

Entrevista a Gustavo Becerra-Schmidt

(Oldenburg, República Federal Alemana, 19-X-1985)

por
Ernesto González Greenhill

P. ¿Cómo resume Gustavo Becerra su historia personal y los comienzos de su actividad creadora?

R. En realidad comencé a escribir desde niño, con la insolencia característica y la libertad que tienen los niños. Junto con aprender a tocar el piano improvisaba y memorizaba lo que creaba, pero, me resistía a escribirlo porque tomaba mucho tiempo, aunque cuando empezaron a olvidárseme algunas, comencé a escribirlas. Esto ocurría entre los siete y los diez años. Al cumplir los diez, la familia se trasladó a Santiago y allí ingresé al Conservatorio Nacional e inicié mis estudios con Pedro Humberto Allende. En esos cursos —para niños— aprendí armonía y contrapunto al mismo tiempo que la composición de formas. Todas las formas cerradas, como canciones, rondas, las hice con P. H. Allende, y las formas abiertas, como fuga, sonata, variaciones y otras, con Domingo Santa Cruz, con quien terminé mis estudios. En ese tiempo hice clases como ayudante de análisis. En realidad estos comienzos no fueron tan simples. Realicé clases de composición desde que fueron examinados Agustín Culler, Nino Colli y Carlos Botto para ingresar a composición. Recuerdo que lo que ahí pasó fue muy interesante: no se les encontró talento. Yo fui invitado como ayudante a este examen y se me preguntó cuál era mi opinión. Les respondí que consideraba una catástrofe que en tan poco tiempo se pudiera dictaminar o llegar a una conclusión sobre el talento de personas que evidentemente no sabían escribir música y que era muy arriesgado emitir este tipo de juicio. El resultado fue que me dijeron: “Bueno, hazte cargo tú de ellos”; les contesté: “No puedo, porque no soy profesor de esta materia”. Entonces tuvieron la simpática idea de nombrarme y así inicié las clases. Al cabo de un semestre —no más que eso— quedaba absolutamente en claro que todos ellos podían componer. Ahí ya se reveló la fuerte personalidad de compositor de Carlos Botto: la obra que escribió en este tiempo fue su primera creación y se estrenó en los Festivales de Música Chilena, en los que tuvo una excelente acogida. Agustín Culler compuso también obras muy interesantes; Nino Colli, aparentemente menos interesante, y esto es muy curioso, porque era el que tenía las mejores posibilidades de ser aceptado porque, de los tres, se estimaba que era el que tenía más talento como compositor.

Esto comprueba que un ser humano, una persona, un hombre, no puede ser evaluado en un examen. Dentro de un proceso más largo pienso que es más

Revista Musical Chilena, 1985 XXXIX, 164, pp. 3-11

fácil juzgar para cometer, probablemente, menos errores. Fue así como llegué a hacer clases de composición: poco a poco y dentro de una situación bastante polémica. Luego continué haciendo clases de análisis y de composición hasta que abandoné la formación analítica y terminé haciendo solamente clases de composición. Me ocurrió lo contrario que a Bartók, él huía de las clases porque pensaba —y tal vez para él tenía que ser así— que no le ayudaban a su creación. En mi caso puedo afirmar que cultivar personalidades autónomas, ayudar a que otros crezcan con sus propias ideas, sus propios problemas, me ha ayudado mucho a descubrir los míos mejor que antes. Después, mi criterio sobre el análisis de la música también se vio profundamente modificado a través de esta relación. Puedo afirmar que mi actividad pedagógica no ha tenido sino que buenas consecuencias, tanto en el campo analítico como composicional, aunque en esta última hay más profundidad y con consecuencias que no solamente pueden medirse desde un punto de vista técnico o artístico, sino que además desde el ángulo filosófico e incluso científico.

P. En 1971 ocurren dos hechos importantes en la vida del compositor Becerra: se le otorga el Premio Nacional de Arte en Música y se le designa como Agregado Cultural de la Embajada de Chile en la República Federal de Alemania. ¿Cómo definiría Ud., la etapa anterior a su salida de Chile desde el punto de vista estilístico, ese proceso de asumir determinados recursos técnicos que en un momento significaron una supuesta confrontación entre nacionalistas, dodecafonistas, aleatoristas...?

R. Esta es una idea que nunca tuve. Jamás sentí la obligación de estar unido en matrimonio indisoluble con una escuela sintáctica de la composición. A mí me parece absurdo que alguien se declare aleatorista, dodecafonista o *ista* de cualquier tipo. Juan Orrego-Salas lo dijo en una sola frase: "Gustavo es un libertario..." en el sentido —considero— de que es libre aquel que conoce lo que existe y sabe elegir lo que le conviene. Para mí la música está en todos sus estilos históricos. He escrito por ejemplo música para el teatro, para un auto-sacramental de Josef de Valdivieso, la primera música incidental que compuse está escrita con técnicas medioevales: intervalos pitagóricos, cadencias de Landino, de Machaut, etc. Me parece que la musicología no tiene por qué morir en la biblioteca, sino que puede activar la creatividad composicional. Después he escrito música para obras de Shakespeare, de Lope de Vega, son docenas las obras que he producido para el teatro y el cine. Tampoco veo una gran diferencia entre los distintos aspectos culturales. Nosotros vivimos ahora —gracias a nuestros medios de comunicación y de conservación de la información, en un mundo en el que se cruzan las coordenadas del tiempo con las coordenadas de la geografía. Nosotros encendemos nuestro receptor de radio y tenemos todas las culturas musicales del planeta en el velador, por así decirlo; tenemos la historia, las colecciones de discos a nuestro alcance, por ende considero absurdo no moverse dentro de esta realidad. Yo no me siento viviendo en un punto en este siglo XX, sino que me siento viviendo en el espacio cultural creado,

también, por la técnica del siglo XX. Así como un ejemplo entre muchos otros, mi sexto cuarteto de cuerdas comienza con un "patet" sacado de un gamelán de Java; el segundo movimiento es una canción de cuna judía española; el último movimiento es una cueca, pero esta cueca reúne todos los elementos chilenos y javaneses más el elemento judío, que aparece "cuequeado", si pudiese decirse. Nosotros estamos en la costa del Pacífico, al otro lado están estas culturas y las conocemos; son pentafónicas y nuestra cultura andina también lo es, de manera que ¿por qué no integrarlas? Mucho más lejos está el dodecafonismo, que nace en el centro de Europa, especialmente en Alemania. En fin, yo creo en la libertad en este sentido. Yo me siento libre. Libre de compromisos estilísticos, libre de compromisos históricos, pero no me siento libre de compromisos políticos ni de compromisos estéticos. Yo escribo lo que me parece correcto para los fines que estimo convenientes y mientras lo pueda hacer, estoy feliz, si no lo puedo hacer, me siento naturalmente inhibido, interferido.

P. ¿Cómo evalúa su actividad creadora a partir de 1971? ¿Se producen cambios fundamentales o continúa en la misma línea de trabajo?

R. Por un lado hago música de vanguardia, música experimental; por otro, escribo obras con determinadas funciones, incluso obras que pueden tener un estilo que alguien me pide. Por ejemplo, un regisseur de cine puede pedir —como lo hizo Joris Ivens o el dramaturgo Luis Bocaz— una obra de tales o cuales características; naturalmente que yo tengo la libertad de componer una obra hasta el final y que los ejecutantes interpreten rigurosamente lo que he escrito o bien entregarles un plan general en el que cada cual encuentre lugar para sus propias ideas, para sus propias reacciones espontáneas. Un ejemplo es la exposición concertante que hice con mi esposa Flor Auth. Había once computadores unidos a sintetizadores que funcionaban sólo cuando llegaba el público, lo que era percibido por sensores conectados a los computadores; el público mismo modificaba los programas, sin darse cuenta al principio y luego poco a poco aprendiendo a producir conscientemente tal o cual efecto. Esta es una prueba de que constantemente estoy experimentando con técnicas nuevas. Aquí en mi Estudio hay un computador con el cual sigo haciendo música. Pero hacer música con un computador no significa que el computador hace la música, aunque también puede uno entregarle un programa para que la máquina "componga"; en este caso la composición no es detallada sino que son reglas generales. En suma, yo trato de vivir en el mundo cultural, técnico, político en el que estoy; soy una de esas personas que deshace las maletas y se muda a cualquier lugar. Aquí he escrito un oratorio dedicado a Carl von Ossietzky, aquel pacifista que muriera a consecuencia de los malos tratos recibidos en un campo de concentración durante la época nazi. Este oratorio es una síntesis estilística, abarca desde la música absolutamente tradicional, diatónica si se quiere, hasta la música aleatoria, escrito con gran sencillez porque estaba destinado a que lo aprendieran aficionados: especialmente los coros y una orquesta compuesta por personas que leen música con alguna dificultad. Esto es muy interesante, porque existía la alternativa de hacerlo con la Orques-

ta de la Ópera del Estado de Oldenburg, pero la comisión de estudios del ramo de música de la universidad, consideró atinado —y a mí me pareció excelente la idea— que tratáramos de hacerlos —como ellos sugirieron— con nuestras propias fuerzas. Este trabajo de tres semestres fue para mí una experiencia verdaderamente extraordinaria, hubo un año y medio de ensayos, de organización, de reescribir lo que resultaba muy difícil de simplificar, cortar, cambiar. En este sentido creo que la persona que soy está haciendo cosas distintas, pero lo esencial permanece. Esta libertad en lo estilístico, inmanente a la música, este compromiso en *para quién se escribe*, para quién lo hace y para quién lo oye y *para qué sirve*, eso no ha cambiado. Yo diría que es una constante que se ha ido desarrollando.

P. ¿Cómo se conjuga en la obra del compositor Becerra el fenómeno de la música popular, la música folklórica, la música docta, esta diversidad de etiquetas que figuran casi como un mal necesario para clasificar, delimitar, poder establecer parámetros de estudio?

R. Es muy fácil. Un hombre no es lo que muchos pretenden ser. Un hombre en realidad es un crisol al que llegan muchas informaciones. Una persona que oye música con interés, escucha obras populares y de música docta, folklóricas, tradicionales, históricas, obras de su propia cultura y de culturas ajenas. Considero antinatural estar todo el tiempo diciendo: ¡esto no, esto no, esto no...! Al revés, digamos *que sí*, y para qué, o sea hagamos una selección positiva, así se conjuga más naturalmente. Aquí no se obliga, no hay preocupación por el qué dirán. Preocupación sí por lo que se dice, porque mucho de lo que se dice —positivo o negativo— ayuda. Pero repito, preocupación no. Se concibe una idea y una vez que ésta está clara, se realiza. Nadie puede sustituir la historia que se hace. Es una relación dialéctica entre lo que se ha hecho y la manera cómo se produce y se recibe; en esa dialéctica uno va cambiando y así finalmente se conjuga todo. Hay también folklore en el oratorio a Ossietzky, hay polifonía imitativa moderna, atonalidad, politonalidad, hay partes aleatorias como ya dije, y todo se da de la manera más natural. Considero que hay gente que vive para un esquema, al revés, yo hago esquemas para vivir, lo que es muy distinto (ríe).

P. ¿De qué se nutre fundamentalmente el compositor?

R. De la situación histórica en todos sus aspectos. Ahora, esto se produce por lo menos en tres planos: en el plano estético-composicional, en el plano técnico y el plano científico. Yo me muevo en mis tres planos desde toda la vida, podría decir, al principio en embrión y ahora, naturalmente, en función.

P. Desde el punto de vista pedagógico, ¿Cuál es actualmente la actividad de Gustavo Becerra?

R. Algo sigo haciendo para la pedagogía. Por ejemplo, me encuentro entre un buen grupo de profesores de guitarra. En relación con la escuela de guitarra el profesor Kreidler he escrito una serie de variaciones sobre un tema de cueca

para tres guitarras solistas, o en forma coral. Esta es una obra que puede interpretarse como obra por separado, aunque también puede usarse progresivamente, dado que las variaciones son cada vez más difíciles. Además he escrito varias obras para orquesta de guitarras, que aquí tiene importancia desde el punto de vista pedagógico. Como profesor de composición, en la Universidad he estado trabajando este último tiempo en la composición para los colegios, para la actividad de ejecutantes y además para estimular la composición: cómo llevar a los niños a inventar, cómo recoger lo que ellos hacen, cómo oír lo que cantan y tocan, cómo reproducirlo, cómo ayudar y mostrar alternativas, porque está claro que un profesor de composición no corrige sino que muestra alternativas, y ahí hay una sola persona que puede elegir, el autor. Es evidente que surgen problemas, como es el de la improvisación colectiva. Es más fácil componer solo que inventar en grupo; hay maneras de alternar un pequeño coro o refrán que alguien compuso mediante improvisaciones solísticas interpoladas. Lógicamente algunas de estas improvisaciones gustan más o menos, son mejores o peores, y así se van fijando primero a través de cinta magnética y finalmente también a través de la notación. Esas son, "grosso modo", mis relaciones actuales con la didáctica. La enseñanza de la composición en la medida e intensidad con que la hice en Chile, no he vuelto hacerla. Me falta mucho. Me falta el contacto riquísimo que tuve con un grupo extraordinario, el Taller 44 en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile en Santiago, entre los cuales estaban desde el principio Sergio Ortega, Luis Advis, Luis Merino y Edmundo Vásquez; después se agregaron, luego del sensible fallecimiento de Julio Perceval, Miguel Letelier, Melikof Karaian, además de Fernando García, creador importante, y Cirilo Vila, desde luego. El contacto con todas estas personas es el más rico que he tenido. No hay ningún otro, ni en los libros, revistas o análisis, que haya sido más rico que éste. Si de algo tengo nostalgia es del contacto personal con cada una de estas personas.

P. ¿Cómo recoge, retrospectivamente, las ideas y conceptos vertidos en esa serie de artículos sobre la Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente?* ¿Qué vigencia le atribuye a esos planteamientos, hasta qué punto han sido modificados a la luz de la experiencia de todos estos años?

R. No sé si es debido a la edad o a la validez de estos artículos, pero me parece que tienen más vigencia. Pienso que la historia ha confirmado mucho de lo que allí se dijo. Hay que tomar en cuenta que esas son impresiones e ideas del año 1958-1959 y lo que ha ocurrido después en la historia de la música puede buscarse y encontrarse en esos artículos. La crítica que allí le hago al dodecafonismo a "ultrance" es tan válida ahora como entonces, prueba de ello es que casi

**Revista Musical Chilena*. XII/58 (marzo-abril, 1958), pp. 9-18; XII/59 (mayo-junio, 1958), pp. 48-75; XII/60 (julio-agosto, 1958), pp. 100-124; XII/61 (septiembre-octubre, 1958), pp. 57-81; XII/62 (noviembre, diciembre, 1958), pp. 44-58; XIII/63 (enero-febrero, 1959), pp. 54-66; XIII/64 (marzo-abril, 1959), pp. 71-80; XIII/65 (mayo-junio, 1959), pp. 87-100.

ha desaparecido, que los campeones del dodecafonismo han cambiado, que Stockhausen escribe obras tonales o de otro tipo, es decir, pasó la moda. Lo que ocurre es que en aquel tiempo parece que la gente no se atrevía a criticar o bien querían dejarse engañar por algunos enfoques de la música serial que jamás llegaron a tener vigencia real, ni siquiera aquí en Alemania, donde contaron con el aporte multimillonario de la radio y se apoyó su difusión. Por cierto que yo no le resto valor a los verdaderos clásicos de nuestra época, aunque sean clásicos para minorías.

P. Desde una perspectiva más general, ¿Cómo ve Ud., el trabajo creador europeo en relación a la creación en Norte y Latinoamérica? ¿Qué interrelaciones existen, cuál es el ir y venir o el intercambio de elementos?

R. Cuando se vive aquí, lo primero que uno percibe es que Europa está comenzando a tener cada vez menos que decir. Con todo el cariño que uno le tenga a esta fuente importantísima para nuestra tradición chilena, la verdad es que los impulsos más importantes vienen de América: de Julián Carrillo, de John Cage, de más al sur, de Villa-Lobos; también del Japón, de Makoto Moroi, de Mayutsumi. En Europa, lo más importante que en este último tiempo ha existido yo diría que viene de la escuela polaca: Kotonski, Twardowski, Penderecki, Lutoslawski y otros, se puede agregar, también el aporte de algunos escandinavos. Indudablemente que todos son flores muy hermosas pero no están cambiando el mundo. En Italia se han producido también personas extraordinarias, allí hay gente que ha sido permanentemente funcional, como Luigi Nono. Ellos tuvieron una posición menos "militante" de aceptación de la moda que existió aquí. Recuerdo que una vez estuve con Ghedini, había escrito música dodecafónica, y después de haber leído su concierto llamado "del bel prato", le pregunté por qué había dejado la dodecafonía y me respondió con una frase: "¿Y quién puede dejar la dodecafonía por mí...?". Luego usó otro giro y agregó: "¿Y a mí quién me obliga...?". Considero que esa es tener una posición. Lo que él dijo en esas frases de una u otra manera puede verse concretada en Maderna, en Castellon, en el mismo Nono; son personas que hacen simplemente lo que estiman conveniente. Son soberanos, no son epígonos de nadie. En cambio, este país se llenó de epígonos, hay toneladas aquí de música epigonal.

P. ¿...y en Latinoamérica, particularmente en Chile...?

R. Realmente ahí en primer lugar yo tengo que reconocer bandera. Estimo, aun que no he estudiado el problema a fondo, que América en general—y muy especialmente Latinoamérica, ese territorio que está al sur del Río Grande—no tiene de qué avergonzarse en absoluto, es decir, allí se crean obras de óptima calidad. La música nueva que nos está llegando de México, del Brasil, de Chile, concretamente las últimas grabaciones que me han llegado, son excelentes... técnicamente no, pero las obras son verdaderamente extraordinarias, producidas por personas que revelan también una gran capacidad y flexibilidad, como es el caso de Alejandro Guarello, que puede escribir una cantata sobre los

Derechos del Hombre y al mismo tiempos sus "tritonadas" y otras obras. Ahí están también Orellana, Alcalde, Cáceres, Cori, Matthey, los compositores que trabajan con Cirilo Vila y para decirlo de manera más sociológica, a ese grupo lo encuentro extraordinario. Ahí hay compositores de generaciones intermedias, como Hernán Ramírez, quien compone obras que encuentro muy "saludables" y que no tienen por qué cederle en nada a obras escritas en otras latitudes. La calidad existe, el nivel está. En Bolivia, tanto tiempo ignorada, está el excelente compositor Villalpando. En Perú existen desde hace generaciones. Justamente ahora estoy trabajando sobre una gran cantidad de partituras. Cuando las reviso y me encuentro con Silvestre Revueltas, me da un orgullo muy grande... y también cuando me encuentro con los compositores latinoamericanos de Estados Unidos, porque hay millones de personas de cultura latinoamericana en Nueva México y en Texas. Es un proceso de población creciente y se cree que desde el punto de vista demográfico van a llegar a ser mayoría, protagonistas de una síntesis estilística nueva, que abarca no sólo el campo de la música, sino todos los ámbitos de la cultura. Su folklore es absolutamente saludable, existe, funciona; no así en Europa, donde casi ha desaparecido en el norte, o sea, no hay tradición propiamente tal.

P. ¿Cuál es la posición de Gustavo Becerra con respecto a cómo debe ser, cómo tendría que producirse en Latinoamérica, en Chile, la inserción real del compositor en el contexto del subdesarrollo?

R. Es fundamental saber donde se vive. Un compositor no puede pensar que no hay indígenas, que no hay pobreza, que no hay dominación, que no existe injusticia social, revelada sobre todo en las condiciones económicas, en la "catastrófal" diferencia que existe entre los recursos de los pobres y los ricos. El compositor tiene que vivir donde está realmente. Compositores y torre de marfil... eso yo creo que es un invento. Cuando pienso en los verdaderos artistas, en un Dante, por ejemplo, veo que escribió incluso sobre los problemas políticos que había en la Florencia de esa época, sobre la lucha entre los partidos de los guelfos y los gibelinos; cuando pienso en Beethoven, recuerdo que le retiró la dedicatoria de la "Eroica" a Napoleón, cuando se dejó coronar. Eso es asumir una posición moral, la política es sólo una de sus formas. Por otro lado existen los que podríamos llamar sinceramente reaccionarios, pero... allá ellos. Pienso que no se puede pretender que nada tenga un signo y que toda la creación artística sea sólo purezas volátiles... rosas y mariposas en una torre de marfil. Me parece que la única forma de vivir es en la realidad concreta, es decir, vivir en el país donde uno reside. Desgraciadamente hay mucha gente que se da el lujo de no sentirse viviendo en el país en que residen.

P. ¿Se puede ser compositor chileno fuera de Chile?

R. Sí, claro que sí, de la misma manera que Cortázar fue escritor argentino en París, que Neruda fue poeta chileno en Indonesia, así también Carlos Chávez fue compositor mexicano mientras estuvo en Estados Unidos, y pensemos en Bartók en Estados Unidos, y en Händel compositor alemán en Inglate-

rra. Es así como son compositores chilenos: Sergio Ortega y Edmundo Vásquez en París; Fernando García en Cuba y Gabriel Brncic en Barcelona... Pienso en la última obra de Brncic, "Chile Fértil Provincia..."

P. ¿Cuál es a su juicio el hilo conductor en esta actitud, qué hace que estos creadores no pierdan su identidad a pesar de estar enraizados en otra cultura?

R. ¡Ah! la identidad cultural es la patria portátil. Cuando veo en esta pieza en que estamos mis discos, mis libros, partituras... son raíces, aunque las personas son raíces más fuertes, eso sí. Creo que en el mundo la gente se va a movilizar cada día con más rapidez dado el progreso de las vías de comunicación, además de la intercomunicación, a través del éter, es sumamente eficaz. De todos modos pienso que la identidad cultural no la dan los ingredientes no existentes en otros lados —o sea por la exclusividad de los elementos— sino que está dada por el *uso*...

P. ¿...es decir, no por la cita de un determinado material folklórico o popular...?

R. ...o de un material extranjero, que es lo mismo. El "Canto a la Pampa", por ejemplo, no es de origen chileno y sin embargo pasó a ser una tradición chilena; por otro lado, "Se va, se va la lancha" dicen que salió de la pluma de Bizet, pero... qué importa. El uso es lo que legitima la identidad cultural. Nunca me olvidaré que una vez a mí me retaron en el "Ramisclar"¹, tarde una noche, porque estábamos cantando canciones francesas. Se nos acercó un parroquiano y nos dijo que por qué no le cantábamos algo chileno. "Cante usted, pues", le dije yo... cantó un tango. Eso revela algo importante. En nuestra tradición, ¡mucho cuidado con decirle a un chileno que el tango no es chileno...! El tango argentino ¡es chileno, pues compadre!, de la misma manera que la —así llamada— cueca chilena es argentina en Mendoza, en la Provincia de Cuyo y en Salta. El bombo legüero se usa como propio en ambos países.

La cultura inca de los Andes en Chile, Argentina, Perú, Bolivia, Ecuador, es una sola. Por último, ¿quién inventó estos países, con malos mapas en Valladolid...? Nosotros no somos culturalmente nuestros mapas políticos, la cultura común estaba ahí donde ahora están las fronteras, y por lo mismo tenemos que juntos entendernos un poco mejor. Nuestros países son uno, no estamos separados por la cordillera sino que unidos por ella.

P. El compositor chileno residente en Europa, ¿forma parte de un grupo cerrado o se integra definitivamente a la comunidad europea?

R. Hasta aquí, todos los casos que conozco son de perfecta integración a algo más que la comunidad europea: Sergio Ortega es director de un conservatorio en Francia; Edmundo Vásquez es profesor en una universidad y un conservatorio; Brncic dirige un instituto de grabaciones y de música electrónica en

¹Café (decimonónico) que frecuentaban los artistas hasta mediados del siglo XX.

Barcelona; Fernando García es secretario del Ballet Nacional Cubano y compone ahí con gran empeño y laboriosidad; tengo entendido que Maturana hace lo mismo en Panamá. Otros que no son compositores, también he visto que se integran muy bien. En ninguno de ellos he visto que haya desaparecido la identidad nacional; al revés, se ha definido más, se ha depurado y establecido mejor su relación con la tradición chilena.

P. ¿Cuáles son sus proyectos a futuro?

R. Mi trabajo personal está orientado hacia continuar en lo que estoy haciendo, aún después de que jubile. Hay que tomar en cuenta que tengo 60 años, en 5 años más dejo de trabajar... es decir, dejo de ser empleado público en este país. Para tales fines me estoy equipando con medios electrónicos para seguir componiendo y estoy reuniendo material para continuar con mis trabajos de investigación musical. Naturalmente que voy a estar trabajando cerca de buenas bibliotecas, por lo que es probable que me pase largas temporadas en Berlín, donde está, en sonido, mediateca y biblioteca lo mejor de Alemania. En cuanto a la composición, pienso escribir una ópera sobre una mujer que murió al cometer el error de enamorarse de un polaco durante la época facista y fue enviada por ello a un campo de concentración; es un monodrama para contralto y computador, escrito para la contralto Ilse Zahn-Wienands, sobre un texto de Hiltgunt Zassenhaus. Entre otras obras proyectadas, pienso en un Dúo para clarinetes y percusión, para el "Dúo Contemporain" de Rotterdam; el Trío para violín, cello y piano para el "Trío Uribe-Olguín" que reside en París, una obra para voz, recitante y conjunto de cámara sobre textos de Erich Fried, escrita para el grupo "Ad Libitum" de Bremen, y una canción sobre "Die Ursachen des Krieses" (Las causas de la guerra) de Abdul Bahá, para guitarra y tenor. En fin, esos son los proyectos inmediatos, como se puede ver, yo no me hago de rogar para escribir.

P. Deseos y posibilidades de regresar a Latinoamérica, a Chile...

R. A hacer algo concreto, sí. No quiero llegar a hacer allá la vida más difícil de lo que es. Aquí nos llega a través de la TV, la radio y los diarios, la información sobre la crisis que se está viviendo, de manera que si una persona va a Chile sin tener algo concreto que hacer, en realidad crea más problemas. Tengo muchas ganas de ir a realizar, como ya dije, algo concreto. Quiero tener la seguridad de que mi aporte va a servir de algo.