que voltear hacia afuera (Russek, 2022).

Hablar de identidades en la música solo creaba más fronteras y desunión en la estética.

Por otro lado, Tonalli Nakamura mencionaba que hablar de identidades en la música solo creaba más fronteras y desunión en la estética. Nakamura propuso un distanciamiento del concepto de identidad nacional por un trabajo de identidad personal en la música, un sistema abierto que abrazara otras identidades.

Rodrigo Sigal propone un concepto de tradición e identidad actual, resaltando los diferentes intereses, la ubicación geográfica y la apertura a propuestas diversas sobre la música con nuevas tecnologías:

Esa es la tradición de música acusmática mexicana, la libertad, la posibilidad de hacer

ritmos, la posibilidad de hacer repeticiones, la posibilidad de combinar paisaje sonoro con acusmática. Esa diversidad viene de la ausencia de la tradición formal [...] no conozco ningún compositor, probablemente solo Antonio Russek, que sea realmente cien por ciento acusmático, todos hacen de todo, todos hacemos de todo [...] Creo que la identi-

dad [de la música acusmática mexicana] está en el hecho de que como es medio periférica, como si fuera una disciplina –ya sabes– centroeuropea, a la hora de hacerla desde la periferia, te da ciertas libertades porque tienes menos equipo, porque no hay lugares para

tocar, porque no tienes espacios para grabar tan profesionalmente. Entonces adaptas todo y las piezas se quedan medio latinoamericanizadas. Como digo yo, mi propia música acusmática, siempre digo que la latinoamericanizo cuando la mando y la tocan como pueden. Con bocinas que montan en el mismo lugar, con cinco bocinas que son de diferentes marcas. Entonces creo que la gran mayoría de la música acusmática mexicana tiene como identidad esa flexibilidad que no está todo el tiempo diciendo que depende de lo tecnológico para ser exitosa y eso a mí me gusta mucho y no lo digo por mi música, sino por la de todos esos compositores. (Sigal, 2022).

Conclusiones

En esta perspectiva de la música acusmática en México hemos encontrado que existen ideas contrapuestas dentro del universo de esta investigación, pues algunos creadores de electroacústica afirman que hablar de la música acusmática en México es un sinsentido, mientras otros se afilian a las ideas y conceptos

de dicha estética; posturas donde la acusmática se trata como un género histórico y obsoleto, mientras hay jóvenes interesados en crear obras inmersivas centradas en las ideas de la imagen de lo sonoro, el timbre y el gesto; posturas que buscan deslindar a la imagen del sonido, frente a posturas que argumentan que es imposible no percibir el sonido de manera visual.

El criterio generacional nos permitió realizar un análisis histórico a través de las décadas, en donde ubicamos que conceptos como el cine para los oídos ha roto la barrera del tiempo, junto con el deseo de crear una tradición del presente donde se incluyan identidades individuales frente a sociales, con una perspectiva global, heterogénea, diversa y alejada de todo tipo de nacionalismos o mexicanismos.

Esta investigación es útil para todo aquel interesado en la música electroacústica: creadores, intérpretes, académicos, investigadores, historiadores, estudiantes y melómanos. Ofrece un contexto sobre las ideas alrededor del concepto de la música acusmática en voz de creadores mexicanos. Asimismo, este artículo puede contribuir a la promoción y difusión de la música acusmática en México, fungiendo como plataforma amplificadora de ideas y fomentar la apreciación y comprensión de este estilo, dentro y fuera del país. En última instancia, la utilidad de esta investigación radica en su contribución al enriquecimiento y desarrollo de la música acusmática en México.

REFERENCIAS

- Alonso, Edith. (2013). El concepto de "imagen-de-lo-sonoro" en la música acusmática según el compositor François Bayle. *Escritura e imagen*. Vol. 9, pp. 101-124. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/issue/view/2470>
- Álvarez, Javier. (1996, enero - junio). La música electroacústica en México. *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. No. 16, pp. 57-58.
- Chion, Michel. (1993). *La audiovisión*. Argentina: Paidós.
- Chion, Michel. (2002). *El arte de los sonidos fijados*. Trad. Carmen Pardo. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Cornejo, Marcelo. (2020). La experiencia musical acusmática, Federico Schumacher. *Canal Radionauta Online, Libros que suenan*. Video en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=On4dWbt1qgU&t=379s>
- Desantos, Sandra; Roads, Curtis; Bayle, François. (1997) Acousmatic morphology: an interview with François Bayle. *Computer Music Journal*. Vol. 21, No. 3, pp. 11-19.
- Fernández Ros, Antonio. (2022, 13 de octubre). Entrevista personal [video llamada]. David Fernández, México.
- Hirst, David. (2003). Developing a cognitive framework for the interpretation of acousmatic music. *Converging Technologies: Proceedings of the Australasian Computer Music Conference 2003*. Australian Computer Music Association.
- Hirst, David. (2004). An Analytical Methodology for Acousmatic Music. Conferencias ISMIR 2004. Disponible en: <https://www.ismir.net/conferences/ismir2004.html>
- Hirst, David. (2011). From Sound Shapes to Space-Form: Investigating the Relationships between Smalley's Writings and Works. *Organised Sound*, Vol. 16, No. 1, pp. 42-53.
- Kane, Brian. (2014) *Sound unseen: Acousmatic sound in theory and practice*. Oxford University Press.
- Nakamura, Tonalli. (2022, 18 de octubre). Entrevista personal [video llamada]. David Fernández Guerrero, México.
- Martínez Leal, Ricardo. (2022, 3 de noviembre) Entrevista personal [video llamada]. David Fernández, México.
- Ortega y Gasset, José. (1976). *En torno a Galileo*. Madrid: Revista de Occidente.
- Rocha, Manuel. (2004, enero-marzo). Cronología comparada de la Historia de la Música Electroacústica en México. *Revista Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. No. 89.
- Rocha, Manuel. (2004, enero-marzo). Primer retrospectiva de la música electroacústica mexicana en el Festival Radar 2003. *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. No. 28.
- Rocha, Manuel. (2022). Entrevista personal [video llamada]. David Fernández, México.
- Russek, Antonio. (2022, 20 de septiembre). Entrevista personal [video llamada]. David Fernández, México.
- Schaeffer, Pierre. (1966). *Tratado de los objetos musicales*. España: Alianza Música.
- Schumacher, Federico. (2021). *La espacialidad en la experiencia musical acusmática: un enfoque cognitivo*. México: Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras.
- Sigal, Rodrigo. (2022, 15 de septiembre). Entrevista personal [video llamada]. David Fernández, México.
- Soria, Edmar. (2022, 26 de septiembre). Entrevista personal [video llamada]. David Fernández, México.

INSULA



Sin título / Serie: Líneas, Formas y Sombras / Fotografía análoga Ektar 100 / 2024