

MAURICIO BEJARANO

Artista sonoro, compositor,
docente y arquitecto



Fotografías: Sebastian Bejarano. Cortesía de Mauricio Bejarano.

Pocas veces se les pregunta a las personas que trabajan en el mundo del arte su formación, sus maestros, sus compañeros de clase o su relación y posición frente a las instituciones educativas; como si los artistas hubiesen aprendido solos y sus reacciones frente a estos edificios de poder fueran algo circunstancial. Aquí se demuestra lo contrario.

Humberto Junca: ¿Recuerda una experiencia fundamental, formativa, ya sea en el colegio o en la universidad, que le haya ayudado a ser quien es hoy en día?

Mauricio Bejarano: En mi colegio, el Gimnasio Moderno, había un profesor alemán excepcional, que se llamaba **Ernesto Bein**. Resultó allá por invitación de **Agustín Nieto Caballero**. Este personaje, por ejemplo, llegaba de un viaje y nos ponía grabaciones de ciudades. A mí me parecía maravilloso poder escuchar en audio un viaje... escuchar una plaza de mercado en una ciudad en Marruecos, por decir algo. Y cuando faltaba un profesor en equis materia, "El Prof" como le decíamos a **Bein**, lo reemplazaba.

Recuerdo mucho, ya en bachillerato, una de esas sesiones, de esas clases de reemplazo, en la que puso música electrónica alemana. Yo era un adolescente medio roquerito y este personaje llega con semejante cosa, algo que nunca había escuchado. Eso, ciertamente, me marcó. Sospecho que fue algo de **Stockhausen**, el más famoso de los compositores de la música electrónica alemana. O quizás de **Koenig**, o de **Eimer**... Supongo que "El Prof", con lo riguroso que era, nos dijo: "Esta obra es tal y es de tal año"; pero yo no recuerdo eso.

A finales del bachillerato me pasó otra cosa importante: ya era medio melómano y me interesaba conscientemente por la música electrónica y la música concreta, y como **Karl Buchholz**, el librero alemán, también importaba discos, yo le sugería títulos que me parecían interesantes. Un día logró traer el vinilo de *El Micrófono Bien Temperado*, una obra clásica de la música concreta de un compositor francés que se llama **Pierre Henry**. Esa obra marcó mi oreja, definitivamente. Es una obra genial, es brutal, muy ruda, muy ruidosa. Y aún conservo el disco. Ya no tengo tornamesa pero ahí está, es fundamental para mí.

H.J.: ¿Cómo hacía para enterarse de esas cosas?

M.B.: Pues me averiguaba autores y títulos en libros y en algunos catálogos de Harmonia Mundi que encontraba por ahí, un sello disquero francés maravilloso. Otra cosa que pasó por aquellos años es que empecé a estudiar guitarra clásica con un vecino que era profesor de la Pedagógica. No recuerdo su nombre. Él me dijo que me enseñaba si yo tenía la disciplina y la voluntad de aprender. Y empecé a estudiar con él, hasta que me aburrí.

Pese a que me pareció muy académica y cerrada

esa experiencia, finalmente creo que me sirvió muchísimo. Luego las circunstancias de vida me obligaron a dar ciertos giros. Yo soy hijo único de un matrimonio mayor. Mi padre, **Carlos Bejarano**, murió cuando yo tenía 12 años. Desde entonces, mi mamá, **Josefa Calvo**, y yo quedamos en desequilibrio económico y emocional. Años después, mi mamá se enfermó mucho y yo me puse a investigar temas esotéricos, cosas de la carta astral y eso. Le dije a mi mamá que quería saber exactamente la hora de mi nacimiento y me dijo: "Es que tu eres hijo adoptivo y yo no sé a qué horas naciste". Yo tenía 18 años. Mi mamá falleció como a los dos meses dejándome con esa noticia y usted puede imaginarse lo desbarajustado que quedé.

En ese momento entré a la carrera de arquitectura en la Universidad Nacional. Yo quería estudiar música o arte pero la presión de la familia, los consejos de los tíos no me lo permitieron. Me decían: "¿Pero, cómo? ¿De qué va a vivir usted?" Y bueno, por eso resulté en Arquitectura. Como sea, el asunto es que me quedé sólo a muy corta edad y me hice un poquito rudo. Adquirí una actitud beligerante y defensiva, me volví arisco. Ahora me he suavizado. Los años lo van suavizando a uno.

H.J.: ¿Qué hacían sus padres adoptivos?

M.B.: La historia de mi padre es muy curiosa. Él era carguero de bultos en Ambalema y, luego, entró a trabajar como el muchacho de los mandados en el First National City Bank, hasta que de ascenso en ascenso llegó a ser gerente. Él venía de una de esas familias enormes de trece hijos, donde muy pocos, o ninguno podían educarse; en las que tocaba entrar a trabajar muy joven. Recuerdo que mi padre tocaba guitarra, era un cantautor empírico. Él animaba las fiestas. Y por eso en la casa siempre había una guitarra por ahí y yo a veces la cogía y la rasgaba. Mi papá nunca me enseñó porque, lógicamente, eso era del mundo de la parranda. Mi mamá era ama de casa y, de vez en cuando, pintaba y bordaba, hacía lo que hacían las señoras de esa época. Ese era mi entorno familiar.

H.J.: ¿Nunca se enteró de quiénes eran sus padres biológicos?

M.B.: No. Un día encontré la escritura de adopción, donde figura la casa en la que estuve y el nombre con el cuál me recibieron. Le aclaro que tuve unos padres adoptivos terriblemente amorosos; quizás por eso nunca quise averiguar más.

H.J.: ¿Tuvo algún maestro interesante en arquitectura?

M.B.: En arquitectura tuve la fortuna de conocer a **Fernando Martínez Sanabria**, un arquitecto muy famoso y un profesor potente. En su clase se cuestionaban principios, posturas. Como estábamos en la Facultad de Arte, yo tomé muchas materias de artes plásticas, como electivas. Por ejemplo, tomé Dibujo Anatómico, con **Balbino Arriaga**, que era un profesorazo, un dibujante estupendo que enseñaba con una pasión maravillosa.

H.J.: ¿Tomó clases en el Conservatorio?

M.B.: No. Lo veía (y aún lo veo) muy cerrado, como un lugar muy tradicional, aburrido. Sin embargo, mantenía viva la cuestión de la música: armaba grupitos de rock y nos levantábamos nuestros toques.

El salón de clase es el espacio más inestable, más tenso que existe.

H.J.: ¿A qué sonaban esos grupos?

M.B.: Tocábamos una mezcla de influencias hippies y música protesta. Así estuve hasta que terminé la carrera y **Germán López**, un profesor que había estudiado en Italia diseño industrial, me enganchó, me llevó a trabajar a su oficina. Esa fue la forma de ganarme el sustento: diseñando muebles y espacios interiores. Esa experiencia, lo reconozco, también me sirvió muchísimo. Y, luego, abrieron un concurso para dictar en la Nacional Diseño de Elementos Industriales y me presenté y pasé. Por eso resulté dictando clases en la Nacional, siendo muy joven.

Después logré conseguir medio tiempo en la Nacional y más adelante entré como profesor de tiempo completo. Dejé mi puesto como diseñador y eso me permitió dedicarme a lo que quería hacer: trabajar con el sonido. A esas alturas ya sabía que me gustaba el ruido, me gustaba el sonido y quería trabajar con eso.

Mi primer concierto oficial fue en 1988, en el auditorio de artes de la Nacional, en medio de una semana universitaria. Yo llamaba a lo que hacía "música industrial", un poco influenciado por el rock industrial, aunque no era eso. Me conseguí una grabadora de bolsillo, un *walkman*, básicamente, y grababa en industrias, máquinas y cosas. Luego esas grabaciones las procesaba en un computador Commodore versión Amiga 500 o Amiga 1.200 y más o menos eso fue lo que sonó en mi primer evento sonoro.

Después, cuando ya me dediqué en serio a esto, em-

pecé a entender técnicas análogas, por ejemplo, con trabajo de edición en cinta, gracias a unos talleres que hice en Francia. Mi llegada a Francia se la debo, y esto puede sonar raro, a que me casé y después de cuatro años de trabajar parejo, me fui con **María del Pilar López**, mi esposa, de luna de miel a Europa.

H.J.: ¿Qué hace su esposa?

M.B.: Ella estudió arquitectura conmigo. Ahora es profesora del Instituto de Investigaciones Estéticas. Ella se dedicó a la historia, es investigadora del arte colonial colombiano. La cuestión es que **Pilar** es española y en algún punto dijimos "vámonos a Europa a 'mochiliar' un rato". Así, estuvimos allá seis semanas o algo así, hasta que se nos acabó la plata. Yo llevaba unas de mis grabaciones y cuando estuve en París ya había ubicado las coordenadas de un sitio que se llama el GRM (Grupo de Investigaciones Musicales) donde se inventó la música concreta...

H.J.: ¿Qué es música concreta?

M.B.: La música concreta nació en Radio Francia. Fue inventada por **Pierre Schaeffer**, empleando aparatos de la tecnología radiofónica. Es una música que se basa en el principio de la 'sonofijación', la fijación del sonido en un soporte y el trabajo en estudio o laboratorio para alterar tales grabaciones. Al principio ni existía la cinta magnetofónica, entonces grababan en discos y los manipulaban. Estos tipos eran como unos DJ de laboratorio, que aceleraban, desaceleraban, ponían el disco al revés, lo recortaban.

H.J.: ¿También grababan y modificaban el sonido de instrumentos musicales?

M.B.: Sí, claro. Grababan orquestas, pianos, voces... pero grababan, además, ruidos. Y los instrumentos musicales y las orquestas eran manipuladas, igual que el ruido de una puerta o el ruido en el *lobby* de un hotel. Entraron en la misma categoría los sonidos musicales y los no musicales. Para la música concreta eran lo mismo. Se denomina "concreta" porque el sonido se fija, se vuelve material, concreto. No es un sonido que se escriba en abstracto en una partitura, en una notación. La única manera de llevarla a cabo es componiendo y procesando el sonido mismo.

Pero, bueno, le contaba que me fui al GRM. Y allí me puse a hablar con un tipo de origen argentino, llamado **Daniel Teruggi**. Él era miembro del GRM y yo le dejé unas de mis grabaciones para que las escuchara. ¡Y listo! Después de regresar, como a

los seis meses, me llama **Teruggi** a decirme que habían escuchado mis cosas con el director del GRM de ese entonces, **François Bayle**. Y les gustó tanto lo que oyeron que me invitaron a hacer una pasantía de tres meses con ellos.

Yo sólo tenía que conseguirme la plata para el tiquete y ellos me daban el resto; me subsidiaron la estadía y el uso de sus aparatos y laboratorios. Pedí ayuda a Colciencias. Eso fue una lucha loquísima pues tuve que demostrarles la importancia de la tecnología y el arte. Finalmente, tres años después de su invitación, en 1994 pude irme. Aprendí muchísimo, produje varias obras allá y ese fue el evento que cambió el rumbo de mi vida. Fue una cosa alucinante estar allá. Además, me reciben de una manera brutal porque el primer día en el laboratorio, **Teruggi** y **Bayle** estaban haciendo la conversión de una pieza para ocho canales en estereofónica, de **Iannis Xenakis**, otro compositor importantísimo a quién, luego, tuve la oportunidad de tener como maestro, un año más tarde.

Así, estuve allí toda la tarde viendo y escuchando ese proceso de mezcla. Esa fue una experiencia terriblemente fuerte, emocionante. Luego, una de



Murmur(i)os. Instalación-escultura sonora para 16 canales y 88 altoparlantes. VI Premio Luis Caballero. Galería Santa Fe. Bogotá. 2011.

esas obras que produje en el GRM, la mandé a un concurso internacional en Arras, una ciudad francesa cerca de Bélgica, donde gané un premio y me editaron un disco. Y ahí ya la cosa se volvió seria. Esto es en serio, pensaba. Lo hago bien. Funciona. ¡Perfecto!

H.J.: ¿Qué ocurrió tomando clases con **Xenakis**?

M.B.: **Xenakis** tenía en un laboratorio a las afueras de París, llamado el CEMAMu (Centro de Estudios en Matemática y Automática Musical); una herramienta muy poderosa llamada la UPIC (Unidad Polyagógica de Informática del CEMAMu), una herramienta inventada por él para hacer música a partir de cálculos y diagramas matemáticos.

Él también era arquitecto (estudió con **Le Corbusier**), pero además era matemático. Y en ese momento estaba inventándose una música muy ruidosa a la que llamó “música estocástica”, basada en probabilidades... Una música con forma probabilística, digamos. Además, él tenía una idea muy interesante que repetía una y otra vez: él nos decía que la música no es un lenguaje, la obra de arte no es un lenguaje; sino que cada obra implica la invención de su propia lengua. Esa fue una lección clave que recuerdo siempre. No existe un lenguaje que aplicar, no existe una gramática general, sino que, idealmente, cada obra implica la invención de su propia gramática, de su propia lengua.

H.J.: En la entrevista pasada **Ícaro Zorbar** lo citó como uno de sus maestros, como un profesor notable dentro de una profundización que él vio con usted en el Conservatorio de la Nacional. ¿Cómo entra usted a trabajar en el Conservatorio a dictar clases de sonido?

M.B.: Comencé dictando clases de Arquitectura,

pero luego me trasladé a Diseño Industrial. Fue cuando tuve todas estas experiencias en Francia, yendo y viniendo. Como respuesta a mis experiencias, propuse a la Facultad una materia electiva a la que llamé Artes Acusmáticas. **Ellie Anne Duque**, la directora del Conservatorio, se enteró y me dijo que esa materia tenía que dictarla allá. Ella me dio un salón y me puso a dictar mi clase en el Conservatorio.

H.J.: ¿Podría explicar qué es la “acusmática”?

M.B.: La música acusmática es la misma música concreta. El término viene del griego y nombra un ritual pedagógico inventado por **Pitágoras** que consiste en escuchar sin ver. Se dice que él enseñó durante años a sus discípulos sin que lo vieran, ubicándose detrás de una cortina para que el contenido sonoro fuera lo más efectivo posible, sin perturbaciones visuales.

En los años cincuenta reaparece el término porque los primeros conciertos de música concreta se hicieron con parlantes. Al no haber instrumentos ni intérpretes produciendo la música, apareció una especie de nueva cortina frente al oyente. La música concreta poseía entonces, un sonido completamente ‘acusmatizado’, proponía la escucha pura.

H.J.: Cuando **Ernesto Bein** les ponía las grabaciones de sus viajes, había algo ‘acusmático’, pues ustedes escuchaban sin ver.

M.B.: Exacto.

H.J.: Pero ¿qué pasa cuando uno escucha un disco de boleros con los ojos cerrados?

M.B.: Esa sería una percepción ‘acusmática’, pero, obviamente, el bolero no es música ‘acusmática’. La música ‘acusmática’ está pensada para que se presente en escena y el público la perciba tal cual le he

dicho. Hay gente radical que inclusive entrega a la entrada de sus conciertos tapajos, para que los asistentes se aislen totalmente... pero también se emplean ciertas atmósferas tenues; visualmente, no es necesario llegar al negro total.

Según **Xenakis**, cada obra implica la invención de su propia lengua.

H.J.: ¿Piensa que el arte, se puede enseñar?

M.B.: Yo creo que el artista nace y se hace. Uno como profesor sí puede enseñar el manejo de ciertas herramientas, un soporte técnico, instrumental. Incluso, también se puede compartir un saber enciclopédico, la información teórica que uno tiene. Todo eso se puede enseñar. Pero el ser creativo no se puede enseñar; aunque creo que sí se puede potenciar.

Uno como profesor puede hacer buenas preguntas, puede crear una atmósfera de inquietud, de crítica, de cuestionamiento que, creo, es lo que más sirve. Como docente, creo que uno debe tener una postura, una posición artística definida frente al otro artista, que es el estudiante; y así crear una situación de diálogo crítico. Es como una atmósfera de inquietud la que uno debe generar. Creo que eso es lo que uno puede hacer, no más.

H.J.: Entonces la clase no es un espacio tranquilo.

M.B.: No. En absoluto. La clase es el espacio más inestable, más experimental, más tenso que existe. Debe serlo. Creo que eso es justamente lo que nos mantiene llenos de energía y creciendo a quienes nos gusta ser docentes.

Un brindis por el Florero de Llorente



Florero de Llorente, en la sala de exposición del Museo de la Independencia.

Cortesía: Museo de la Independencia - Casa del Florero.

El Florero de Llorente fue pieza fundamental para la Independencia de Colombia, y es un objeto que identifica a los grupos sociales que ostentaban el poder a comienzos del siglo XIX en el Nuevo Reino de Granada.

La obra *Totuma de chicha*, una de las ganadoras de la Convocatoria ‘Intervenir la Historia’, será presentada a partir del 3 de abril y hasta el 11 de mayo en el Museo de la Independencia - Casa del Florero.

Ésta enfrenta dos iconos representativos de la historia del país. Por una parte el Florero de Llorente y, por la otra, una totuma de chicha. Ambos objetos simbolizan dos grupos sociales opuestos y además dos maneras diversas de ver la historia de Colombia.

Totuma de chicha pretende “redimensionar la vocación de los museos con una característica de establecimiento de vínculos, redes, intercambios y acciones múltiples y diversas entre sus visitantes y los patrimonios que albergan”, afirma **Daniel Castro**, director del Museo de la Independencia.

Castro espera que la reacción ante la obra sea de “asombro, sorpresa, inquietud, curiosidad, que es lo que se espera de un visitante activo, crítico, participativo, actuante para un museo del siglo XXI, donde no quede excluido el componente de disfrute, y que complemente las ideas de ‘comprensión’ y apropiación de los patrimonios, no

por imposición sino por dialogo e intercambios propositivos”. La intención de *Totuma de chicha* es visibilizar el contexto histórico y cuestionar más que dar un mensaje. **Diego Sierra Enciso**, el artista, averiguó acerca de las chicherías en el periodo de la Independencia.

Una de sus intenciones al incluirla dentro de la obra es dar un “reconocimiento a aquellos personajes que no tienen un busto en una plaza o un homenaje en una placa, pero que envaletonados fueron a las batallas de Independencia”, dice. **Sierra** sostiene que esta muestra es una reflexión abierta sobre las costumbres sociales, los símbolos en la historia y el contexto actual, en lo que todo termina por relacionarse.

La propuesta es el resultado de la convocatoria ‘Intervenir la Historia’ del Museo de la Independencia y la Casa Museo Quinta de Bolívar del Ministerio de Cultura en asocio con el Departamento de Arte de la Universidad de los Andes.

Según el artista, más que interesarse en las piezas que hacen parte de la Casa del Florero, se fijó que le hacía falta algo: “una pieza que representara la clase popular colombiana. Luego me interesó la posibilidad de interactuar con el espectador y su percepción. Esto me dio una luz para comenzar a indagar mucho más sobre los movimientos culturales y, sobre todo los rituales gastronómicos”.

Viaje por los círculos del Infierno

El artista **José Alejandro Restrepo** presenta su más reciente obra *Maqueta para el Dante* en el Monumento a los Héroes, de Bogotá, entre el 4 y el 9 de abril.

Se trata de una instalación con videos y sonido producida por el Museo de Bogotá y el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, en el marco del XIV Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá y podrá verse desde las 6 p.m., de esos días. Los recorridos estarán habilitados hasta las 11 p.m.

El monumento es una estructura de seis pisos con espacios interiores que albergarán la obra de **Restrepo**, quien fue invitado por el Instituto de Patrimonio Cultural para la intervención. Los asistentes subirán por escaleras exteriores levantadas para la ocasión y descenderán por el interior, atravesando de manera simbólica los nueve círculos del Infierno de Dante.

El ingreso está prohibido para mujeres en embarazo, personas de la tercera edad, con calzado con tacones y menores de 12 años. Jóvenes de los 12 a los 17 años deberán ir acompañados de un adulto que se haga responsable.

El monumento, ubicado en la autopista Norte con calle 80, conmemora las principales batallas por la



Monumento a Los Héroes.

Cortesía: Tecnorental.

libertad de los países de América. Aunque hay varias versiones, información oficial de la Alcaldía publicada en portal.bogota.gov.co indica que se construyó por orden del gobierno de **Gustavo Rojas Pinilla** y estuvo a cargo del escultor francés **Emmanuel Frémiet**. Fue inaugurado en 1963 y en 1971 fue declarado Bien de Interés Cultural Nacional.