

**Luis Miguel:**Bueno, pues empezamos.

Por estar quedando grabado, lo tengo yo.

**Rodolfo Acosta:**Dale, sin misterio, sin misterio, tranquilo.

**LM:**Pues Rodolfo Acosta, muchas gracias por darnos, por darme este espacio, por estar aquí conmigo.

Quisiera empezar la grabación preguntándote, pues si estás de acuerdo con que yo use esta grabación para mi investigación, si puedo usar lo que tú digas en esta entrevista, si accedes Y conscientes que la información de lo que tú digas acá pueda ser usada.

**RA:**Estoy de acuerdo.

Gracias.

**LM:**Bueno, el objetivo de esta entrevista es conocer a mayor profundidad desde tu propia voz la obra verdaderos negativos. Conozco lo que hay en la red, conozco la obra, la he escuchado bastantes veces, conozco la información que hay en internet, pero me gustaría un poco, pues con esta entrevista, conocer más de tus reflexiones como compositor, tu posición frente a la obra artística, y pues esta entrevista está dentro del marco de un proyecto de análisis de obras de compositores latinoamericanos y su relación con aspectos de la memoria cultural, social o memoria colectiva. Es básicamente el eje central de mi propuesta de investigación.

Bueno, pues la primera pregunta, que sería como la más abierta de todas, es si me puedes hablar un poco sobre la obra verdaderos negativos y cómo surge, O sea, lo que tú quieras decir de la obra.

**RA:**Bueno, yo diría que, antes de comenzar, ¿quieres revisar para asegurarnos de que los motores y el viento y todo eso no estén defriendo o estamos tranquilos con el caso?

Y el hecho de que se apague la pantalla no implica que se agarre el mecanismo, ¿cierto?

**LM:**Yo creo que sí, yo creo que no hay ningún problema.

**LM** Avancemos, avancemos y...

**RA:**listo. Bueno, entonces yo diría que de verdad los negativos tienen dos puntos de partida, dos detonantes muy específicos, muy puntuales. Uno tiene que ver con un encargo que me hizo un grupo que se llamaba Asdrúbal, que era una banda de jazz, jazz por decir cualquier cosa, jazz medio experimental, que hacía

parte de un colectivo muy importante que hubo acá que se llamaba La Estritofónica. Y en un momento dado, y yo creo que esto es pertinente, que lo cuente, creo que es pertinente, en un momento dado tanto el colectivo como la banda empezaron a ser estereotipados por tanto el mercado como también a ciertos críticos, como nuevas músicas colombianas, que yo creo que el que empezó con ese cuento fue Iván Benavides, y pues eso se perfilaba como un gran mercado del cual efectivamente salieron algunos que están haciendo carrera brillante con eso, como colgados de ese rótulo de nuevas músicas colombianas, pero el colectivo de La Estritofónica y particularmente Asdrúbal, que fue la primera banda del colectivo, lo rechazaron de inmediato, no somos, Iván lo planteó como nuevo jazz colombiano, no somos nuevos jazz colombianos, no somos nuevas músicas colombianas, básicamente, déjenos en paz.

Y entonces tanto el colectivo como la banda se inventaron dos proyectos inmediatamente para desmarcarse. Uno fue el colectivo sacar un disco de música electroacústica como medio experimental local para decir no somos jazz, y lo otro la banda hacer una serie de encargos a compositores locales que no fueran compositores necesariamente vinculados a ese tipo de músicas, y de esos yo era el más alejado, entonces me encargaron una pieza para Asdrúbal, entonces ese es un punto de partida, que en esa situación de querer desmarcarse del mercado, este grupo de amigos me contactan y me piden una pieza, y bueno. Lo segundo tiene que ver con algo, ojo, esto que acabo de decir es importante porque tiene que ver con el mercadeo de bienes culturales, y el rol del capitalismo dentro de ese mercadeo de bienes culturales, y los procesos de reinversión permanente de imaginarios nacionales, porque no se referían a estas nuevas tendencias en el jazz o en el pueblo, no, hay una idea de los colombianos como que aquí es una cuestión identitaria, y en ese afán nuestro de siempre de estar buscando como unos esencialismos de colombianidad, entonces es bien importante que ellos estaban rechazando todos esos aspectos.

Lo segundo es llamas de tinte explícitamente político y sociológico, aunque lógicamente lo que acabo de contar es político y sociológico, pero tiene que ver con la presidencia de Álvaro Uribe Vélez y cuando se empezó a destapar, porque sigue destapándose, el horror de la práctica que llamaron falsos positivos, pues que bien lo sabemos, tiene que ver con como bajo presión de ese gobierno, las fuerzas militares tuvieron que empezar a dar más y más muestras de su gestión militar, en la lucha particularmente contra grupos guerrilleros y que tenían que mostrar resultados, o sea cadáveres, y que entonces para tener ese mayor rendimiento empezaron a asesinar civiles y

pasarlos como bajas de la guerra, entonces digamos que ese es otro **detonante** a lo que fue finalmente la pieza.

**LM:** Hablando sobre el marco conceptual de la pieza, ¿es el ensamble que te propone que lo desmarques en un tema específico o la decisión de enmarcarlo por ejemplo con el tema de los falsos positivos es algo personal o fue una temática propuesta?

**RA:** Fue algo personal, ellos no propusieron, no impusieron, no sugirieron aspecto alguno, ni de temática extra musical, ni lo que realmente es conceptual, o sea eso no es conceptual, lo de los falsos positivos podríamos incluso rebajarlo a algo anecdótico, **no de los falsos positivos de verdad como tragedia social, sino en su relación con este proceso compositivo.**

Lo conceptual es más bien por otro lado, que tiene que ver con unos elementos estructurales para la pieza como son esa manera de plantear **una composición en tres planos, tres planos que parecen dos, base, percusión, instrumentos melódicos,** y que eso tiene más que ver con cómo me dejé yo permear de la experiencia de Asdrúbal, la relación con las músicas populares, la idea de que mi contacto cotidiano con las músicas populares prefiero que se revele en ese sentido, en cómo afecta la estructura, la base misma de cómo estoy consiguiendo la composición, de cómo la estoy ejecutando, y no en que suene a tal vaina, a que suene una cumbia o algo así, que me parecería una frivolidad absoluta, no, es cómo me lleva a cambiar cómo pienso la música, eso es lo que me parece que vale la pena. Entonces en ninguno de los dos aspectos ellos ejercieron influencia alguna, fueron muy respetuosos en términos de "quisiéramos que nos componga una pieza para tal momento", y bueno, y pasó lo que pasó.

**LM:** En algún momento, mientras escribías la obra, ¿se te pasó por la cabeza o sentías que tu labor artística estaba siendo también como un acto de justicia social, o estabas pensando que lo que estabas haciendo era un acto de justicia social?

**RA:** Pues, no porque, no porque el que alguien componga una pieza es, o sea, no es justicia, o sea, no es... No revive a los asesinados, no castiga a los culpables, o sea, no es nada hecho para mejorar la vida de los sobrevivientes, ni volver a traer a la vida a los asesinados, entonces, no, nada.

Es, si acaso, **es una herramienta de catarsis para mí y para algunos de los intérpretes, para todos, para el que encuentre en eso una válvula de escape en ese proceso de catarsis.**

Y bueno, y supongo que tiene un aspecto eventualmente de propaganda, de una problemática social que no debemos olvidar, porque el olvido es algo muy peligroso.

Pero, pero, por ejemplo, varias veces he dicho que casi me arrepiento no de haber compuesto esta pieza, sino de haber puesto este título, porque lleva a que hablemos de esto.

Y lleva a que la gente haga cosas como, ah, sí, en ese momento donde es el fortísimo, es el grito, las personas siendo masacradas, eso me parecería lo más infame del mundo.

O sea, caricaturizar el asesinato de estas personas me parecería de un oportunismo grotesco. No querría jamás hacer eso, caricaturizar el sufrimiento ajeno para luego sacar provecho de él. Me parecería una infamia absoluta de parte mía, que hace taca, taca, taca, taca, que son solamente las ametralladoras.

**LM:** ¿En serio lo dicen?

**RA:** No, no, sí, hay gente que dice eso y me parece tan lamentable, no solo por lo estúpido que dicen términos de percepción musical, sino cuán fácilmente banalizamos las tragedias.

**LM:** Se instrumentalizan, hay gente que le gusta eso.

**RA:** Totalmente, totalmente. Entonces, por eso es que casi me arrepiento.

Ya fue, ya fue, así se quedó. Y hay personas para quienes ha sido una experiencia significativa, entonces, bueno, pero me molesta ese aspecto, me molesta el peligro de que se banalice una tragedia.

**LM:** Avanzando un poco sobre, sobre todo en la parte de la producción, ya de aspectos técnicos, técnico-musical quizás, y hablando de la estructura y un poco de la labor de la composición, quisiera preguntarte si hay alguna conexión entre decisiones técnicas, decisiones estructurales, decisiones conceptuales de la obra con el planteamiento del título, si tuviste alguna decisión a la hora de componer.

**RA:** Yo creo que, como punto de partida, yo diría que no, yo diría que yo volvería, yo volvería a la relación con el modelo de músicas populares y tomar eso como punto de partida para cuestionar las órdenes tradicionales de la música académica, incluso algo que parece muy tonto, muy frívolo, que es el orden en el cual se disponen las funciones instrumentales de la partitura. Esto puede parecer de tonto, pero normalmente esperaríamos instrumentos melódicos arriba, percusión y base abajo, y eso se conecta tradicionalmente con un orden jerárquico.

Entonces, así sea un detalle particulográfico, tan mínimo en la disposición de quién va arriba y quién va abajo, eso junto con la idea de componer una pieza contemporánea, pero desde esa perspectiva de esas funciones instrumentales, y no de la manera más tradicional de escribir, esa cuestionamiento de los órdenes heredados, eso hace parte de lo que ocurre en muchas músicas de compuesto, de tratar de reflexionar acerca de órdenes de poder, de estructuras jerárquicas, de dinámicas políticas, de cosas así. Mucho más importante eso en términos de una relación real, más de la política que la relación con el título.

Claro, yo diría, en segunda instancia, que una situación como la que se dio tiene todo que ver con jerarquías tradicionales. O sea, la relación entre el jefe de ejecutivo, el presidente de la República en ese entonces, Alvaro Uribe Vélez, y ojo, algo que todo el mundo olvida, pero que es muy importante no olvidar, que el directo responsable, el ministro, a quien luego le dieron el Premio Nobel de la Paz, entonces Santos está ahí seriamente implicado, luego la cúpula militar, y todo va cayendo hacia el personaje que disparó. Entonces la cuestión de retar esos órdenes jerárquicos para mí se conecta de manera más importante con esa dinámica de cómo actuamos, de cómo actuamos, digamos, como estado, y que lleva a un nivel de irreflexión que terminamos haciendo cosas tan descabelladas como eso, porque me dieron la orden.

**LM:** Claro.

**RA:** O sea, esa manera, ese pensamiento jerárquico es tan nocivo que lleva a que alguien efectivamente asesine a otro porque le dieron la orden. Entonces para mí esa cuestión es la crucial ahí y que la que conecta el cómo está compuesta la obra y la problemática sociopolítica a la cual alude el título, pero lo que importa es ciertos aspectos de problemática sociopolítica efectivamente hacen parte de la base compositiva, no lo anecdótico, sino cómo pienso el fenómeno musical, es eso.

**LM:** Y cómo esto afecta, por lo que me cuentas, ¿no? A ver, el resultado sonoro no se va a ver afectado por la forma como tú pongas el ensemble en la partitura, pero la experiencia del intérprete sí, hay una conexión con el intérprete, más no es una conexión necesariamente con el oyente, que será otro tipo de conexión, pero el, claro, entiendo cómo puede pasar si uno está acostumbrado, no que si yo, la soprano por ejemplo, está acostumbrado a mirar arriba y luego se da cuenta que tiene que mirar, abajo, claro.

**RA:** Tal cual. Y ese primer interlocutor es el intérprete. O sea, la gente ha la cerca de, como si los músicos no fuésemos parte

de la sociedad. Y claro que si, los primeros que tenemos que pensar somos nosotros. Los primeros que tenemos que cuestionar los órdenes seriados somos nosotros.

**LM:** ¿Qué interesante?

**RA:** Perdóname, perdóname, te interrumpo para decir una cosa más.

La manera en la cual están planteados y manejados y elaborados los elementos indeterminados en la partitura, hacen parte de eso, hacen parte crucial de esto, que es, que es, usted tiene un campo, usted como intérprete tiene un campo de responsabilidad y un campo de acción ampliado. Decidir usar trigramas y no pentagramas no es, no es que no determiné las alturas por ejemplo, es que las indeterminé, es un acto propositivo. A mí me enseñaron a determinarlas. Yo estoy cuestionando mi formación al no determinarlas, Pero más que no determinarlas, yo las estoy indeterminando para renegociar las relaciones de poder entre yo como compositor y el otro como intérprete.

**LM:** Sí, tú mencionas, hay un término, no creo que sea tuyo, pero sí está en la partitura que es los gestos cuasimelódicos. Es decir, como, o sea, hay una guía pero indeterminada a la larga, pues es subjetivo. Es decir, que es cuasimelódico para mí, por ejemplo, en el caso de las dos parámetros y el trigramas. Hace parte entonces de, sobre eso quiero hacer una pregunta y es, ¿hay algún tipo de exploración nueva a nivel técnico, compositivo o conceptual que tú hayas experimentado en esta obra? O algo que tú dijiste, ¿puedo intentar algo nuevo para mi obra?

**RA:** Bueno, sin duda, esa manera de componer con esas funciones instrumentales sí es algo nuevo, eso nunca lo había hecho.

Lo del trabajo, de trigramas, de diferentes tipos de estrategias de indeterminación o de semideterminación, no, yo siempre, siempre, siempre he compuesto conscientemente contemplando los diferentes grados de determinación, Entonces eso no era nuevo. Pero, por ejemplo, aunque siempre estuvo ahí, para mí esa idea del gesto fue cobrando paulatinamente más importancia. Y he hecho una anécdota que para mí es muy discente que tiene que ver con una grabación que escuché de música, creo que era Nukak. Recuerden que era el Puntumayo, creo que era Nukak y había tres fuentes sonoras, una era voz, otra era un tubo, un aerófono de tubo simple, y la otra era un arco percutido. Creo que era un arco, creo que era un arco, es una grabación, entonces no sé, pero creo que era un arco así como de cazar, usado como un berimbau o algo así. Y creo que el tubo era un tubo simple porque lo que hacía era producir serie armónica.

Y después de un rato me di cuenta de que la tendencia era, o por las usas del recuerdo que me quedó a mí, a que los gestos eran similares, sino que dependiendo de la fuente sonora, los resultados sonoros eran muy diferentes, las alturas, por ejemplo, los intervalos eran muy diferentes, porque si yo hago un pequeño ascenso, por ejemplo con la voz, puede ser, no sé, si lo hago con el arco, pues lo que dé, o lo que sea. Y con el tubo, si estoy de fundamental a segundo parcial es una octava, pero es el paso mínimo, pero el gesto es el mismo. Y había una fuerza de cohesión que, una vez aprendí a escucharlo, como que en el primer momento eran como unas cosas nada que ver, y después cuando entendí, entendí entre comillas, cuando entendí cómo entendí eso, generó una fuerza de cohesión conmovedora. Y todo se ataba por esa fuerza del gesto.

Estoy seguro de que eso está en música que compuse antes de eso, pero por lo menos no con ese grado de conciencia, ya la conciencia es lo más importante.

Entonces eso me permitió empezar a hacer cosas como por ejemplo plantear esa idea de, ok, todos están haciendo un mismo módulo con notación relativa, que también ya había utilizado módulos, ya había utilizado notación relativa, pero aquí lo que generaba era una especie de polifonía imitativa semi-determinada por la fuerza del gesto.

Entonces esa idea de, por ejemplo, de nota larga, pues si es por ejemplo la voz versus si es una guitarra, pues ¿qué significa largo?

Es puramente contextual dentro de la fuente sonora, y eso genera inmediatamente unos desfases enormes y genera esta idea de una especie de... como de cánon en prolación de nuevo, semi-determinado, porque solamente están los conceptos básicos de nota larga, nota media, nota corta, pero es lo mismo, es el gesto duracional tipo como lo otro es el gesto interválico.

Y la coherencia se siente al final, porque hay un punto común que se repite y de pronto uno no lo entiende de la forma como que va a ver, es el mismo gesto, de pronto el escucha no lo entiende, pero no se siente aleatorio. No se siente aleatorio. Sí.

Tú me dices entonces que quizás esta experimentación tendría relación con la temática de la obra o son dos cosas separadas.

**RA:** La temática de la obra es lo musical.

**LM:** Sí.

Entonces sí, claro que tiene que ver con la temática de la obra porque es eso, es pensar musicalmente. Todos estos elementos que estamos hablando, buscando su propia sintaxis, su propio sentido, su propio campo expresivo, la temática de la obra es eso, lo otro es el título.

Exacto.

**LM:** ¿Hay alguna relación de la temática incluyendo esta experimentación nueva con el título?

**RA:** Lo puede haber, no creo que haya sido algo explícito y consciente, creo que no lo fue porque me parecería un poco cínico de nuevo, pero vuelve juega con esa idea de pensar política en el proceso compositivo, con esto que digo de las jerarquías, de la renegociación de poderes, de la manera de correlacionar individuo y colectividad, todo eso que es política en esa micro sociedad que es la obra. Entonces claro, una vez entendemos la obra como una especie de semilla de un orden social, pues entonces ahí podemos extrapolar y ver cosas como por ejemplo lo que decía de las dinámicas de poder, las nociones de lo correcto y lo incorrecto, cosas como por ejemplo la ética, ocurre sobre todo en instrumentos melódicos y sobre todo en versiones para ensambles más grandes, hay algo muy importante que ocurre que tiene que ver con y eso se conecta posteriormente pero de manera directa con la problemática social y política que estábamos señalando que es la autorregulación. Hay una cuestión clave de este tipo de búsquedas indeterminadas que es conscientemente uno como compositor al indeterminar está librando a las personas involucradas y a la música misma de las herramientas policías, es decir, nadie te puede decir lo hiciste mal, solo tu sabes y entonces el hacerlo bien es una decisión ética, pura, lo haces bien porque hay que hacer las cosas bien, no porque alguien pueda decirte lo estás haciendo mal. Eso que yo lo relaciono digamos con el fenómeno necesario de la autorregulación es algo que se conecta no solamente con la cuestión específica de la tragedia, del asesinato, si hay esta cadena de órdenes que en cada paso, en cada eslabon alguien podía decir no, alguien podía decir, alguien podía decidir no cumplir la orden.

Cada asesinato fue una tragedia del hecho de que no nos hayamos formado para la autorregulación porque claro, se necesita formación, que es la problemática de la anarquía, de la anarquía real.

No es una estupidez por ahí adolescente y ir a rayar paredes, sino es eso, la problemática de la anarquía es brindar una educación para la autorregulación y lo complejo que es eso, y



entender la relación dialéctica entre libertad y responsabilidad, entre individualidad y colectividad. Entonces sin duda todo esto se conecta con esa tragedia que está señalada en el título.

**LM:**No necesariamente fue pensado, pero sí, es inherente, entiendo.

Pasando a otro punto que va más allá de lo conceptual y lo técnico, esas preguntas tienen que ver un poco sobre tu percepción de la obra también.

¿Qué alcance cultural crees que esta obra tiene?

**LM:**¿Qué es alcance cultural?

A ver, yo formulé esa pregunta, ¿qué alcance cultural crees que tiene esta obra? Pensando en si por algún modo en tu cabeza pasó que la obra podría llegar a significar o resignificar algo para alguien más, para la sociedad, para una comunidad.

**RA:**Sí, sí, claro. Y además, esa idea, ese pensamiento de esto puede significarle algo a alguien y más que significarle, resignificar cosas, lo construía sobre un conocimiento de que sí, de que llevo tantos años haciendo música, y en aquel entonces llevaba ya tantos años haciendo música, que yo sé que para los buenos intérpretes, para los intérpretes reflexivos acerca de lo que hacen, la música que hagan y la manera en la cual hagan la música afecta al resto de sus vidas. No afectan sus vidas porque hacer música es parte central de nuestras vidas, sino otros aspectos de nuestras vidas.

La idea, pero es lo que digo, de la autorregulación, encarnada en un acto interpretativo musical, cambia cómo se comporta uno en la calle.

Si tiro este papel acá, en la mitad de la calle, uno decide guardarlo hasta que le encuentre un basurero. O sea, uno cobra conciencia de cosas como la autorregulación, como el respeto por el otro en el espacio musical, todo ese tipo de aprendizajes, un aprendizaje que enriquece en su experiencia musical y el resto de su vida social. Entonces, claro, esas situaciones que estaba creando, ese decirle al intérprete, yo confío en usted. Dejo de escribir cosas, dejo de controlar tanto lo que será el resultado de un sonoro final, porque confío en usted. Pero más aún, porque en ese caso, aunque había el encargo de Azdrúbal, yo ya sabía que iba a haber otras informaciones. Entonces, es una cuestión que es más fuerte. Confiar en el amigo no tiene tanta gracia, como confiar en el otro.

**LM:** Hay que dejar claro que está escrito para un ensemble indeterminado.

**RA:** Y eso es importantísimo, porque yo sé que no es así, pero uno podría decir, la determinación, además de ser un acto del ego, "yo quiero que esto suene así". Además de ser eso, que equivocadamente lo es, puede ser entendido, esto es terrible y no lo creo, pero puede ser entendido como una desconfianza. O sea, cuando Stockhausen llega a hacer música intuitiva, es un proceso lineal de aprender a confiar en sus intérpretes, porque no se le ocurre así en el aire, en su casa, sino es después de estar de gira con un grupo de músicos muy puntuales y se va dando cuenta de que se entienden también que cada vez tiene que decirle menos cosas para que hagan lo que él quiere, hasta que les dice prácticamente hagan lo que quieran, pero nosotros entendemos en qué marco lo están haciendo y hacen lo que él quería.

Y es una comunidad que interactúa de una manera muy eficaz, muy económica.

Entonces, vuelvo y digo, esta indeterminación es el por opuesto, es yo confío en el otro, yo creo que el otro no es mala leche, yo creo que el otro quiere aportar al mejor resultado posible. Entonces, para mí esto es una formación política muy sana.

**LM:** bastante optimista

**RA:** Totalmente, yo soy un tipo optimista, sin duda.

**LM:** Claro, evidentemente, si hablamos de, o como lo pensé yo en la pregunta de alcance cultural, me refería justamente al impacto, y sí, naturalmente el montaje de esta obra causaría el impacto en un ensamble, solo para entenderse ellos, la experiencia va a ser diferente.

**RA:** Hablando un poco de la vigencia, ¿qué vigencia tiene la obra en el marco de la política actual y en el marco de la memoria histórica? Quiero decir es, a ver, hoy por hoy, si tuvieras que escribir esta obra, o si vemos la obra en retrospectiva, ¿sigue vigente? llamarla como la escribiste, como la pensaste de la realidad actual.

**RA:** Yo diría que sí, pero yo soy solo compositor y bueno, intérprete, también la he tocado y la he dirigido muchas veces. Como compositor y como intérprete, sin duda yo diría que sí. Como público también, he sido público de la pieza, sin tener nada que ver con los de montaje, y la disfruto mucho. Entonces, desde su vigencia musical, para mí no hay duda de que la tiene.

En su relación con aspectos políticos y sociológicos, creo que siguió vigente y creo que seguirá vigente por una cosa que es la otra cara de la moneda de mi arrepentimiento del título. Y es que el título no tuvo mucho que ver con el proceso de compositivo, la tragedia no tuvo mucho que ver con el proceso de compositivo. Entonces, lo que está de político y de sociológico en la pieza es algo más profundo y más amplio que la tragedia de los falsos positivos. Creo que la tragedia de los falsos positivos es un ejemplo de cómo construir mal una sociedad. Es una de muchas tragedias. Y porque si la pieza fuese una caricatura de esa tragedia particular, perdería su vigencia.

Si habla acerca de problemáticas más amplias de las experiencias de comunidad, la vigencia se mantiene porque puede ser recontextualizada.

**LM:**No, entendidísimo y estoy muy de acuerdo. Básicamente, por lo que entiendo la relación del título, lo que algo tiene que ver más es tu sentir como artista, tu sentir como individuo y lo que estaba pasando.

**RA:**Como ciudadano, sí.

**LM:**Eso es más que válido.

**RA:**Todos lloramos. Y algunos que hacemos cosas como componer obras, de repente el espacio vacío del título se convierte en un receptáculo para parte de ese llanto. Y me da lástima que eso predisponga a la escucha y al intérprete, me da lástima. Pero he visto que esa sensación de lo que dije, el receptáculo del llanto, me he dado cuenta de que también a otros les sirve. A mí me ha servido como parte de una catarsis, pero me he dado cuenta que también a otros les ha servido sobre todo, pienso en intérpretes, más que público. Les ha servido como una manera de desahogarse un poquito respecto a esa herida que todavía tenemos.

Yo quiero aprovechar para decirme algo tan pequeño que me pasó a mí.

**LM:**La primera vez que yo la escuché, realmente no tienen ni idea de qué iba el título.

Yo, porque yo estaba apasionado de la fotografía, yo pensaba que tenía que ver un poco con los negativos de la fotografía y el positivo.

Yo lo veía de esa forma y la obra me gustó mucho y cuando después de escucharla fui y me enteré, justamente después de la obra que escuché, vi el, llamémoslo, no el contexto, pero sí el origen del título.

Claro, me cambió completamente la percepción, pero yo puedo decir que, por ejemplo, en el caso personal no fui condicionado. Yo espero que otra gente no haya sido condicionada, que tampoco es malo. Que tampoco es malo, porque a la larga, no sé, yo pienso que como artista uno mismo decide exponerse.

**RA:** Sí, hay más dos cosas. Una, pues es que componer es influenciar. No quiere influenciar al otro, no componga. Punto. El mundo no necesita más música. Entonces, ¿qué hace callado? Quietico, Calladito se ve más bonito. ¿quédese encerrado la casita. Entonces, no. La verdad es que si queremos interactuar con el otro, es interacción inevitablemente, es una influencia igual. Pero también lo otro es que, y nunca lo había pensado sino hasta ahorita, el juego de palabras le quita un poquito de obviedad. En retrospectivas, obvio. Después de que uno lea la explicación. Pero solo, solito, pues no es tan explícito, no es tan amarillista, digamos. No es tan pafletario. Entonces, deja un poquito, una ventanita para que haya otras comprensiones, no de la música, sino del sitio.

**LM:** Sí, yo necesariamente en un principio.

**RA:** Me alegra mucho. Gracias.

**LM:** Tengo otras preguntas. Por ejemplo, ¿de qué forma sientes que esta obra te permite poner tu voz frente a estos hechos?

**RA:** Sí, sí siento. Sí siento porque, por ejemplo, ayer, antes de ayer, me pidieron esta pieza para una cosa que hay de... No es la primera vez que lo hacen. Para una cosa, no sé si el ministerio, no sé qué tiene que ver con música y política. Lo han hecho varias veces. Y creo que es positivo el hecho de que reconozcan esa tercera persona. Me refiero a la sociedad, a los medios de comunicación, a los entes gubernamentales, de que se den cuenta de que los músicos académicos, claro que nos preocupamos por aspectos políticos y económicos y sociales de nuestra sociedad, Y no lo siguiente. Hablamos hace un rato acerca de la función del crítico. Y aquí voy a criticar a alguien a quien admiro mucho, el que es la maestra Elian Duque. Hace muchos años leí un escrito de ella, creo que eran lecturas dominicales, algo así, en la cual decía que los compositores de hoy no se preocupan por la política. Y entonces hablaba acerca de antes, por allá, en la década del 30, 40, no sé qué, y citaba tales compositores y tales obras, y uno era la oda al general no se quien, y la otra era la obra de la batalla de no se tal, y que en cambio ahora los compositores no hacen eso. Y yo pensaba, necesitamos semejante autoridad musical que es Elian Duque para que nos diga una obviedad como que la oda al general no se quien, o la obra de la batalla de no se cuanto, tiene que ver

con el general no se quien y la batalla...Es el comentario más inútil del mundo. Alguien de ese nivel de formación debería estar explicándole a su público, a sus lectores, cómo esas obras que no son obvias desde el título, sí pueden ser reflexiones de una situación política o social, o lo que sea. Ayudar a entender cómo una propuesta armónica puede relacionarse con una noción política, como un aspecto escritural, ahí está la cosa. Entonces me parece que sí que la pieza sirve para que otros se den cuenta de que yo curso al respecto, pero más que eso, que se den cuenta de que la comunidad de música contemporánea piensa en esto, siente esto, y que nuestra manera de procesarlo es esta. Otros tienen otras, punto, otros salen a marchar, otros escriben, otros van a misa, otros lo que sea, nosotros componemos e interpretamos.

**LM:**Excelente. Yo creo que para terminar, ¿tienes alguna proyección de lo que esta obra pueda significar o se pueda significar en el futuro?

**RA:**No.

**LM:**Sí, me parece que no estaba respondido un poco.

**RA:**No, pues, es que el futuro es siempre, siempre incierto, o sea, la pieza tiene sus buenos años, es de 2009, evidentemente, o sea, han pasado 16 años. Por ejemplo, en términos del campo inmediato, disciplinar, pues, la pieza sigue sonando. Pero no sé si alguien, bueno, estamos en medio de ello, pero no sé si alguien reflexiona al respecto como, o sea, como una obra que trabaja a tal momento político en el país. Entonces, sí, que ocurra futuro depende incluso de más variables que simplemente pensar, bueno, ¿quién va a ser presidente en diez años? Ni idea.

**LM:**Y hablando ahora que hablabas sobre, por ejemplo estamos hablando sobre toda la parte local nacional, ¿pero tú crees que esta obra podría conectarse con otros contextos de violencia estatal?

**RA:**Pues, primero diría yo, conectarse con otros contextos donde se practica música contemporánea, o sea, el elemento es ese, no la violencia estatal.Y la pieza se ha tocado en una buena cantidad de países, con exámenes muy variables, con una cantidad de cosas que me atraen mucho de esa escritura indeterminada, que es un acto consciente, que es, por ejemplo, dos ejemplos, tres ejemplos, bueno, paro en tres.Algunas veces que se hizo en Montreal, en Canadá, resultó ser perfecta para un ciclo de conciertos que tenían en un bar, que era, no, no, una sala de conciertos que era el segundo piso de un bar.

**LM:**Ok.

Y que me parece que el bar era muy ruidoso, entonces era como, perfecta pieza.

**LM:**Claro.

Podemos hacer música contemporánea que no sea todo lo que sea, no, buenísimo, estaba en una tapa lo que sea.

**LM:**Sí.

**RA:**Música y su contexto.

**LM:**Los de abajo suben.

**RA:**Música y su contexto, es decir, la pieza sirve para un contexto por lo ruidoso que es el contexto, pero también el aspecto de indeterminación instrumental y de repartición de funciones ha permitido cosas que me parecen bellísimas, como por ejemplo, en Bolivia se hizo, se han hecho varias veces, pero en varios montajes diferentes. Uno de esos montajes, que es el que estoy recordando ahorita, era con la base, la función instrumental de base, hecha por dos tollos en Arcaíra.

Buenísimo.

O, una versión que se hizo en Shanghai.

**LM:**me puedo imaginar cómo terminó el intérprete.

**RA:**En Shanghai.

Ah no, eso es, yo no sé cómo hacen, pero estamos acostumbrados a eso. Por allá, cuatro mil metros soplando como locos y no se desmayan.

Otra versión que se hizo en China, con varios, con una mezcla de instrumentos tradicionales, chinos y occidentales, haciendo instrumentos melódicos. Eso es la conexión que más quiero, violencia estatal espero que no, ojalá nadie más ni acá entendamos que es eso, ojalá en ese aspecto sea obsoleta lo antes posible en todo el mundo.

Pues porque ojalá dejemos de establecer ese tipo de relación entre gobiernos y ciudadanos.

**LM:**Maestro, yo creo que eso es todo.

**RA:**¿Sí?

**LM:** Sí, sí, sí, muchas gracias por su tiempo, muchas gracias por la entrevista, y no, de verdad que hablando del tema, qué fantasía de escucharlo.