

El legado de la comunidad electroacústica de Chile

Carlos McPherson¹

Introducción

Llegué a la CECh desde una periferia voluntaria. Mi ruta no había pasado por el conservatorio ni por la academia musical tradicional. Venía de lo alternativo, de lo experimental, de talleres visuales y lecturas sobre arte sonoro; venía de noches largas probando aparatos y software, de la obstinación por registrar y editar, de un autodidactismo que, cuando lo digo en voz alta, todavía me suena a terquedad. Por eso me impresionó tanto encontrar una comunidad que me recibiera sin recelos. El Ai-Maako, como principal eje de difusión de la CECh, fue la puerta de entrada. En sus salas descubrí un modo de escucha que no exigía credenciales, sino disposición: disposición para oír con paciencia, para aceptar el tiempo de la obra y para dejar que la espacialización produjera aquello que, en estricto rigor, no se puede nombrar sin empobrecerlo.

Siempre recuerdo un concierto que llenó el GAM con mil personas. En un campo donde conseguir setenta asistentes ya es una noticia, esa noche tuvo algo de quiebre simbólico. Vi el foyer abarrotado, las butacas completas, y pensé: algo está cuajando. No era casualidad; había una continuidad de esfuerzos, una tenacidad que había sobrevivido a interrupciones brutales –la dictadura fracturó escenas y tramas– y que, pese a todo, persistía. Esa persistencia, con su mezcla de precariedad y entusiasmo, es para mí la clave de lectura

¹ Bajo este seudónimo se ha desarrollado un trabajo y una memoria que hace honor a la Comunidad Electroacústica de Chile y a otras instancias relacionadas con el arte sonoro y experimental.

del Ai-Maako: un festival que se hace porque hay gente dispuesta a sostenerlo año tras año, aun cuando no haya garantías de nada.

Los orígenes

Los antecedentes del festival se remontan a los conciertos del Centro de Música y Tecnología (CMT) de la SCD a comienzos de los 2000. Internamente los llamábamos «conciertos CME». Las funciones se realizaban en la Sala 1 de Bellavista, en Santa Filomena 705, y proponían algo que en Chile no era común: escucha acusmática en sala, a oscuras, con sistemas multicanal que obligaban a medias a cambiar el modo de habitar el sonido. Recuerdo las discusiones técnicas, los ajustes, el papel cinta marcando el cableado, las pruebas de paneo para que un gesto mínimo no se perdiera en la sala. Aquello fue el germen. En 2002 dimos forma a la CECh y, en 2004, aquello que había sido una secuencia de conciertos tomó el nombre que lo acompañaría hasta hoy: Ai-Maako.

Los primeros años tuvieron un carácter casi fraternal. Éramos pocos, nos conocíamos, y el festival era, también, la excusa perfecta para juntarnos una vez al año. La programación combinaba obras acusmáticas, música mixta, electrónica en vivo, arreglos precarios de multicanal y conversaciones interminables en pasillos. Ese público inicial, reducido pero fiel, no era pasivo: preguntaba, objetaba, proponía, traía amigos. Con el tiempo, la escena se abrió a personas sin experiencia previa; y esa apertura no implicó concesiones populistas, como a veces se teme, sino ensanche del espectro. El festival permitió que lo académico y lo autodidacta, lo institucional y lo alternativo, convivieran en el mismo plano de escucha.

El taller de composición y espacialización que Federico Schumacher dictó en 2004 fue una bisagra. De ahí salieron amistades, colaboraciones y proyectos que excedían el marco del festival. Uno de ellos fue el netlabel Pueblo Nuevo, que empezó a organizar catálogos, publicar trabajos y dar visibilidad a compositores que, hasta entonces, circulaban en circuitos mínimos. Otro fue el Taller Electro: originalmente, un grupo de Yahoo para intercambiar

plugins, que decantó en sesiones de escucha y, finalmente, en una serie de conciertos llamados *Compatibles*. Para mí, *Compatibles* sintetizó el espíritu de esa época: una suerte de plataforma de pruebas donde cabían el error, la improvisación y la deriva, pero también, una obsesión por hacer sonar bien la sala; por respetar los niveles, la dinámica, el silencio.

Con el correr de las ediciones, Ai-Maako empezó a expandirse. Incorporamos instalaciones sonoras, performances intermediales, piezas que dialogaban con lo audiovisual, y ese formato que conservo como un tesoro: la *Noche blanca*, heredera local de la Nuit Bleue francesa. Diseñábamos el programa pensando en las fases del sueño; el público llegaba con sacos de dormir y, de a poco, el tiempo lineal –ese que estructura la agenda urbana– se disolvía. Hicimos *Noche blanca*, en Matucana 100, en el Instituto Goethe, cuando aún estaba en Esmeralda, y en el Museo de Arte Contemporáneo. Hubo cobertura de prensa, sí, pero lo que más me conmovía era el gesto del público: aceptar pasar la noche escuchando. Ese consentimiento del cuerpo me parecía, y me parece, una declaración política en favor de otra experiencia del tiempo.

En 2008 recibimos a Trevor Wishart. Años más tarde –y antes también– nos visitaron figuras decisivas como Annette Van de Gorne, Elsa Justel, Beatriz Ferreyra, Christine Gould y Ana Claudia de Assis. Escribo los nombres y vuelvo a escenas precisas: pasillos de teatro donde un problema de reloj interno dejaba fuera de fase un par de canales; pruebas de sala con un equipo a medio montar; la risa a destiempo y el mate compartido; la seriedad de una *Carta blanca* que se asumía con la responsabilidad de quien comprende lo que significa programar sin cortapisas. Las *Cartas blancas* fueron –siguen siendo– un gesto curatorial que aprecio: ofrecer a un compositor o compositora la libertad total para construir un concierto. Ahí se escucha de otro modo; la sala obedece a una dramaturgia íntima y, a la vez, clara. En ese marco, la participación de compositoras fue creciendo. Es verdad que la presencia masculina sigue siendo mayor en el campo, pero cada edición incorporó voces que ampliaron los imaginarios de la acústica y de lo experimental.

A veces me preguntan si Ai-Maako es un festival de nicho. Respondo que sí y no. Sí, en tanto convoca a una comunidad que, en términos absolutos, es pequeña. No, porque su vocación ha sido, desde el inicio, construir públicos: abrir puertas, expandir la escucha, quitar el miedo a sentarse en una sala a oscuras. En ese trabajo, el archivo ha sido crucial. A medida que crecíamos, nos propusimos compilar programas y notas de concierto, sistematizar listados de obras, registrar proveniencias de invitados y énfasis en obra nacional (fuera o dentro de la comunidad). Es un trabajo más silencioso, menos visible que un estreno, pero sin él no hay memoria. Cada programa guardado, cada ficha técnica revisada, es la manera concreta de decir: esto pasó.

Entre los hitos que recuerdo con especial afecto está la IX edición de 2009 en Valdivia. Desplazar el festival supuso imaginar los espacios de otra manera. El Teatro Municipal Lord Cochrane y el Conservatorio de la Universidad Austral se convirtieron en nuestras casas por unos días. Hubo conciertos acusmáticos, performances audiovisuales, talleres de difusión multicanal, y charlas abiertas sobre técnicas de composición y espacialización. Se armó una constelación donde lo didáctico no era concesión, sino densidad específica: explicar para escuchar mejor, para escuchar con el cuerpo y con las palabras. Recuerdo nombres: Annette Van de Gorne (Bélgica), Elsa Justel (Argentina), Suk Jun Kim (Corea-E.E.U.U), el dúo The Convolution Brothers (E.E.U.U), y, por supuesto, los chilenos Gustavo Becerra-Schmidt, Guillermo Eisner, Cecilia García-Gracia. Valdivia dejó esa sensación de orilla –la lluvia golpeando el techo de los ensayos– junto con la comodidad de estar un poco más lejos de la capital y, por eso mismo, escuchar distinto.

Crecimiento y consolidación

Los años siguientes consolidaron una red internacional que ya no era ocasional. Llegaron instalaciones, obras para multicanal con exigencias técnicas crecientes, y propuestas audiovisuales donde la performatividad de la imagen no reemplazaba al sonido, sino que lo obligaba a reformularse. Se reforzó el ciclo *Compatibles* y

organizamos nuevas *Noches blancas*. En 2018, la XVI edición sucedió entre Valparaíso y Santiago. Rodrigo Sigal presentó una *Carta blanca* con obras como *Sinapsis* y *Tolerance*; también estuvieron Felipe Otondo, Gabriel Zamora, Eduardo Nespoli, Alejandro Brianza y Nahuel Litwin. En esa edición aprendí algo que quizá debería parecer obvio: no basta con lograr una buena difusión; hay que cuidar la dramaturgia del recorrido entre sedes. La continuidad no es solo cronología; es una forma de montaje.

La XVII edición (2019) se articuló en torno a una consigna curatorial: *Interfaces*. Sonido, tecnología y medio ambiente como triángulo de tensiones. La sede principal fue el Centro Cultural de España, con un concierto satélite en Valparaíso. Pasó por ahí Pablo Reche; pasaron obras de Rodrigo Cádiz; hubo una residencia de João Pedro Oliveira apoyada por Ibermúsicas. Las piezas combinaban acusmática pura, mixturas con instrumentos, obras multimedia y colaboraciones con artistas visuales. Mika Martini sumó visuales en vivo. A mí me interesa cuando el festival no se reconoce a sí mismo: cuando la pulsión de la obra obliga a cambiar algo en el modo de producir, o cuando una pieza introduce una pregunta que no se resuelve con un ajuste técnico. *Interfaces* dejó esas preguntas abiertas.

En 2020 llegó la pandemia. Nuestra gramática –la sala, la oscuridad, el espacio, el cuerpo– parecía volverse inútil de golpe. Migramos a lo virtual con urgencia, a punta de prueba y error. Transmitimos conciertos y charlas por streaming; abrimos la programación a obras audiovisuales y a registros concebidos para pantalla. No romantizo ese tránsito –la latencia duele, la compresión duele, el parlante doméstico tiene sus límites–, pero nos permitió sostener continuidad y ampliar alcance geográfico. Ese año aprendimos que había audiencias dispuestas a quedarse frente al computador, con audífonos buenos, para escuchar con atención. En 2021 celebramos el 20.º aniversario del primer concierto precursor, con una convocatoria internacional abierta a acúsmasis, mixtas, live coding, field recordings y piezas audiovisuales. Más que celebración, fue un balance: ¿qué habíamos sostenido?, ¿qué se había transformado?

El regreso presencial en 2022, con actividades en La Serena, fue un alivio corporal. La primera vez que sonó un barrido en la sala multicanal –con la presión en el diafragma y el aire vibrando– sentí que algo volvía a su sitio. No hubo la cobertura mediática de otras ediciones; tampoco importaba. Volver a vernos fue suficiente. Después de 2022 no mantuvimos la frecuencia anual con la misma estructura, pero la CECh siguió activa: conciertos, talleres, charlas, y el trabajo menos glamoroso de ordenar el archivo, de digitalizar lo que antes cabía apenas en cajones y carpetas. Lo digo con convicción: sin ese archivo, la historia de la música electroacústica chilena quedaría a merced de la memoria oral y de anécdotas sueltas.

En esta historia larga hubo también cruces con otros formatos. Recuerdo el documental *Variaciones Espectrales*, de Carlos Lertora, exhibido en 2012, que se concentró en la figura de José Vicente Asuar. La CECh acompañó esa búsqueda y, como cierre –casi como homenaje– se realizó una Carta Blanca con don José Vicente. Al poco tiempo, en 2017, nos tocó una Noche Blanca en la misma semana en que don José Vicente partió. Aquella coincidencia me dejó la impresión de una conversación que permanecía abierta, como si el festival –esa forma de escucha– fuese también un rito de despedida y de continuidad.

Suelo insistir en que Ai-Maako no ha sido únicamente una sucesión de conciertos. Ha sido un laboratorio de escucha y de producción; un lugar de aprendizaje donde, por ejemplo, una persona que llega sin experiencia previa en electroacústica puede comprender qué significa espacializar, por qué se atenúa la luz, qué busca una obra que no quiere ser «tema» ni «melodía». El festival ayudó –ayuda– a desmontar prejuicios muy arraigados: esa idea de que lo experimental es hermético por esencia, o de que la electroacústica pertenece a un monasterio académico sin puertas. No es así. Hay piezas difíciles, sí; hay obras que piden más de lo que uno suele estar dispuesto a otorgar en una tarde cualquiera, también. Pero hay, sobre todo, una ética de la escucha que se aprende en práctica.

A nivel generacional, noto un cambio nítido. Cuando yo empecé a descubrir música, declarar gustos era tomar posición

identitaria; los compartimentos eran estrictos. Hoy, en cambio, las nuevas generaciones llegan con arcos de audición amplios. Pueden oír drone y cueca, ambient y dembow, y no sentir que traicionan a ninguna tribu. Ese cambio favorece al festival: facilita la circulación entre formatos, vuelve más poroso el límite entre lo «experimental» y lo «electroacústico» –categorías que, para varias escenas internacionales, ya están entrelazadas–, y abre la puerta a colaboraciones antes impensadas.

No todo ha sido ascenso. La escasez de información –o, más bien, su fragmentación– ha sido crónica. Equipos pequeños, presupuestos ajustados, tiempos incompatibles con los calendarios de la difusión. En los años dos mil tempranos, además, la web no alojaba con facilidad audios de buena calidad ni archivos pesados; los repositorios fallaban; los enlaces morían. Con el tiempo, la digitalización y las plataformas de archivo mejoraron; pero ese rezago nos recordó, una y otra vez, que documentar no es un gesto decorativo, sino un deber. En la CECh nos lo tomamos en serio: programas, afiches, fotos de montaje, planos de parlantes, registros de ensayo, listados con procedencias y datos técnicos. No me avergüenza decir que el Excel –esa herramienta plebeya– ha salvado más de una historia.

He pensado mucho en la curatoría. No solo porque programar un festival implica inevitablemente decir sí a unas obras, y no, a otras, sino porque cada sala, cada sistema de parlantes, cada programa es, en sí mismo, una tesis. Cuando un concierto propone una *Carta blanca*, lo que se escucha no es solo una secuencia de piezas; es una composición extendida a escala de programa. En esos casos, he visto con nitidez cómo se instala una conversación entre obras que, a priori, no compartirían más que un timbre general. Es el programador quien determina un arco dramático, una energía de comienzo y otra de cierre. Ai-Maako aprendió a cuidar esa dimensión, y yo aprendí a escuchar programas, no solo piezas.

En paralelo, mis propios aprendizajes se aceleraron. Llegué sin formación musical formal y encontré mentores y pares que no solo estaban dispuestos a compartir saberes, sino a corregir, a contradecir.

En ese sentido, Ai-Maako ha sido una escuela. Allí aprendí a montar y desmontar una orquesta de parlantes, a no subestimar la acústica de una sala desnuda, a medir con paciencia niveles que a veces se nos van diez decibelios por entusiasmo, a valorar el silencio como parte de la obra y no como un intermedio. Aprendí, también, a cuidar los cuerpos que escuchan: a respetar tiempos, a prever salidas, a entender que hay un límite de fatiga auditiva que no conviene cruzar si queremos que la experiencia sea recordada con alegría y no con agotamiento.

El ámbito internacional ha sido una escuela paralela. Las conversaciones con compositoras y compositores de Bélgica, Argentina, Brasil, Portugal, México, Corea o Estados Unidos, nos dieron vocabulario, contrastes y confirmaciones. Hacer red no es una moda; es una condición de posibilidad para escenas pequeñas. Cuando un festival pequeño invita a alguien con trayectoria, no compra prestigio: construye conversación. En mis cuadernos guardo apuntes de pasillos y sobremesas que me han servido más que un manual técnico. A veces, lo que cambia la manera de trabajar es una anécdota: un truco para equalizar una sala difícil, una precaución con el cableado largo, un modo de pedir –sin pedir– que el público se mueva antes de que empiece el concierto.

Una parte de mi gratitud se dirige, también, a quienes escuchan por primera vez. Me he cruzado con estudiantes que entraron al Ai-Maako por curiosidad, casi por accidente, y salieron de la sala con un brillo en los ojos. No siempre se quedan; a veces solo vuelven al año siguiente, y está bien. Esa primera experiencia puede detonar procesos silenciosos. Para acompañar esos inicios, hemos probado mediaciones sencillas: pequeñas introducciones antes del concierto, conversatorios posteriores, talleres breves sobre escucha y espacialización. No se trata de «explicar la obra», sino de abrir llaves para que cada cual recorra su camino.

A nivel institucional, Ai-Maako ha debido negociar con presupuestos y con políticas culturales cambiantes. Es un aprendizaje permanente: escribir proyectos, rendir cuentas, encontrar alianzas. A veces se logra una coproducción; a veces una sala aparece a último

minuto; a veces hay que recalcular todo el plan por una contingencia externa. Ahí es donde agradezco a los equipos pequeños y entusiastas que sostienen el festival. Se habla poco de ellos porque no están sobre el escenario, pero sin su tozudez nada ocurre. Detrás de cada edición hay planillas, horarios imposibles, transporte de equipos, diagramas de conexión, soldaduras de emergencia. La épica también es eso.

Cuando la pandemia nos forzó a la virtualidad, descubrimos audiencias en otros países que nos escribían para agradecer un concierto al que jamás habrían podido asistir. Sí, perdimos la presencia, la vibración de la sala, el negro antes del primer sonido. Pero ganamos alcance y –sobre todo– una conciencia técnica distinta: aprendimos a producir para pantalla, a grabar con criterios claros, a pensar la mezcla de una obra que no sonará en un sistema estandarizado. No fue una sustitución; fue una derivación que luego reingresó a lo presencial con nuevas preguntas.

Conclusiones y proyecciones

Si tuviera que resumir lo que Ai-Maako me ha enseñado, diría, tres cosas. Primero, que la escucha es una práctica social y, por lo mismo, histórica: cambia con las generaciones, con las tecnologías, con los espacios que habitamos. Segundo, que archivar es un acto creativo y político: dar forma al pasado para que el futuro tenga de dónde aprender. Y tercero, que lo común –esa mezcla de comunidad y de lo común como régimen de lo compartido– no es una palabra bonita, sino una infraestructura afectiva y técnica que solo se edifica en el hacer.

Vuelvo a escenas dispersas que, sin embargo, siento unidas por un hilo: el GAM lleno con mil personas; la *Noche blanca* de cuerpos desperdigados en el suelo; la voz de Beatriz Ferreyra contándonos un detalle de su trabajo con Schaeffer; un *Compatibles* en que todo falló y, sin embargo, sonó; el MAC encendiendo luces a destiempo; un programa de 2007 subrayado en lápiz; la Sala 1 de Santa Filomena, y la primera vez que el grave me cruzó como si fuera una cuerda tensa; la semana en que don José Vicente partió y tocamos como si cada

silencio fuese un abrazo. No pienso estas escenas como piezas de museo; pienso que son herramientas. Me digo: si pasó una vez, puede pasar de nuevo; si sonó así, tal vez suene mejor; si nos reunimos entonces, nos reuniremos de nuevo.

A veces se me pregunta por el futuro del Ai-Maako. No tengo respuestas categóricas. Intuyo formatos híbridos, un archivo más robusto, colaboraciones con otras escenas que ya están en curso. Intuyo, también, que la formación –en todos los niveles– será central. No me preocupa si la próxima edición es de gran escala o de proporciones mínimas: me preocupa que, quien llegue, encuentre una experiencia que le permita oír algo que antes no sabía cómo oír. Tal vez eso sea lo único que justifica de veras un festival: habilitar experiencias.

En lo personal, sigo pensando el GFR Broadcasting System como una suerte de cuaderno de campo prolongado. Muchas de las piezas que he intentado –y muchas que he abandonado– nacen de lo que el Ai-Maako me enseñó sobre espacio, tiempo y cuerpo. A veces la enseñanza es técnica (una ecualización más limpia, un routing más sensato); a veces es conceptual (qué significa tiempo cuando la obra no se mide por compases); a veces es ética (cuidar a quien escucha, cuidar a quien opera, cuidar a quien toca). Nada de eso habría ocurrido sin la CECh; nada, sin las personas que, año tras año, empujaron desde su lugar.

Sé que aún nos falta mucho por ordenar. Pienso en listas de obras que no encontramos, en registros que quedaron en MiniDisc o en DAT, en archivos rotos y en nombres que debemos volver a convocar para completar la trama. Pero el trabajo de sistematización en curso –con programas, afiches, notas, fotografías, esquemas de montaje– me tranquiliza. Allí hay una historia común que, si se cuida, se vuelve bien público: cualquiera puede entrar, aprender, continuar.

Cierro con una imagen sencilla. Una sala. La luz baja. Un sistema de parlantes que rodea al público. Un primer sonido casi inaudible, luego un desplazamiento, luego una masa que entra en el pecho. Nadie habla. Escuchamos. Para mí, Ai-Maako es esa imagen:

una comunidad que, por un rato, acuerda en silencio dar tiempo al sonido para que haga lo suyo. Y yo, que llegué desde la periferia, con la timidez del autodidacta, encontré en esa imagen mi lugar. De ahí proviene mi gratitud y de ahí proviene mi compromiso. Mientras exista la posibilidad de que una persona –una sola– salga de la sala con otra idea del sonido y del mundo, valdrá la pena seguir sosteniendo el festival, la comunidad y el archivo.

Si he escrito estas líneas es porque creo que nombrar la experiencia la hace transmisible. No para congelarla –no es un inventario–, sino para compartir su movimiento, su sentido provisional, su apertura. El Ai-Maako que viví y que vivo, no es un objeto terminado; es un proceso. La CECh tampoco es una institución inmóvil; es una práctica que se actualiza cuando alguien decide dedicar horas a un routing, a una planilla, a una prueba de sala o a una conversación que, sin saberlo, abrirá una posibilidad para la próxima edición. En esas horas menores –en esos detalles que no suben a un afiche– reconozco el corazón del proyecto.

Sin embargo, también hay noches de resplandor. Noches en las que todo suena al punto exacto, en que una obra desconocida nos deja suspendidos, en que el silencio final dura un segundo más de lo común, y ese segundo contiene, como una miniatura, la certeza de que algo ha cambiado. Esas noches, que para el archivo son una línea y una fecha, para quienes estábamos ahí son biografía. He intentado conservarlas: en notas, en grabaciones, en recuerdos. No para volver a ellas como quien recrea, sino para proyectarlas hacia lo que vendrá.

Pienso por última vez en el GAM lleno, en la Sala 1 de Santa Filomena, en Valdivia bajo la lluvia, en La Serena recobrando la presencialidad, en el Centro Cultural de España, en Matucana 100, en el MAC, en el Goethe de Esmeralda. Pienso en Trevor Wishart, en Annette Van de Gorne, en Elsa Justel, en Beatriz Ferreyra, en Christine Gould, en Ana Claudia de Assis, en Rodrigo Sigal, en Pablo Reche, en Rodrigo Cádiz, en João Pedro Oliveira. Y pienso, sobre todo, en quienes llenaron las butacas, en quienes durmieron sobre el piso, en quienes se quedaron a conversar fuera de programa. Si ese tejido persiste, Ai-Maako seguirá teniendo sentido. Y mientras me quede voz, seguiré contándolo.