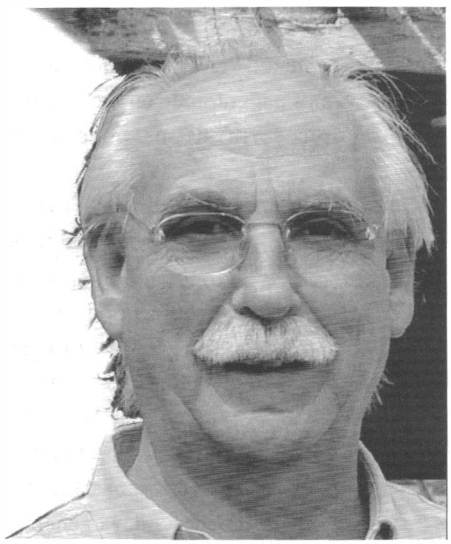
Entrevista a Gabriel Brncic
Compositor chileno radicado en Barcelona, España

Entrevista de
ALEJANDRO GUARELLO
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

Gabriel Brncic estudió composición con Gustavo Becerra-Schmidt; violín y oboe, en el Conservatorio Nacional de la Universidad de Chile y composición y música electroacústica con Ginastera, Gandini, Kroepfl, Nono y Xenakis, en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, en Buenos Aires.



De 1967 a 1970 fue profesor adjunto de la cátedra de música electroacústica del Instituto Di Tella (Buenos Aires) y entre 1971 y 1973, director del Laboratorio de sonido y música electroacústica del Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología, de la Municipalidad de Buenos Aires. En 1975 se hace cargo de los cursos de composición del Estudio de Música Electroacústica Phonos de Barcelona. A partir de 1983 pasa a ser director de dicho Estudio y del Grupo Instrumental Phonos. Fundador y vicepresidente de la Asociación de Música Electroacústica de España, es además miembro de la Associació Catalana de Compositors y de la Computer Music Association. Fundador, con Eduardo Polonio y Claudio Zulian del grupo Multimúsica. Con este grupo y con el Grupo Instrumental Phonos ejerce actividad de intérprete (viola).

Sus obras le han permitido obtener importantes distinciones: Premio del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile (1967-68-69); Beca del Instituto Di Tella, Argentina (1965-67); Primer premio del concurso "Casa de las Américas", Cuba (1966); Beca para composición de la Fundación Guggenheim, U.S.A. (1976);

Primer premio del Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges, Francia (1984); Premio "Ciudad de Barcelona" (1985).
Brncic es una de las figuras de mayor relieve en el actual panorama musical español centrando su desarrollo profesional en la investigación de nuevos sistemas musicales; la creación e interpretación de obras musicales y la docencia de la composición musical, aplicando los nuevos criterios de la teoría del sonido derivados de la tecnología y de las investigaciones específicas sobre la estructura musical.

Gabriel Brncic desarrolló un programa de 3 meses de docencia dirigido a alumnos de los últimos años de la cátedra de Composición del Instituto de Música y paralelamente ofreció conferencias abiertas a público general sobre Luigi Nono. Además, fué parte del XIII Festival de Música Contemporánea Chilena, que organiza todos los años el IMUC durante el mes de noviembre, a través de la presentación de una de sus últimas obras, interpretada por el arpista Manuel Jiménez y el violista escocés Garth Knox y la participación del compositor en la parte electrónica.

En el marco de esta visita conversamos con Gabriel relajadamente haciendo recuerdos, en forma muy vívida, como si fuera hoy, de diferentes momentos de su vida.

Alejandro Guarello (AG): Gabriel, hablemos primero de cosas que no tienen que ver contigo, y poco a poco vamos a ir entrando en esos niveles. Dada tu estadía en España, y en Barcelona concretamente, la pregunta sería si nos puedes contar un poco de la actualidad musical en España.

Gabriel Brncic (GB) : Habría que considerar que la "España invertebrada" son varias comunidades que tienen sus particularidades y desarrollos desiguales. Entonces durante un tiempo hubo una sola cara, que eran los representantes de la música española, donde están figuras como Halffter (Cristóbal Halffter), Luis de Pablo, Josep Mª Mestres-Quadreny, Carmelo Bernaola, José Soler, Ramón Barce, que tu bien conoces. Tomás Marco, Eduardo Polonio. Gente que cumplió con toda un expresión de la música contemporánea europea, que investigó eso, que llegó a producir su propia fisonomía; no se parecen entre sí, son bastantes auténticos. Y fueron responsables también de la educación de la nueva generación. Pero resulta que esa nueva generación no aparece en la misma forma y empiezan a surgir esas islas: Barcelona, Madrid, Valencia, Andalucía, el País Vasco, Galicia, Aragón.

En cada comunidad aparece un núcleo de compositores jóvenes que empieza a repartirse por todas las ciudades. Esto lo verifiqué personalmente cuando asumí toda la parte pedagógica del Gabinete Música Electroacústica de Cuenca, que estaba en el Conservatorio Profesional de Música de Cuenca. Cuenca, ciudad antigua, maravillosa, próxima a Madrid pero muy separada también en cuanto a que está en otra comunidad que es Castilla-La Mancha. Fue el primer conservatorio de España que tuvo un laboratorio de primer orden, con el sintetizador el Synthi 100 de la empresa inglesa más importante --de los ingenieros Zinovieff y Wood, dos creadores importantísimos en la historia de los sintetizadores–, y un equipamiento de grabación Studer excelente y un sistema de altavoces perfecto. Te estoy hablando de 1983. Pero este laboratorio estaba planeado desde un punto de vista muy aristocrático.

Era un lugar muy pequeño donde se pretendía que había un técnico que hacía lo que el compositor le decía.

AG: A su servicio.

GB: Había dos personas. El compositor arrellanado en una silla de estas de directivo de empresa. El técnico deambulando de máquina en máquina con un sistema a control de remoto, con unas luces difusas y en un silencio sepulcral, en una especie de sótano, con pared de piedra, porque era una construcción muy antigua, una cosa idílica, misteriosa y con ese sabor de exclusividad.

AG: Pero en una excepción absoluta.

GB: Un concepto y esquema que supuestamente recomendaron Cristobal Halffter y Luis de Pablo –Halffter por haber estado en Freiburg y de Pablo también, por haber estado trabajando en otros laboratorios, haber tenido experiencia de lo que es eso– y porque ellos, como generación primera que hizo música electrónica en España, necesitaban ser ayudados, no en cuanto a la composición naturalmente pero sí en cuanto los recursos técnicos. Esta es la diferencia en relación a lo que se planteó después.

Este laboratorio fue conocido después de importantes Seminarios: de Ljaren Hiller, el mismo Juan Amenábar, Horacio Vaggione, en fin, yo mismo. Pero su actividad fue muriendo porque esos seminarios ocupaban una semana al año, venía gente de Madrid casi exclusivamente; esto empezó el año 83. Hacia el 88-89, la verdad es que se habían producido muchas obras. El mismo Luis de Pablo había producido su importante obra *We*. Sin embargo algo pasaba, esto no seguía. Había la sensación de que este laboratorio no producía adecuadamente. Entonces ahí fue que surgió la idea de que hubiera un curso permanente de música electroacústica y yo fui el encargado de eso.

Todo esta historia viene porque es allí donde se reunió toda una generación española; llegaron de todas partes de España. Tuve alumnos realmente de diferentes comunidades, algunos que venían con gran sacrificio desde puntos muy lejanos, se quedaban tres días cada mes en Cuenca y asistían a mis clases. Algunos durante todo un curso y otros llegaron a estar tres años haciendo todo el plan de estudios que yo había diseñado.

Esta es mi experiencia personal. Pero cosas así ocurrieron con otros maestros y el más notable fue Guerrero. Él llegó a reunir un núcleo de alumnos –que bien conocemos– que realmente formó a la nueva generación de compositores que es más o menos la que coincide con la tuya.

AG: ¿Y eso también fue en Cuenca o en otro lugar?

GB: Francisco Guerrero es de Ciudad Real, pero vivió en Madrid. Se reunían no sé si en Madrid mismo, pero fue tomando importancia. Incluso fue objeto de cierto culto de que ahí se estaba cocinando una cosa nueva. Con ese aire un poco *snob* que estaba apenas relacionado con París, el IRCAM y todo eso. Guerrero efectivamente siempre tuvo la ayuda de un ingeniero informático que era su íntimo amigo, que desarrolló muchas de las ideas teóricas de él en forma de programación. Entonces aparece la figura del técnico de otra manera. Surge realmente la informática como una herramienta importantísima de la composición.

Yo quería mucho a Guerrero, nos respetábamos. Me acuerdo que la última vez que lo vi, antes que muriera, fue en el estreno de su trío para cuerdas en Barcelona. Me acerqué a abrazarlo porque me pareció una obra muy buena, además estuvo muy bien tocada. Los intérpretes eran miembros un cuarteto de cuerdas permanente que se había creado en Galicia –donde había un gran centro cultural, que se cerró; eso ya no está, no se siguió apoyando–. Había un compositor, Manuel Rodeiro, que se ocupó incluso de traer a Daniel Teruggi, a personas importantes de música electroacústica, y publicaban materiales muy buenos, unos boletines preciosos. Todas esas iniciativas que provenían de la primera etapa del gobierno socialista de pronto también se cortaron.

AG: ¿Se "aznarizaron", podríamos decir?

GB: Sí. Fue un proceso lento. Incluso durante la última época de Felipe González ascendieron otras personas que estaban poco interesadas en los aspectos ligados a la creación actual y que tenían otro planteamiento cultural. Había que invitar a Paul McCartney por ejemplo, que eso era lo importante en cultura musical... en fin. Nadie le discute eso, pero había que hacer todas las cosas y no destruir lo que se había logrado hacer, derivando los presupuestos. Y para terminar y abreviar un poco, existían esas políticas culturales, ese conjunto estable de una institución de música contemporánea de Galicia que viene a Barcelona y presenta una producción muy bien hecha de este trío de Guerrero, que es una obra interesantísima y bellísima, como va a ser después su *Cuarteto*, estrenado por Arditti. Yo me acerqué a saludarlo –él era una persona no insegura pero muy necesitada de afecto– y me dice: "Gabriel realmente te ha gustado", "sí, le digo, es formidable". Esa fue la última conversación que tuvimos. Unos meses después o al año siguiente falleció. Pero dejó una estela, una escuela.

También puedo hablar de otros maestros importantes, jóvenes, de conservatorios regionales y de lugares que no son muy conocidos, compositoras y compositores de tu generación*, muchas actividades musicales que habían empezado, por ejemplo, los cursos de la Universidad de Alcalá de Henares, famosos cursos de Teoría Musical. Después los cursos de Veruela cerca de Zaragoza, que son de verano. El festival y los cursos de Granada, los cursos de verano del LIEM (Laboratorio de Informática y Electrónica Musical), los seminarios de verano Phonos. También ciclos de

* Zulema de la Cruz, Emiliano del Cerro, Adolfo Núñez, Consuelo Díez, José Manuel Berenguer, Agustín Charles, David del Puerto, Joseba Torres, José Iges, Albert Sardà, Claudio Zulian, María de Alvear, Rafael Mira, Marisa Manchado.

conciertos como el de Jesús Villarojo, que instauró con su Grupo LIM (Laboratorio de Interpretación Musical). El Grupo LIM es de una importancia enorme en la difusión de música contemporánea porque tiene un repertorio extenso y puede aportar cifras impresionantes de estreno de compositores españoles y de obras nuevas para formaciones ya no tan pequeñas. Y la responsabilidad de tener ciclos de música contemporánea durante años, por ejemplo, y después de salidas al extranjero como representantes de España.

AG: Por lo que me doy cuenta la actividad de la música contemporánea en España es alta.

GB: Ellos suelen quejarse mucho de que no ha habido un apoyo decidido.

AG: Según las expectativas.

GB: Según las expectativas, y además ha habido mucha improvisación. Los instrumentistas han estado muy urgidos porque han tenido que trabajar en muchas cosas, hacerlo en grupos estables ha sido muy difícil. Existe el Grupo Círculo en Madrid hace mucho tiempo y el Barcelona 216, en Barcelona. También otros como Plural Ensemble, Grup Instrumental de Valencia, Taller de Música Contemporánea de la Universidad de Málaga, Vol ad Líbitum y seguramente me olvido de varios más.

AG: ¿Pero cómo surgen éstos?, ¿son iniciativas de los músicos o de los compositores?

GB: Generalmente hay un compositor o director como Ramón Encinar, Martínez Izquierdo, José Luis Temes, Jordi Rossinyol. A veces las asociaciones de compositores han creado conjuntos estables para la difusión de la música de sus asociados. Pocas veces es una iniciativa cultural. O bien dicho desde la planificación de la difusión musical para toda la comunidad.

AG: O sea, del Gobierno central o del Gobierno regional.

GB: Claro. Como ha sucedido con la danza también. Las compañías de danza y los coreógrafos se ayudan y solicitan una subvención año tras año hasta que se forman y se prestigian como ejecutantes y productores. Con el teatro pasó lo mismo. Una suerte de estar concursando continuamente; unas famosas ayudas del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música), la institución primordial en esto. Y después reproducciones de esas instituciones. En la Generalitat de Catalunya también encontramos el Departamento de Música dentro del Departamento de Cultura.

AG: ¿Y eso es una suerte de competencia cultural?

GB: Sí. El dinero viene de distintos lugares. Madrid como Gobierno Central del Estado español no da dinero porque dice que la Comunidad lo tiene que dar. En la

Comunidad Autónoma se defienden aludiendo al gobierno de Madrid. Pero prefiero aclarar que no se trata de simplezas, sino de coordinación de competencias en diferentes ámbitos y efectos culturales. En general las iniciativas responsables y que valen la pena son ayudadas en ambos sentidos.

AG: Pero a veces existe una competencia que va hacia lo positivo, es decir, que si tal comunidad autónoma tiene un Centro de la Música que está apoyando seriamente y que está ganando prestigio ¿la otra busca competir e instalar la propia o eso no sucede?

GB: Sí, ha sucedido. Pero esto, como tu bien sabes, se corresponde con matices políticos a veces indefinibles.

AG: Pero no son estables. Van y vienen.

GB: Claro según las tendencias políticas de los funcionarios de la cultura que tienen muchas responsabilidades, porque muchas veces es Educación, Cultura y Deporte. Porque el Partido Popular (PP) cambió lo que se llamaba Ministerio de Cultura, lo englobó en el Ministerio de Educación, y más tarde se le agregó Deportes. Una macroinstitución que tiene que ver con muchos temas justamente para hacer un ahorro del dinero público. Pero con esto se pierde versatilidad y dedicación a temas de primera importancia en la estructura social.

AG: Se pierde versatilidad y precisión.

GB: Precisión sobre todo en cuanto a la tarea que pretende. Yo pienso que algunos funcionarios de gobierno –no sólo en España, en muchos países– piensan "si un artista es bueno ya triunfará de alguna manera".

AG: Que se las arregle.

GB: Exactamente. Con ese pensamiento ya estamos. Se terminó toda consideración. Pensemos en Beethoven que estuvo apoyado por un sinfín de personajes de una capa social que tenía dinero para financiar a un músico durante años. Incluso con la invasión napoleónica Beethoven no sufrió la falta de esa subvención. Había una capa social que pensaba que a una persona de esa categoría artística había que apoyarla.

AG: Ahora que hemos hablado de esta visión más general de las instituciones y la relación gobierno-iniciativas, gobierno-autónomo, cuéntame un poco qué pasa con la docencia en la composición. Algo hablaste de Francisco Guerrero cuando empieza a formar generaciones, pero ese es un núcleo particular. Mi pregunta apunta más bien a la institución, al cómo funciona: ¿sigue el régimen de Conservatorio?, ¿cuál es la relación entre el Conservatorio como concepto de conservar y la dimensión de la composición y cuáles serían las universidades que lo han adoptado? Porque en Europa es raro encontrar que las universidades se involucren en el fenómeno de la música ya que existe la institución del conservatorio. En Chile toda la música está radicada en la universidad, una cosa absolutamente distinta a Europa.

GB: Bueno, Chile más que otros países de Latinoamérica, presenta una cosa muy avanzada en eso. Yo cuando hice valer mi título en España, el funcionario que me lo dio me dijo "lo estamos estafando porque le estamos dando un título inferior al que usted tiene. Le estamos dando el título de Profesor Superior en Composición y varias cosas más –contrapunto y armonía, instrumentación y orquestación y 'formas'– y usted en cambio es un Licenciado Universitario en Composición". Bueno, le pude responder, igual esto me sirve para trabajar aquí. Actualmente ese título español equivale a una Licenciatura.

Contestando tu pregunta, la idea ha sido asumida ahora último por algunas escuelas que son las escuelas superiores de música.

AG: ¿Corresponde al modelo alemán de la *Hochschule*?

GB:Sí, que hacen vida universitaria. O sea se proponen una carrera universitaria de música.

AG: En ese sentido, la escuela superiores de música se separan de los Conservatorios.

GB: Los conservatorios ejercen las funciones de escuelas de grado medio con el compromiso de cumplir sus funciones al mayor nivel. Esto con gran alteración del profesorado que a veces espera pasar directamente a las escuelas superiores sin concurso.

AG: Y eso ha generado un conflicto, seguramente.

GB: Un conflicto a veces muy justificado porque figuras muy interesantes, muy importantes, tienen que concursar; en otros casos es bueno porque hay una renovación de los docentes. También el criterio es contratar profesores de todas partes y hacer con esto una nivelación con otras fuentes del conocimiento.

AG: En ese sentido, en términos de infraestructura, yo conocí la recientemente creada Escuela Superior de Catalunya, que estaba en un ex colegio. Pero había un proyecto de construir un espacio especial.

GB: Se está construyendo. Y esperamos cambiarnos en 2004. Estará en el mismo complejo arquitectónico en que están el Auditorio de Barcelona –tres salas de conciertos–, el Museo de la Música, la administración de la Orquesta Ciudad de Barcelona y Nacional de Catalunya y el Teatro Nacional.

AG: Esta generación de infraestructura adecuada y moderna, sigue adelante?

GB: Sí. Hubo una voluntad al respecto tanto del Gobierno y, curiosamente, de la Corona. Por ejemplo, una cosa importante de la España de los 70 y 80 fue la creación de las orquestas sinfónicas de alto nivel en casi todas las grandes ciudades.

AG: Eso es extraño tomando en cuenta la realidad en otros países como Italia.

GB: Tenemos orquestas. La Orquesta de Galicia, excelente, con Víctor Pablo Pérez, el mismo Max Valdés en Euskadi (País Vasco) y luego en Asturias, en fin. La Orquesta de Valencia con Galduf, para qué decir. La Orquesta de Sevilla , también en Málaga, en Canarias, además de las históricas de Madrid y Barcelona. Junto a ese movimiento de grandes orquestas sinfónicas está la renovación de los jóvenes instrumentistas de muy buena calidad lo que es fantástico –un fenómeno que he visto en Chile también y que lo hemos comentado– , y en esto ha colaborado la tecnología, es decir, las ediciones de discos que muestran niveles de perfección en la interpretación que hace que los chicos quieran alcanzar ese sonido y esa manera de tocar. Bueno, todo eso va unido a proyectos, muy funcionales, de grandes auditorios en todas las ciudades, en Zaragoza, por ejemplo, en Santander. Son obras de arquitectura pomposa hechas además por grandes arquitectos que se han vuelto una verdadera cosa emblemática, como el antiguo Palacio de la Música de Barcelona o los teatros de ópera.

AG: O sea podríamos hablar de un potenciamiento real de la música y de un nivel de ascenso en la calidad de la difusión.

GB: Sí. Y también podemos hablar de la ópera. Esos grandes auditorios son espacios polivalentes porque están pensados para hacer convenciones, y otras cosas, y están muy equipados. Han sido criticados porque algunos no han resultado de tan buena calidad para la música, eso es muy variable, pero a lo que a voy es que, por ejemplo, en Barcelona el famoso Auditorio de Música recientemente inaugurado –obra del arquitecto Moneo– físicamente al lado del Teatro Nacional, como explicaba antes, son bloques de actividad cultural. En ese Auditorio estará la Escuela Superior de Música junto a sus dependencias y con la posibilidad de utilización de las salas de concierto. Incluso allí se va a hacer –justamente estamos organizándo con la Fundación Phonos la ICMC (International Computer Music Conference) Conferencia de la Asociación Internacional de Música y Computadores, el año 2005. Esa va a ser la sede de esta Conferencia.

AG: Hemos hablado del desarrollo del actual momento, del impulso de la vida musical en España, pero lo hemos estado relacionando siempre con los gobiernos autónomos o centrales. ¿Cuál es el rol de la empresa privada?, ¿está ayudando? Tu en este momento trabajas en una universidad privada que acogió a la Fundación Phonos.

GB: En realidad es una universidad no tan privada. Es la mimada del Gobierno autónomo. Es el modelo de universidad que la Comunidad Autónoma de Catalunya pretendía como emblemática. Una universidad bastante modelo, en que se usaban ciertos criterios con respecto a la vida académica de Catalunya y que tiene unos distintivos de excelencia. La Universidad *Pompeu Fabra* ha comenzado con tener una biblioteca donde lo esencial son los fondos bibliográficos de la mejor calidad y la mejor actualización y funcionamiento con la tecnología más avanzada. A partir de esas bibliotecas gigantes se construye toda la trama docente con una muy alta operatividad financiera. Se han reunido cosas muy interesantes no porque sea una

empresa lucrativa sino porque se h a hecho un estudio financiero que pretende que la universidad no se quede parada de pronto; entonces, ellos han podido equilibrar tanto los precios como la subvenciones del Estado. Esta universidad, naturalmente, pertenece al Consejo Universitario de todo el Estado Español y está sometida al reglamento: si quieres crear una carrera, tiene que estar aprobada por este Consejo. Yo he seguido muy de cerca ese proceso porque se ha creado la carrera de Informática para la Comunicación. Una carrera tecnológica importante, nueva, que tiene otros criterios, no el de la simple informática de gestión.

AG: De productividad en diferentes ámbitos de aplicación.

GB: Sí, informática para las más nuevas aplicaciones. Tu me preguntabas por la ayuda de los entes privados.

AG: No tanto en la universidad sino también a la actividad musical, a los conciertos, etc.

GB: Indudablemente en estos grandes auditorios siempre encontramos ayuda de empresas, bancos, cajas de ahorros.

AG: ¿Hay alguna ley especial del Gobierno que permita ese apoyo?

GB: Bueno está la famosa Ley del Mecenazgo que no sale nunca pero que está...

AG: Siempre está en estudio.

GB: Permitiría que todo el pago de impuestos se redujera traspasando estos fondos a una actividad cultural de mecenazgo. De hecho eso es verdad y todo el mundo lo está buscando, en los programas de concierto eso es visible: "Esta actividad se hace con la ayuda o con el financiamiento de tales y tales empresas".

AG: Tu, en un momento, a propósito de la Universidad *Pompeu Fabra,* hablaste de la Fundación Phonos de una manera bastante impersonal, pero tu fuiste uno de sus fundadores. Cuéntame un poco la historia –metámonos ahora en una cosa más personal– ¿cómo se constituye la Fundación Phonos, cómo fueron las cosas, Cuenca y todo eso?

GB: Sí. Phonos fue y es siempre mi primera preocupación en este aspecto. Cuenca es la ilustración de que en toda España existían nuevos espacios de creación musical, pero, cronológicamente es casi diez años después de Phonos.

AG: Es tu llegada a España.

GB: Claro, llego con mi familia, mi mujer y nuestras dos hijas pequeñas, la mayor de tres años y la menor de dos meses de edad. Una situación muy difícil. Tuve la suerte de que mi amigo, el compositor ecuatoriano Mesías Maihuasca me envió una carta diciéndome: "Mira, en Catalunya hay dos personas muy importantes en cuanto a música electrónica; tienes que ir a verlos".

En esos momentos Teresa Monsegur, mi mujer, coreógrafa y pedagoga, con gran espíritu de trabajo, había recorrido todas las escuelas de danza de Barcelona, ya había encontrado ciertos trabajos e incluso había podido presentar una coreografía en un Festival Internacional de Danza, en febrero del año 75 con la única banda sonora que yo tenía en un grabador portátil, ¡es lo único que había traído! (ríe). Yo había traído muy pocas cosas, ropa... casi nada, y Teresa me dice "¿Y el oboe no lo vas a llevar?" Y lo pone ella en la maleta, también pone un pequeño grabador. Y en ese grabador había una cinta con una banda sonora que yo había hecho para una espectáculo en Buenos Aires. Y con eso ella pudo hacer su espectáculo: *Lo que tenemos*.

Ese es el comienzo real mientras yo indago otras posibilidades en Madrid y París, y doy algunas clases particulares de oboe, por ejemplo (ríe), y de composición. En ese momento, tuve la suerte de hablar con Andrés Lewin-Richter, con Josep Maria Mestres-Quadreny y más tarde con Luis Callejo, que son tres fervientes músicos modernos en esa sociedad del final del franquismo. Muy en un segundo plano, pero que eran los portadores de una actividad de nivel internacional muy rica. Son los que hacían difusión, conferencias, clases y acababan de reunirse para hacer un laboratorio de música electrónica, en el año 74. Andrés Lewin-Richter me invitó a cenar y me dijo: "Bueno estamos en el momento clave, nosotros en ese laboratorio trabajamos ocasionalmente porque no somos profesionales de la música. Producimos nuestras obras pero estamos trabajando cada uno en otra cosa. Así que tu te puedes hacer cargo de eso". Para mi fue una noticia fantástica y ante la propuestas de Xenakis para que me vaya a París, incluso me consiguió un trabajo; de Luigi Nono que me dice que me tengo que ir a Italia, que ahí está todo arreglado, que venga ya!; de Cristóbal Halffter que me dice que vaya a Alemania, que ahí la cosa está fantástica; de Luis de Pablo que también me ayuda subsistir; de Ginastera, más tarde y muchísimos amigos dispersos y gente solidaria a quien no conocíamos. Además obtengo la Beca Guggenheim...

AG: Muchas propuestas tentadoras.

GB: Sí, pero yo tenía unas dudas tremendas porque la movida con las dos niñitas fue brutal, mi hija mayor se enfermó y nosotros vamos sufriendo el choque de la adaptación y el desgarro de muchas emociones encontradas y del sufrimiento de la huída de Buenos Aires, que fue bastante dramática. Además la falta de medios económicos. Cada día había noticias de la muerte de alguien. Mi cuñado y su mujer estaban ya presos en Argentina. Y en ese clima, hacerme cargo de una actividad desde cero, actividad que yo conocía perfectamente cómo se organizaba porque ya había sido director de un laboratorio -el Laboratorio de Sonido y Música electrónica del CICMAT (Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva Arte y Tecnología, de la Municipalidad de Buenos Aires)- y porque había dado clases de música electrónica y de composición electroacústica, para mi era una oportunidad de demostrar quién era en ese campo. Y lo hice con todas las de la ley: presenté un proyecto a Josep Mª Mestres-Quadreny y éste la larga –no me lo dice en ese momento,

me lo dice años después– "tu proyecto era de una claridad meridiana, no pudimos menos que darte la llave es misma noche". Todas eran circunstancias muy positivas pero que en ese momento uno no las sentía porque estaba como anestesiado; la vida del desterrado así es, bastante compleja, no sólo buscar trabajo, tienes que cuidar de la más pequeña -que tiene dos meses-, ver que la mayor se tome los remedios mientras tu mujer está trabajando, y así turnándonos. Sin conocer a mucha gente, ni siquiera a otros chilenos, a otros argentinos, que sería la gente más próxima culturalmente. De todos modos los buenos amigos fueron apareciendo. Bueno, el asunto es que un 14 de Abril del 1975 yo inauguro los primeros Cursos de Música Electrónica y Composición Electroacústica y de composición en general. Me doy cuenta que hay mucha gente que quiere estudiar contrapunto, fuga, armonía, técnicas de orquestación y quiere estudiar de otra manera, porque los conservatorios estaban en un nivel que era bueno pero que era...

AG: Decimonónico total.

GB: Sí, se sometían a unos planes de estudio que no se habían renovado. Entonces mucha gente del conservatorio –como el famoso compositor Jep Nuix, que desgraciadamente falleció, que fue un músico fantástico y muy representativo de la joven generación de toda España, y muchos otros– se van a formar ahí. Algunos vienen del rock, la música popular urbana, del jazz. Unos tienen estudios de conservatorio, otros son técnicos en sonido, otros instrumentistas puros.

AG: ¿Y en qué momento se crea Phonos? ¿como Fundación, como escuela?

GB: En ese momento se llamaba Phonos S.A. (Phonos Sociedad Anónima). Era la única forma legal. Había una Ley de Fraga del último período del franquismo, de las asociaciones políticas, o sea de unos embriones de los partidos, porque no había partidos -estaban prohibidos– y entonces la fórmula legal era formar una asociación, una sociedad anónima, que hiciera una especie de negocio no lucrativo, en que habían puesto "grabación de discos de música contemporánea", "organización de conferencias", etc, unos objetivos muy tranquilos que eran permitidos pero como sociedad anónima (risas).

AG: Increíble. ¿Y cuánto dura esa condición de sociedad anónima para transformarse en Fundación Phonos?

GB: Bueno, sigue durando porque pudiera servir para hipotéticas actividades comerciales, una empresa editorial, por ejemplo, o una agencia de conciertos. En 1976, Phonos hace una presentación en el Festival Internacional de Música de Barcelona, en un concierto muy importante en la Fundación Joan Miró, que coincide con la primera visita de Luigi Nono. Ahí es la primera vez que lo veo en Barcelona. Viene a casa y podemos charlar de todo lo que nos había sucedido, él me ofrece nuevamente y esta vez en persona, no por carta, toda su ayuda. Es una persona maravillosa. Él, a su vez, estaba en un momento difícil. Hablamos el tema del

silencio caminando por la calle. Dió unas conferencias muy notables en el Instituto Italiano de Barcelona. Asistieron muchos músicos; Franco había muerto el 75, había una efervescencia total. Se empieza a producir la transición política.

AG: Lo que aquí llaman el "destape".

GB: Sí, en forma muy peyorativa. Creo que era el término creado por la extrema derecha para atentar contra cualquier esfuerzo democrático. Porque la de España, fue una transición ejemplar –no sin dolores y muertos e intentos brutales de golpes de estado–, tanto por la posición del Rey, del Partido Socialista Obrero Español, de los Partidos Cristianos de la derecha moderada, del Partido Comunista, como de los Partidos Nacionalistas. Todos llegaron a un acuerdo que permitió la constitución de lo que se llamó después el "Estado de las Autonomías". Así es que por fin los españoles se ponían de acuerdo en muchas cosas importantes para su futuro. Eso fue muy bonito.

AG: Independiente de mucha efervescencia.

GB: Y eso a nosotros nos entró el alma al cuerpo, salvo que hubo un intento de golpe de estado unos años después, que fue oprobioso y que nos puso a punto de tener que tomar las maletas e irnos a Francia. Una cosa espantosa. Bueno, pero en ese momento, ese concierto del que estábamos hablando en el Festival Internacional de 1976, fue un éxito absoluto. Ahí yo presenté la primera parte de *Chile, Fértil Provincia,* –toqué yo mismo la viola y participé como oboísta en otras obras– y con otro músico –un músico catalán que era mi alumno, un percusionista, Jordi Mestres, que iba a colaborar después conmigo en la grabación de esa obra–. Bueno, ahí se produce una valorización de esta actividad en música electroacústica y es un hito, en realidad, que permite que en los años sucesivos nosotros compitamos y presentemos proyectos al Gobierno Autónomo de Catalunya y que, en un momento dado, se nos apoye con una subvención que nos permite modernizar el laboratorio. Laboratorio que era bueno, dentro de unos niveles: tenía muchos grabadores de buena calidad y dos sintetizadores pequeños excelentes, también de EMS (*Electronic Music Systems*) un mezclador construido ahí por el ingeniero Luis Callejo, unos micrófonos y pare de contar. Y un lugar muy bonito: era una casa antigua que estaba en un barrio muy tranquilo, entonces se podía grabar sin ruido de la calle y sus espacios tenían una acústica especial. Había un jardín que por varios años cuidé.

AG: ¿En qué año salen de esa casa y van a la Fundación Miró?

GB:En esa casa estuvimos varios años y yo era quien hacía de todo ahí. 1974 -1985.

AG: Eras el "Maestro Chasquilla", administrador...

GB: Tenía que preocuparme hasta de los detalles más pedestres. Ahí venían grupos de alumnos, se hacían grabaciones, sonido para películas y para ello se establecieron

los primeros criterios de funcionamiento y de la repartición de los períodos de trabajo. Empezaron muchos compositores a tener las llaves del estudio. Algunos venían lo justo para sus trabajos de clase, mientras otros trabajaban día y noche, ¡porque eran insaciables y lo aprovechaban al cien por ciento! Se estableció un grupo grande de compositoras y compositores de música electroacústica –de quince o veinte– que, en realidad, fueron los primeros de España que componen e investigan en este régimen de usuarios de un laboratorio de música electroacústica y a los cuales les transmití el máximo nivel de calidad técnica que se podía obtener de ese laboratorio, cosa que después se agradece porque se produce un estándar que pretende parecerse al estándar europeo. Nunca pudimos competir, porque en Francia siempre había mejores máquinas, en Inglaterra y Alemania lo mismo. Pero algunas de las obras generadas allí ya se empiezan a tocarse afuera. ¡Gracias al intercambio entre radios europeas!

Son importantes los Festivales de Bourges y el Premio de Bourges, en Francia, o festivales que se organizan en función de la música española –Europalia, por ejemplo, en Bruselas, que es un muestrario de toda la música española contemporánea, y ahí hubo un concierto de Phonos–. Bueno, pasan los años y en los 80 aparece la tan ansiada subvención del Gobierno Autónomo y entonces la idea de que Phonos se transforme en una Fundación, porque así era posible comenzar a recibir aportaciones de diversas fuentes. Se hacen todos los papeles y tenemos que dejar esa casa antigua por distintas razones técnicas y porque mantenerla era ya un gasto enorme. La Fundación Joan Miró nos ofrece, por mediación de Mestres-Quadreny, que es a su vez miembro del Patronato –consejo directivo– de la Fundación Miró, una serie de posibilidades.

AG: ¿De contactos y ayuda?

GB: Y de cohesión de la gente de la cultura. No olvidemos lo que Joan Miró y Joan Brossa, el poeta, y los primeros congresistas catalanes significaron en la resistencia cultural.

AG: Y en voluntad.

GB: Sí. Es el mismo Miró el que dice que la Fundación que lleva su nombre se ha de llamar Centro de Estudios en Arte Contemporáneo (CEAC).

AG: Es un centro abierto...

GB: a la cultura, a toda manifestación, música, poesía, arquitectura, cine. Realmente hay un ambiente cultural magnífico en esos años, que no es el de ahora. Ha habido un cambio muy grande, más adelante podemos hablar de él, pero en ese momento se resume toda la época oscura que finalmente sale a la luz. Hubo mucha gente que había hecho cosas que no podía expresar, y se empieza a hacerlo, a difundir y sobre todo se establece una conciencia muy clara de qué son los bienes culturales. Un

poco lo que ha pasado con Neruda en el ámbito popular en Chile o con Gabriela Mistral. Empiezan a ser las personas que dan fisonomía y base de pensamiento a grandes masas, va a ser un lenguaje, como Matta, como Nemesio Antúnez, Violeta Parra y Víctor Jara. Para qué nombrar a tantos. Todo eso va formando una base de comportamiento, de ideas, que tienen los iconos de la música, los iconos de la poesía, de lo visual, son grandes acompañantes, como un factor de calor de los pueblos. Si los pueblos no tuvieran esos referentes estarían en el frío, friolentos.

AG: Es lo que verdaderamente se llama cultura o base cultural. Los artistas que con su legado van formando estructuras sólidas.

GB: Mucha gente dice "no, si esto lo hacen por vanidosos, les gusta lucirse", pero no. Los artistas están produciendo bienes culturales que tarde o temprano ingresan lentamente a esa base de pensamiento.

AG: Que forman el espíritu de un ciudadano. Esa efervescencia, ese brote contundente después del fenómeno oscuro. Es como cuando llueve en el desierto, y luego florece ¡con una fuerza!

GB: Exacto. Esa es una preciosa metáfora.

AG: Y esa fuerza de impulso creador que es muy bien acogida por la Fundación Miró y que hace que la Fundación Phonos se radique ahí, en la montaña de Montjuïc.

GB: En Montjuïc, en un sótano bastante grande que yo hago refaccionar. Construimos una oficina, un segundo laboratorio, sala de grabación, etc.

AG: ¿Eso también permite renovar mucha tecnología, maquinaria, infraestructura técnica?

GB: Efectivamente, empezamos a tener grabadores multipista y sintetizadores digitales de primera generación, sistema MIDI.

AG: O sea fue un salto cuantitativo y cualitativo importante.

GB: Sin duda. Tuvimos el primer micro-ordenador, un aparatito pequeño que es, en realidad, un microprocesador que hace las veces de calculador, con una impresora minúscula que me permitió hacer el 83 la *Polifonía a Barcelona* mediante un algoritmo. Luis Callejo, que es un físico, profesor de Teoría de Sistemas en la Universidad de Barcelona, al cual le ayudé a construir un conversor analógico-digital, él lo diseñó y yo debí construirlo físicamente. Estábamos muy encantados porque en esos años produjimos casi por primera vez en España sonidos por síntesis digital. Una buena tarde estábamos escuchando un sonido curioso producido por un programa, por un software, entonces Callejo, ensimismado, agarró un papel y dijo: "por primera vez en España, en Iberia (risas) se produce en octubre del año ochenta y tanto". Y empieza esa era.

Fuimos a la Conferencia Internacional de Música de Ordenadores en Venecia. Ahí vuelvo a estar en la casa de Luigi Nono. Pasan cosas muy bonitas. Me entero de toda la actualidad –y Luis Callejo también– y a la vuelta del viaje veníamos en coche y le dije: "¿por qué no organizamos ahora ya, aparte de mis cursos de composición, un curso específico de informática musical?" Naturalmente todos los viejos alumnos se entusiasmaron y se creó el curso con José Manuel Berenguer, que se había ido a Francia a estudiar en Bourges, el otro importante fue Claudio Zulián. Ambos de líneas muy diferentes de pensamiento, pero los dos en el punto más alto del conocimiento. Asisten a este curso Mercè Capdevila, Jep Nuix, Oriol Graus, Anna Bofill, Juan Antonio Moreno, músicos que dominan la música instrumental además. (Callejo era un tipo genial. Sus obras las he dado a conocer en el curso que estoy haciendo en ahora en el IMUC, casi en la primera clase, tomé como ejemplo una obra suya). Bueno, ese fue el momento en que se crea esta otra manera de pensar todo lo tecnológico en la era digital, a partir también de aportaciones propias; conocer métodos de programación y no guiarse por lo que venía hecho.

AG: Y en ese sentido, o para unir un poco lo que estábamos hablando antes sobre la Universidad *Pompeu Fabra*, ¿en qué momento la Fundación Phonos asume esta docencia de un Magíster?, ¿significa eso separarse de la Fundación Miró?

GB: Bueno, la Fundación Miró ya nos había avisado; nosotros llegamos a comienzos del 86 y permanecimos ahí hasta el año 1994. Pero ya cuando se va a celebrar el centenario de Miró, en el 93, la Fundación Miró había crecido tanto –el doble físicamente, es una obra gigantesca para que hubiera más salas de exposición, servicios– y ese sótano donde estábamomos era el depósito de los cuadros que ellos necesitaban, así es que más tiempo no íbamos a poder estar ahí. Todos lo sentimos mucho echando de menos la interacción, porque siempre hacíamos los conciertos allí y eso significaba una actividad permanente de música para la Fundación Joan Miró. Eso hay que decirlo; desde aquel mítico concierto el año 1976 los conciertos en la Fundación Miró son permanentes, cada año, se fueron engrosando y apareciendo figuras internacionales; han estado muchos compositores de diversos países. (A partir de las experiencias de nuestros conciertos, actualmente hay conciertos para escolares sobre una variada temática y los entrañables ciclos de conciertos de verano).

Entonces allí se produjo una serie de situaciones no exentas de discusiones bastante graves entre sectores; apareció una figura clave que es Xavier Serra, músico y tecnólogo. Es guitarrista y biólogo, pero después se especializó en tecnología musical en Norteamérica, tiene un doctorado en informática musical en la Universidad de Stanford. Su tesis es un programa de transformación de sonido mediante el computador. Él pasó mucho tiempo en Stanford pero quería volver a Catalunya y el único referente más o menos –que a él no le parece muy grande porque Phonos no se compara con el CCRMA (*Center for Computer Research in Music and Accoustics)* de Stanford– le pareció a él volver al desierto, pero tuvo que ser realista, lo acogimos y se transformó en un director, en un ingeniero mentor de la nueva era del laboratorio.

Esto fue traumático para cierta gente. Hubo momentos difíciles al establecer nuevas relaciones con un mundo académico con el cual no estábamos relacionados. Y es así cuando yo mismo le propongo a Serra hacer cursos de extensión universitaria; "Cursos de Post-grado", se llaman. La Universidad de Barcelona estuvo de acuerdo y efectivamente hacemos cursos de post-grado a través de dicha Universidad. Pero Serra estaba en tratativas con la recientemente fundada Universidad *Pompeu Fabra* para tener un campo de trabajo propio en la facultad de Comunicación Audiovisual; él ve ahí la oportunidad de tener un trabajo de profesor de música y de sonido. A la vez, apareció otra figura muy interesante que es la de Xavier Berenguer, un ingeniero que tiene mucho sentido artístico y que ha tenido una incidencia muy grande en las primeras empresas de animación –más tarde de animación por ordenador–. El inventa –ya pertenece a la Universidad *Pompeu Fabra,* como profesor en la Facultad de Comunicación Audiovisual –un Instituto destinado sólo a la creación audiovisual.

Entonces entre Xavier Berenguer y Xavier Serra negociaron nuestra inserción –la de Phonos– en este proyecto del Instituto Universitario del Audiovisual en la Universidad *Pompeu Fabra.* Sin embargo, Phonos no quería perder su fisonomía porque de alguna manera tiene autonomía – nosotros teníamos y seguimos teniendo presupuesto propio–.

AG: Ustedes llegaban con "marraqueta".

GB: Claro, exactamente, con un laboratorio. O sea que el primer inventario de ese Instituto Universitario del Audiovisual es el laboratorio de Phonos, pero a la vez, gracias a la Universidad, tenemos un local nuevo. Eso fue en el año 94, en la tercera etapa de mi trabajo en Barcelona, en Phonos. Firmamos un acuerdo de colaboración con el Rector de la Universidad, y ya quedaron las cosas claras: cómo Phonos se relaciona con la Universidad. Esto coincide con la vuelta de Andrés Lewin-Richter, que había estado ausente durante largos años por razones de su trabajo. Yo tuve que asumir casi toda la dirección administrativa, compartiéndola con Javier Serra pero con toda la parte artística –la organización de conciertos y otras actividades–. Para mi ese período fue muy pesado, muy complejo. Incluso afectó mi producción.

AG: Creativa, de obras. Tuviste que bajar el ritmo. ¿Pero estás contento de haber logrado todo eso hasta el momento?

GB: Claro que sí porque ahora ha habido muchos cambios. La universidad es una cosa, afortunadamente, muy cambiante y estimulante. El mismo Serra me decía "mira Gabriel, aquí la cosa no es consolidar nada sino que estar moviéndose perpetuamente", que es una teoría empresarial moderna.

AG: De evolución constante.

GB: Claro. Si no llegas a ser esclavo de cuestiones contingentes –logísticas y administrativas– y a perder mucho tiempo en mantenimiento y organización ¡qué

sé yo! En cambio si te estás moviendo continuamente, todas esas cosas se van disolviendo en gente que realmente puede hacer esas cosas, y tu labor principal es estar pensando en qué es lo que viene adelante. En eso, Xavier Serra es una persona genial. No en vano él es ahora el Director del Instituto Universitario del Audiovisual. Es una persona bastante interesante por todo lo que dice al respecto y por su capacidad de organización, su capacidad política. Él organizó dentro del Instituto un grupo que se llama de "tecnología musical" el GMT, *(Group of Music Technology)* y, además, como había trabajado en Yamaha como jefe de ingenieros (era el que sabía la parte musical para que los ingenieros diseñaran sintetizadores), él reprodujo ese esquema en Barcelona. Su proyecto es que ahí se hagan los trabajos de final de carrera de las Facultades de Informática o ingeniería, obteniendo gente que sabe música, pianistas aficionados que saben música pero que son ingenieros o a veces músicos profesionales que han hecho ingeniería informática, así es que les viene muy bien estar haciendo un trabajo en informática musical. Entonces vuelve a obtener la ayuda de Yamaha y este Centro, el GMT, tiene una cierta autonomía económica. Esas son las combinaciones que a la universidad le gustan porque así la universidad tiene ingresos.

Bueno, hablaba del reintegro Lewin-Richter y eso, desde hace poco, me ha liberado bastante. Él es un experto en gestión y con hacemos un equipo bastante integrado y que funciona bien.

AG: Una buena dupla. Gabriel te voy a llevar a atrás. Volvamos ahora a los años 60. Tú tienes formación de instrumentista, oboísta, como violista, como compositor. ¿De dónde surge el interés personal por introducirse en el mundo de la música electroacústica?, ¿tuvieron algo que ver tus estudios de ingeniería?

GB: Mis estudios de ingeniería no son completos pero sí me dan una base en matemáticas y en física inolvidable, que yo me las tomé muy en serio. En realidad siempre he tenido un aspecto relacionado con las ciencias: en el colegio escogí matemáticas, en el Bachillerato, en casa también la ciencia era una cosa de gran prestigio, mi padre Zlatko Brncic era un poeta atraido por las ciencias, mi tío era un investigador en genética y en biología, Danko Brncic, Premio Nacional de Ciencias. Yo diría que todo ese aspecto del arte y la ciencia en casa estaba. También la literatura en todos sus géneros, en fin, todo estaba junto, no había jerarquía. (Y puedes reírte, porque investigaciones de mi hermana Moira, en la rama materna de nuestra familia, nos llevan, en el siglo XIX a Grove, el inventor de la pila que lleva su nombre y al mismísimo Grove, su hermano, ¡el del *Dictionary of Music and Musicians*!). Bueno, había un ambiente exaltado en ese aspecto.

Mi padre era un geómetra, había tenido un profesor en el Instituto Nacional, el Sr. Federico Ruthland, famoso astrónomo según creo, y siempre contaba le decía a veces en clase: 'ese señor es el único que sabe'. Nos contaba esa anécdota porque sabía resolver teoremas de geometría. Todas esas historia a mi me fueron guiando hacia ese lado.

AG: Y cuál fue tu primera experiencia musical en ese aspecto, ¿fue en Chile?

GB: Fueron algunas lecturas y clases en ingeniería. Cuando estudiaba matrices o probabilidades, un personaje que después fue ministro de economía, Cauas, hizo unas clases muy interesantes en ingeniería sobre matrices, sobre cálculos específicos con matrices y determinantes. Yo quedé entusiasmado con esa materia, la explicó muy bien y dijo cosas que les sentaban raras a una gran masa de estudiantes. Dijo: "porque las matrices son una cosa que se utiliza en economía y son muy importantes porque aquí se pueden calcular sobre espacios n-dimensionales con muchas variables, y eso lo usan hasta los rusos" (risas). Como dando a entender que esto de la guerra fría era por algo, porque todos poseían herramientas muy fuertes de las matemáticas. Un confusionismo terrible pero a la vez daba señales muy claras de la función de las matemáticas. Después yo he oído opiniones, acá en Chile, sobre ese tema: las matemáticas como poesía pura y como abstracción, no como vehículo de aplicación alguna. Las opiniones de Hilbert y otros más modernos. Yo no tenía idea de Boulez que en ese tiempo hizo justamente las *Estructuras* para dos pianos mediante el uso elemental de matrices. Y yo empecé a hacer eso.

Me acuerdo que tenía un gran amigo Alejandro Contreras, violinista *amateur* pero estudiante de física, con el cual tuvimos nuestro primer cuarteto de cuerdas, junto con Renato Parada, Pablo Sanhueza o a veces Mario Moraga. En los intérvalos de ensayo los cuartetos de Mozart yo le decía: "estoy usando las matrices en música", y él me decía: "¡pero tú estás loco, qué tiene que ver..., las matrices son grupos de puntitos con coordenadas"!, no, le decía yo, "pueden ser estructuras secuenciales de notas, ritmos". Él no me entendía y me rechazaba. Fue el momento en que me di cuenta que había científicos y aficionados a la música.

AG: Pero no se unían en sí mismos. La síntesis.

GB: Seguí por ahí y después leí el famoso libro de *La música en la era técnica.* Lo compré en la librería universitaria donde iba un día conversando con el pianista Juan Carlos Villegas a escuchar los preludios de Scriabin; yo le explicaba lo que era la 'música del futuro', que era como un conglomerado de móviles de Calder, infinitos, en que aparecían y desaparecían sonidos-objetos y todo estaba hecho mediante ciertos cálculos, ¡que es lo que se hace ahora!

Entonces esto era insólito, pero muy bonito y está por ahí documentado, en ciertos escritos que hicimos en aquellos años por conversaciones con Gustavo Becerra, en las clases de composición. Gustavo había escrito "¿Qué es la música electrónica?" en la *Revista Musical Chilena.* José Vicente Asuar en el año 58-59 compuso su primera obra electrónica. Ahí está el mérito de Becerra, es una persona tan responsable, tan profesional en su ejercicio de la docencia. Lo primero que hizo fue hacernos oír las *Variaciones Espectrales* de Asuar en una clase de composición. Eso fue muy grato. Siempre se pensaba que el profesor de composición tenía que enseñar obras de autores lejanos, consagrados en Europa. No. Él hacía escuchar la

creación de un contemporáneo chileno que había hecho una obra singular, con medios electrónicos. Naturalmente después hay otro compositor fundamental: Juan Amenábar.

Él era amigo de mi padre –he repetido esta anécdota– y lo veía a menudo. Yo tenía 10 u 11 años, era un violinista incipiente y él nos dedicó los *Diálogos* para flauta y violín. Los compuso para nosotros, tengo la partitura con la indicación manuscrita "al joven violín de Gabriel..." Los empezó a componer en casa, en el escritorio de mi padre, cuando yo le pasé una hoja de cuaderno de solfeo. Ellos trabajaban en una obra para coro sobre un poema de mi padre que fue cantada por el coro del Liceo Manuel de Salas. Con Amenábar tuve el impacto de infancia. ¿Cómo es un compositor, qué hace?; porque lo vi escribir música, allí al lado mío. Para mí a los diez años ese era...

AG: El misterio.

GB: Sí, fue un gran ejemplo. El tipo que toma la pluma y va cantando y escribiendo y que va hablando hasta por los codos. Y mi padre le hace preguntas, le cuestiona cosas y hablan sobre Alban Berg. Mi padre, ¡para qué decir! Era una figura que conocía mucha música, estaba instruido en la música, toda su literatura está empapada de música; alguna vez escuchamos Stravinsky o Webern juntos. Me dio a conocer lo que sería la conciencia del auditor ilustrado, y de que se está ante un fenómeno que no hay que rechazar apriorísticamente. No iba a decir 'esta horrible música', jamás.

AG: El sentido de apertura.

GB: No me presionaba estéticamente. Más tarde, en esos momentos hubo una transmisión de música electrónica por la Radio Chilena –aquella referencia que yo he citado muchas veces– que me sorprendió solo en la casa. Quedé totalmente impresionado. Creo que era alguno de los *Estudios* de Stockhausen o de Eimert. ¿Cómo era posible eso en los años 56, 55?; me gustaría hacer una investigación para ver si fue verdad o una ilusión mía (risa).

Eso determina que ya en las clases de Becerra, años después, el tema de la música concreta y la música electrónica fueran temas normales. Entonces, la primera acción fue componer música concreta para los ballets que hacíamos con Teresa Monsegur y con Gaby Concha; en general hicimos muchas versiones y un verdadero aprendizaje. Incluso, te voy a decir que Carlos Crug –que era un buen amigo– me prestó un grabador de esos incipientes, mi primer grabador, me dijo: "tómalo, tu lo vas a necesitar mucho más que yo". En ese aparato grababa religiosamente todas las extensiones instrumentales que hacía en la viola, improvisaba con ella, hacía *sul ponticello, sul tasto, pizzicati, col legno,* vibratos diversos, percusión, sonidos con mucha presión de arco, o *flautati* suavísimos, verdaderos estudios sobre la interpretación contemporánea de la viola. Algunos escuchaban muy escépticamente, otros como Quique Rivera y como Juan Carlos Villegas pensaban que yo estaba

descubriendo un mundo poco a poco. Hay otros músicos que son más vendedores, es decir, si ya han hecho esos pequeños sonidos tratan de colocarlos en algún sitio y darle una importancia desmedida. En ese momento yo dejé todo eso dentro de las cosas que iba descubriendo lentamente. Después me di cuenta que las bases de una obra como *Coreútica,* que está grabada en un disco aquí en Chile –es para viola a seis canales espacializada–, está ahí en el año 60. Y que las propiedades de las obras de Nono están ahí: separar los objetos con silencios, producir grandes contrastes de un tipo de sonido a otro, hacer una nube de *pizzicati*, después un sonido sobre la cuerda al aire que casi no se oye, etc. Todas esos materiales para mí eran ya evidentes, pero claro, costaba escribirlos tal vez. Con Gustavo Becerra tratábamos ese tema, ¿cómo se escribe esto? Ahí vino también mi estudio de los multifónicos en el oboe, que también es bastante primigenio. Me acuerdo que el primer oboe que tuve, claro, uno se equivoca y salen los multifónicos, y yo decía "¿cómo es posible que este instrumento esté sonando así?". Me interesó de inmediato, pensé "esto es un sonido" no un ruido espantoso, rechazable. Esto es un sonido, ¡caramba! Entonces empecé a usar y a frecuentar los multifónicos, a ver cómo era su técnica y a anotar sus posiciones. Eso desde el año 59. Yo empecé a estudiar oboe el 56 y utilicé los multifónicos en mi primera obra para orquesta que es *Oda a la energía.* Los oboístas de la orquesta los tocaron. Alguno de ellos era mi condiscípulo, Cancio Mallea, y el maestro Clavero, no sé quién más estaba... el maestro Romero, ¿puede ser? En realidad escribí para oboe, oboe de amor y corno inglés. Pero como no había oboe de amor se hizo con corno inglés y dos oboes, las partes tenían los multifónicos digitados. Pienso que esa composición debe haber sido la primera obra en Chile que tenía esos sonidos.

AG: Seguramente.

GB: Y en el nivel de otros países también. Así es que, bueno, esto es instrumental y electrónico al mismo tiempo. Ese sería el resumen. Utilizo el medio de la grabación y después aparece esa música concreta, que es una música de objetos. Bueno, quien me ayudaba era mi gran amigo y director de coros, Eduardo Vila, que desgraciadamente murió. ¿Lo conociste?

AG: Sí, fue profesor de este Instituto.

GB: Era una persona interesante como organizador y como músico. Me ayudaba en estas grabaciones. Así nacen *Génesis* y *Máquinas*, dos espectáculos, uno de Teresa Monsegur y el otro de Gabriela Concha. Esos son ejemplos de música concreta. El grabador me lo prestaba Becerra; después yo me compré uno. Becerra me dio un trabajo –que ha sido recordado con Luis Merino–, un trabajo espantoso: hacer partes de una orquestación y mientras Gustavo orquestaba nosotros íbamos haciendo las partes. Eso duró semanas de trasnoche. Había que trasponer instrumentos y hacerlo con tinta y bien hecho; hubo muchos parches, mucha tijera (risas). Con ese dinero le compré a un amigo que yo tenía en el colegio un grabador, y esta fue una herramienta de trabajo en ese momento –no le pude pagar todo–.

Domingo Santa Cruz me dijo "Gabriel yo sé que tú necesitas trabajo. Me puedes

hacer la reducción a piano de mi *Egloga*", y me pasa una gigante partitura de coro y orquesta. Me pasé el verano entero en mi estudio y gracias al grabador –Santiago Pacheco, que era el responsable de todas las grabaciones del Instituto de Extensión Musical me pasó una cinta con la *Égloga*- yo pude hacer oído exacto de cómo sonaba la orquestación y tener una imitación como para no hacer un trabajo mecánico. Me acuerdo de la sonoridad de los acordes finales; la buscaba en el piano hasta encontrar más o menos lo que sonaba en la orquesta.

AG: O sea lo hiciste medio a oídas.

GB: Sí. Empleé esa técnica. Porque hay fórmulas para reducir ¿no es cierto? Pero yo quería que algunos aspectos de la orquestación, sobre todo la posición de los acordes, fuera la correcta. Y así fue. Con ese dinero compré realmente por entero el grabador que me sirvió para muchas cosas.

AG: Respecto a tus estudios propiamente tal de música electroacústica ¿con quién los realizaste?

GB: En Chile no. Lo único que hacíamos eran grabaciones. Yo sabía que existía el corte de cinta, evidentemente, lo había visto hacer, lo practiqué pero sin los medios técnicos. Sonido electrónico no. Habíamos pensado grabar cosas de la radio, por ejemplo, sonidos, onda corta y todo eso. Alguna vez lo hice pero eran de muy mala calidad; fueron descartadas. El efecto Larsen de realimentación mediante un micrófono y un parlante daba grandes resultados. Sonidos puros con los cuales hacer texturas más o menos 'armónicas'.

Se organizaron unas Jornadas de Música Contemporánea en la Universidad Católica, justamente –eran los tiempos de Juan Orrego-Salas– y vino Francisco Kröpfl. Dio una conferencia interesantísima en que se puso al día el tema, pero no sólo música electrónica sino que se escuchó *Atmósferas* y *Apariciones* de Ligeti, *Modo de valores e intensidades* de Messiaen y algo de Maderna. Eso fue impresionante; ahí estuvo Teresa también; era un momento muy bonito. Eso fue en los 60. Yo hablé con Kröpfl y le dije que cómo se podía estudiar esto. Y bueno, "vení a Buenos Aires. Allí hay un laboratorio, yo voy a dar cursos y otras personas también te enseñarán". Todo se precipitó.

AG: ¿Cuándo viajas para allá?

GB: En 1964 hicimos la campaña de Allende. Fue decepcionante. Trabajamos como bestias, Quique Rivera, Sergio Ortega, René Valenzuela, Eduardo Vila, todos los que ya he nombrado, y tantos otros y más ¡imagínate! Piensa tu que todo está unido en una actividad política contundente; muchos días de trabajo, reuniones. De trabajo, sí, porque íbamos a hablar con la gente, haciendo actividades, formamos una orquesta y escribimos música para la campaña. Con Sergio Ortega también hice ese trabajo de ayudarle a hacer partes y todo eso. El componía rapidísimo todas sus marchas, sus canciones, a veces tenía que ser de un día para otro. También, se hacía música

para el teatro donde grababa con el oboe. Todo fue muy rápido entre 1960 y 1965. En el 64 volvieron de Europa Vicente Salas-Viú y Augusta Von Godin, ella era mi profesora de Historia del Arte, a Vicente también lo conocía, era un investigador musical. Me querían mucho, nos querían mucho; era la gente que finalmente nos ayudó a vivir. Nos ofrecieron su casa, su biblioteca; inolvidable. De allí data nuestra amistad con Gabriel Salas Godin, el hijo de ambos. Ellos pasaron por Buenos Aires y recibieron de Alberto Ginastera el encargo de propagar la convocatoria al concurso para el Segundo Período de Becas Latinoamericanas del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM). Vicente Sala-Viú me trajo el prospecto y me dijo: "Gabriel, tu te tienes que presentar a esto porque es lo que tu necesitas; ahí va a haber un laboratorio de música electrónica". Yo me encerré en mi estudio otra vez, pluma en mano. Pasé en limpio todas mis partituras, hice copias de las grabaciones de los ballets concretos y de las pocas obras grabadas, entre ellas la de orquesta, la *Oda a la Energía* y la *Sonata para violín solo*. Años después *Oda a la Energía* recibió un elogioso comentario de Luigi Nono y la *Sonata para violín solo* una sonrisa admirada de Iannis Xenakis tocada por el magnífico y entusiasta amigo Patricio Cádiz. Mandé todo lo que me pareció lo mejor que tenía. Le conté esto a Quique Rivera, le dije: "mira, yo me voy a ir a este concurso". "¿Sí? --me dijo--, yo también. Yo también quiero" (risas). También, se lo conté a Miguel Letelier.

AG:¿Fueron los tres al final?

GB: Claro, ellos hicieron lo mismo, presentaron todos los papeles y ahí hubo una situación tensa ¿nos aceptarán a los tres? Afortunadamente así fue. León Schidlowsky estaba en el jurado, Ricardo Malipiero, el propio Ginastera, Tosar y otros que no recuerdo. Bueno, según Schidlowsky me contó, las cosas fueron muy justas. Nosotros estábamos al nivel requerido. No había otros candidatos que nos hicieran sombras. Ahí aparecí en Buenos Aires, en Abril del 65. Esto permitió que nuestra vida en común con Teresa se trasladara a Buenos Aires. Ella inició estudios de teatro. Bueno, seguimos trabajando en nuestros inventos, espectáculos.

AG: Se puede hablar de Buenos Aires como tu segundo gran período.

GB: Sí, que se extiende desde 1965 hasta 1974.

AG: Como estamos hablando del 74 y tú, sin que yo te lo pidiera, hiciste una relación con la política ¿cómo relacionas la música con lo social y lo político? ¿Cuál es tu pensamiento al respecto, tu posición? Algo has dicho, trabajaste ferviente y sacrificadamente para la campaña del 64 con Allende.

GB: Ahí hay hubo teorías diferentes.

AG: Sí, lógico, me imagino. Visiones distintas. Cuéntame un poco de eso.

GB: La de Ortega, la nuestra, y la de otros. Y en eso, leyendo textos de Nono uno se aclara. Yo no los conocía pero adopté una posición: la nueva dimensión política,

este cambio social, tenía que ir acompañado de un cambio en todas las esferas. Un poco lo que Schönberg había pensado aunque él no lo expresa de esa manera. Él se basa en la filosofía de Schopenhauer o de otros filósofos, pero igual allí hay una idea de cambio social, de que hay un cambio estético y de la percepción. En mi caso, yo sentía un atractivo por todo eso y pensaba que, justamente, una masa popular que no tuviera idea de lo que otras capas sociales cultivan sería siempre una masa en desmedro, esclava. O sea que había que propagar todo el conocimiento de todo y no sólo destinarle lo que ellos entendían, controlaban y dominaban. Encuentro que cada uno lo hizo a su manera. Y así yo, mis obras dedicadas a aspectos políticos o a...

AG: A funciones sociales o socio-culturales mostrando todos los recursos aunque fueran complejos.

GB: Claro, estaban hechas con las técnicas más modernas y con toda la electrónica que se pudiera concebir. El *Octeto para bronces*, que ganó el Premio Casa de las Américas de La Habana en el 66, tiene el mismo proceso que alguna obra de Nono, con esos procedimientos complejos de espejos, de cánones en expansión y un trabajo muy rico en los recursos instrumentales. Está hecho sobre *La Internacional*, por ejemplo.

AG: ¿Es audible, es reconocible en la audición?

GB: Sí, es reconocible pero de una manera muy subliminal, muy específica, te remite a *La Internacional* pero no al aspecto de cantar la canción, sino a tantas cosas que puedan rodear eso, positivas y negativas. Yo tenía un aspecto crítico en ese sentido, nosotros teníamos muchas interrogantes en 1966.
Después, esa obra dedicada a Ernesto Guevara, que era absolutamente electrónica aunque tuviera dos instrumentos. Fue la primera obra con procesamiento de instrumentos en vivo, del 67- 68.

AG: ¿Hecha en Buenos Aires?

GB: Claro. Se llama *Acuerdate, ha muerto!* El clarinete y el violín pasados por el laboratorio de sonido en el momento en que están tocando y una parte electrónica a ocho canales. Todo eso se podía hacer en el Instituto Di Tella en Buenos Aires, que estaba absolutamente bien equipado. No en vano el Instituto fue cerrado por los militares. Había un abismo cultural entre los dirigentes del país y lo que se estaba haciendo, lo emblemático que era ese Instituto. Estaba haciendo algo como el IRCAM; el IRCAM se fundó bastante después, en el 73. Menos tecnología pero las ideas ya estaban.

Otra obra fue dedicada a los esfuerzos que conducían a los procesos de paz, sobre todo durante la Guerra de Vietnam —composición marcada por esa inquietud y todo el alegato que eso trae— es *Dialexis* para once percusionistas y sonido electrónico. Es del 66. Ahí Ginastera me acogió mucho como maestro. Apoyó ese

proyecto con esa parte instrumental gigante, los once percusionistas, la celesta, el vibráfono, el piano y el sonido de síntesis electrónica (recordemos la instrumentación de la *Cantata para la América Mágica*).

Yo tenía un esquema muy Messiaen-Boulez, de mezclar todos los instrumentos de placa, parche y metal, clasificar y todo lo mejor que pude escribirlo. (Y tenía esa dedicatoria a Olga Poblete que fue mi gran profesora en el colegio y una luchadora por la paz. Ella decía: "la paz no se espera, se conquista". No es una cosa que va a llegar sola, sino que hay que hacer algo). Esta música yo la hice con electrónica. Fue la primera vez que hice un trabajo sistemático en el laboratorio: calculé las frecuencias con procedimientos logarítmicos de modo que creé unos acordes que no eran acordes tradicionales, sino que eran una gama de frecuencias crecientes o decrecientes –en forma logarítmica– y que usaban todo el registro audible o franjas de registro de diversos intérvalos. Eran ideas bastante correctas –yo considero– sin tener mayor información sobre Stockhausen; una información lejana. Esa banda sonora era muy austera, eran grandes sonidos que a veces inundaban todo y a veces se quedaban en un segundo plano con respecto a la percusión. Esto valió la crítica de otros compañeros que decían: "No, esa parte electrónica no vale para nada. La parte de percusión está muy bien". Después Andrés Spiller, un director de orquesta y oboista, decía, ¡Ah, es muy simple!: "la percusión representa al sufrido pueblo Vietnamita y la electrónica son los malos norteamericanos".

AG: Cada cual hacía su interpretación.

GB: Todas ridículas. Después otro gran amigo, el arquitecto Luis Santos, me dijo "Gabriel, le faltaba la soprano" (ríe), ¡además de todo el barullo quería una soprano! La verdad es que tenía razón, después, escuchando otras obras contemporáneas, en medio del sonido polifacético aparece la soprano.

AG: Tremendo.

GB: Obras de Jonathan Harvey, de autores norteamericanos muy inspirados en los europeos, en Xenakis.

AG: Y esa actitud de dedicar obras a problemas determinados, ¿en qué la basas?

GB: En una necesidad de mostrar o señalar los problemas humanos. El *Octeto para Bronces* fue para recordar la matanza en el mineral de El Salvador.

AG: Mi pregunta es si eso continúa como una actividad posterior a los 60, 70.

GB: Sí. Se fue trasladando más bien a personas que han demostrado calidad humana. El mismo Nono, Kröpfl, Becerra, Gandini, a las Madres de la Plaza de Mayo, el mismo Dr. Ernest Luch, asesinado por ETA, que fue ministro de salud del primer Gobierno Socialista en España y después rector de la Universidad Internacional

Menéndez Pelayo. Fue uno de los que me ayudó a hacer los Seminarios sobre Música y Ordenadores, seminarios internacionales con los que estuvo plenamente de acuerdo. Era un melómano, un científico y un hombre de la cultura y el diálogo; una persona extraordinaria. Entonces pasó eso. Las circunstancias sociales generales se fueron enfocando hacia personas.

AG: Que hayan sido significativas. Bueno, una de ellas es –te lo digo al tiro porque se cumplen 30 años de su muerte– Jorge Peña, con quien trabajaste.

GB: Para qué decir.

AG: Ahora hay un gran homenaje en estos días en La Serena.

GB: Espero poder ir.

AG: En esa relación de personas significativas también, se deja entrever el por qué tienes que salir de Buenos Aires. Eso convendría aclararlo, porque más de alguien puede entender que fue por un problema en Chile

GB: Fue simple persecución política generalizada. Concretamente mi actitud militante –no sólo mía sino la de mi esposa y de la familia de mi esposa– motivó una persecución bestial ya desde los 70.

AG: En Buenos Aires.

GB: En Buenos Aires. Además que yo soy sobrino político de Salvador Allende. (Allende estuvo enterrado en la tumba de Eduardo Grove, en Viña, todo el tiempo, hasta que se lo trasladó a Santiago. Eduardo Grove era tío abuelo mío. O sea había una relación de cariño familiar, además, no sólo admiración política. Un hermano de Eduardo Grove fue Marmaduke Grove).

Así es que para nosotros la tradición del socialismo es una cosa que viene de antiguo. Y que mi padre se manifieste más favorable al Partido Comunista es importante; era su visión política. Y que yo también haya pertenecido a las Juventudes Comunistas pero, por sobre todo, hayamos valorado la idea de Allende de unir esas fuerzas, de no desperdigarlas nunca, también era la idea del *Pueblo Unido Jamás Será Vencido.* Sergio Ortega también tenía plena conciencia de eso. Todos nos desarrollamos con una conciencia muy unitaria.

(Anoche estaba viendo en la televisión, recordando la Campaña del No, aparece hasta el Partido Nacional reclamando su participación en ella, eso me dio una impresión muy grande. O sea ¡cómo habrán estado las cosas para haber llegado a ese grado de consenso!)

La persecución empezó en mi caso en los años 70, con un episodio muy cruel: un secuestro.

AG: O sea previo a todos los problemas chilenos.

GB: Sí, por suerte Allende ya era presidente y la gestión personal del embajador Ramón Huidobro y personas como Otaegui, que estaba como agregado cultural, me salvaron la vida. Desde luego mi esposa Teresa fue quien luchó por convencer a las autoridades del tremendo riesgo que existía. Si no, yo habría muerto en ese momento. Fue una situación muy difícil. Por diversas relaciones con el movimiento de extrema izquierda fuimos perseguidos todos, los familiares y toda una capa de la sociedad por orden alfabético, con amenaza de muerte. Fui sometido a descargas eléctricas y quemaduras de cigarrillos, como era habitual. Hasta el último momento, en que fui abandonado en el campo por fuerzas que no sé quiénes eran –nunca supe porque no los podía ver, estaba vendado, esposado y amarrado y tenía una pistola en la cabeza, hasta el último momento–.

AG: Y eso no termina así, necesariamente.

GB: Ahí yo me di cuenta que había presiones de la embajada chilena y de la Cancillería, que habían permitido mi liberación. Alguien había preguntado por mi a las autoridades argentinas en forma terminante, era el cónsul chileno.

AG: Y habiendo superado eso, ¿el problema se repite el 74?

GB: Bueno, es que ahí fue una saga: primero el Gobierno de Cámpora que permite todo el apoyo a los exiliados chilenos –Gladys Marín en Buenos Aires en ese momento– todos mis amigos que venían de Chile se les prestaba ayuda, eso lo puede atestiguar tanta gente, compañeros de colegio. Y yo, a los pocos meses, estoy en la misma situación. Mi casa asaltada y la perentoria amenaza de muerte. O sea, no sólo eran los chilenos de paso que se iban a Europa y que tenían que huir de Buenos Aires, también porque empezó la *Operación Cóndor* y todo eso. Fue terrible, espantoso. Además sin medios económicos. Ese momento es difícil porque un perseguido político –según el caso– a veces va exiliado con una protección implícita de otro país. Nosotros salimos por cuenta propia.

AG: Porque había que salir, simplemente.

GB: Ayudados por personas del Gobierno Argentino, el propio Guido Di Tella, por mediación de Gerardo Gandini, Francisco Kröpfl y muchos, todos mis amigos. Gandini fue una persona clave. Me dijo "Gabriel, voy a hablar con Di Tella inmediatamente" y éste autorizó que se me hiciera un préstamo del Fondo Nacional de las Artes, que se fue pagando después. Eso me permitió comprar pasajes.

AG: ¿Eso significa que a partir del 74 tu te vas a España?

GB: Llegamos en diciembre de 1974 a Barcelona.

AG: Pero en tu estadía de diez años en Buenos Aires, casi, ¿tenías contacto con Chile?, ¿venías constantemente?

GB: Sí, por razones muy curiosas. Desde luego por ver a mi familia y mis amigos, pero el objetivo primordial era continuar mis estudios. Tenía que hacer unas proezas que consistían en reunir a las comisiones para dar exámenes particulares de materias como acústica, instrumentación, fuga, composición. Y así estuve. Hubo momentos en que era imposible encontrar a todos los profesores y yo perdía el viaje. Bueno, gracias a eso se me reconoció haber terminado la carrera. No pude dar el examen de grado nunca. Eso fue un argumento muy favorable cuando años después se revisó mi caso –después de la dictadura- para obtener el título.

AG: Qué historia esa!

GB: Y fue porque: "Gabriel se había preocupado de dar sus exámenes".

AG: Siempre en el plano personal y en el musical, porque uno no es persona y músico por separado, el estar fuera obviamente que te hace mantener un vínculo con otros compositores chilenos viviendo en el exterior. Te voy a nombrar algunos y me gustaría saber qué contacto, qué relación en estos años has tenido con: Gustavo Becerra, que está radicado en Alemania; Sergio Ortega y Edmundo Vásquez, ambos en París; Juan Allende Blin, en Alemania; el mismo Enrique Rivera, que en un momento dado fue a hacer unos cursos a Detmold. ¿De quién te acuerdas?

GB: Más que verlos hubo cartas o estar sabiendo el uno del otro. Al que vi y me ocupé de ver fue a Gustavo Becerra. Organizamos un concierto de solidaridad con Chile en la Universidad de Barcelona. Lo organicé a partir de una convocatoria que hizo el Partido Socialista de unas Jornadas de Estudio sobre Chile muy interesantes porque venían profesionales de todo tipo y hacían ponencias. Entonces, nada mejor que los profesionales compositores participaran en las discusiones y presentaran sus obras. Estaba el Rector de la Universidad de Barcelona, que quedó muy impresionado con este concierto y porque la universidad estaba llena de gente. Fue un concierto electrónico e instrumental en el que me ayudaron muchos compañeros catalanes. Becerra presentó unas piezas en que había proyecciones de videos sobre objetos que Flor Auth, su mujer, hacía. Muy bonito eso. Yo le ayudé a Gustavo a trasladar su banda de cuatro canales; lo hicimos con dos magnetófonos, no tenía grandes posibilidades técnicas pero se pudo hacer. Yo estrené la primera parte de *Chile, Fértil Provincia.* Fue la segunda vez que esta obra se agrandó; del plan original se van cumpliendo etapas y ahí la hice con más músicos. Después invité a Becerra a hacer un curso en el Seminario de Composición que yo hacía en la Fundación Miró cada verano, y el hizo, naturalmente, su curso sobre "Posibilidad de una retórica musical".

AG: Su tema favorito.

GB: Que, por cierto, en la reseña de la *Revista Musical Chilena* no figura (risas). Al maestro, se le olvidó decir que estuvo en Barcelona dos veces; dos y tres veces.

Estuvo en Valencia también el año 92 cuando hubo muchas actividades y lo invitamos.

AG: ¿Y así fue que has mantenido con él un contacto más allá de las cartas?

GB: Y un tiempo de pelearnos mucho por diversas apreciaciones políticas, también. Supongo que estaba en una cierta ortodoxia y yo me había desvinculado. Estábamos muy impresionados con Ernesto Guevara. Para mi era una persona muy interesante por su apertura, por su proveniencia, por su prosa literaria, él era más interesante que otros dirigente políticos. Y porque era muy inteligente. Sabía considerar a las personas también. No dejó de hacer todo lo posible por mejorar las condiciones socio-economicas de los pueblos latinoamericanos. Tuvo que hablar con mucha gente importante de su época y todos estos escurrían el bulto a la hora de ayudar verdaderamente a Latinoamérica. Eso motivó un cambio de estilo que era, yo creo, necesario.

AG: Y natural porque son de generaciones distintas, no tiene por qué producirse una coincidencia tan potente.

GB: Claro. Ni una obligación. Bueno, pero eso con el exilio se borró de inmediato y volvimos a escribirnos con gran cariño. Él estaba muy relacionado con Quilapayún y yo no tanto. Yo escribí una obra para Inti-Illimani pero nunca se la llegué a mandar. Era *La Tonada Larga a Recabarren*, justamente, una pieza para cello y piano, y a esa parte de cello y piano, en realidad, se le podía agregar el coro a tres voces.

AG: Masculino.

GB: Sí, sobre textos del poeta uruguayo Alberto Silva (La *Tonada* fue estrenada y difundida por Constanza Dávila y Eduardo Valenzuela). Con Sergio Ortega más bien siempre hubo amistad fraterna, saludos, consideraciones muy amistosas y respetuosas.

AG: Sin embargo, estando relativamente cerca nunca hubo algun encuentro.

GB: No porque estábamos muy mal de dinero y de posibilidades. Yo no salí de Barcelona durante años, siempre estaba trabajando. Mi trabajo era dar clases día y noche, hacer desde luego toda las cosas de la casa y trabajos de toda índole, como eran los audiovisuales, las sonorizaciones, mis conciertos de viola y electrónica y tantos y tantos cursos en diversas ciudades de España. Los audiovisuales nos salvaron la vida mucho tiempo, y esto incluía la sonorización de las presentaciones. Sin tener una empresa, yo tenía unos equipos que muchas veces me los alquilaban y era yo el que llevaba los altavoces y amplificadores con mis propias manos y así es como me embromé una pierna para siempre, por cargar peso indebido. Después, escribir artículos y muy de tanto en tanto un encargo de composición. De pronto empecé a ser más conocido y a viajar por España; hacía cursos en San Sebastián, en Valencia, Madrid, Málaga, Oviedo. Me había puesto de moda como el compositor que sabía música electrónica.

AG: Siempre dentro de España.

GB: Sí, después empecé a salir a Francia, Italia, Suecia; a Alemania no he ido por más que Gustavo me haya invitado trescientas mil veces. Nunca me ha dicho 'ven que hay tal cosa', sino que 'ven a mi casa'. A Sergio lo vi en Cuba. Fue un encuentro maravilloso. Me mostró sus partituras estuvimos juntos siempre. Me acuerdo de la despedida, fue muy emocionante; yo le regalé un montón de papeles de muchos pentagramas que me habían dado los amigos cubanos.

AG: Esos papeles de orquesta que cuesta conseguir.

GB: Sí. "Uy que bueno", me dijo Sergio. Después hablamos mucho por teléfono a raíz de alumnos comunes que iban y venían entre París y Barcelona. Yo me fui enterando de todas sus obras. Además, por Eduardo Valenzuela y Constanza Dávila que hicieron una labor enorme para difundir nuestras obras. Becerra organizó conciertos en Alemania. A Edmundo Vásquez no lo conocí propiamente pero sabía de sus obras, he escuchado algunas.

AG: Te lo vas a encontrar aquí porque viene al Festival.

GB: Fantástico, es muy buen compositor. Con Orrego-Salas tuve correspondencia durante largo tiempo.

AG: El estaba definitivamente lejos, en Indiana.

GB: Sí. No sé a raíz de qué empezamos a recordar tiempos en que él dirigió el coro que hizo Amenábar con el poema de mi padre, y que lo hizo muy bien. Había una relación. Nos explicamos nuestras vidas por carta. De Eduardo Maturana también supe. Nos íbamos siguiendo.

AG: ¿El estaba en Centroamérica?

GB: No, estaba en Canadá, creo. Agustín Cullell estuvo en Centroamérica, al que también llegamos a llamar por teléfono, a escribirle una carta y a recuperarlo, también, como amigo. Y mucha otra gente que no era instrumentista. Pero en realidad la vida era tan apretada que no te permitía una vida social muy intensa con tus amigos. De todas maneras –a lo mejor una característica mía– hay otros chilenos que han constituido grupos muy sólidos y han estado siempre juntos y motivados por la democracia en la patria lejana. Por ejemplo, el dúo Cherubito-Dávalos fue un punto de referencia. Yo estaba componiendo una obra para orquesta en homenaje a Jorge Peña. Y de repente dije "Qué diablos hago para orquesta. ¿Cuál orquesta?" y están ellos dos, que son unos maestros, que me están pidiendo una obra a gritos, que puedo hacerla con ellos. Fui probando todos los pasajes, sobre todo con Miguel Ángel Cherubito, de un rigor enorme, y con Eulogio Dávalos una cantidad de matices y armónicos refinados. Así es que esa obra es un ejemplo muy bonito de

colaboración compositor-intérprete durante todo el año 75-76. Tanto que la fueron a estrenar al Witmore Hall de Londres, y tuvo un gran éxito.

AG: Esta entrevista, Gabriel, la hice a fines de octubre a propósito para preguntarte acerca de un último tema, que es sobre la visión que tu puedas tener de Chile considerando tu larga permanencia en España. Has venido a Chile esporádicamente durante algunos años, pero siempre por muy corto tiempo y por situaciones familiares. No es lo que en esta oportunidad estás viviendo, llevas dos meses acá, estás viendo la televisión; relacionándote con mucha gente, etc. Te pregunto esto porque en el numero anterior de *Resonancias* hicimos una especie de revisión de la vida musical desde el golpe de estado hasta hoy, con la participación de Fernando García, Cirilo Vila, Andrés Rodríguez, Germán Domínguez, distintos actores de acciones culturales durante la dictadura. Me gustaría saber cómo ves a Chile ahora.

GB: Primero haría un análisis general, que ni siquiera es análisis sino que son sensaciones, impresiones que uno tiene constantemente y que están dentro de uno. El país está dentro de uno. Es inseparable como paisaje y lugar físico y como pluralidad de tipos. No hay un solo Chile homogéneo sino que hay muchos Chile diferentes que confluyen en esa imagen o se balancean a veces más para un lado que para otro. Chile es un país que tiene una composición ancestral étnica propia, que es desconocida pero que opera en la sociedad.

AG: En forma muy especial.

GB: Los pehuenches, los diaguitas, los incas, los araucanos, los onas. Toda esa gente es la que vivió en Chile, es la que pertenece al país por los siglos de los siglos. Y algo habrá de eso y nosotros tenemos que reconocerlo, buscarlo y quererlo. Cuando vi en Argentina, en el Museo de Antropología, las grandes exposiciones sobre los fueguinos y los onas, quedé impresionado. Tanto que la Directora de ese museo me dijo: "tiene que ir a Santiago ahora, al Museo Precolombino y ahí sí que hay cosas magnificas". Yo creo que eso es tan fundamental. Era una materia del colegio que se estudiara a las comunidades autóctonas, pero de ahí inmediatamente ya venía la Colonia, la República y después el brillo de Chile, los decenios, la fundación de la universidad y Chañarcillo y todo un énfasis de chilenidad. Y bueno ¿y los otros? Desaparecieron en una oscura región de su propia tierra. Es por eso que uno se ha hecho de izquierda, en realidad, por que la historia siempre es una cosa fulgurante de personajes que representan casi a los mismos personajes europeos (españoles, alemanes, ingleses, franceses, norteamericanos, judíos o árabes) y falta esa a parte de este sustrato importantísimo, que nos revela rasgos de personalidad y cosas muy encontradas y conflictivísimas en la formación del personaje, del chileno, que está ensalsado por el patriota y el soldado desconocido, etc. Una persona que sigue siendo ignorada y no considerada. Anoche vi ese discurso tan importante de Aylwin después del No, decía "porque aquí lo que importa es que cada chileno sea considerado como una persona". Bueno, el otro fenómeno es que es un país de inmigración o sea aquí hay todas las razas y personajes del mundo.

AG: Yo creo que tampoco está muy entendido o asumido.

GB: Y siempre las hubo. Muy interesante el libro de Edwards sobre Toesca, por ejemplo. Es un libro maravilloso que narra las peripecias de este italiano en esta sociedad colonial y los personajes que había. Uno hace hincapié en muchos otros pero se nota ahí una presencia de diversas fuerzas. Y, después, esos que se han sido muy enaltecidos y que han llegado a ser famosos justamente por su calidad de extranjeros. ¿Por qué la calle Lord Cochrane, Domeyko?. Para qué decir. Si tu ves los nombres de las calles verás apellidos netamente europeos por doquier y, después las invasiones de migración de las cuales proviene mi apellido. Parece increíble que un señor de Zagreb venga a parar a Punta Arenas. Ahora me doy cuenta que no éramos unos poquitos, hay una cantidad de apellidos de distintas partes de Europa impresionante. Toda esa mezcolanza es Chile y tenemos que soportarnos y cuidarnos.

AG: ¿Cómo la ves desde que la dejaste hasta ahora que la re-encuentras?

GB: Voy a resumir –porque es largo– en una frase que me dijo mi mujer, que es una persona muy intuitiva e inteligente. Me dijo: "Gabriel, estoy bastante triste. Yo vine a Chile en el año 62 y los chilenos eran amabilísimos y ahora me he encontrado con una especie de militares de civil". Así me lo dijo y yo también había tenido la misma percepción. O sea personas que hablan un lenguaje duro, monosilábico.

AG: Con cierta desconfianza.

GB: Desconfiados. Haciéndote ver que tu eres un sospechoso. Pocos amigos. Y un lenguaje técnico en la relación personal; a veces con mucha eficiencia. Es un absurdo porque se puede ser eficiente y amable. El bien hacer no es una condición de lo desagradable. Es una cosa bien notoria, incluso en la gente muy joven, en los chicos. Un vocabulario que a lo mejor no es castrense puro sino que es de las películas, de las series de televisión. Para qué decir la televisión. Me parece espantosa, con honrosas excepciones; es como estar en dos mundos, pero ese mundo es muy influyente en la sociedad transmitiendo contenidos continuamente negativos, muy negativos. Entonces hay que penetrar esa capa a la cual no se está acostumbrado, seguir viendo esa cosa más de raíz, esa bondad, esa curiosidad, ese espíritu de investigación que tiene el chileno.

AG: ¿Tu crees que eso se ha perdido a nivel de un primer contacto, en una superficie?

GB: Está por debajo. Pero eso yo lo capté en España, también. Después de una dictadura pasa eso y hay un cierto aspecto muy gris y muy siniestro de gente que aunque no lo sea parece corrupta; es producto de una distancia de una educación con el modelo. El modelo que establece el poder, el modelo de comportamiento. Lo demás, vamos a otro aspecto, que es absolutamente positivo: la gente ha luchado muchísimo desde siempre por re-establecer las buenas relaciones y volver a un país equilibrado. Se habla mucho de ese empeño económico, que dice que Chile es país ordenado que paga sus deudas, que está al día.

AG: ¿Eso es nuevo para ti?

GB: No, pero dicen que eso es una costumbre de los economistas chilenos hace mucho tiempo. Lo reconoce hasta un funcionario del Gobierno de Pinochet. Pero el tema es que esa supuesta eficiencia económica no es estandarte de nada, es como cuando un papá le dice a sus hijos "¿Qué más quieren?. Yo no los quiero pero las cuentas de casa están claras". Es una cosa estúpida. Es obvio que hay que tener una economía sana, pero eso no basta, se necesitan más cosas.

AG: ¿Y en el ámbito de la música?, te ha tocado ver poco porque en un mes no pasan muchas cosas en Chile tampoco. ¿Qué impresión tienes de la vida musical?

GB: La encuentro muy buena. También muy buena tu labor dentro de esta carrera de composición musical que se ha creado. Ha dado cabida a un tipo de músico que antes no teníamos, que era un músico con muchas ganas de aprender, muy intuitivo y que puede tener la oportunidad de cultivarse hasta un cierto momento y después elegir otro destino. Y el que no, proseguir con gran éxito una carrera de composición. Eso es una cosa de economía. O sea que es un funcionamiento realista de una carrera tan difícil como es la del compositor.

AG: Claro, que no le aporta ni un futuro de esplendor.

GB: Pero que le aporta desde el principio una visión más global de su oficio y de los riesgos que está corriendo, como para no desperdiciar su tiempo ni eternizar sus estudios en pos de nada. Y eso me parece muy bien. Tengo muy buena impresión de los alumnos que he tenido. Trabajan semana a semana. Están muy bien. Ya quedé muy impresionado, el día que llegué, cuando me trajiste a un concierto de alumnos. Realmente, aparte de la calidad y de las ideas de las obras, pensar que ellos mismos las habían montado con sus propios compañeros y que los instrumentistas eran muy buenos, se habían ocupado de hacer las obras muy bien hechas, no por una obligación pasajera, me causó una gran impresión. Para qué decir que el ambiente del Instituto de Música es muy favorable. Yo nunca había tenido relación con la Universidad Católica. Años atrás di una conferencia, invitado por ti y Jaime Donoso. Por amigos comunes, había venido cuando estaba Eduardo Vila.

AG: Sí, fue en nuestro Auditorio.

GB: Luego tuve correspondencia con Carmen Peña en una época a través de trabajos de musicología. Pero siempre he ido a parar a mi Universidad, que es la Universidad de Chile. En cada viaje siempre he hecho una conferencia allí. También en la Escuela de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, por mediación de Renato Parada y en esta ocasión de Silvia Herrera.

AG: ¿Y cómo encontraste la gente, la Facultad?

GB: Bueno, hubo épocas. La primera vez regresé, encontré que estaba ¡uf!..., que había acusado el golpe tremendamente. Estaban todos sumidos en una cosa muy dificultosa, la universidad misma ha pasado por una crisis muy grande. Luis Merino tiene plena conciencia de eso. Cirilo Vila, por otro lado, ya estaba cansado de ejercer el magisterio formidable durante muchos años, sin mayores estímulos de ninguna especie. Por suerte he visto que se ha rehecho en muchos aspectos. Ahora tiene un laboratorio de música electrónica bastante bueno.

AG:¿Lo conociste?

GB: Sí. Fui el otro día a un concierto del curso de canto de Hans Stein. Escuché el cancionero italiano de Wolf. Muy bien hecho. Saber que hay una presentación de un curso, de una cátedra a ese nivel en Santiago de Chile, me llenó de alegría. Tal cual como podría ser en cualquier parte del mundo. Un pianista maravilloso y dos cantantes de primera línea.

AG: Y en cuánto a la actividad musical en Chile, de oferta, de público, ¿te parece que es la adecuada?

GB: Creo que sí. En Argentina y en Chile –y más en Argentina por razones de volumen- hay un prurito de saber todos lo que pasa, por lo menos están todos muy informados. Aunque no se lo pueda tener, saber que existe y cómo es, obtener las grabaciones, los libros, etc.

AG: ¿Tu piensas que eso es menor acá en Chile?

GB: Se va a equilibrando. Chile tenía una clase culta muy potente pero muy restringida.

AG: De eso se ha hablado mucho.

GB: Se veían siempre las mismas caras. Pero es un problema de volumen. En Buenos Aires hay más capas sociales diferentes, cada una con sus aspectos culturales, hay más gente y hubo, de antiguo, muchos más medios. Y eso ha quedado.

AG: Siempre se ha comentado acerca de la década del 60, los músicos, los compositores, los Festivales de Música Chilena, donde el público votaba. Aparentemente, había una tremenda efervescencia, una cierta masividad que ahora no está, había una continuidad, una praxis. ¿Qué tan masivo era eso o era un público muy especializado?

GB: Yo participé en pocos. En el estreno de la *Sinfonía N°2* de Becerra, sí que había gente. Estaba lleno, llenísimo.

AG: Era real.

GB: Sí.

Gabriel Brncic con algunos de sus alumnos. De izquierda a derecha: Danor Quinteros, Jerónimo Castro, Gabriel Brncic, Rodrigo Herrera, Anselmo Ugarte, Diego Noguera, Ángela Ávalos y Felipe Cisternas.

AG: Porque eso se perdió, con el último Festival, que fue el año... ¿qué año habrá sido? El 68?, el 69?, y después pasó todo lo que pasó. Vino una baja ostensible de la actividad musical. Hoy día se trata de recuperar espacios y actividades, hay grandes movimientos.

GB: El nivel de los músicos jóvenes ha crecido enormemente. Creo que las condiciones de acceso a la cultura deberán ser mayores en el futuro. En realidad mi actual visión de Chile es forzosamente restringida, me queda la esperanza de seguir en este proceso de colaboración que siempre he tenido para con mi país y comprender algunos aspectos nuevos de la cultura chilena.

AG: Al terminar esta extensa pero enriquecedora entrevista, quisiera agradecerte muy profundamente la oportunidad que nos has dado de conocer gran parte de tu vida como compositor y gestor de importantes iniciativas y creo que tu estadía en Chile ha sido de gran provecho para toda la comunidad musical de nuestro país. Espero que regreses pronto.

GB:Así será. Muchas gracias.