

Humberto Terán:

“Prefiero servir a la música”

por José Noé Mercado

Este ingeniero de audio es una pieza sustantiva de la actividad musical de México. Ha participado en más de 160 discos clásicos y colaborado también en numerosas grabaciones de repertorio popular. Desde 1979 capitanea el estudio de grabación del Palacio de Bellas Artes, pero igual es frecuente verlo en operación en prácticamente todos los recintos y plazas públicas donde se desarrolla el quehacer musical mexicano. Ha estado en todos los grandes eventos durante las últimas tres décadas, aunque él prefiere decir que está “donde están los grandes equipos de trabajo”.

Hombre institucional, inconfundible portador de barba entre blanca y gris y un Benson & Hedges entre los labios, Humberto Terán ha trabajado con todos los artistas de la música clásica y la ópera que se han presentado en nuestro país en estos años: de Luciano Pavarotti, José Carreras y Plácido Domingo, a Riccardo Muti, Eduardo Mata, Leo Nucci y Fernando de la Mora. Lo que no ha impedido que también haya trabajado con Maná, Eugenia León, El Tri o Margarita, la diosa de la cumbia.

Reconocido hace algunos años por la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música, Terán es actualmente distinguido como la imagen de la Audio Engineering Society (AES), la mayor asociación de ingenieros de audio en el mundo. Para conocer más sobre su trayectoria profesional y los proyectos en los que trabaja, *Tanito*, como le llaman sus amigos, conversó en exclusiva para los lectores de *Pro Ópera*.

Humberto, ¿de dónde nace tu interés por la ingeniería en audio y cómo te interesas en especial por el mundo de la música clásica y la ópera?

Todo se remite a una cuestión familiar. A mi padre, que desde los cinco años me inició en esto. Para mí era un juego. Jugaba mi padre a armar amplificadores de sonido y luego iba a buscar discos a la calle 16 de Septiembre. Yo los escogía y llegábamos a la casa a hacer el rito de poner el disco y la aguja para que sonara la música. Así fue durante mucho tiempo, a lo largo de mi vida.

Viví rodeado de equipos de alta fidelidad, de buenas grabaciones, de buena música, de buenas pláticas, en un ambiente de melómanos consumados de los que siempre aprendí.

¿Cómo transformas ese juego en un modo de vida?

La vida te va poniendo disyuntivas. Empecé a estudiar la carrera de Medicina en la UNAM. Decidí ser médico, pero me salí al

tercer semestre por varias razones. La principal fue un asunto de vocación. En mi casa nunca me presionaron y de hecho recibí la oportunidad de mis padres de estudiar libremente.

En su casa, Roger Díaz de Cossío, entonces Subsecretario de Cultura de la SEP (estaba con mi papá, ahí yo le ayudaba), tenía una excelente sala de música. Y recuerdo que un día le pregunté qué se necesitaba para que la música sonara así de bien, como la escuchábamos ahí. Él me dijo: se necesita un ingeniero de grabación y un director.

También en esa reunión de melómanos me explicó cómo se hacía un disco. Yo pensaba que cuando bajabas la aguja al disco era como darle un zape a los músicos para que se pusieran a tocar en el surco. Tenía una idea muy vaga. Pero Díaz de Cossío me dijo: es muy complejo, los micrófonos, las consolas, los músicos y demás.

Me puse a averiguar, mi papá me dio las herramientas, pude estudiar en México y Estados Unidos, hasta que un día me invitaron a grabar un concierto en Los Pinos. Ahí se definió mi vocación y el primer trabajo que me ofrecieron fue en Bellas Artes.

¿Qué aptitudes profesionales debe poseer un ingeniero de sonido?

Primero, debe querer serlo. Para querer serlo, debe averiguar lo que necesita para hacerlo. Hay una parte académica, teórica. Tuve maestros que hacían las grabaciones más importantes en Estados Unidos desde el punto de vista tecnológico. Creo que las ganas de querer saber cómo se hacen las cosas me llevó ahí.

Era 1979. Empecé a hacer experimentos y de ahí me llegó la invitación de Bellas Artes. Era para hacer una prueba, que fuera a ver, que había un estudio de grabación. La primera que hice fue de *El Mesías* de Händel, con la Orquesta Sinfónica Nacional y Sergio Cárdenas, Rosario Andrade, Flavio Becerra, Roberto Bañuelas y Martha Félix. Ésa fue mi primera prueba en Bellas Artes. Era un elencazo y a mí me dijeron: aquí están las llaves, los micrófonos, las consolas, los solistas, la Sinfónica Nacional.

Luego, en marzo de 1980, grabé mi primera ópera: *Turandot*, con Irma González, David Portilla... todo mundo. Entonces tuve que decidir. Me preguntaron y yo dije: me quedo. Uno piensa muchas cosas desde fuera de Bellas Artes, pero cuando estás dentro y tienes que hacer las cosas y arriesgar a veces, es muy emocionante. Es una gran responsabilidad. Tienes que estudiar, prepararte, conocer



Humberto Terán ha sido distinguido como la imagen de la Audio Engineering Society (AES)

de todo. Mi primer asesor musical me lo mandó la Compañía Nacional de Ópera (fue Enrique Patrón de Rueda) para verificar que mi trabajo fuera correctamente realizado. La calidad de las personas que me rodearon inmediatamente determinó que ésa era mi vocación, y fue de lo más natural.

¿Cuáles fueron los retos de estar en Bellas Artes?

En mi primera etapa, el mayor fue conocer las obras. Tenía que conocer muy rápido: *Los puritanos*, *Carmen*, *Tristán e Isolda*. Fue muy rápido pero así tuvo que ser. No puedes llegar a una ópera sin saber de qué se trata la situación, la historia, la música, las voces. Ése fue un gran reto: era una gran losa encima de mí siempre. Pero asistí a muchos ensayos, escuché muchas horas-música, estudiaba los ensayos, preguntaba a mis maestros.

Después, lo fue el poder acercar el mundo de la técnica con lo artístico. El cómo me voy a comunicar con los artistas. El qué necesitan, el cómo lo necesitan. El estudio de grabación de Bellas Artes maneja la señal a radio, televisión y archivo. Entonces, hay una responsabilidad. Cuando estás en la escuela, te enseñan que, al trabajar para los medios de comunicación, lo que hagas o dejes de hacer afectará a muchísima gente. Así que lo menos que puedes hacer es prepararte y buscar la mejor conexión con los artistas.

¿Y qué necesitan los artistas? ¿Qué requiere un solista, un coro, una orquesta, del ingeniero de audio?

Cada director tiene un concepto de arquitectura de sonido de su orquesta, pide ciertos matices, velocidades, cierta colocación y quiere eso fotografiado cuando lo escucha en la grabación. Un cantante lo que requiere es más complicado, porque son funciones en vivo y necesita que lo estés cuidando en el aspecto de que suene siempre, que tenga un color agradable, que le comuniqués ciertos puntos de la posición de los micrófonos.

Hay un diálogo permanente, no sólo con los solistas, sino con los coros, con la orquesta, con cada instrumentista. Son cosas que tienes que capturar en el contexto de las obras artísticas que se interpretan. Enrique Diemecke lo dijo una vez: “Yo lo que le pido a los técnicos de grabaciones es que nos acerquemos a la mitad del camino. Que los técnicos (que no somos artistas ni pretendemos serlo) nos acerquemos a lo artístico y los artistas un poco a lo técnico”.

Un ingeniero de sonido puede ser aquél que sólo presiona el botón REC, pero también puede serlo quien de plano hace ficciones electrónicas. En ese sentido, ¿dónde visualizas tu trabajo?

Ni en una ni en otra de esas clasificaciones. Uno escucha las funciones y si tiene conocimientos acústicos quiere que todo vaya lo mejor posible. Uno no piensa hacer ni bien ni mal su trabajo, sino en hacer que algo suene como debe sonar. Recuerda que los oídos escuchan, pero quien resuelve es el cerebro. Pero no resuelve conscientemente para hacer una ficción electrónica, sino para

hacer aquello para lo que te entrenaste desde la escuela para que un público, ya sea en un teatro, en un auditorio, en una plaza o a través del radio, escuche lo mejor posible.

Bajo la responsabilidad y la ética profesional, uno se programó desde estudiante para seguir un camino, una trayectoria de servicio a los artistas y a la música. Eduardo Mata lo decía: “Hay dos tipos de personas; las que sirven a la música y las que se sirven de ella”. Yo prefiero servir a la música, siempre lo he hecho.

Has mencionado nombres de peso en el medio musical mexicano. ¿Fue fácil llegar con tu juventud a trabajar con las figuras de su momento?

No. Con el tiempo, te das cuenta de que pagaste un precio. Era un precio que consistía en saber si tenías la determinación para poder desarrollar la serie de actividades que requiere el INBA. Nombres como Antonio López Mancera, José Antonio Alcaraz, Alfonso Navarrete, Sergio Cárdenas, Eduardo Mata, por decir algunos personajes que se me vienen a la mente, me exigieron a toda mi capacidad e ingenio, como si yo fuera el mejor ingeniero del mundo, para saber hasta dónde podía llegar, y si era una persona capacitada para estar ahí: en las filas del INBA. Si se podía contar, en ese entonces, con un joven de 23 años.

En Bellas Artes he estado no como un trabajador, sino como una persona privilegiada. No hay en este país gente con un puesto de privilegio tan grande como el mío. No hay otro, en serio.

Sin dejar de lado las exigencias, ¿cuándo percibiste que ya se confiaba en ti, que te habías vuelto una consulta obligada y autoridad en la materia?

Yo creo que siempre, desde el primer momento. Sin embargo, las épocas son diferentes. Por ejemplo, la OSN en 1982 decide hacer el Festival de Oaxaca. Y Sergio Cárdenas, su director, dice: “Vamos a llevar a nuestro ingeniero de sonido de Bellas Artes para que resuelva el concierto de Guelaguetza de 15 mil personas, el de la Plaza de la Danza de 5 mil personas, que organice las grabaciones y la señal para las estaciones locales”. O sea, la OSN iba con su ingeniero de audio. Y cuando Bellas Artes en un momento dado ha exigido, he sido convocado para resolver las situaciones en Sinfónica, en Ópera, en Ballet. No digo si puedo hacerlo o no. Simplemente hay que hacerlo. Cuando Bellas Artes ha tenido sus necesidades, me ha requerido y he tratado de resolverlas lo mejor posible.

También sueles trabajar para la iniciativa privada. ¿Puedes hablarnos de esa parte de tu carrera? ¿Hay diferencia notable respecto a tu trabajo para las instancias gubernamentales?

No, no hay diferencia en mi trabajo. Es el mismo. La única diferencia es que puede tratarse de la Sinfónica Nacional o la Filarmónica de Viena, de la Sinfónica de Minería o la Royal Philharmonic. Pero en el fondo ésa no es una diferencia. La técnica es la misma, el objetivo es el mismo: capturar lo que sucede en el escenario lo más fidedignamente posible.

Trabajar con el gobierno y en la iniciativa privada ha sido junto con pegado. Si no hubiera trabajado con Bellas Artes, si careciera de esa experiencia, esa acreditación, no habría podido abordar otros caminos: con Conaculta, que es lo mismo, pero no es igual, o

con la iniciativa privada. Hay un evento que marcó mi trayectoria de una manera muy fuerte: la Fiesta del Milenio en el Zócalo. Nos exigieron todo. Salimos adelante y de ahí partieron muchos proyectos con la iniciativa privada: empresarios que le apostaron a trabajar con compañías extranjeras, pero con ingenieros mexicanos (en este caso conmigo). Por ejemplo, Ars Tempo: las temporadas de Kirov, Kiev, Bolshoi, Teatro Regio de Parma. Con Conaculta, lo mismo: muchas actividades en el Auditorio Nacional, conciertos con cantantes de ópera. Me parece que todo ha sido un proceso de trabajo muy natural.

Háblame de los proyectos en los que estás involucrado actualmente...

Sigo en algo muy importante que es la remodelación del Palacio de Bellas Artes, de su estudio de grabación. Viene un cambio tecnológico muy fuerte. Estamos trabajando no sólo en lo del nuevo equipo, sino en la proyección que debe tener ese nuevo estudio dentro del INBA.

En términos prácticos, ¿qué tendrá de distinto este nuevo estudio del Palacio de Bellas Artes?

Primero, será totalmente digital: fibras ópticas, consola, micrófonos y aparatos modernos, sonido 5.1. Si en un futuro se transmiten funciones de ópera o conciertos en cines o para la televisión, el estudio estará preparado. Tendrá todas las facilidades para los medios de comunicación y para capturar un mejor sonido de la Sala de Conciertos del Palacio de Bellas Artes, sin preocuparnos del aire acondicionado, por ejemplo.

Y, bueno, por otro lado, tenemos que ver cómo vamos a funcionar. Mi idea, y la propuesta desde hace tres años, cuando se inició la remodelación, es una renovación de los cuadros, en el sentido de que tenemos que formar líderes de proyectos para otras instituciones, para los estados de la república, para que pueda haber la calidad que requieren la música y los artistas. Es decir, un poco como lo hace la Filarmónica de Berlín: invitar a estudiantes de las escuelas de audio, o a egresados, a proyectos de Bellas Artes, darles esa experiencia, esa acreditación, y proyectarlos como líderes para otras instancias, o para que se desarrollen dentro del propio Instituto.

Interrumpí lo que me decías de los proyectos en que estás participando. Estás con lo de la Fonoteca, también...

Sí. Cuando uno comienza a remasterizar sus propias grabaciones se da cuenta de que el tiempo ha pasado. Lo bonito del arte es que se van cumpliendo ciclos. Aquella *Turandot* con Irma González, mi primera ópera grabada, estará remasterizada para un disco de David Portilla, cuyo hijo, Alfredo, participa en *Aura* de Mario Lavista, disco que hace poco también remasterizamos.

Paralelamente, estamos trabajando en las grabaciones históricas que va a editar por el Bicentenario el Palacio de Bellas Artes. Por fin, su archivo histórico de los años 30, 40, 50, 60, y 70 saldrá en una serie, que estamos trabajando con José Octavio Sosa en un proyecto con la Fonoteca Nacional. No son óperas completas, sino arias. También con una participación de la UAM: discos con Oralia Domínguez, Guillermina Higareda, Roberto Bañuelas, Gilda Cruz Romo, Maritza Alemán.

¿No son los discos que ha ido sacando Héctor Sosa?

“En marzo de 1980 grabé mi primera ópera: Turandot, con Irma González y David Portilla...”



*“Yo prefiero servir
a la música.
Siempre
lo he hecho”*

Sí. En ellos la colaboración indirecta de Bellas Artes es muy importante. Estarán disponibles al público a un precio muy accesible. Son colecciones de lo mejor.

¿Qué representa para ti ser ahora la imagen institucional de la AES, la mayor sociedad de ingenieros de sonido en el mundo?

Hace cuatro años nos reunimos siete ingenieros de audio mexicanos. Estábamos conscientes de que la parte educativa en esta área comenzaba a ser fértil, pero no tenía uniformidad en los temas para que pudiera enlazarse con un proyecto: el Grammy Latino. Para que México pudiera ser sede y aspirar a ciertas categorías especiales, la Academia de Ciencias y Artes de la Grabación puso un requisito: escuelas acreditadas por la AES.

Personas con visión, mexicanas, todos reconocidos en el medio —Francisco Miranda, Jorge Urbano, Rodolfo Vázquez, Jaime Pavon, Mintel Alonso, y recientemente Valeria Palomino y Benito Alcocer— iniciamos un camino. Somos ingenieros de sonido,

no somos escritores, ni sabemos escribir libros, pero sí pudimos escribir un capítulo importante en la educación y unificación de temas profesionales de las nuevas generaciones, con la idea también de traer a los mejores ingenieros de audio del mundo o productores, para que puedan platicar y enseñar sus experiencias a los nuevos talentos y podamos juntar los dos mundos: lo nuevo y lo consolidado. Así lo hemos hecho, así seguimos trabajando.

En ese contexto, hace año y medio me pidieron mi currículum para un proyecto que se realizaría en Brasil, sobre unas conferencias. No pude ir, por cuestiones familiares, pero mi CV llegó con la gente de AES de Brasil, Argentina, México... y, bueno, de forma sorpresiva aparezco ahí como imagen institucional de esta sociedad de ingenieros. Me siento muy honrado y con una gran responsabilidad. Soy el primer mexicano, el primer latinoamericano que está ahí. Pero sobre todo, porque pienso que es un reconocimiento a lo que es un ingeniero de audio auténtico. Porque siempre he vivido de mi profesión y verdaderamente he servido a la música. ●