

Entrevista de Marino Martínez

La música como existencia real. Conversación con Celso Garrido-Lecca

– ¿Cuál es la situación de la música académica en América Latina en el momento actual?

– La música latinoamericana todavía no tiene la acogida que debería tener en los medios musicales de Estados Unidos y Europa. Sin embargo, es evidente que en estos últimos tiempos ha habido un mayor acercamiento o por lo menos un mayor interés. Es el caso, por ejemplo, de la creación del Premio Tomás Luis de Victoria de la Sociedad de Autores de España para la música iberoamericana. Creo que es una muestra muy clara de que se está considerando el aporte de todos los países latinoamericanos a la creación musical de nuestra época. Ha habido en ese sentido un progreso. De otro lado, creo que aún está un poco soslayado el tema de los diferentes matices que representan la música latinoamericana. Me refiero a matices como idiosincrasia, empleo de lenguajes musicales diferentes, etc., de acuerdo con lo que cada país tiene de propio de su entorno cul-

tural. No se le da importancia a esto en tanto que Latinoamérica es poco menos que un gran país en que se toman todas las expresiones a partir de un denominador común.

– *¿Es posible en este contexto referirse a una música común, a un estilo de música académica que represente a América Latina?*

– Bueno sí, se puede hablar en un sentido general. Cuando los compositores latinoamericanos nos encontramos en festivales o en reuniones convocadas por la institución de un país, cuando hablamos de nuestra obra, vemos que sí hay una actitud común con respecto al proceso creativo en Latinoamérica. La actitud de vincularnos más a nuestro entorno, a nuestra raíz, nos aúna en un criterio común aunque sabemos, como repito, las diferencias entre cada país.

Es muy distinto, digamos, un país como Argentina o Chile, de otro como por ejemplo Brasil o un país caribeño e incluso México, cuyo pasado está presente en la creación artística.

En el caso citado de Chile y Argentina hay más, cómo diría... cierto eclecticismo, prevalece la actitud de mirar hacia Europa, están más preocupados por el lenguaje musical que por la esencia; en tanto que otros países se ocupan más de sus orígenes, aunque a veces esta actitud puede ser, en algunos casos, negativa al acercarse a las raíces folclóricas alentando cierto primitivismo ingenuo, diría más bien un simplismo nacional.

Yo creo que el proceso es justamente no caer ni en lo uno ni en lo otro. Son dos extremos: el sentido provinciano localista y el sentido universalista desdibujado.

– *¿Cosmopolita tal vez?*

– No me gusta esa palabra. Hay ciertos países que ya han dado signos muy claros de su vinculación con su realidad. Tal es el caso de México, por ejemplo. Nadie va a dudar de que Revueltas es mexicano y que su música es profundamente mexicana y latinoamericana.

– *Viendo las cosas en perspectiva, Revueltas, ya que lo menciona, sería un ejemplo de compositor que representa lo mexicano, que asumió su labor creativa a partir de la riqueza musical de su país. En el caso peruano, sin duda, también existe una tradición popular amplísima y un desarrollo musical elevado. Sin embargo, ¿qué ha ocurrido aquí que no existen referentes similares?*

– Es que en México ha existido desde hace ya mucho tiempo un proceso social mucho más avanzado que en el Perú. Ésa es la razón básica. El proceso formativo de los compositores mexicanos ha sido varias décadas anterior al de los compositores peruanos. Aquí hasta 1950 no había ningún compositor que realmente tuviera detrás una obra. Lo que nosotros valoramos como la obra de los grandes compositores peruanos es realmente de un provincianismo ingenuo en unos, y de una técnica bastante precaria, en otros. Aquí no se produjeron obras orquestales porque el medio no ofrecía ninguna posibilidad, no había una orquesta –estoy hablando obviamente de la primera generación de compositores peruanos del siglo XX, es decir sobre todo del período llamado indigenista, donde los medios técnicos eran muy limitados–. Porque claro, había excepciones que eran los compositores que venían de afuera desde finales del siglo XIX, como, por ejemplo, el caso de los italianos o el propio Valle Riestra, formado afuera, que tiene más nivel técnico dentro de una estética absolutamente romántica. Entonces, este panorama no deja para mi generación, que es la del cincuenta, antecedentes muy válidos en la música. Que se encumbre las cancioncitas de Alfonso de Silva... bueno, pasa ahí donde no se tiene nada.

– *Es un referente...*

– Claro, pero no aporta nada realmente. Son canciones bonitillas. Pero no pasan de eso, están fuera totalmente del contexto histórico musical de su época.

– *¿Pero no representa Alfonso de Silva una esencia, el germen de una nueva música en el Perú y que seguramente andando los años hubiera podido alcanzar niveles de mayor expectación?*

– Yo juzgo lo que es, no lo que hubiera podido ser, ni si era bueno con su madre o tenía muchos amigos que lo encumbraban, ¿no es cierto? Eso a mí como músico no me interesa. Lo importante es la obra finalmente.

– *Lo decía en el sentido de esta situación recurrente en el país, en donde generalmente los grandes talentos tienen una vida breve, desafortunada.*

– Bueno, grandes talentos es una palabra amplia para nosotros, ¿eh? Así que por favor, cada cosa en su lugar. Y aquí es justamente donde encaja el trastoque de valores. No hay una sedimentación cultural que estratifique los valores. Aquí todo flota. Siempre he hablado de esta ingravidez cultural que produce nuestro medio y sobre todo está el problema de la inautenticidad, que es signo de la esencia del hombre peruano en este momento.

– *Me preguntaba qué tanto tiene que ver en este asunto la trama social, cuál es la significación, por ejemplo, de que México haya tenido una revolución triunfante mientras que en el Perú los intentos de transformación social hayan sido fallidos.*

– Por supuesto, eso es básico. Por eso es que se dan esos procesos culturales en esos países. Ése es un clarísimo ejemplo. Comparativamente, de los dos países que han tenido una cultura prehispánica elevada, en México se produjo una dinámica muy distinta. No digo que nosotros no vayamos a alcanzar también un desarrollo. En ese sentido, cuando me dicen que soy pesimista, yo digo que no lo soy. Yo soy más bien un gran optimista porque creo que en quinientos años el Perú va a lograr algo.

– *¿Cuando menciona la falta de autenticidad, exactamente a qué se refiere?*

– Me refiero, fundamentalmente, a una actitud psicológica del hombre peruano que consiste en aparentar. No me refiero al proceso puramente creativo en el arte musical. Me refiero a esta actitud de querer ser siempre más de lo que se es, de situarse fingiendo, aparentando. Podría ser que en el proceso personal del artista cada uno se sienta mucho más valorizado de lo que después la historia lo sitúa.

Tuve un gran amigo, de importancia en mi formación cultural, a quien no se le ha dado quizás la debida consideración no solamente como profesor sino también por sus ideas, que fue César Arróspide de la Flor. Él repetía una frase que siempre recuerdo: “En el Perú, si tienes algo de talento y te descuidas, tus amigos te hacen genio”. Y es cierto. El asunto es estar consciente siempre de dónde estás, qué has logrado comparativamente en tu arte, lo que permite centrarte más y por cierto comenzar a ser, no a aparentar.

– *Tal vez se trata de lograr un equilibrio que sólo proporcionan los años.*

– Puede ser; tal vez sea así. Pero veo, por ejemplo, la falta de humildad que hay en los jóvenes compositores. Yo veo sus obras; recién comienzan y ya son, ante la escasez, sobrevaloradas más allá de la importancia que tienen *sensu* musical. Ahí tendríamos que entrar al terreno espinoso que es la formación profesional.

– *¿Es fundamental salir del país para tener una formación sólida?*

– Absolutamente. Creo que aquí la formación es sumamente mediocre. Mucho más en estos tiempos, porque antes por lo menos teníamos profesores como Andrés Sas, por ejemplo, que para mí era un poco retórico, que miraba al pasado, pero estuvo también Rodolfo Holzmann que sí estaba en el presente y que era muy buen compositor y tenía una visión muy clara del proceso musical. Él quiso inser-

tarse dentro del proceso peruano, pero obviamente lo hizo desde una visión europea, como se insertaron anteriormente algunos compositores europeos, como es el caso de los italianos que vinieron al Perú.

Realmente la evolución musical de las formas simples hasta las más complejas requiere mayor cantidad de oficio en ese sentido. Eso aquí en el Perú, en este momento, es imposible. Creo que el punto más bajo al que ha llegado actualmente la formación musical se debe al Conservatorio.

– *¿Qué aspiraba a ser el Conservatorio en la época en que usted fue director?*

– Hablaré un poco antes, de la formación que tuve con Rodolfo Holzmann, en donde tuve también por compañero a Enrique Iturriaga y, posteriormente, bueno, no sé cuánta fue la vinculación con Francisco Pulgar Vidal o los miembros de esta generación que es un poquito posterior, unos tres o cuatro años, que se engloba en la Generación del Cincuenta y cuya formación es muy diversa.

Pero de esa realidad, en donde había una mayor preocupación por la calidad de la enseñanza en el Conservatorio, al presente, hay una diferencia notable que ha ido en una baja progresiva porque no hay profesores. Simplemente, hay una ausencia de profesorado. Hay una atención exagerada hacia los profesores de instrumentos que se quedaron en el siglo pasado, además, con criterios pedagógicos del conservatorio del siglo XIX. No hay un plantel de profesorado que viva su época, su historia, que viva además en la realidad que es de una concreción total, globalizadora, de lo que es el proceso de la cultura peruana. Yo no lo veo, puede ser que otra persona sí. Supongo que el director del Conservatorio sí lo ve.

Y más aún, cuando estuve en el Conservatorio como director, que fueron tres años nada más, lo único que intenté fue que se orientara hacia nuestras propias raíces partiendo de que, evidentemente, la fuerza y la fuente estaban en nuestra música popular.

– *No es lo mismo un conservatorio en París que en Lima.*

– Lo que pasa es que, y esto lo he dicho anteriormente, yo venía de un proceso muy efervescente culturalmente, de una honda preocupación social que era en ese entonces Chile. Tuve que salir por el golpe militar de Pinochet. Yo venía con este clima, este bagaje y quizás el haber trabajado previamente con músicos populares chilenos en proyectos comunes no solamente de hacer canciones, sino proyectos más ambiciosos como el ballet, etc., me dio cierta perspectiva con respecto a lo que debería ser el Conservatorio y la formación musical.

Parte de esa idea, quizás de modo subconsciente, era realizar esta tarea como una revancha por lo frustrado que resultó el proyecto en Chile, pero también creo que por una convicción muy clara de volver a las fuentes, a las raíces nuestras para que la gente joven del Conservatorio comenzara a enraizarse en nuestra realidad.

Había pasado también un tanto la etapa del experimentalismo en música, estábamos en la vuelta de esa experiencia que había sucedido en las dos décadas pasadas del sesenta y setenta. En 1975, por lo menos ya había una actitud general en los compositores de Latinoamérica de mirarse a sí mismos, de mirar su propia realidad y esto estaba emparentado con este proyecto de hacer música con nuestros instrumentos autóctonos que, dicho sea de paso, para mí fue fundamental en mi estética. El hecho de conocer los instrumentos a fondo, la guitarra, el charango, las zampoñas, para poder hacer después una cantidad de obras que no hubiera podido hacer si no tenía este bagaje de conocimientos, particularmente me sirvió mucho. Sin duda esto fue muy importante más que en mi formación, en mi evolución estética.

– *¿Qué encuentra al llegar al Perú?*

– Había un fermento, porque acuérdate que aquí había también una efervescencia social, esta mirada al Perú mismo. A veces se critica el gobierno de Velasco, lo que fue en tanto un gobierno de populismo, pero de todas maneras, lo importante consistió en que él fue el primero en decir, bueno hay que mirarnos.

– *Ponernos un espejo.*

– Sí, ponernos un espejo a ver qué somos, ¿no? No hablo desde el punto de vista exclusivo de la eficacia del gobierno, que además no fue eficaz de ninguna manera, pero que sí ofreció la posibilidad a ciertas personas para trabajar en la cultura y que tenían una clara conciencia de lo que debería ser una política cultural en el Perú. Tanto así que se creó en esa época el Instituto Nacional de Cultura. ¿Por qué un gobierno militar crea un Instituto Nacional de Cultura? ¿No resulta paradójico? Fue ahí donde estuvo toda la intelectualidad peruana trabajando y fue el momento más alto del Instituto y devino, por supuesto, como pasa en el Perú con todos estos procesos de deterioro de la economía, en una decadencia, en lo que ahora es el Instituto, un ente casi inoperante porque los gobiernos de turno no le han dado ninguna importancia. Se fue deteriorando en lugar de proyectarse hacia un futuro.

Ahora hay otros proyectos, como la creación del Ministerio de Cultura. En fin, son palabras mayores. No sé a dónde irá esta comisión que está proyectando una visión y una política también en ese sentido. Pero ojalá no se quede sólo en el papel.

– *Usted inaugura una nueva etapa en el Conservatorio al incluir el aprendizaje de nuestros instrumentos autóctonos en la formación académica.*

– Se hizo en realidad algo puntual. El Taller de la Nueva Canción fue lo primero que realicé para propiciar una creación musical con elementos de la música popular. En segundo lugar, para el conocimiento y uso de los instrumentos autóctonos del Perú y, en tercer lugar, como una función social. La base era salir fuera del Conservatorio y realizar recitales y conciertos. El taller fue en esa época la cara pública del Conservatorio. Se iba a los colegios, a los sindicatos, hasta a la calle muchas veces porque era, obviamente, un tipo de mensaje musical asimilable fácilmente por la mayoría, sin rebajar con eso la calidad.

Yo tengo pruebas claras de esa época, en grabaciones por ejemplo, de cómo se montaba esa música, de los arreglos y la elabora-

ción musical que se hacía, de la búsqueda de canciones que tuvieran cierta calidad poética, no las majaderías que oímos ahora permanentemente. Se trataba de integrar a los otros jóvenes estudiantes que seguían sus propios instrumentos a que miraran, que se incorporaran también al país.

Vino luego un funcionario de turno sumamente mediocre –que felizmente desapareció– nombrado en un proceso político de coyuntura como director del Instituto Nacional de Cultura y lo primero que hizo fue sacarme del Conservatorio.

– Pienso que el uso posterior de estos instrumentos como la zampoña, la quena, el charango, etc., que se dio masivamente en las escuelas y colegios de casi todo el Perú, tiene sus antecedentes en el Taller de la Nueva Canción.

– No me cabe la menor duda. Más aún, han pasado casi treinta años y todavía hay ciertos jóvenes que me buscan para decirme que están haciendo un proyecto de formar un conjunto, un taller de canción en una población. Es decir, hay una semilla que se ha ido cultivando y reproduciendo. Ha habido una serie de grupos que han tenido su propia dinámica.

Lo que me extraña es que el Conservatorio después cerró las puertas. Hay ahí algunos jóvenes que estudian composición principalmente y que desean tener un acercamiento a la música popular y algunos de ellos tocan incluso instrumentos populares como el charango y la guitarra.

– ¿Usted considera que se ha podido articular una música académica peruana, que exprese contenidos contemporáneos, que exprese nuestra realidad como país?

– A partir de la Generación del Cincuenta, hay obras. Muchos de estos compositores tuvimos que formarnos afuera porque llegamos al punto en que el medio nos limitaba. Entonces, todos salimos fuera a estudiar. Algunos con más o menos profundidad.

En las décadas de los sesenta y setenta se tocaron esporádicamente las creaciones de estos jóvenes compositores pero en su volumen, en lo que significa la producción musical de esta generación, se desconoce. Más aún, siendo un proceso que ha ido creciendo y habiendo alcanzado los compositores mayor madurez, yo diría que a partir de 1975 hay una etapa de gran producción musical que se desconoce casi por completo. Por ejemplo, ¿quién conoce mis cuartetos de cuerda? He escrito cinco cuartetos, dos sinfonías, conciertos para guitarra, para chelo.

– *Sin embargo se ha dado un fenómeno de mayor reconocimiento de sus obras fuera del país.*

– Es que afuera ha habido una cierta preocupación a través, por ejemplo, de los festivales de música latinoamericana, por incluir obras mías y más aún con el actual Premio Tomás Luis de Victoria que me da la seguridad de que mi obra ha tenido importancia.

– *Siendo el Perú un país tan doloroso y frustrante, le pregunto con todo respeto, ¿qué hace usted insistiendo en vivir aquí?, ¿qué lo vincula al Perú?*

– Esto es entrar en dos terrenos: uno que es personal y lo puedo contestar. Aquí tenía yo dos hijos todavía jóvenes, lo que me hizo estar cerca de ellos toda esta etapa de mi vida final. Ésa creo que es la razón importante, fundamental.

Desde el punto de vista musical, ninguno. Yo me hubiera ido. Primero, porque aquí en el Perú jamás he tenido un reconocimiento pese a haber ganado concursos a los cuales se presentaban todos los compositores. Pero está el medio –y podríamos hablar horas sobre las limitaciones– la falta de motivación creativa y, por cierto, de incentivos. Uno acá tiene que comenzar no a pensar en la creación misma, sino que debe comenzar con una motivación psicológica para ponerse a trabajar, porque el medio no te da nada, más aún, te frustra como ocurrió con el ambiente desastroso de los últimos años del fujimorismo.

Cuando en España, con ocasión de recibir el premio, tuve una presentación ante los periodistas, hice una declaración que por cierto sorprendió mucho porque yo hablaba básicamente de la realidad social del Perú y no de mi música. Ellos seguramente habrán pensado: “este compositor está demasiado preocupado por lo social”. Y es cierto, siempre he sido un compositor de Latinoamérica que no puede dejar de pensar en esta realidad tan brutal y cambiante en donde todo puede suceder en cualquier momento. Éste es un país surrealista. Y ahí está la famosa frase de que si Kafka hubiera nacido aquí, habría sido un escritor costumbrista.

Por eso se sorprendieron de que hablara de estos problemas, de lo que significa el tomar conciencia de nuestros países, de nuestra realidad y de lo que está sucediendo y que, a pesar de esta realidad tan negativa, todavía sigamos componiendo y creando.

Hay otros artistas a quienes supongo que esto no les parece importante y es válido, ¿no? yo no critico eso, pero para mí es esencial. Esa declaración fue para mí una formulación estética y de pensamiento.

– *¿Qué proyectos le esperan?*

– En este momento estoy con muchos proyectos que vienen de afuera: el hecho de ser presidente del jurado del nuevo Premio Tomás Luis de Victoria, por ejemplo. Acabo de estar en Madrid haciendo la preselección y luego voy a Brasil a dar a conocer al nuevo ganador del premio, donde además la excelente Orquesta Sinfónica de São Paulo tocará mi *Elegía a Machu Picchu*. Estoy en este continuo viaje. Por otro lado, ahora mi obra se está tocando afuera, en La Habana, en México, en Brasil y aquí, próximamente, el Concierto de Cello con la Orquesta de la Universidad de Lima.

– *Recuerdo haber conversado con usted sobre qué lugar de Lima le resulta especial, a qué lugar vuelve siempre, en qué lugar se siente plácido o conectado con sus emociones y usted me dijo que en ninguno.*

– Es verdad. Ninguno. Más aún, tengo cierta aversión. Entiendo, comprendo que todo en este momento está batiéndose y rebatien-

do las “mezclas” de muchas cosas, ¿sabes? Es un proceso todavía no claro, más bien ambiguo. Entonces, me siento dentro de esta batahola. Por eso digo que ojalá, en eso soy optimista, en el futuro se vea algún resultado. Te he dicho antes que este proceso es todavía una mezcla. En química hay un término muy claro que es “fusión”, que es cuando dos elementos primarios dan paso a otro elemento con diferentes cualidades químicas que no son ni éste ni el otro.

Ya no habrá esa necesidad imperiosa de la afirmación de lo provinciano, del “nacionalismo” externo, tan negativo, tan anclado en el pasado. Como te dije anteriormente, en el fondo hay una raíz de inautenticidad. Todo este “revoluti” a mí no me agrada. Quizás no tengo el valor todavía de irme.

– *¿En qué circunstancia ha sido usted feliz, qué circunstancia recuerda con especial afecto?*

– Yo creo que en la década del sesenta en Chile. Fue una época muy rica, muy valiosa; no solamente porque yo estaba en un proceso de composición de ciertas obras sino también por el inicio de un proceso social totalmente interesante. Por la posibilidad de vivirlo. Y cuando regresé al Perú había también una inquietud que aparecía esperanzada pero no fue.

– *Usted se ha referido a los años finales. ¿Qué es importante en estos años finales?*

– Primero, seguir trabajando. No pensar que son finales sino seguir trabajando. El fin me lo dará la muerte, como a todos. Seguir vivo es importante, ¿no crees?

– *Hay un tema que es interesante conocer de usted y que es el método de trabajo. Por ejemplo, García Márquez decía que el comienzo de cualquier novela suya era una imagen, una imagen que circunscribía toda la obra y a partir de la cual se desarrollaba, complementándose con un arduo y acucioso trabajo de corrección. En su caso, ¿cómo se establece el principio creativo?*

– Generalmente parto de una idea previa de componer para una agrupación determinada. Es decir, establecer si se trata de un cuarteto de cuerdas o de un conjunto de cámara con un instrumento solista, por ejemplo. Entonces, ya esto te encierra dentro de ciertos patrones de tratamiento.

No parto generalmente en abstracto. Escribo una obra cuando tengo una solicitud de parte de una persona, o un solista, o una orquesta que me pide que escriba esa obra por encargo. Estoy sujeto a este compromiso de planteamiento inicial.

Posteriormente, mientras uno trabaja y compone, va sufriendo todas las alteraciones que eso significa. Puedo, por ejemplo, considerar posteriormente una percusión que inicialmente no había previsto; durante la composición puedo verme “inspirado”, digamos, a introducir cualquier instrumento, pero son cosas muy secundarias al lado de lo que es la concepción de esa obra, propiamente.

Particularmente no tengo una visión literaria, salvo en algunos casos en donde me ha inspirado por ejemplo un poema, pero generalmente son las ideas musicales las que se me presentan cuando tengo ya un marco referencial de para qué voy a escribir.

– *¿Y hay un trabajo de corrección tan arduo como el trabajo propiamente de composición?*

– Hay compositores que tienen cierta facilidad y trabajan muy rápidamente y posiblemente después se dan el trabajo de corregir. Yo no. Yo produzco, como decía Ravel, gota a gota. No soy el tipo de compositor de gran facilidad; más bien tengo una actitud, desde el comienzo, de buscar cierto rigor. Posiblemente corrijo una vez, nace la idea, la vuelvo a tomar y la vuelvo a cambiar. Es como una escultura que estoy moldeando.

– *¿Qué ha cambiado estéticamente desde sus inicios como compositor?*

– Bueno, ha habido cambios bastante grandes, creo. Al comienzo, como todos los compositores de mi generación, estuve muy influencia-

do por los nuevos cambios que ofrecía la música, lo que incluía una actitud “antiacadémica”, es decir la búsqueda de nuevos recursos, el variar todos los elementos constitutivos de la música, todos los parámetros que incluían la duración, ritmo, aspectos melódicos, etc.

En esta etapa todos los compositores estuvimos buscando fundamentalmente en ese nivel técnico, yo diría que hasta el año 1970, en que todo este período de experimentalismo cesa para, de acuerdo con lo encontrado, a lo que se ha ido asimilando, enfocarse hacia una mayor libertad entendida como menos prejuicios, que entre las décadas del cincuenta y el setenta eran predominantes.

Obviamente nosotros, los compositores latinoamericanos, aparte de la búsqueda de estos recursos y estas nuevas posibilidades sonoras, estábamos interesados también en la búsqueda de una identidad nuestra. Por lo menos en mí estaba muy presente esa actitud de querer apartarme de todo lo que ofrecía la música europea de ese momento. Si bien se empleaban recursos nuevos, experimentales, estaba siempre presente la búsqueda de esta raíz nuestra latinoamericana, más que nacional.

– *¿Esta música latinoamericana no ha sido asumida por Europa como una música “exótica”? ¿Uno de sus fundamentos no radica en su aceptación como un cierto exotismo musical para los oídos europeos?*

– No. Los europeos ven mucho la música latinoamericana como sumergida en la danza, siempre la encuentran demasiado dancística. Y me acuerdo ahora de una anécdota que me contaba Enrique Pinilla. Cuando él estaba en Alemania, su profesor, que era un compositor alemán, le hacía ver que la música que él traía era siempre demasiado dancística y de cierta manera le reprochaba este hecho porque, le decía, “no conciben la música como un hecho puramente musical”. Lo que le estaba pidiendo, en realidad, era que su música fuera un poco más “alemana” o más “francesa” y no buscara justamente aquellos elementos propios que tiene y que caracterizan la música latinoamericana.

Y es verdad en cuanto que nosotros somos más... no diría “dancísticos”, como él señalaba, sino más “rítmicos”. El elemento rítmico

es aquí fundamental, pero no en el sentido especulativo propio de la música europea, sino entendido como un ritmo más cercano a la cotidianidad de nuestra música, de lo popular.

– *¿Como un elemento propio del temperamento latinoamericano?*

– Sí, podríamos decirlo así. Éste es justamente uno de los elementos característicos de los compositores de este siglo, de esta generación que surge de Latinoamérica, como Chávez, Revueltas, Villalobos, posteriormente Ginastera, y luego los de mi generación.

– *A propósito de su generación, Piazzola hace de una danza el fundamento para su música, ¿no es verdad?*

– Él viene a ser ligeramente anterior; es más bien de la época de Ginastera. Pero justamente, ya que lo has citado, efectivamente, Piazzola se afirma en el ritmo de una danza argentina y creo que eso llega al otro lado dándole una obviedad a su música que a mí no me interesa en cuanto exageración permanente de una música dancística que está recordando siempre la danza original, que es el tango.

Creo que es un caso especial el de Piazzola. A mí esa música no me interesa, primero, porque la encuentro muy repetitiva, él mismo cayó en un cierto formalismo dentro de su propio estilo que muchas veces lo “seca”, ¿sabes? lo vuelve previsible.

– *No obstante su rigor académico...*

– Hasta donde conozco él surgió de la música popular y más adelante se interesó por las formas más amplias de la música académica, se fue a estudiar a París y supongo que debe haber tenido –nunca lo conocí– una buena formación técnica. Si él optó por eso debe haber sido porque buscaba, me imagino, una afirmación nacional que caracterizara lo argentino, ya ni siquiera lo latinoamericano sino lo argentino.

– *Esto me hace pensar en la música peruana. ¿Usted cree que existe un género que nos refleje y sintetice como país?*

– No, pienso que no. El hacer un huayno no nos hace más peruanos ni menos peruanos. Es una danza nuestra que simplemente se puede escribir. ¿Cuántos se podrían escribir? Uno, tal vez, pero no puedes hacer toda tu obra basándote en huaynos.

– *Como algunos...*

– Bueno, como dicen, tenemos de todo en la Viña del Señor...

– *Hace unos días usted me comentaba que le llamaba la atención el hecho de que la gran mayoría de compositores académicos peruanos no fueran nacidos en Lima.*

– Sí, es un hecho curioso, todos han sido provincianos con muy raras excepciones como Pinilla e Iturriaga, en la generación nuestra. Y en la anterior, todos han sido provincianos; ahí tenemos a Theodoro Valcárcel, Carlos Sánchez Málaga, Roberto Carpio.

No sé, sería interesante hacer una especulación desde el punto de vista musicológico sobre cuáles han sido los factores que han hecho que la mayoría de compositores peruanos hayan salido de las regiones del Perú.

– *Usted que ha vivido hasta los once años en su ciudad natal, Piura, ¿qué ha bebido de lo cotidiano, del paisaje?...*

– La naturaleza incide muy fuertemente en la vida en la provincia. Entra y se va acumulando un sedimento quizás inconsciente. Recuerdo el paisaje de arena, los médanos piuranos, el silencio del campo... pero, a su vez, en contraste con estos arenales, la cercanía del mar, ese mar extraordinario... las playas del norte... creo que esto debe haber penetrado en uno. Si algo de esto se expresa en mi música, no lo sé, no creo, esto escapa de mí. Además, tampoco me interesa mucho.

– Pero, además, usted tiene también una identificación andina. Muchas de sus obras tienen ese rasgo que lo distingue.

– ... cierto, pero de alguna manera lo andino no se trata sólo del Perú, los Andes son también sudamericanos y forman un espíritu musical que está vivo en la música popular de muchos de nuestros países, está reflejado ahí.

– ¿Pero, de qué manera esto es recogido por el compositor académico? ¿Cuando el público común escucha las composiciones académicas latinoamericanas, de qué manera ahí está reflejado ese universo sonoro de la música popular que permita que se le pueda identificar, aceptar y disfrutar?

– Depende de qué público estemos hablando.

– Del público peruano.

– Ah bueno, eso es “harina de otro costal”. El público peruano es absolutamente inculto y está completamente ajeno a toda la producción de lo que se llama “música-arte”, para tomar una definición que se emplea mucho últimamente. Es muy poco el conocimiento que tiene. No se conoce la obra de los compositores peruanos, más allá de una que otra, entonces, ¿qué panorama puede tener con pequeñas muestras? Y luego viene el segundo factor que es la ejecución, generalmente deficiente, que no pasa de una mera leída, de una lectura de la obra.

– ¿Esto no “certificaría” el divorcio cada vez más grande entre el público y el compositor académico?

– Esto se ha producido hace mucho tiempo, justamente a partir de la época de ruptura con la música tonal del período anterior, que ha sido un lento proceso de cambio en la música y que ha ido separando a un público que generalmente mantiene una actitud conservadora con respecto a la música. Entonces, se quedan en los grandes

maestros y de ahí son incapaces de tener una actitud de investigación, de querer avanzar más en su cultura musical y su conocimiento. Es por eso que la brecha ha ido aumentando, más aún en la década de los cincuenta en que el compositor buscaba otros ámbitos a los que me he referido anteriormente.

Evidentemente, el público no fue capaz de seguir este movimiento, en mucho también por culpa de los propios compositores que se dedicaron a toda una especulación teórica y sonora que poco tenía que ver con la naturaleza de la propia música, que es un arte comunicante.

Entonces, fueron dos factores: el público que quedó cada vez más atrasado, en la retaguardia, y el compositor que, por un prurito de avance, de vanguardia exagerada, teórica, llevó a la música a un juego especulativo. No había comunicación. Posteriormente, el compositor reconsideró todas estas ideas de progreso y conocimientos nuevos y se fue acercando a aquello que era una música más expresiva y más comunicante.

Hay cambios fácilmente reconocibles en los compositores. Basta tomar una obra de Lutoslawski del comienzo, con las de Lutoslawski al final, o de Ligeti o casos muchos más claros como el de Penderecki, que ahora escribe música tonal, habiendo sido uno de los más experimentales en una época de grandes texturas en las cuerdas, en la orquesta.

– *¿Por qué?*

– Porque, evidentemente, ha habido una reacción en el compositor, que, sin embargo, no ha tenido su correlato en el público porque existe otro factor de desviación para encontrar otra vez la música, que es toda esta parte de, diría, casi “farándula” musical con todo esto de la ópera y los “tres tenores” que han hecho de la música un negocio. Evidentemente, es más fácil captar a un público que cante *O sole mío* que *La Pasión según San Mateo* de Bach.

– *Alguien podría decir, cándidamente, que se trata de difundir la ópera de manera masiva...*

– No, a mi juicio es al revés; esto distorsiona el gusto, los valores de juicio de la música. El fin es otro, es hacer negocio, atraer a la masa para hacer el *business*.

– *¿Usted ha tenido también esa actitud del compositor de que me hablaba, de acortar la brecha con el público? ¿Su historia musical pasa por esta actitud?*

– Sí, creo que sí. Hasta la década de los setenta tuve también una época de búsqueda experimental. No obstante, estoy conforme con las obras que hice en ese momento y considero que hay algunas importantes en mi producción como *Antaras* o *Elegía a Macchu Picchu*.

Posteriormente, mi vinculación con la música popular hizo paulatinamente un cambio en mi estética, buscando no un acercamiento hacia el público, cosa que además nunca me determinó, sino al revés: los factores de encuentro con la música popular me llevaron a una cercanía que muchos compositores pretendían, que era hacerla más sencilla, más clara y precisa.

Es curioso. Mis obras como *Antaras* o *Elegía a Macchu Picchu*, por ejemplo, llegan a mucha gente no obstante las hice en una época en que yo experimentaba con muchos recursos nuevos. Esto es aparentemente una contradicción.

¿Qué podría decir? Que lo que importa es el contenido, lo que hay adentro, no lo que se explica. La música no se explica, la música es en sí misma, es “presencia real” como dice Steiner. La música te llega o no. Como el misterio.