Celso Garrido-Lecca (1926). "La música culta no tiene ninguna vigencia ya en el mundo"

Entrevista de
ROMINA DE LA SOTTA
Radio Beethoven

Al cumplir Celso Garrido-Lecca 80 años de edad, la Universidad de Chile, en junio de 2006, organizó un concierto de homenaje con una selección de sus obras. Durante su estadía en el país fue entrevistado en forma exclusiva por la periodista Romina de la Sotta en su programa Arte-Facto, de Radio Beethoven (julio). Su autora gentilmente ofrece la transcripción de ese material para *Resonancias*.

Celso Garrido-Lecca ha sido capaz de fusionar en la música el espíritu latinoamericano y las nuevas formas de composición. Peruano de nacimiento, fue profesor de Composición en la Universidad de Chile hasta 1973 y es uno de los autores que nuestro país siente más propios. Ganador, entre otros premios, del Tomás Luis de Victoria en 2000, su hablar es accesible y su carácter afable. Paciente y preciso, se emociona al evocar su vida en Chile y al comentar la creatividad de otros artistas. En una palabra: generoso.

Una premiada carrera

Las obras *Retablos Sinfónicos* y *El Movimiento y el Sueño*, ganaron el Primer Premio del concurso del Patronato Pro-Música Clásica "Popular y Porvenir" de Lima; mientras *Trío para un Nuevo Tiempo*, obtuvo el Primer Premio de Música de Cámara de la Sociedad Filarmónica de Lima. En 1982 recibió la Condecoración de la Orden del Mérito Civil en el grado de Comendador del Gobierno español. La Sociedad Chilena del Derecho de Autor lo premió por su *Cuarteto para Cuerdas n° 3, Encuentros y Homenajes* (1991) y en 1998 lo destaca como el compositor más sobresaliente del año.

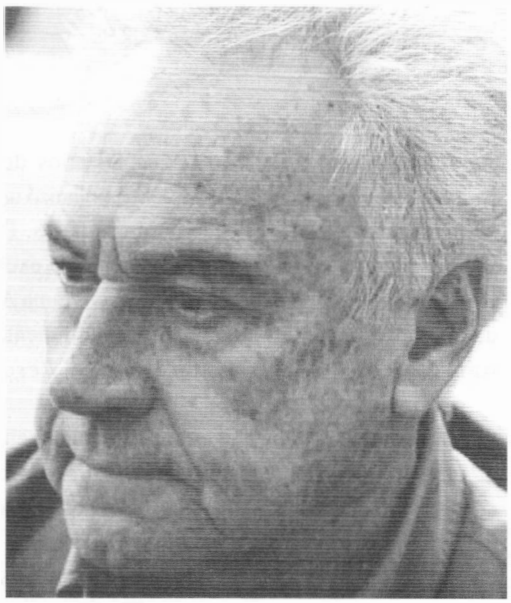
En 1997 el gobierno chileno le confirió la Orden Bernardo O'Higgins en el grado de Oficial por su labor de fortalecimiento de los vínculos de amistad entre Chile y Perú. En 2000, recibió el premio Tomás Luis de Victoria al Mejor Compositor Iberoamericano que entrega la Fundación Autor de la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE) y la Universidad Mayor de San Marcos, en su aniversario número 454, le otorgó un reconocimiento, junto con otros compositores de la generación del 50.

Romina de la Sotta: Partamos por el comienzo. ¿Es cierto que se fascinaba a los cinco años, escuchando a su madre tocar un piano viejo?

Celso Garrido - Lecca: Bueno, no era tan viejo. Era un piano de cola, claro no puedo dar fe de su calidad ni de su condición musical, además para el caso de una provincia en el Perú que era Piura, donde yo nací. Era muy niñito, y lo que hacía era ponerme debajo del piano, a oír de una manera amplificada. Mi madre era una aficionada a la música, pero quizás por su condición de provinciana, no tenía un repertorio vastísimo aunque era una gran lectora de partituras. Muchas veces yo le pedía que interpretara obras que en esos momentos me gustaban. Me acuerdo de una obra de Liszt que me gustaba mucho y la hacía repetir.

R. de la S:¿Fue difícil decidirse por estudiar música y no optar por una carrera más tradicional, más segura en lo económico?

CG: Eso fue un problema, como acontece en todas las familias, con los padres preocupados del futuro del hijo. La música no es precisamente una especialidad por la que el hijo vaya a obtener un bienestar económico. Entonces, mi padre quería que me inclinara más por una preferencia que yo tenía también, que era la química, pero yo ya estaba estudiando música desde los 12 o 13 años, y ya había también una profunda inclinación, ya desde el colegio tenía amistades con las que nos juntábamos para oír música. Así se fue creando esta necesidad y esta urgencia de la música, más que ninguna otra cosa. Evidentemente esto causó, no diría una ruptura, pero sí un malestar de mi padre, quien me aconsejaba, me decía *la música, aquí en las condiciones actuales del Perú, no es una profesión. Si tú estuvieras en Europa, bueno, pase, pero en el Perú no*. Claro, eran otras condiciones, estamos hablando de más de 60 años atrás.



R. de la S: Usted entra a estudiar en la Academia de Miraflores y luego, cuando se crea el Conservatorio Nacional de Música en Lima, estudia composición con Rodolfo Holzmann. Paralelamente, descubre a Debussy, Ravel, de Falla, Hindemith, Stravinsky y algo de Schoenberg. ¿Cómo fue conocer al mismo tiempo la música desde el punto de vista académico y estos nuevos ideales que venían llegando?

CG: En este tiempo, en el Perú, una vez terminado el colegio, se dio una apertura musical enorme. Se había creado en 1939 la Orquesta Sinfónica Nacional y había habido una gran difusión de la música. Por la guerra, llegaban directores europeos importantes y famosos, buscando posibilidades de subsistencia en Latinoamérica. Ellos traían un bagaje musical muy grande, entonces comenzaron a hacer obras de toda época, sin prejuicios. En ese momento, y creo que pasó en todos los países de Latinoamérica, hubo cierta apertura hacia un repertorio más amplio, ya no se reiteraban siempre las sinfonías de Beethoven o Mozart, sino que se abría hacia el impresionismo musical, e incluso hasta el expresionismo. Yo pertenecí a la agrupación de arquitectos *Espacio*, que quería dar a conocer la arquitectura contemporánea,

la innovación de Le Corbusier; no había sólo arquitectos, sino también músicos, pintores y escultores. Fue una generación con mucha sed de conocimiento y de cultura, también en ese momento, después de 1945, se abría Europa después de la guerra y eso fue como abrir una ventana para que entrara todo un bagaje desde Europa y esto me dio impulso para, a través de esta agrupación Espacio, realizar y organizar conciertos de música contemporánea. Fue una época muy rica, tenía un taller frente al mar en un sitio que se llama Barranco, y hacíamos música contemporánea, exclusivamente en los meses de verano, porque era al aire libre. Ahí difundimos mucha música de esa época, es decir, justamente los nombres que tú has mencionado, Schoenberg, Alban Berg, los vieneses que no se conocían, Bartok, Hindemith, en fin, todos los compositores que en ese momento tenían cierto auge e importancia en Europa más que nada, y que para nosotros eran absolutamente desconocidos. En cierto modo, esto fue un impulso innovador en la música del Perú, y colaboraron muchísimo los propios ejecutantes de la orquesta sinfónica, que eran europeos muchos de ellos y tenían este afán también de difusión de la música contemporánea.

R. de la S: Hablemos de cuando viene becado, en 1950, a terminar sus estudios de composición en la Universidad de Chile y tiene contacto con el holandés Fré Focke, quien lo introduce al mundo de la música dodecafónica.

CG: En realidad, vine a Chile por una gestión directa de don Domingo Santa Cruz. Él estuvo de paso por Lima y, con su bonhomía y gentileza, dijo que quería becar para la Universidad de Chile a dos jóvenes, uno de los cuales fui yo. Domingo Santa Cruz buscaba especialmente a los compositores. Estuve en el conservatorio, trabajé el contrapunto con él y también con Alfonso Letelier. Al segundo año, estudié ya con un compositor que estaba fuera de la Facultad, que era Fré Focke, compositor holandés radicado en Chile que justamente estaba dentro de la orientación de la música expresionista, especialmente aquella de Alban Berg. Eso fue también como una apertura para mí en el campo de la música. Estuve con él, pero no mucho tiempo. Ya en ese momento yo estaba además en el Teatro Experimental de la universidad, donde había entrado como sonidista, pues era una forma de ganarme la vida; me encargaba de toda la parte sonido de las obras teatrales. Y por esas razones de casualidad, había una obra de montaje difícil que se llamaba *La violación de Lucrecia* que dirigía Pedro Orthus, y él quería que los narradores fueran con una música de acompañamiento. Le dije *bueno, yo puedo hacer la música* y él me dijo: *bueno, a ver,* con prudencia sobre qué iría a hacer este joven. Finalmente le gustó muchísimo y, cuando grabé la obra, esto me lanzó dentro de la trayectoria de la música incidental, en la que permanecí durante varios años.

R. de la S: En esta época tenemos *Orden (nº 1)* para piano (1953), *Divertimento para quinteto de vientos* y *Música para seis instrumentos y percusión* (1957).

CG: En ese momento ya quería hacer una obra de orquesta y me lancé así, un poco prematuramente, a escribir una sinfonía, en 1960, y por esas ocasiones raras que a

veces se producen, fue ejecutada inmediatamente en un festival de música latinoamericana en Washington. Allá, después de la ejecución de la obra conocí a Aaron Copland, que me invitó a sus cursos en Tanglewood.

R. de la S: Eso fue en los años 1963 y 1964, con la beca Guggenheim.

CG: Exacto. Ahí tuve esa beca y trabajé con él. Cuando el curso terminó, proseguí yendo a su casa en Piskin, cerca de Boston, en el estado de Nueva York. Ahí iba a mostrarle las obras. Era más que nada un tipo de asesoría al presentarle las obras para tener una crítica real de un compositor de su talla.

R. de la S:¿Cómo fue la influencia de Copland para usted?

CG: No hubo tal desde el punto de vista estético, porque él tenía una búsqueda de una personalidad realmente norteamericana, con raíces profundas. Yo, entonces, estaba por otro lado, pero él respetaba mucho eso. De su parte, había nada más que ciertas observaciones de tipo técnico más que estético hacia mi trabajo. Eso me sirvió muchísimo y para mí fue muy profunda esta amistad. Después lo vi en Nueva York, cuando Juan Pablo Izquierdo, que fue nombrado director ayudante de la Filarmónica de Nueva York, ejecutó una obra mía, la *Elegía a Macchu Picchu*.

R. de la S: ¿Cómo nace esta obra?

CG: Fue por un acontecimiento especial: la venida, debe haber sido el año 62, de Hermann Scherchen, a dirigir la Orquesta Sinfónica de Chile. Algunos jóvenes compositores que admirábamos mucho la labor que él había hecho en pro de la música contemporánea nos acercamos y él, con una gran generosidad, nos dijo: *bueno, ¿por qué no escriben ustedes una obra y yo se las hago en Suiza*?, donde él vivía. Y así fue, pues. Yo pensé *es simplemente un buen deseo del maestro, pero no hay ninguna seguridad de esto*. Y entonces me puse realmente a trabajar en una obra que resultó ser la *Elegía a Macchu Picchu*. Me dije: *tiene que tener un contexto latinoamericano*. No solamente por el nombre, sino que debía buscar ciertos recursos de color y de una tímbrica nueva, que en esos momentos también estaba imperando en el mundo, recursos orquestales nuevos. Y compuse esta obra, que por lo demás es muy corta, sobre un poema de un poeta peruano que yo admiraba en ese entonces, y claro, *La mano desasida* simplemente fue un motivo inspirador de la obra, no aparece este poema.

R. de la S: Ésta es una de sus obras más interpretadas, ¿no?

CG: Sí, se ha ejecutado muchísimas veces, y cada director tiene una cosmovisión diferente de ella y, por cierto, una visión de *tempos* diferentes. Por ejemplo, Roberto Mincziuk con la Orquesta de São Paulo, pone un *tempo* mucho más lento, con más fijación en detalles, que la versión de Juan Pablo Izquierdo, que es mucho más expresionista, con una mirada quizá más europea. También hay otra versión

interesante, que es la de la Orquesta Nacional de España con Pedro Ignacio Calderón, el director argentino.

"El compositor necesita un enraizamiento en su propia cultura"

En la década de 1960, la música de Celso Garrido-Lecca ya había salido al mundo. Pero el compositor sigue con sus pies en nuestra tierra, protagonizando uno de los periodos en que la creación musical chilena ha tenido un gran impacto en la sociedad misma. Bebe de fuentes musicales pujantes, como la Nueva Canción, gana premios en Festivales de Música Chilena y hace clases.

R. de la S.:¿Cómo fue la experiencia de ser profesor de composición en la Universidad de Chile?

CG: En este tiempo, yo ya estaba un tanto involucrado en la música popular y, por otro lado, seguía componiendo obras que después han tenido importancia en mi producción, como es *Intihuatana* para cuarteto de cuerdas y *Antaras*, que la dediqué a la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica que dirigía Fernando Rosas. En esa época ya había una inclinación, una búsqueda hacia lo popular, y tenía contactos con Quilapayún y el Inti Illimani, dedicados a la nueva canción latinoamericana, por un sentido de que el compositor tiene necesidad también de un enraizamiento dentro de su propia cultura, de su propio medio, un medio que no solamente es un problema de ideas abstractas, sino un medio sonoro. Eso me llevó a este acercamiento a la música de la nueva canción que se estaba gestando en todos los países latinoamericanos, por problemas que venían acompañados de cambios sociales. Esta comunión, digamos, sobre todo con el conjunto Inti Illimani, me significó buscar también nuevas expresiones, también musicales, dentro de mi propio lenguaje. La producción que nunca se pudo hacer finalmente era un ballet que estaba haciendo con el Ballet Nacional.

R. de la S*.: Los Siete Estados*, de 1971.

CG: Exactamente, con coreografía de Patricio Bunster, en donde intervenía Víctor Jara. Inclusive se llegó a grabar tres actos, de los siete que tenía, lo que ha quedado como un testimonio, porque se frustró toda la idea.

R. de la S: ¿Por qué no se pudo continuar?

CG: Bueno, es que hubo acontecimientos políticos que frustraron la historia musical. Esto significó que se tuvo que esconder lo grabado para que no se destruyera. En este acercamiento a la Nueva Canción, hubo una enorme vinculación con Víctor Jara, inclusive compusimos algunas canciones juntos. Yo tenía una gran admiración por él, porque su aspecto creativo era tan sensible, que me emocionaban mucho algunas de sus canciones. Me acuerdo que en mi casa recién estuvo componiendo *El Cigarrito*, sus primeras canciones que me abrían ciertas perspectivas musicales

futuras. Él que tenía que grabar y le faltaban dos canciones para el disco, entonces me pidió que las hiciera con él. Yo la música, y él iba a poner el texto.

R. de la S*:* En *El Derecho de Vivir en Paz* está *Vamos por ancho camino*, que Víctor Jara la compuso con usted, es de 1971 e incluye guitarras, tiple y charango. Y luego, nuevamente con Víctor Jara y también con Víctor Rojas, hacen *BRP*, o sea, Brigada Ramona Parra.

CG: Claro, que es una cosa mucho más concreta, directa, era enaltecer una agrupación pictórica muralista, que era la Brigada Ramona Parra.

R. de la S*:*¿Y después?

CG: Desde ahí prácticamente se cierra el capítulo de mi vida en Chile, y fue ya mi regreso al Perú, que fue bastante difícil porque yo me sentía absolutamente extraño. Mi vuelta fue muy difícil.

"Sin sentir la necesidad vital de ser una consecuencia histórica, nada fructifica"

Con nuestro Golpe de 1973, Celso Garrido-Lecca se nos escapa de la escena nacional. Vuelve a Perú, con un nuevo lenguaje musical propio y con una praxis específica de la docencia. Allí se reinserta en una realidad cultural que lo había estado esperando y entra en su segunda etapa como compositor.

R. de la S: A pesar de que usted llegaría a obtener varios premios de composición en Lima, por obras como *Retablos Sinfónicos* (1980), *El Movimiento y el Sueño* (1984), y *Trío para un Nuevo Tiempo* (1986), desde el primer momento en que vuelve a Perú, en 1973, existen objeciones ante la posibilidad de que usted integre la música popular, cuando toma la cátedra de composición en el Conservatorio. Oye repetidas veces la frase *¿Cómo al conservatorio va a entrar la quena, charango y bombo?*

CG: Parece una experiencia frustrante, pero no fue así. Yo venía tocado por todos los acontecimientos políticos y quería una especie de revancha, afirmar aquello que se había tratado de hacer desaparecer. Y entonces insistí por unos seis o siete años en la música latinoamericana popular. Formé varios conjuntos y fue una experiencia muy rica, porque tuve que introducirme en la música popular del Perú, que no conocía, tanto la andina como la música criolla o costeña. El conocimiento más profundo de los instrumentos populares que has citado, la quena, la zampoña, el charango, me dio un vastísimo conocimiento de los instrumentos y de la música. Fue una experiencia muy rica pues me llevó después a componer, por ejemplo, *Retablos Sinfónicos*, que es una obra de tipo tonal, muy diferente a lo que yo había producido anteriormente, pero con una intención de conocimiento de cómo se podía trabajar también dentro de aspectos tonales de la música, de una manera sinfónica más elaborada. También en otra que mencionaste, que no recuerdo en este momento...

R. de la S: *¿El Movimiento y el Sueño*?

CG: Ah. Era una obra que había comenzado aquí en Chile, pero que dejé sin terminar por los acontecimientos históricos que sucedieron, pero tenía un deseo muy grande

de dar fin a esta obra, porque quería que en algún momento se pudiera montar; no solamente era musical, sino escénica, había unas proyecciones. Es sobre un poema de Alejandro Romualdo, que enfrenta la conquista del espacio y la conquista de la tierra, a través de las crónicas de los astronautas y de la crónica del Che Guevara en Bolivia. Entonces el poeta hace esta confrontación de dos textos, que va uniendo y que sale de alguna manera una especie de chispa, esta confrontación de dos aspectos de la humanidad: el hombre en su afán de ciencia y avance tecnológico, y la conquista de la necesidad de una justicia social en la lucha del Che Guevara en Bolivia. Pero no era una obra de tipo político exclusivamente. No. Yo diría que es una obra más de un sentido humano, dos acontecimientos históricos del hombre.

R. de la S*:* ¿Y finalmente la pudo montar?

CG: No. No se ha podido montar, aunque ha habido muchos proyectos, porque hay una gran exigencia técnica, escénica, y también es una obra grande, es para orquesta sinfónica, dos narradores, tres grupos de percusión, doble coro. Ya esto, en sí, es un ambicioso proyecto... Está ahí, aguardando su momento, si es que hay algún momento.

R. de la S: Su labor como director del Conservatorio de Música en Perú termina en el año 1979. Leí una entrevista donde, con respecto a lo que había sucedido después, usted decía que toda esta inclusión de la música popular había retrocedido, porque hubo cambio de director. Y que este fenómeno usted lo veía como típico de Perú, que era una especie de Penélope, que tejía para destejer. ¿Puede comentarnos esto?

CG: Eso lo dijo un pensador peruano, que era un país *Penélope*. Es cierto que los acontecimientos, tanto sociales como culturales, no se dan; sino que siempre pasan, terminan, se suceden. En el Perú es un permanente dar vuelta la página y olvidarse de los procesos anteriores. Y sin ellos, desgraciadamente, no hay raíces. Me parece que nada puede fructificar en el futuro si no se siente una necesidad directa y vital de ser una consecuencia histórica de muchas cosas. Y eso desgraciadamente, no sucede en el Perú, por eso hay tantos cambios políticos y sucesos que tratan inmediatamente de borrar lo anterior para hacer cosas nuevas.

R. de la S: Da la impresión de que no existiera la memoria. Lo político es lo más visible, pero tiene que ver con toda la cultura, es una sensación de no tener memoria, de no acordarse de lo que pasó hace cinco, diez o veinte años, como si nunca hubiera sucedido nada.

CG: Tienes toda la razón, yo creo justamente eso, es de lo que estaba hablando. No se puede avanzar si no se pone un hito para saber y decir *hasta aquí se llegó*. Para qué volver a comenzar de nuevo, y repetir muchas veces épocas y situaciones. Y bueno, inclusive repetir ya sería una cosa positiva en si misma, porque a veces negar, incluso, borrar lo anterior y retroceder, eso es terrible, sobre todo lo que se da en la historia del arte y el pensamiento en general. Y en la música sucedió lo mismo en el Perú. Ahora, en esta época de la que estábamos hablando, yo ya había

comenzado una etapa de producción muy consciente de entroncar todo estos, diría, hallazgos de la música popular tanto de Chile como del Perú, y el uso de estos instrumentos en mi música, ya sea de cámara o sinfónica. No solamente la parte anecdótica o colorística de los instrumentos, sino ya a través del propio lenguaje musical mío, que fue obviamente variando al introducir elementos y motivos musicales, o inclusive aspectos de texturas nuevas.

R. de la S: Celso, retrocedamos en nuestra conversación. Usted que trabajó con Víctor Jara, ¿qué cree que muere cuando él es asesinado?

CG: Esta amistad con Víctor nació desde el teatro, él dirigió una obra en el Instituto del Teatro. Inclusive, yo hice una música incidental de una obra que él también dirigió, que era *Antígona*, pero esto ya fue con el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Desde entonces, me mostraba sus obras, pues a veces quería también un juicio sobre ellas. Entonces, de ahí nació una amistad que continuó hasta breve tiempo antes de su muerte. Lo que me parece que él representa históricamente, es un hito, quiérase o no, dentro de la cultura chilena. Como lo es también Violeta Parra, cada uno en su dimensión, en su proyección en la historia. Pero, sin dudas, ambos son figuras tan importantes a nivel mundial, no diría ya a nivel latinoamericano. Son también ejemplos de su condición de ver su arte conectado a su realidad social, histórica, de nuestros países, por eso creo que ellos son no solamente chilenos, sino profundamente latinoamericanos. Y eso tiene una gran importancia porque rebasa realmente la frontera de este país y adquiere ya este valor universal de su arte.

"Hay países latinoamericanos donde lo que menos interesa es el arte"

Para Celso Garrido-Lecca, uno de los mayores escollos a la hora de desarrollar música de arte en los países en desarrollo es la forma política en que se administra la cultura. Detrás de una aparente modernización, habría una camisa de fuerza.

R. de la S: Celso, leí una declaración donde usted dice "no he sido un atonal total, siempre he tenido elementos tonales dentro de la música". ¿Cómo vincula esta presencia tonal con el rescate del espíritu latinoamericano?

CG: La influencia que tuvo este periodo de acercamiento hacia la Nueva Canción y después al folclore en el Perú, me llevó a la búsqueda de un lenguaje, diría, más enraizado a nuestra realidad, a una concreción de que la música, al ser un lenguaje comunicante, tenía que buscarse una sensibilidad de mayor comprensión y acercamiento auditivo hacia cualquier auditor. Por eso hubo, yo no diría una vuelta a lo anterior o una negación de lo anterior, ni mucho menos, pero sí un sentido de búsqueda de una realidad más concreta de giros melódicos, ciertas armonías, cierta parte de la instrumentación, texturas, de la música popular. Entonces, yo diría que esto también me da una nueva faceta dentro de estos bloques creativos que he tenido desde la primera época, luego la segunda, en el Perú que hemos citado, y la tercera, que comenzaría del año que tú estás diciendo, más o menos 1984 o 1983.

R. de la S: Uno de los mayores reconocimientos que se le hace a usted como compositor, es que incorpora el dodecafonismo y el atonalismo, renovando la composición dentro de Perú. ¿Siente que ésta sea una aseveración totalmente cierta?

CG: No es exactamente que yo renueve, que llego como gran renovador de la música, eso no. Ya había compositores allá en Perú que habían hecho muchas experiencias en nuevos lenguajes, etcétera. Lo que sucede allá es que los compositores son absolutamente islas, no hay comunicación. No hay un ambiente que cree diálogos, que cree una comunicación mayor. Aquí me dicen que, en este momento por ejemplo, hay cien compositores jóvenes que están en diferentes universidades estudiando composición. Cien parecen una barbaridad, me pregunto inclusive, con angustia, qué van a hacer de su vida, evidentemente desde el punto de vista de la profesión, de la subsistencia. Pero es un fenómeno que es interesante resaltar. Tal como existe esta inquietud en un país como Chile hacia la creación, en el Perú no sucede ni va a suceder eso por muchas razones: los ambientes sociales son mucho más separados, es un problema-país, que va a tener un desarrollo mucho más lento por distintos aspectos, inclusive geográficos, también de clases sociales, que todavía no hay una fusión ni mucho menos, sino que hay problemas todavía.

R. de la S: ¿Existe una relación eternizada que no se puede cambiar aún? ¿Todavía no se viven prácticas más modernas, aún no se puede ejercitar la meritocracia, por ejemplo?

CG: Exactamente. No quiero ser pesimista, tendrá su tiempo, pero por el momento no sucede.

R. de la S: Usted hablaba de que faltaban 500 años para un cambio.

CG: Sí, y siendo optimista.

R. de la S: Pero, ¿usted siente que el hecho de que el arte sea considerado una especie accesoria corresponde sólo a Perú o es algo propio de Latinoamérica? Ha dicho que esto tiene que ver con que la administración esté a cargo de ingenieros y técnicos que consideran al arte como una cosa de segunda categoría...

CG: No, yo diría que ni siquiera se plantean demasiados problemas estéticos ni mucho menos. Simplemente es esto: estos problemas se agudizan en los países subdesarrollados porque los países tienden a *modernizarse* creyendo que lo tecnológico lo es todo, y que el espíritu es secundario. Esto no solamente sucede en nuestros países, pero se agudiza en el subdesarrollo. La música culta, académica o como quieran darle nombre, no tiene ninguna vigencia ya en el mundo. Hay un párrafo que leí hace poco de György Ligeti, este compositor europeo extraordinario que ha fallecido hace poco, que dice: *La situación global del momento*. A la mía y de mis colegas, se refiere: *estoy bien consciente de que el compositor contemporáneo de música seria vive en diminuto nicho cultural, como en cuña entre la electrónica de consumo comercialmente en expansión y los oropeles de las actividades*

tradicionales prestigiosas en conciertos de ópera, pero aun cuando el nicho que todavía nos queda, sea diminuto y aparentemente carente de función de social, éste se encuentra como en la película que forma una pompa de jabón, su espesor es infinitamente pequeño pero tiene posibilidades de expansión espiritual infinitamente amplias, siempre y cuando la burbuja siga existiendo. Son palabras realmente extraordinarias, que dan exactamente la visión de nuestra época de la música seria.

R. de la S: ¿Usted siente que existe desinterés hacia la música contemporánea porque no se percibe qué es lo que hoy día se está haciendo en nuestros países? ¿No estamos conscientes de que es algo propio, que no viene de afuera?

CG: No, yo creo que es un problema general, no es de nuestros países. Aquí son diferentes, yo creo que en Chile y Argentina, la problemática de la creación musical es diferente a la creación de países como Perú, Bolivia o Ecuador, que son de raíces andinas más fuertes, cuyo periodo de desarrollo, yo diría que todavía está atrasado. Evidentemente, y en este momento de reafirmación económica y social de estos países, lo que menos interesa es el arte, y por supuesto dentro del arte, lo que menos interesa es la música. ¿Por qué? Por muchas razones, primero, porque requiere toda una infraestructura. El pintor simplemente tiene su creación solitaria y pinta lo que quiere y después lo expone.

R. de la S: Puede vender un cuadro...

CG: Exactamente. El músico, no. Necesita necesariamente de una organización, ya sea del Estado o privada. En el caso de nuestros países, sobre todo en estos países que he citado, no existe.

R. de la S: Hace varios años que usted se retiró de la docencia. ¿Qué proyectos tiene ahora? ¿Está componiendo?

Sí, acabo de terminar una obra para barítono y orquesta, con textos de un poeta peruano que fue amigo mío, ya fallecido, que se llamaba Sebastián Salazar Bondi, y el otro de los poemas es de César Vallejo, que es un gran poeta latinoamericano. Son tres canciones, dos con textos de Sebastián y una, de Vallejo. Todavía está inédita, es decir, no se ha tocado, pero espero que en algún momento se pueda hacer. Ésa es la última obra que hecho, y que he terminado a comienzos de este año. Bueno, también tengo un encargo de obra, un encargo, en eso estoy...

R. de la S: Celso, muchas gracias por esta entrevista.

CG: Y gracias a ti, en esta estadía nuevamente en Santiago, porque soy un asiduo concurrente.