

D: A mí lo que me gustó desde la experiencia que me parece que es lo más importante de trabajar contigo, aparte de toda la experiencia composer's next, que digamos que es un poquito más largo y que viene haciéndose más años. Esta es la tercera edición, ustedes son la tercera generación.

El proyecto es una obligación moral de Vortex, porque la génesis de Vortex era servir la creación joven. Y casi que nosotros nos inventamos Vortex como un útil para nos tocaran nuestras piezas cuando estábamos saliendo del conservatorio y siempre nuestra bandera fue tocar compositores jóvenes desconocidos que están empezando su carrera, etcétera, etcétera, pero como ya tenemos 15 años, nosotros ya no somos los compositores jóvenes buenos compositores somos, jóvenes, pero ya hay otras generaciones que vienen en el mismo caso, que estábamos nosotros cuando salimos de la escuela. Entonces el producto Composers Next es una respuesta obvia, a la naturaleza principal y primogénita del ensamble, qué es servir como un orden de creación para los jóvenes compositores que no son conocidos que no se sabe realmente quien son y que no van a recibir una llamada del intercontemporain mañana porque si te acabaste de graduar eso no sucede.

Habiendo dicho eso, en el caso de tu pieza lo que me gustó mucho de tu approach fue tu actitud de decir: ¿o qué?

Muchas piezas desarrollan muchas cosas de diferentes maneras, pero esta era la ocasión de dejar de desarrollar algo de una manera diferente y me gustó mucho. Que cuando tú llegaste tenías una idea, pero ya se fue permeando completamente de los impulsos y velocidad que nosotros imprimimos.

H: Muchas gracias.

D: El sistema que habías pensado, en lo que yo les pongo un vídeo, se suben las palabras y tienen que reaccionar si ven lo que ven, yo te dije bueno sí chévere, pero ya la tercera vez que ven el video, ya se lo saben y ya no van a ser igual de espontáneos y se volverá aburridísimo. Tú me dijiste, sí. Sí pero cada vez que hago el video, me demoro 40 años en un montaje, no puedo sacar un video cada 10 videos...pues hagamos una aplicación que funcione en tiempo real, que tú les pongas a tocar y que ellos respondan.

Sabes, para mí lo más interesante tu proyecto es el desarrollo de esa herramienta que hicimos tú y yo para tener una estrategia de composición instantánea o de improvisación. Fue muy bonito poder tenerte en esa actitud de Okay vamos a hacer eso yo abandonó todas mis cosas porque me están proponiendo decir porque no? como intentar

H: y en ese sentido es interesante tu experiencia porque tú no eras performer en la pieza, aunque tuviste un papel muy muy activo como estabas diciendo, pero no era instantáneo, o sea que no estabas tocando en la pieza, pero al mismo tiempo observaste mucho porque estuviste en casi todos los ensayos casi todo el tiempo. De hecho el patch lo desarrollamos juntos, la idea vino inicialmente del patch que empezaste a desarrollar tú, zo luego lo continué, tu volvías a desarrollar...

D: Bueno no. La idea vino de ti, que era ponernos a tocar a partir de un de una especie de cliché semántico, esa es tu idea. Lo que hice yo simplemente fue a partir de ver tu idea decir: oye, lo que tú quieres es hacer un útil de composición, instantáneo de improvisación dirigida o lo que sea, pero en la manera de cómo lo estás haciendo, no te lo permite porque después de que miras tu video tres veces ya no hay espontaneidad. Sí ya sabes que tú

siempre dices improvisación finalmente, le pones eso los músicos cuatro veces y después tienes una pieza escrita que te la van a tocar, igualita, casi igualita y para ellos va a ser súper aburrido. Y para ti también y probablemente para el que escucha también. Por qué si el músico está aburrido, el espectador se va aburrir, digo eso es una hipótesis, pero bueno, eso ya es otra cosa. Interesante fue que tú te montaste en el bus y yo te dije bueno desarrollemos esta cosa y lo fuimos desarrollando de a poquito para ver cómo es que es mejoramos los controladores que son botones, botones, botones, nos poníamos las preguntas, que es lo mejor que yo puedo tener y cómo puedo controlarlo porque es que uno tiene 5 dedos y un cerebro, entonces hay que generar una especie de interfaz que te permita generar esa estructura formal y de composición instantánea que te permite que la puedas controlar... de hecho, te diste cuenta que muchas veces no te alcanzaban los dedos o te hacía falta alguna cosa.

Mi idea fue simplemente la implementación de la tuya.

H: Por otra parte lo que también es interesante en tu caso es que viste mucho todo desde fuera. Entonces quizás eres el único de todo el grupo que tiene una visión global incluso más que yo, porque yo estaba también bastante metida tocando y haciendo todo en tiempo real, una situación casi privilegiada de verlo todo desde fuera además conociendo bien la pieza. En ese sentido quizás podrías hacer alguna observación sobre el comportamiento, por ejemplo, del del grupo incluyéndome, a mí las dinámicas de grupo, los roles?

D: Primero esto te lo digo porque me parece que hay algo muy valioso en lo que tú hiciste, muy valiente y muy generoso de tu parte, más que por el hecho de que esto sea para tu PhD.

Yo tengo varias críticas muy fuertes porque yo pienso que el ensamble no estaba preparado para tu pieza en su totalidad. Entonces yo pienso que hay algunos músicos que no estaba siendo generosos contigo o con tu idea, no contigo, sino con tu pieza entonces para mí un 60% del ensamble estaba muy generoso contigo y un 40% del ensamble estaba... (hace gestos para indicar la pasividad).

Entonces en un ensayo me dio rabia, pero lo que pasa es que yo era el único que tenía esa escucha crítica. Porque tu al estar metida dentro, tocando con ellos pierdes esa escucha crítica. Porque yo estoy aquí, yo estoy mirando, estoy escuchando, conozco la herramienta que estás usando porque yo la hice contigo, conozco a esos güeyes que están tocando en frente porque son los que tocan conmigo hace 15 años y se lo que pueden darse lo que no pueden darse. Entonces yo me doy cuenta de muchas cosas. Entonces para mí, ya no quiero dar nombres personales, no quiero los nombres propios porque no se trata de eso... finalmente...decir ah este sí, éste lo hice bien, este lo hizo mal porque para el punto de tu de tu investigación de doctorado no es muy relevante, pero para una estructura como la que tú propones toca generar una estrategia para que todo el mundo se monte en el barco.

H: Eso es interesante porque de hecho te iba a preguntar si podrías profundizar un poco más en eso. Qué tipo de estrategias crees que ayudaron o ayudarían en el caso de que no funcionara la puesta en práctica?

D: Bueno entonces te decía que yo para mí, el primer error tuyo es de casting. Yo para desarrollar una pieza así la había establecido con más poquita gente. Porque el tiempo que les dimos a ustedes es mayor al tiempo promedio que da cualquier ensamble para un

concierto. Para desarrollar un proyecto, si en vez de tener 8 intérpretes tienes tres o cuatro, tienes más tiempo para profundizar y si estás en esta onda colaborativa, no es porque tengas más colaboradores que va a ser mejor si no es por lo que puedas potencializar. Acá colaborador, ¿qué es lo que puede ofrecer cada colaborador para sacar lo más profundo de él? Entonces por ejemplo yo tu pieza la hubiera hecho sin percusión, sin electrónica, sin alto, sin CB. Entonces es mucho más lo que te puede dar un músico como Anne que un músico como Arturo, para ese tipo de cosas. Eso no lo puedes tú saber a priori, lo tienes que investigar.

H: ¿Y en ese sentido cómo describirías la dinámica de grupo más concretamente?

D: Yo creo que, si yo no estoy ahí para regañarlos se hubiese estancado un poquito el proceso, porque problema es piezas colaborativas para mí es que cuando todo el mundo participa hay mucha riqueza, pero cuando uno de los músicos empieza a tirar para atrás también tiene una inercia. Alguno reaccionaban como si la culpa de lo que tienen que tocar era tuya, y tu lo que les pedías era colaborar y crear, da un poco de generosidad que falta de fantasía.

Por otra parte tenías músicos que si respondían... otros entre medias... pero tampoco es culpa suya.

Tú estás un poco en el medio porque había gente como X que llega con sus partituras que nadie puede tocar porque están mal y por otro lado Salomé que no sabe escribir partituras porque es artista gráfica y luego estás tú que si sabes escribir partituras, pero no quieres escribir partituras porque quieres experimentar otra cosa. Entonces en ese sentido, tú eres la más lúcida de todos porque sabes lo que estás haciendo, no porque que no puedas hacer otra cosa, me entiendes? y en eso te convierte un personaje muy interesante para mí. Lo que tú estabas buscando es muy interesante en términos composicionales.

Pero entonces para que funcione tienes que hacer algo diferente: primero disminuir la cantidad de músicos para poder tener más tiempo de trabajo. Segundo me hubiera pasado más tiempo con cada uno de los personajes preparando el vocabulario común porque se está trabajando sobre la semántica del significado y el significante y pasaron demasiado tiempo practicando la cosa pero no trabajando sobre los significados de los significantes. La última cosa es que los significantes que escogiste son todos clichés de música contemporánea, faltaba algo que pudiera abrir una puerta hacia otra cosa.

H: ¿dices por ser clichés de un sistema, como es la música contemporánea?

D: Sí. Todos van a tener una respuesta similar. Pero qué pasa si tú pones un Significante que va a abrir... escondido entre toda esa... que todavía unos que eran casi onomatopeyas. Como un primer grado... después otros como el poliphony que ya tienen un grado más de interpretación... pero hubieran podido ser de pronto menos evidentes, menos idiomáticos y que pudieran hacer que la el discurso la música se disparara hacia otro lado.

Entonces yo tuviera que hacer la pieza cambiaría un poco el input, porque está muy interesante el útil.

Hubo una pieza similar que hicimos John (DJ Muchacha), donde hablaba a los músicos desde un audífono, pero él pasó más tiempo trabajando en los conceptos con los músicos

pasó un poco de tiempo más que tú con cada músico generando ese vocabulario común. hubo más tiempo para trabajar con cada uno de los personajes.

Por eso yo hubiese escogido un trío, trabajando tres horas con cada uno e investigando qué es el amarillo para ti, qué es X para mí, para poder elegir. Entonces el riesgo de estas estructuras es que necesitas apoyo.

H: Es interesante también el rol que juega la partitura tecnología todo lo que estabas hablando, que crea un sistema en sí y tiene un efecto distinto en cada músico dependiendo del tipo de músico que eres, pero también del tipo de personalidad. Más allá de la técnica instrumental.

D: Sí, Bueno pero también diría que es de generosidad de amor a lo que haces. Y por qué siento que es muy difícil trabajar con estos putos músicos de conservatorio...

H: En ese sentido, que qué rol juega la partitura?

D: Si les escribes una partitura muy difícil se van a poner a trabajar. Si no bueno, no van a pasar el mismo tiempo porque entonces no les gusta pensar a los pendejos porque están educados para ser unos f.... ejecutantes.

Conozco ejemplos de un compositor (M. Suarez) que me dice: yo siempre le pongo un pedazo instrumental súper difícil durante cada pieza para que si tengo que estudiar y entonces yo estoy seguro que todo el mundo va a llegar más o menos preparada y es absurdo. Entonces está supeditado una estrategia de trabajo a tus ideas estéticas. Pero porque si lo que tienes que hacer es pensar y ser generoso entonces no lo vas a hacer. Entonces yo trabajaría con músicos que van a trabajar porque quieren llegar a crear algo. Lo que tú estás haciendo no es para todo el mundo. Entonces si quieres seguir desarrollando este tipo de proyectos tienes que pensar en cuáles son las personas indicadas para desarrollar eso porque eso es como las cosas lindas de la vida, que no son para todo el mundo.

H: Bueno, es una de las cosas que quiero investigar y probar, de hecho, es una de las cosas que estoy intentando estudiar.

D: No vas a llevar de camping a alguien que odia las fogatas y el campo...

H: Pues sí, pero es cierto que a veces es difícil sacar a la gente de sus roles aprendidos.

D: Entonces por un lado tienes que mirar cuales son esos roles y por el otro desarrollar técnicas para venderles tu idea para que entren en tu juego y eso no es fácil. Porque finalmente todos ellos son gente con la que se puede hacer cosas, pero dentro de ellos hay mucha diferencia y yo sé que le puedo hacer una persona a otra.

Cuando yo escribí una pieza para ellos que tomé unas decisiones que tú no podías tomar cuando hiciste lo tuyo porque tú no los conocías, porque yo llevo con ellos trabajando 15 años y sé que funcione y que no funciona.

Yo traje un músico a tocar que sabía que funcionaba e iba a tirar de los demás, iba a crear esa dinámica. Era una estructura abierta, colaborativa...pero mi idea sonó como yo lo tenía en la cabeza, porque tomé una serie de decisiones como traer a X, como controlar el registro, el tiempo, los silencios...

D: otra cosa, cómo controlar los silencios... algo muy pendejo que tú no tenías en tu vocabulario era tacet. No tenías silencio.

H: Bueno, no tenía silencios porque los silencios los creaba yo cuando no les daba input. Además, el silencio no es el mismo cuando el músico está preparado para hacer algo en expectativa, que el silencio de "closure", la actitud es distinta...

D: también tú piensa me faltaron tacets. Como esa tensión y atención que trae el silencio. Y en esta pieza están esperando... si mirando su partitura y repente: silencio... y tome, por ejemplo, otras decisiones diferentes... en una parte les mostraban, cuánto debía durar la nota que deberían tocar y en otra parte no sabiendo... que yo lo sé porque yo conozco el tiempo, el algoritmo... que cuando no sepan que es lo que va a pasar cuanto va a durar estén así con una actitud súper tensa... y si estoy haciendo silencio, cuánto tiempo, tengo que hacer silencio? y no simplemente relax, cómo cuándo le dices al percusionista: 101 compases de silencio antes de tu golpe en los timbales entonces saca la revista y se pone a ver Facebook y cuando la directora se prepara pues ya casi...

Si no sabes si estás haciendo silencio y no sabes si va a durar 10 o 20 segundos y te va a cambiar y no sabes lo que viene entonces estás preparado. Entonces el silencio es súper eficaz. Están siempre así como con una tensión y funciona muy bien porque no se pueden ir. Y en tu cosa había a veces esos momentos de tensión, pero como que no había una manera más para apretarlos... Tú lo sentiste en las partes de tu pieza, en un momento así (se refiere al principio, a la tensión), después se iban soltando porque ya lo tenía en escrito. Había ese cambio de actitud, que eso es súper interesante. Pero para mí lo más interesante, o sea, casi que valía la pena hacer tres piezas distintas.

H: Con los otros músicos con los que he estado hablando, surgió el tema de la libertad, tanto desde el punto de vista sobre todo creativo, como ellos como músicos, y algunos decían que donde menos libre se sentían eran las partes más abiertas. Porque no podían... estaban tan tensos que la tensión no les dejaba desarrollar, no los dejaba expandir o llevar al máximo su técnica musical.

D: ¿Viste? Y eso es muy diciente porque eso es lo que te está queriendo decir es que... es que hay algo en tu hipótesis que tiene algo que es muy bonito y yo no te estoy diciendo que tu hipótesis no funcione, porque funciona, sino que para que funcione mejor hay que hacer todo un trabajo con los intérpretes para que puedan encontrar la libertad ahí dentro.