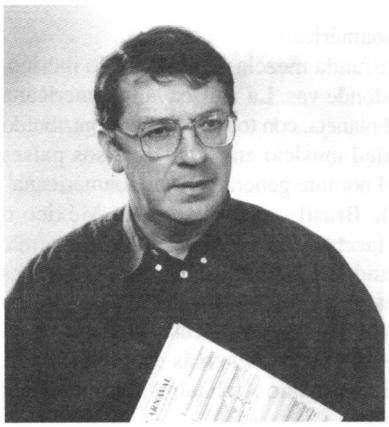
Conversación
Con Edmundo Vásquez - julio 1997

Entrevista de
OSCAR OHLSEN
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile



Edmundo Vásquez nació en Ancud en 1938. Luego de iniciar una carrera de concertista en guitarra, bajo la guía del maestro Arturo González Quintana, realizó sus estudios de composición con los profesores Gustavo Becerra, Alfonso Letelier y Celso Garrido-Lecca, en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En 1974 fijó su residencia en París.

Sus obras abarcan los géneros solista y de cámara, en las más diversas combinaciones instrumentales y empezaron a tener amplia divulgación cuando se estrenaron, en 1980, *La Harpe et l'Ombre* y 3 *Pièces pour Quatuor à Cordes* interpretadas por el Cuarteto Bernède en Paris. En 1981 El Grupo *Intervalles* estrenó, en el Forum de la Création, en el I.R.C.A.M. su importante composición *Canticum* , para soprano (con timbal), clarinete, trombón, bandoneón, viola, piano y cinta magnética, lo que le significó el inicio de un merecido reconocimiento internacional. Ese mismo año, el guitarrista uruguayo Oscar Cáceres estrenó su *Suite Transitorial*, también en París. Su accción pedagógica y su remarcable talento creativo le significó ser laureado con la "Medalla de Oro" por la *Societé Académique Française "Arts- Sciences-Lettres*" en 1991. Su música es editada en Francia por Editions Salabert, Editions Martin y, profusamente, por Editions Max Eschig, una de las más famosas casas editoras del contexto internacional.

Edmundo vive en un confortable departamento en el exclusivo barrio de Montmartre. Su esposa Carmen Teresita, puertorriqueña, es profesora de la Universidad Française, consejera literaria de Editions Gallimard y editora responsable de la obra de Alejo Carpentier. En el estudio de Edmundo, instrumentos, aparatos electrónicos, libros, partituras, discos, afiches "souvenirs", fotografías y máscaras indoamericanas adornan el ambiente. No son adornos gratuitos. Cada detalle evoca un momento o un espacio íntimamente ligado a su vida.

- Edmundo, tu estudio me parece un pequeño paraíso, y en pleno París. Tu situación parece ser la de un artista que ya ha alcanzado la meta a la que muchos aspiran. Pero sospecho que tus logros no han sido regalados. Ser alguien en el campo musical, en París, me sugiere largos años de esfuerzo. ¿Cómo te sientes tú al respecto?

- Bueno, ciertamente para lograr vivir en París he trabajado mucho y felizmente siempre en el campo de la música. Mi estudio o taller, de ninguna manera es un paraíso sino el resultado de mis esfuerzos, en el deseo de satisfacer necesidades en torno a mis actividades musicales. Por mi parte, me he ocupado de tener las herramientas básicas para un compositor, artesano y grafista de este fin de siglo, que debe saber, entre otras cosas, de cómo generar los más variados sonidos en un sintetizador, de cómo utilizar una grabadora para el "stockage" de la información -copiar, mezclar, procesar, transfomar- y de cómo utilizar una computadora para éstos y otros fines, como es la impresión de nuestra propia música. Hoy día, estos ordenadores están al alcance de todos, son muy confortables, se obtiene un trabajo limpio y se aceleran muchas tareas. Pero hay que distinguir lo esencial de lo superfluo pues lo que importa es hacer buena música, con los medios que se tengan. Por ejemplo, en el sistema económico actual y sobre todo en las grandes ciudades, vivimos inundados de aparatos de comunicación y no obstante nos faltan interlocutores. El hombre tiende a aislarse y la creación artística a vaciarse de humanismo.

- Tu primera etapa en París, me imagino, fue difícil. Llegaste con una excelente formación musical, lleno de ideas e ilusiones pero sin curriculum. ¿Puedes hablar de ilusiones que se han hecho realidad? ¿Crees que has llegado a una meta trazada o quedan muchas por delante?

- En cuanto a mi inserción en el mundo parisino, debo decirte que cuando llegué a esta gran ciudad "tomé el toro por las astas". De nuevo tomé la guitarra y de esta manera me dí a conocer no sólo como intérprete sino también como compositor. Alrededor de 1977 comencé a enseñar y participé activamente en el movimiento de renovación pedagógica ligada a la creación musical hasta más o menos 1990. Ya en esta época las ideas de apertura a otros contenidos musicales, métodos y formas de trabajo pedagógico comienzan a aplicarse en los Conservatorios, bajo la supervisión del Ministerio de Cultura. Esto se tradujo, entre otras cosas, en la introducción de diversos talleres de la enseñanza musical: electroacústica, jazz, improvisación, instrumentarium Baschet, percusión Hébrard (instrumentos de inspiración africana), etc. A mismo tiempo se incrementa la creación de repertorio contemporáneo a todos los niveles de enseñanza, incorporándose en las obras musicales de movimiento corporal y la "mise en scène" a fin de rehabilitar el estrecho y tradicional vínculo entre la música y la danza. John Cage, Mauricio Kagel y muchos otros habían dejado sus huellas.

En este ambiente de reformas en Francia, compuse obras para formaciones instrumentales de las más variadas. Algunas de ellas incluyen "mise en scène", desplazamientos en el espacio, danza, poesía, especialización sonora, proyecciones, realización de pinturas en directo, etc. Esto me abrió horizontes más allá del Conservatorio: mi música llegó a las salas de concierto y logró interesar a las casas editoras.

Como artista siento que he realizado sólo una parte de mis proyectos o "sueños" como tú los llamas. Creo, definitivamente, que siempre será así. El hombre satisfecho no tiene nada a que aspirar.

- Habiendo sido guitarrista y una de las grandes promesas en este campo en tiempos de Arturo González y de Luis López. ¿Por qué abandonaste tan radicalmente la posibilidad de concretar una carrera de concertista que, sin duda, habría sido notable?

- La guitarra fue mi instrumento desde la infancia. Toqué mucho y deseé estudiarla a fondo. En Ancud, durante mi época de estudiante, tuve una práctica musical siempre ligada a la guitarra y al canto. Por un lado estaba la fuerte tradición de la Isla de Chiloé, el gusto por oir, tocar y cantar todo lo que venía a través de la radio y los discos: una "educación refleja". Además, la influencia de sacerdotes españoles, que eran mis profesores en el Seminario Conciliar de Ancud, me posibilitó el acceso al canto gregoriano y a la polifonía sacra. Mis estudios posteriores, pre-universitarios en la Escuela Normal "Abelardo Nuñez" me ofrecieron un panorama musical muy variado, centrado en la lectura, práctica y dirección coral y el conocimiento de las danzas y cantos tradicionales de Chile. El maestro Fidel Cárcamo fue fundamental en esta etapa. En 1962 estudié con Miguel Aguilar en el Conservatorio de la Sociedad Sinfónica de Concepción, la que patrocinó mi primer recital de guitarra. En esa época viajaba a Santiago para tomar clases con Arturo González. Ya establecido en la capital, en 1963, proseguí mis estudios de música con Lucila Césped, llenando lagunas de conocimientos teóricos.

De esta manera, cuando empezaba a hacer una carrera en Chile, como intérprete, entre los años 1962-66, la misma guitarra sirvió para descubrirme como compositor. Me agradaba ir a los festivales de música chilena para escuchar lo que se hacía en Santiago. Ese ambiente me incitó a indagar y escuchar con mayor reflexión la música der Mahler, Schoenberg, Bartok, Stravinsky, Penderecki, Nono, Berio, etc. Improvisaba en el piano y con una "Grundig" grababa todos los sonidos imaginables, anotando, superponiendo pistas. Poco a poco, la transición de intérprete a compositor se produjo de manera natural. Luego de convalidar los estudios realizados con Lucila Césped ingresé a la Cátedra de Composición en el Conservatorio de la Universidad de Chile, en 1967, bajo la tutoría del maestro Gustavo Becerra. Como puedes ver, la guitarra quedó como un instrumento- herramienta de dominio principal- pero no como un objetivo de interés específico.

- Tus primeras publicaciones en Francia (Ediciones Salabert, Martin y Editions Max Eschig) fueron obras para guitarra y en ellas se ve una posición musical bastante ecléctica. Por ejemplo, *Auzielle* y *Créole et Lointaine* se basan en raíces folklóricas. En cambio, *Tientos 1* (para flauta y guitarra), *Tientos 2* (para guitarra sola), y *Suite Transitorial* están enmarcadas dentro del espíritu experimental de los años 70, lenguajes muy diferentes. ¿Podemos hablar de progresión o de un manejo de lenguajes que usas a entera voluntad?

- Pues sí. En verdad mi posición es bastante ecléctica. Por una parte, pienso que los sistemas se agotan rapidamente, porque subordinan muy prontamente a su propio creador. Soy un convencido que el compositor debe organizar para cada obra el material sonoro que le conviene. Por ejemplo, me parecería una aberración que, por seguir corrientes de moda, tengamos que escribir la ternura o la paz usando disonancias estridentes o contratiempos inusitados. Por otra parte, y al contrario de ciertos compositores como Xenakis -quien piensa que la música es una estructura que no significa nada y que es el auditor quien le otorga significados diversos- yo creo que a través de ella, los compositores podemos comunicar sensaciones,

percepciones, emociones e ideas generales, mediante procesos de asociación y transformación que ocurren en el cerebro. Ahora, si rompemos completamente con el pasado, que implica memoria, huellas, gestos y raíces, perdemos en gran medida la posibilidad de contactarnos con nuestra esencia. Consecuentemente, considero mucho más importante en el arte tratar de expresar significantes aproximadamente universales que experimentar obstinada y constantemente innovaciones de estructuras en obras muchas veces vacías de significación.

Ahora bien, lo ecléctico en mi música resulta de la importancia muy grande que doy al conocimiento sensorial y en particular al recuerdo, es decir, a lo percibido en el pasado y rememorado en el presente. Así se explican los diversos tipos de escritura que empleo pues en mi obra no hay lo que podría llamarse una progresión temporal cronológica de estilo. Pienso que debemos escribir en todos los sentidos, si no, corremos el riesgo de aislarnos. Por otro lado, es evidente que en el arte no hay progreso, lo que hay es evolución, en el tiempo, en el espacio, en lo individual y en lo colectivo. Hoy tenemos la opción de escribir de otra manera, con otros recursos técnicos, a veces más confortables pero, en lo esencial, la música de hoy no es necesariamente mejor que la del pasado. Innovar, para mí, no es necesariamente sinónimo de crear y los elementos de innovación, ellos mismos, tienen que estar sensiblemente internalizados para plasmarse de poesía. Si esto último no ocurre, las obras musicales se vuelven comparables a vitrinas de artículos de última moda.

- Recuerdo que, cuando era tu alumno, escribías *Danza Nº 2* para arpa y *Tres Piezas* para cuarteto de cuerdas, estrenadas, ambas obras, en los años 70 en la entonces llamada Sala de la Reforma de la Facultad de Música por Tatiana Reszczinsky y por el Cuarteto Santiago, en la época de Stefan Tertz como primer violín. También escribiste *Ayacara* para quinteto de vientos y percusión, obra que fue interpretada recientemente en los Festivales de Música Contemporánea Chilena que organiza el Instituto de Música de la Universidad Católica, bajo la dirección de Alejandro Guarello.

- Las tres obras que mencionas fueron escritas siendo estudiante. Sin embargo, creo que representan un grado de madurez en la concepción de las formas y una soltura en el manejo de técnicas diferentes. A través de ellas se puede observar mi propia evolución personal.

En Danza Nº2 para arpa sola, trabajo con modos que me invento para explorar ciertas sonoridades que quieren salirse sutilmente de lo tonal. En ella hay ritmos y cambios de métrica que esconden una referencia a lo idiomático. Por otro lado, en mi curiosidad por ampliar los recursos, me sirvo de "glissandi" con pedal y "glissandi" obtenidos por el deslizamiento y la presión ejercida por un objeto metálico sobre la cuerda.

En las *Tres Piezas* para cuarteto, el lenguaje fluctúa entre el atonalismo y el dodecafonismo, inspirado en la Escuela de Viena que tanto influyó en los compositores latinoamericanos. Hay procedimientos melódicos y rítmicos provenientes de la música chilena y latinoamericana, pero, en general, prevalece una tendencia inconciente a trascender lo local. El Cuarteto Bernède la estrenó en París en 1980 y la edición revisada apareció en 1993, publicada por Editions Max Eschig. Su segundo movimiento se utilizó en el cortometraje de Dominique Dante *Chili: les Arpilleras de la Colère*, hecho en París.

En *Ayacara*, inspirada en mitos y supersticiones de la isla de Chiloé, aplico algunas

organizaciones sonoras propias de la técnica dodecafónica pero tratando de ampliarla, introduciendo procedimientos de azar. Fue estrenada en 1977 por miembros de la Orquesta Academia Praga en el Museo de la Literatura y ha sido difundida varias veces por Radio Praga.

- Sería interesante que hablaras de tus obras *La Harpe et L'Ombre* y *Canticum*. ¿Qué significó para tí, además, que una de tus obras se estrenara en el *Institut de Recherche et Coordination Acoustique Musicale*, IRCAM, creado por Pierre Boulez?

- En mi cuarteto *La Harpe et l'Ombre* hay un despliegue de procedimientos más abiertos: alternancia de la determinación y el azar, incorporación de ruidos, utilización de diferentes formas de ataque, de articulación y, por ende, de diferentes golpes de arco, "glissandi", "clusters", etc. Esto explica el recurso de un grafismo mixto que mezcla lo proporcional a sistemas de "réservoirs"que conviene mejor a este tipo de lenguaje. La obra, dedicada a Alejo Carpentier, es en general bastante abstracta y se caracteriza por un discurso continuo que evoluciona constantemente renovado. Resultado de su concepción, y en lo que respecta a su ejecución, se otorga gran importancia a la "gestique" instrumental. El estreno estuvo a cargo del Cuarteto Bernède en París,en 1980 y fue redifundida por Radio France, en 1981, en el programa *La Musique et les Hommes*, producción de France Culture. Su publicación por Editions Max Eschig data de 1994.

Canticum fue estrenada por el *Groupe Intervalles* en el IRCAM, París, en Noviembre de 1981. Esta obra posee, en su escritura, gran parte de las características de *La Harpe et l'Ombre*. La formación instrumental, mucho más amplia, añade a la voz femenina un timbal que refuerza el ritmo del canto, del recitado, especie de voz ancestral que implora, que acusa, previendo el tiempo futuro. La voz de soprano, pregrabada, es multiplicada y espacializada circularmente en la sala a través de una cinta magnética que dialoga con la propia cantante en directo, incitando al público. En el texto literario -que había escrito en Chile- hay una progresión que parte de simples fonemas a la composición de sílabas, formando, luego, agrupaciones fonéticas sin connotación y palabras, para terminar con una frase sola al final. En la estructura general se alternan pasajes bien determinados y sincrónicos con secuencias contenidas en grandes "réservoirs", donde los elementos, aunque definidos y diferenciados, dialogan libremente, creando, deliberadamente, un ambiente casi caótico, pero controlado por la temática y la disposición del campo instrumental.

El hecho de haber sido estrenada en la sala polivalente del IRCAM (20 de Noviembre de 1981), significó para mí un gran reconocimiento a mi trabajo como creador. Yo mismo dirigí los ensayos y el estreno. Me sentí emocionado y orgulloso de ser un compositor chileno estrenado en el más importante centro de investigación musical de Francia. Además, en una época en que el quehacer musical de París estaba fuertemente marcado por la experimentación, aporté una obra experimental pero con una profunda y marcada significación social.

- Hay dos obras tuyas que me han impresionado muchísimo. Una de ellas es difícil que se haga aquí en Chile, *Ode à l'Enèrgie*, para Orquesta e instrumentarium Baschet. La otra, sí podría hacerse, y tengo entendido que Fernando Rosas tiene la partitura, *Carnaval (Impréssions des Andes)* para Orquesta de cuerdas. Personalmente, estoy esperando que esto ocurra. ¡Ambas son obras tan diferentes!

La primera, con sonoridades casi de otro planeta, la segunda, basada en modos pentáfonos, fascinante en los timbres es un estremecedor canto altiplánico, venido, también, de otra realidad. Aquí encuentro dos Vásquez distintos en tiempo y espacio.

- *Ode à l'Enèrgie* fue un encargo de *l'Asociation Departamentale d'Information et d'Actions Musicales* (ADIAM-91) para la *1ère Biennale de la Crèation Musicale et Choreographique de l'Essonne*. En el mismo programa, que se tocó en cinco ciudades, había una obra de Michel Mathías y otra de Michel Puig bajo la dirección de Alain Savouret, compositor y director. El trabajo más interesante en la elaboración de la obra consistió en tomar contacto físico con las estructuras sonoras Baschet. Me desplacé varias veces a casa de su creador, toqué y grabé diferentes posibilidades sonoras, definiendo y numerando las tomas. Luego, en mi estudio, seleccioné sonoridades y al final ideé formas de escritura para incorporarlas en la redacción de la partitura. No fue tarea fácil ya que abordé los instrumentos Baschet de una manera muy táctil, evitando caer en una simple prolongación de la percusión habitual. Aparte del "instrumentariom" Baschet (resorte, cristal, "tole à voix", percusión), en la formación instrumental de la obra hay un quinteto de vientos (en donde el corno es reemplazado por una trompeta), un acordeón (que actúa como sintetizador), piano, dos guitarras y trío de cuerdas. La obra está inspirada en la *Oda a la Energía* de Pablo Neruda. No obstante, se trata de música instrumental pura en donde el texto poético sólo sirve de reflexión para el compositor. Ciertos versos acompañan las indicaciones de carácter de cada uno de los movimientos: 1. *Leger et tendu* ("...fué lengua loca de fuego"), 2. *Chant statique* ("...rosa roja escondida"), 3. *Léger et mouvementé* ("...luz y palpitaciones"), 4. *Vigoureux* ("... fecunda fué la tierra"). Lo que te hace pensar en "sonoridades de otro planeta" es tal vez el hecho de que el lenguaje de *Ode á l'Enèrgie*, en su mayor parte oscila entre conceptos sonoros más bien cercanos a la música concreta y a la música electroacústica.

  Carnaval, la segunda obra que mencionas, me fue encomendada por la *Orchestre des Jeunnes de l'Ile de France*, con motivo de la *III Bienale de Musique de l'Essonne,* mayo de 1988. Dentro del contexto de apertura a otras músicas, la idea de hacer una obra orquestal con elementos de la música andina fue muy bien acogida y, al mismo tiempo, el trabajo directo con los jóvenes fue muy enriquecedor. Tanto el director como los músicos vivieron la gestación y el nacimiento de la obra. *Carnaval* tuvo excelentes estrenos en salas de gran prestigio en París (*Forum des Halles*, Palacio de la Unesco), en Inglaterra (catedral de Chichester), en Alemania y Yugoslavia. En dos años, la obra fue tocada alrededor de treinta veces y difundida por *Radio France Internationale*. Su publicación Max Eschig se efectuó en 1994.

- ¿Qué te dejaron tus maestros? ¿Hay alguna huella en tu música? ¿Cómo los recuerdas?

- Recuerdo con afecto y gratitud a todos los que fueron mis profesores en Chile. Ahora bien, debo decirte que mi vínculo con Gustavo Becerra fue el más estrecho e interesante. Dicho vínculo se inició antes de comenzar a estudiar con él. Toqué algunas piezas que él compuso para cine, siendo yo discípulo del guitarrista Arturo González. Como profesor, entre los años 1967-70, Becerra fue siempre una especie de dínamo, estimulando e instando a la investigación constantemente. Ya bastante desligado del serialismo, exploraba nuevas formas de organización sonora como

los hexacordios complementarios, introduciendo, además, el azar y sus probabilidades. El sistema de trabajo de taller facilitaba la discusión sana, aunque a veces acalorada. Sus cursos obligaban a una reflexión interdisciplinaria: lógica simbólica, cálculo de probabilidades, estructuralismo comparado, etc. Había en él una pasión contagiosa por lo nuevo, ligando su sed de información sobre lo que ocurría en la música europea a sus propios centros de interés como profesor, intelectual y creador que se enmarca dentro de una tendencia futurista constante. Recuerdo que apenas al año siguiente de sus respectivas publicaciones en Europa, ya circulaban entre nosotros: *Traité des Objets Musicaux*, de Pierre Schaeffer (Ediciones Seuil, 1966), *Das Schriftbild den Neuen Musik*, de Erhard Karkoschka (Moeck Verlag, 1966) y *New Sounds for Woodwind*, de Bruno Bartolozzi (Oxford University Press, 1967). Aprendí mucho de él, aunque, seguramente, no todo lo que él deseaba enseñarme. Mi inició, sobre todo, en el rigor de la escritura, en el manejo de las formas y en la capacidad para crear mis propios métodos de trabajo. Sin embargo, no puedo hablar de influencias ya que he sido siempre un provinciano que trata de preservar su propia intimidad. Además, mis tendencias eran bastante diferentes, estaban y siguen estando orientadas a la introspección con el fin de seleccionar y rescatar los datos de mi propio mundo perceptual, los que transfromo en imágenes sonoras, estructurándolas y proyectándolas ulteriormente, en el instante de la exteriorización que es la escritura. Para mí, la música será siempre un proceso "de afuera hacia adentro y de adentro hacia afuera", en donde el sonido juega el simple y complejo rol de vector cargado de significaciones.

- ¿Edmundo, sé que eres un gran admirador de Charles Ives. ¿Qué es lo que encuentras en él?

- Sí, en verdad Charles Ives es uno de los compositores que admiro por su originalidad y su probada capacidad de anticipación que tuvo frente a los compositores europeos de su época. Ives, que nació en 1874, es sin duda alguna el compositor norteamericano más creativo de fines del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX. Impregnado de una ética de exigencias metafísicas y morales de orden cívico, que caracterizan la corriente del pensamiento "trascendentalista" iniciada por Ralph W. Emerson alrededor de 1830, se da en Charles Ives el músico romántico, idealista, al estilo de un Mahler o de un Richard Strauss, pero con una profunda y sustancial conciencia americana, al igual que su coetáneo Walt Whitman en la literatura. La originalidad de la obra de Ives se caracteriza, entre otros ingredientes, por la utilización de elementos, procedimientos y formas musicales que tienen su origen no en las formas clásicas europeas sino en la observación personal del mundo sonoro circundante ("acústica social") que él transcribe, transforma y recrea. De esta manera él logra conformar un lenguaje que sugiere una dialéctica entre lo circunstancial y lo permanente, entre lo terrenal y lo cósmico, entre el microcosmos (espíritu individual) y el macrocosmos (el "over soul"), el más allá, lo infinito,... lo inconmesurable.

De sólida formación y dotado de una gran intuición, Ives sorprende al mundo musical tardíamente, por falta de interés absoluto en la "gloria", habiéndose anticipado a sus contemporáneos europeos, con quienes no tenía contacto alguno. Consecuencias de sus intuiciones y reflexiones sobre la música son sus experimentos de la politonalidad (compone en 1891, a los 17 años, *Variations on America*), el atonalismo,

el serialismo, los micro-intervalos, los "clusters", la especialización del sonido, las técnicas de "collages", el azar, la polimetría, el entrepunto, etc. Todas estas incursiones de Ives ocurren para gran sorpresa de Mahler, Varèse y Schoenberg, quienes lo conocieron en Estados Unidos.

Para mí, Charles Ives, aunque no es de nuestro tiempo, sigue siendo un personaje y un compositor apasionante, cuya música sugiere y propone, aún hoy día, proyecciones ilimitadas. Para hacernos una idea y ser más justos, pensemos un momento en la influencia, directa o indirecta, de las reflexiones de Ives, sobre la música de compositores como Henry Cowell, John Cage, Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolff, Elliot Carter y por consecuencia, en la repercusión de estos compositores en la música experimental europea de los años 60. Creo que *Central Park in the Dark* (1906), su monumental *Symphony N°4* (1909-16) -cuyo dispositivo necesita de dos directores asistentes por la complejidad de ciertos pasajes en donde existen hasta 20 diferentes estructuras rítmicas superpuestas- *3 Quarter-Tone Pieces* (1923-24) y la serie *114 Songs* (1887-1926), constituyen buenos ejemplos de sus puntos de vista técnicos y estéticos.

- ¿Y Penderecky, Stockhausen, Berio, Nono, Henze, Britten? ¿Has recibido alguna influencia de ellos?

- No son músicos que me atraen hoy en día, aunque sí los escuché mucho en mis años de conservatorio. En Penderecky valoro la apertura de su grafismo y la introducción de ruidos como elementos gramaticales y de sintaxis. En Luciano Berio aprecio las obras nacidas de su época experimental, que se dan en él como fenómeno lúdico natural, estando ligadas a un gran conocimiento de la historia de las artes y de la observación de la vida cotidiana. Luigi Nono - que falleció en 1990- representó y sigue representando para mí al artista humanista moderno, comprometido políticamente y que, en consecuencia, desarrolla un arte que aspira a tener repercusiones en la sociedad de su tiempo de diversas maneras. Refinado y con gran riqueza de lenguaje, aún en las obras más politizadas se ocupó de hacer siempre una música de excelente factura, cuya significación tiende a trascender, modificando la receptividad del auditor, apuntando a una nueva percepción sonora e incitando a una elevada reflexión. Por ejemplo su última obra *Hay que caminar soñando* (1989), para dos violines, en donde entre otras cosas, el lenguaje puramente instrumental está notoriamente influenciado por sus experiencias electroacústicas.

- Una gran maestra que inició en la música a Gustavo Becerra, Roberto Falabella, Samuel Claro, Jaime Donoso, Alejandro Guarello y a mí mismo, entre muchos otros fue también tu profesora: Lucila Césped, uno de los seres más maravillosos que he conocido. Por alguna razón ella eligió una vida humilde, prescindiendo totalmente de la comodidad material. Así como vivió casi anónima, hoy está injustamente olvidada. Si alguien merece un homenaje es ella. ¿Qué significó Lucila Césped en tu propia vida?

- Lucila Césped, como tú lo dices, fue, sin duda un ser maravilloso. En ella cabía la generosidad, la espiritualidad, la seriedad y la disciplina en el trabajo, el respeto por la personalidad de cada alumno que ella orientaba y modelaba, pero sin frenar jamás las tendencias individuales. La recuerdo con mucho respeto y afecto. Su rol, dentro de la música chilena, cobra, con el tiempo, una estatura que por sus consecuencias, me parece casi comparable al de una Nadia Boulanger, pero la amplitud del campo de acción de ambas no fueron los mismos. Chile, hasta cierta época al menos, era un país bastante aislado y costaba mucho tiempo y dinero salir

de él. El recuerdo de Lucila me trae a la mente una reflexión muy simple: no se puede hacer arte en un clima de lucha constante por el poder. La democracia tiene que tener un ritmo, una alternancia, para hacerla más rica y perfectible dentro de la multiplicidad de ideas. Impregnada de cierto misticismo, Lucila Césped prefirió aislarse del mundo competitivo y los que fuimos sus alumnos debemos, algún día, rendirle el homenaje que tan justamente se merece por su manera generosa y eficiente de entregarnos conocimientos.

- Para muchos "doctos", la música popular es una expresión inferior. Yo no comparto esta idea, es más, considero que es una nutriente importante de nuestra creatividad. Sé que has cultivado la música popular. Me consta... es decir, hemos cantado juntos muchas canciones populares. Recuerdo momentos junto a Patricio Manns y el "Indio" Pavéz. Todavía más atrás en el tiempo te recuerdo cantando canciones de Los Panchos. En Santiago, en tu época de concertista, arreglaste y estrenaste en Chile, con la soprano María Teresa Reinoso, las *Canciones Populares* de Federico García Lorca. ¿Mantienes todavía ese vínculo con lo popular?

- Aquello de que "la música popular es una expresión inferior" es inherente a un criterio de clase social y a veces forma parte de un comportamiento "snob". Los hombres y pueblos se expresan con los elementos que su medio socio cultural les proporciona. Estos medios están en relación estrecha con el grado de desarrollo intelectual alcanzado, tanto en lo individual como en lo colectivo en la historia de una comunidad, sea ésta grande o pequeña.

Ahora bien, la utilización de elementos populares en la obra de un compositor "docto" es una tendencia humanista, afectiva, destinada a sublimar y proyectar los valores esenciales de esa música, con sus significantes sociales. A través de la historia, muchos compositores han incursionado en estas fuentes. En algunos se trata de incursiones esporádicas y en otros, como Bartok, se trata de un proceso constante de universalización a partir de lo idiomático local.

Todas las músicas, incluyendo la popular pueden ser consideradas bellas o interesantes y sin embargo no todas ellas pueden ser buenas músicas. Pienso que la música verdadera reside en el ser humano y sin embargo necesita ser vehiculizada por los sonidos. De esta manera, en los conservatorios lo que aprendemos son diversas técnicas de escritura, para un día encontar o descubrir la propia.

- Tu música no se parece a la de otro. Obviamente que hay elementos que puedo encontrar en muchos otros compositores. Pero creo que tu música tiene un sello muy personal ¿Estoy equivocado?

- Muchos músicos y críticos me han hecho el mismo comentario, en cuanto al caracter personal de mi música, lo que considero un elogio. Como provinciano, trato de preservar ciertos aspectos esenciales de mi vida. Esto no quiere decir que deba mantenerme desinformado e ignorante de lo que sucede alrededor. Se trata más bien de descubrirse a uno mismo, escuchar y seleccionar las informaciones con las cuales uno guarda afinidad inmediata, pues no ser puede "ser" de distintas maneras. En lo individual, hay cualidades, tendencias, orientaciones y también limitaciones que nos gobiernan, enraizadas en nuestro propio sistema de relaciones neuronales. Mi curiosidad dentro del mundo del sonido está motivada más por una aproximación sensorial que por un afán de erudición científica. Ahora bien, yo no soy la persona más indicada para apreciar el valor y las cualidades de mi propio lenguaje, como tampoco puedo afirmar o negar que estés equivocado en tu pregunta

pues entraríamos en lo irracional. Sólo el tiempo histórico y el crecimiento de mi obra podrá crear un consenso al respecto.

- ¿Qué significa ser publicado en Editions Max Eschig, una de las más importantes casas editoras del mundo? Muy pocos compositores sudamericanos pueden decir que se publica su música.

- Ser publicado en Editions Max Eschig significa ser reconocido por la casa editora de Heitor Villa-Lobos, Alexandre Tansmann, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Charles Koechlin, Joaquín Turina y Manuel de Falla, entre otros. Pero a uno no lo publican por ser chileno o cubano sino porque la obra es considerada "personal" y ha tenido muy buena acogida ante públicos diversos. Entre otras cosas, es una cuestión de trayectoria personal y de la propia obra, vista en sus posibilidades inmediatas y mediatas, de posteridad entre otras cosas, criterios que no dependen de mí, que escribo porque siento la necesidad de hacerlo.

En mi infancia, adolescencia y juventud, en Chiloé, siempre había un instrumento en casa, y por la calle siempre paseábamos solitarios silbando en el silencio.

- En los últimos años tu música está siendo grabada profusamente en CD por diversos solistas y conjuntos ¿Qué opinas al respecto?

- Lo más increíble para un compositor ocurre cuando un intérprete que ni siquiera te ha conocido personalmente, sino tan sólo por haber descifrado u oído tu música, decide grabar una o varias obras tuyas en un CD. Esto significa valorización de tu obra escrita por quien o quienes tienen el privilegio único de entrar en contacto sustancial con el texto musical, el cual después de ser elaborado en su esencia estará pronto a ser comunicado al público.

La grabación de mi obra musical en distintos países es el resultado de un proceso en el cual cuentan en gran medida los intérpretes que la han valorado y divulgado previamente. En esta acción, y en lo referente a mi música para guitarra, estás tú mismo en primera línea Oscar Ohlsen, además de Luis Orlandini, Stephan Schmidt, Peter Korbel, Oscar Cáceres, Roberto Aussel, Ana María Rosado, José Luis Villagómez, el *Pro Arte Guitar Trio*, de Inglaterra, *l'Assième Chitarristico Italiano*, etc. En lo que concierne a mi música de cámara, creo que la grabación que actualmente tiene mayor repercusión es la de *l'Octuor de Violoncelles*, de Francia, que incluyó mi obra *Migrations* , para 8 o 16 violoncelos, en un CD editado por *Transes Européennes* y que contiene además obras de Heitor Villa-Lobos, Arvo Pärt, Pierre Boulez, Pascal Dusapin y Jean Charles Capon.

- ¿Te gustaría restablecer vínculos con Chile?

- Claro que sí, me gustaría mantener un vínculo profesional con Chile. Sin embargo, creo que es una tarea difícil como difícil es para los chilenos mantenerse vinculados con los chilenos en el exterior. La actividad parisina es muy densa y hay que trabajar mucho para lograr cosas de relevancia internacional. A nadie se le dan las cosas gratuitamente y toda acción conlleva mucho tiempo, rigor, concentración, esfuerzo físico y sobre todo una gran tenacidad y una fuerte convicción.