

Entrevista de José Quezada Macchiavello

Cumbres, desiertos y clases: Un recuento de vivencias con Enrique Iturriaga

Enrique Iturriaga es uno de los más importantes compositores del Perú en la segunda mitad del siglo XX. Hace medio siglo dio a conocer sus primeras obras, con las cuales se inaugura una etapa en la historia de la música peruana: una puesta al día en la composición musical en el país.

Este diálogo con José Quezada Macchiavello está imbuido de la espontaneidad, el humor y la sencillez de Iturriaga; presenta además un testimonio de muy alto interés sobre su formación, su trayectoria, sus motivaciones, y en concordancia con el título de una de sus más importantes obras, de sus vivencias. Los desiertos –título además de una obra coral suya recientemente estrenada– y las clases han sido algunas de sus grandes pasiones. Maestro de excepcional vocación, es un amigo para sus alumnos, entre los cuales están muchos de los más destacados músicos peruanos de las últimas décadas.

Lienzo se suma, con esta entrevista, a los merecidos homenajes que ha recibido el compositor al haber cumplido recientemente ochenta años.

– *¿Cómo empezaste en la música Enrique? Tengo entendido que antes de dedicarte a la composición te iniciaste en el piano. ¿Es cierto?*

– Sí, así fue. Al principio, muy niño, jugaba con el piano como otros niños con sus juguetes. Inventaba. No tuve entonces un profesor. Durante mi niñez vivía en Huacho, donde trabajaba mi padre. Él me hizo jugar con el piano. El piano era un amigo para mí, y así, jugando y jugando, adquirí mayor destreza.

– *Y musicalidad.*

– ¡Ah! Eso no sé.

– *¿Y qué tocabas entonces?*

– Tocaba lo que yo inventaba y algo de música popular. Popular urbana se entiende. En esa época temprana me gustaba también el jazz de los años veinte.

– *¿Conocías la música clásica?*

Además de unos vales de Strauss que pretendía tocar, conocía uno que otro disco de ópera: en mi casa había una vitrola y yo odiaba esas arias. Hace poco me preguntaba por qué todavía detesto la ópera, y es en gran medida porque la conocí con un sonido espantoso de cantantes de vitrola: gritos horribles que me asustaban, dramas con unos textos terribles. Era algo horroroso. En esa época –a los cinco o seis años– yo no sabía qué era la orquesta, para mí eso era sonido de vitrola.

– *¿Y cómo aprendías a tocar?*

– De oído. Venían a casa mis primas y tocaban algún tango. Después yo lo tocaba.

– *¿Conocías y tocabas música peruana?*

– Casi no. Mi madre tenía un álbum de música popular internacional. Yo no hacía grandes diferencias; pero de la peruana conocía entonces la marinera. La marinera sí, por supuesto. Marineras muy antiguas que no se cómo conocí, pero las tocaba. Mi abuela tocaba unas muy lindas y muy finas.

– *La marinera está en cierta forma muy presente en tu música, tal vez tiene que ver con ese conocimiento temprano.*

– Quizás, pero por ejemplo lo andino –que tendría más tarde mucha presencia en mi música– no lo conocía.

– *Has afirmado que te llamaba la atención el jazz, ¿por qué?*

– Sí, claro, el jazz sí. Me llamaba mucho la atención porque era muy vital, alegre y rítmico

– *¿Te gusta todavía el jazz?*

– Sí, pero no soy un intérprete. Improviso para mí.

– *¿Cuánto conoces de jazz?*

– Conozco muy poco, pero me interesa tocarlo y crearlo. Si hay una sesión de buen jazz, voy y gozo mucho.

– *¿Alguna vez pensaste tocar música popular?*

– No, nunca. La música que más me interesaba la inventaba, y esa era la música que quería; pero primero tenía que tocar el piano bien.

– *¿Y cómo empezaron tus estudios de piano?*

– Me llevó mi mamá donde Lilly Rosay de Sas, que tenía con Andrés, su esposo, una academia. Yo tendría catorce años. Entonces la maestra preguntó: “¿y el jovencito sabe leer música?”. Por supuesto respondimos que no, ni una nota; pero insistió en preguntar si podía tocar alguna “piecesita”. Entonces miré a mi mamá y le dije: “¿Le toco la rapsodia?”. Cuando Lilly se enteró que iba a tocar la *Rapsodia húngara* Nº 2 de Liszt, pensó que seguro le estábamos tomando el pelo. La tocaba completa, pero, por supuesto, en do mayor: de puro oído.

– *¿Fue fácil aprender de manera formal el piano?*

– Para mí fue incómodo leer música. Me interesaba la música que salía de mí, no la que entraba. Siempre fui mal lector al piano, pero leo bien partituras sin el piano, ¿sabes por qué? Debido a que se me desarrolló el ojo por las cosas que me traían mis alumnos, a veces barbaridades que tenía que entender así porque no se podían tocar. Y también por el estudio de la armonía. Yo leo al ojo los corales de Bach y sé cómo suenan; no me pueden engañar. Leo partituras de Beethoven sin dificultad, pero al piano no.

– *¿Qué llegaste a tocar?*

– Como alumno de piano llegué a tocar lo que me interesaba. Estudié cinco años mal estudiados porque no hacía técnica pianística. Lilly Sas se dio cuenta a dónde apuntaba. La primera pieza que toqué fue *La danza del fuego*, de Manuel de Falla. ¿Tú crees que tocaba Mozart, por ejemplo? No, Mozart me aburría.

– *Conociste así la música contemporánea de esa época.*

– Sí, y eso se lo debo a Lilly Rosay.

– *¿Y qué era entonces para ti esa música contemporánea? Dime nombres*

– ¡Ah! El propio de Falla. Te voy a mencionar algunas piezas que tocaba: *La vida breve* de Manuel de Falla, también piezas de Poulenc, que Lilly Rosay me hizo tocar en concierto. Mompou, ¡ah, yo tocaba mucho Mompou!; esa música fue la que yo quería.

– *¿Y Debussy, Ravel?...*

– Sí. Más tarde; pero no lo muy difícil. Toqué *La puerta del vino*, de Debussy, por ejemplo.

– *¿Empezaste entonces a familiarizarte con el lenguaje musical de la primera mitad del siglo?*

– Claro. Tenía buen oído armónico. Comencé con Sas armonía y también historia de la música, con un grupo que él tenía; pero cuando empezamos composición, me tranquilé porque no me entendía. Entonces le conté esto a César Arróspide y le pregunté si me podía recomendar algún profesor. Me habló de Holzmann y me propuso que nos reuniéramos una noche en su casa, y así fue.

– *¿Cómo fue ese primer encuentro con Rodolfo Holzmann?*

– Le toqué cosas que no podía escribir, compuestas al piano. Oyó las piezas y dijo: “Mucho piano. Eso ha sido compuesto al piano”. Entonces le dije que no podía escribir las cosas que hacía, que sabía algo de armonía pero... Fui un poco tosco; le dije: “¿Me va a enseñar o no?”. Él me contestó: “¡Claro que sí!”. Y empezamos.

– *¿Y cuándo fue?*

– Eso fue en 1944. Estudié en forma particular con Holzmann entre 1944 y 1945.

– *¿Se produjo así la afirmación de tu vocación de compositor y el descubrimiento de tus perspectivas?*

– Sí. Desde el primer momento Holzmann me abrió todas las puertas y las ventanas. Él conocía a fondo la música y era un excelente profesor. Era un compositor, lo que Sas no era tanto, y no se puede estudiar composición sino es con un compositor.

– *¿Antes de ir al Conservatorio?*

– Claro, después seguí con Holzmann en el Conservatorio, recientemente creado; allí, en 1946, compuse mi *Suite para violín y violoncello* que es mi “opus uno”. Después, en 1947, vino *Canción y muerte de Rolando*, para soprano y orquesta.

– *Aquella obra es todo un hito en la música peruana.*

– Tal vez porque era la primera obra para orquesta de un compositor de la nueva generación, formado en el Perú, que estrenaba la Orquesta Sinfónica Nacional. Como sabes, los anteriores, como Carpio y Sánchez Málaga, no tenían obras para orquesta.

– *José Malsio también había compuesto, fuera del país, algunas obras para orquesta, y del mismo año de Canción y muerte de Rolando es su Danza para orquesta, una obra muy buena.*

– Es cierto, pero no las conocíamos. La Sinfónica tocó sus obras más tarde. Nos parecieron muy interesantes y novedosas.

– *¿Conocías la música de los compositores peruanos de la generación anterior?*

– No mucho. Había escuchado a Sas, *Triolet*, por ejemplo. Sabía que existían Carpio y Sánchez Málaga pero no los conocía. Lo poco que

había escuchado era algo distinto de lo que me interesaba entonces: lo contemporáneo. No fueron en aquellos años una influencia para mí; pero sí algo más tarde, tanto Holzmann como Carpio y Sánchez Málaga.

– *¿Y los clásicos, cuándo los conociste?*

– Comencé a apreciar a los clásicos en el Conservatorio, cuando los analizaba con Holzmann. Me maravillaron más por razones intelectuales que por gusto personal.

– *¿Entonces descubriste la música contemporánea bastante antes que la clásica?*

– Sí, descubrí primero lo contemporáneo. Antes de entrar al Conservatorio, cuando empecé a estudiar con Holzmann, compuse unas piezas atonales para piano; sin embargo, no conocía a Schönberg ni a Hindemith – no los había oído nombrar siquiera –, recién supe quiénes eran cuando estaba en tercero de composición en el Conservatorio.

– *¿Asistías a conciertos?*

– Por supuesto, en esa época íbamos a los conciertos de la Sinfónica; Holzmann nos exigía que fuéramos también a los ensayos. Comencé a apreciar toda la riqueza de la orquesta.

– *¿Adquiriste pronto una cultura musical?*

– Realmente mi cultura musical se fue acrecentando con los años de manera no muy ordenada.

– *Pero en Canción y muerte de Rolando se percibe ya una cultura musical: ¿adquiriste una buena base durante los primeros años del Conservatorio?*

– Sí, pero antes del Conservatorio hubo un personaje que fue muy importante en mi vida: Enrique Pinilla. Mi mamá era amiga de la de Paco –como le decían– y cuando la señora se enteró de que yo tocaba piano, seguro le dijo: “¿Por qué no le dices que venga a mi casa? Mi Paquito también toca piano”. Por supuesto fui, y conocer a Paco fue decisivo, tanto para mí como para Celso Garrido Lecca, que también iba.

– *Enrique Pinilla fue siempre un impulsor de la música contemporánea. Tengo entendido que organizaba veladas con happenings inclusive, ¿no es así?*

– Es cierto, le encantaba todo lo nuevo. Pero no sabes la maravilla que tenía en casa: una discoteca increíble. Allí escuché *El pájaro de fuego*, *Petroushka* y *La consagración de la primavera*, de Stravinsky; *La creación del mundo*, de Milhaud; cuartetos de Bartók, y muchas otras cosas. Con Paco y Celso Garrido Lecca escuchábamos juntos toda esa música. Me fascinó Stravinsky desde que lo descubrí, todo lo que Stravinsky había compuesto hasta entonces lo conocí donde Paco y me hice adicto a su música.

– *Volviendo a Holzmann: ¿cómo era en su trabajo de profesor?*

– Era exigente, analítico y técnico. Cuando comencé a trabajar con él, me propuso: “Va a componer una pieza, pero tiene que ser una pieza pensada, no improvisada al piano. Utilice el piano lo menos que pueda. Cuando tenga una idea –un tema– me llama y viene”. Holzmann fue quien me enseñó a mí y a Garrido Lecca a pensar y elaborar el tema al estilo alemán: el tema corto susceptible de ser trabajado; no por eso menos expresivo y capaz de contener pensamientos serios: una idea estéticamente rica. Yo no puedo trabajar si no conozco mis temas. *Canción y muerte de Rolando*, por ejemplo, dio lugar a una cantidad enorme de apuntes.

– *¿Y cómo trabajas tus temas?*

– Una vez que yo conozco un tema es como si hubiera vivido en su casa, y todo lo que me sale ya no es pensado, no puedo hablar de otra manera. Holzmann me enseñó a meterme a fondo en los temas. A crear un objeto sonoro a través de uno mismo: ya estás empapado y no tienes que detenerte a pensar qué es. Holzmann nos enseñó también a analizar la música andina y a trabajar exhaustivamente las posibilidades de composición con ese material.

–Entonces, ¿conociste también a través de Holzmann la música andina?

–Rodolfo Holzmann y José María Arguedas fueron quienes me revelaron la música peruana. Con Arguedas iba a los coliseos y carpas de circo a escuchar música andina.

– ¿Cuándo y cómo llegaste a establecer una relación de amistad con Arguedas, que era bastante mayor que tú?

– Cuando estaba en cuarto año del Conservatorio quise dirigir coros, y alguno de la Sinfónica me recomendó ir al Puericultorio, donde querían formar un coro. Hablé con los hermanos maristas que dirigían ese centro, a quienes conocía porque había estudiado en el colegio Champagnat, y lo organicé. Hice unas canciones para estrenar en la clausura del año, con melodías infantiles como *Tengo una muñeca vestida de azul* y *Cucú, cucú, cantaba la rana*. Arguedas fue a la ceremonia invitado y se me acercó diciéndome que había sido para él una sorpresa muy grata. Me preguntó qué hacía, le dije que sólo dirigir el coro y estudiar; entonces me invitó a trabajar con él en el colegio Guadalupe.

– ¿Fue el inicio de tu carrera docente?

– Sí, pero fue una experiencia terrible que sólo duró un año. No por los muchachos, que eran buenos, sino porque el colegio estaba a cargo de militares con una disciplina rígida y absurda. Hubo una revuelta de estudiantes y las autoridades del colegio, en represalia, no dejaron actuar al coro preparado por mí, en un concurso escolar que seguro hubiéramos

ganado. Me molesté y no seguí en el colegio. El mismo Arguedas me llevó entonces al Instituto Pedagógico Nacional.

– *Arguedas en cierta forma te educó entonces en la música andina, a través del contacto con el cultivo vivo, a diferencia de la manera técnica y analítica como lo hacía Holzmann.*

– Claro, Arguedas tenía interés en que yo conociera a profundidad la música andina. Lo entusiasmaba la posibilidad de una síntesis. Empezamos a ir a las carpas de los circos los días domingo de tres a seis. José María me enseñaba: “esto es malo, esto es bueno, esto es falsificado, esto es legítimo”, etc., etc.

– *¿Arguedas reconoció tu música como un producto de síntesis?*

– Supe por Pinilla que Arguedas, en una conferencia en España, mencionó que en mi música se estaba dando una síntesis muy interesante.

– *Tu primera etapa como compositor está templada entre dos obras: Canción y muerte de Rolando y Suite para orquesta, de 1954, la segunda estrenada por Carlos Chávez y con la cual ganaste el premio latinoamericano José Landaeta, en Venezuela; sin olvidar, por cierto, una obra tan importante como Las cumbres, para coro a capella, de 1951. Esa etapa tuya coincide con las búsquedas de otros compositores nacionales y la formación de un lenguaje musical peruano. ¿Coincides con esta idea?*

– Así es. Se trata de la búsqueda de la síntesis a la que Arguedas se refiere, en la que coincidimos, de una u otra forma, varios compositores peruanos durante los años cincuenta. En mi caso, desde que trabajé con Holzmann en el Conservatorio, me orienté hacia esa síntesis, desde que conocí cómo se escribía para cuerdas y compuse *Suite para violín y violoncello*, que tiene algo de vals vienés y algo de vals criollo, además de tondero.

– *Esa síntesis que tardó décadas en la música popular peruana, entre las danzas de origen europeo y la tradición criolla y mestiza, la vives a tu manera en una obra, como resumiéndola, ¿puede ser?*

– Tal vez puede ser, pero acuérdate que yo no he compuesto mucho; lo he hecho por saltos, pero siempre me interesó descifrar un lenguaje que ayude a integrar y definir nuestra identidad.

– *¿Cómo resulta compatible la expresión musical de nuestra identidad peruana con una técnica como la dodecafonía que aplicas en Vivencias para orquesta?*

– En 1965, cuando me pidieron de la Unión Panamericana una obra para Washington, pensé que era una buena oportunidad para ponerme más al día y hacer un esfuerzo grande. Empecé a preparar una serie dodecafónica, pero decidí que no tuviera cuartas ni quintas, sólo terceras y segundas: un material más peruano. Recuerda además que son vivencias propias, y una de ellas es la que tuve cuando compuse *Las cumbres*, en la época en que hacía viajes a la sierra con Arguedas, viviendo con él en las comunidades. Una vez, llegando de un viaje, le dije a Sebastián Salazar Bondy: “¡Qué maravilla las cumbres, esta cosa formidable que apunta al cielo... Y los pueblitos colgados...!”. Sebastián me prometió un texto para que le pusiera música.

– *Entonces tú eres el inductor del poema de Salazar Bondy.*

– Sí, y lo mismo pasó con Hopkins y *Desiertos* más de cuarenta años después. Pero hay un hecho curioso: cuando Sebastián me dio el texto de *Las cumbres* me dijo que si había alguna palabra que yo quisiera modificar, se lo manifestara. Encontré sólo una: “sarcófagos”; pero a su entender era la única palabra insustituible y quería además que le diera todo el peso. Pero, si observas, la hago pasar desapercibida. Cuando Sebastián escuchó la obra se me acercó diciéndome: “Me has trampeado con sarcófagos”.

– *No cabe duda de que hay una sólida relación entre Las cumbres y Vivencias.*

– Sí, a pesar de los años de distancia entre una y otra, *Vivencias* tiene una relación con *Las cumbres*, con Arguedas y con Salazar Bondy.

– *¿Y, más allá de la manera como se escribieron los poemas, entre Las cumbres y Desiertos?*

– Bueno la relación soy yo, ¿no?

– *Indudablemente... Pero son evidentes ciertas características y motivaciones paisajísticas semejantes, aunque Desiertos te remite a otro escenario: la costa.*

– Yo he vivido siempre al lado del mar, y uno de mis mayores placeres en mi vida ha sido irme a Huacho manejando mi carro. Solo, por los arenales, contemplando los desiertos. Era como poseer los arenales, todo este mundo extenso y misterioso, con transformaciones de colores del rojo al azul. Tierras de colores: amarillas, rojas, cambiantes interminables. Y el misterio del Ande frente a las olas del mar.

– *¿Cómo trabajaste con Hopkins el texto de Desiertos?*

– Yo le propuse lo que quería decir. Era como si el Perú estuviera enterrado y sólo hubiera salido una parte. Con Hopkins trabajé más cerca, de manera más estrecha y larga. Sebastián me dio un texto terminado; Hopkins, una estructura muy interesante y la posibilidad de cambiar muchas ideas sobre el poema hasta la versión definitiva.

– *En el plano del lenguaje musical, ¿fue como replantear en alguna medida el mundo de Las cumbres y de Vivencias?*

– ¿Cómo decir *Desiertos* después de haber hecho *Vivencias* o *Las cumbres*? *Desiertos* procede con libertad del texto mismo, no es serial, pero tiene unas estructuras que se repiten y le dan el marco sólido.

– *Quiero hablar de una obra tuya que considero excepcional: Homenaje a Stravinsky.*

– ¡Ah! ya me había olvidado, fue una obra que compuse muy rápido.

– *¿Cómo es que habías olvidado Homenaje a Stravinsky?*

– No, lo que ocurre es que una vez que termino las obras, allí están, ya no me preocupan. Yo siempre me he demorado para componer, la actividad pedagógica ha tomado mucho de mi tiempo. Algo también muy hermoso y fascinante para mí es entrar a una clase, sobre todo cuando la gente es nueva, me fascina ver cómo van creciendo.

– *¿Volvemos con Homenaje a Stravinsky?*

– Te decía que la hice en muy pocos días. Yo amaba tanto a Stravinsky a pesar de lo que se dice de él por sus cambios estéticos después de *La consagración de la primavera*. Y ahora lo admiro mucho más. Pero me acuerdo que en 1971 yo era crítico de *El Comercio*, y de pronto un día, en el diario, una persona me lanzó un papel: “Murió Stravinsky”. Fue casi un detenimiento en mi vida. “Tengo que hacer algo, tiene que ser algo nuestro”, me dije. Todo fue rapidísimo. “Pero, ¿qué le puedo ofrecer yo a Stravinsky?”. Se me ocurrió entonces algo como un tondero, con el cajón que recordara la percusión de *La historia de un soldado*. Y en diez días la obra estaba terminada.

– *¿Batiste tu propia marca?*

– En esa oportunidad sí, aunque más con la primera de las canciones sobre Heraud, que compuse en ocho horas. Pero es algo excepcional en ambos casos porque yo compongo muy lentamente.

– *Hay otra obra tuya que parece también fluir con rapidez, de manera muy fresca y espontánea: Obertura para una comedia. ¿Qué me dices de esa obra?*

– Fue un juego. La compuse en 1964 por encargo de Guillermo Ugarte Chamorro para una representación de *Ña Catita*, de Segura, en una versión para pocos instrumentos, ya que no había más para pagar. Fue Armando Sánchez Málaga, entonces director de la Orquesta Sinfónica Nacional, quien me pidió que la convirtiera en una obra orquestal, así fue, y años más tarde preparé también una versión para dos pianos.

– *Es una obra que parece un retrato tuyo. Lo digo en serio. Tanto la polka ligera, festiva, simpática, de buen humor, como la sección central: refinada y más intelectual.*

– Bueno... La sección central... Pero toda mi música está imbuida de lo peruano.

– *¿También Canción y muerte de Rolando?*

– Sí, también, aunque no parezca. Hay un predominio de terceras, típicas de nuestra música... Y una evasión de la cadencia entre la sensible y la tónica... Fíjate, no se me había ocurrido antes por qué yo trataba de evadir esa cadencia. Porque para mí eso es Europa. Nuestras cadencias son de un tono. En *Canción y muerte de Rolando* me inicio en esta evasión de la cadencia sensible-tónica.

– *Hay una síntesis en gestación en Canción y muerte de Rolando, que más tarde parece deliberada, en ciertos casos, como Pregón y danza para piano.*

– No sé cuán deliberada, pero sí es algo que me preocupa y me interesa.

– Bueno, la búsqueda de una síntesis responde a una visión más profunda del Perú, que no se queda en lo externo y “agropecuario”. No es sólo una visión “agropecuaria” de la realidad cultural peruana.

– Cierto. Una visión con futuro y perspectiva, con proyección en el tiempo. ¡Qué acierto el tuyo con ese término!, ¡qué adjetivo más preciso!

– Cambiando un poco de tema: ¿a quiénes admiras más entre los compositores de Latinoamérica?

– Ginastera, Villalobos primero, y Revueltas.

– ¿Y entre los del ámbito mundial en el siglo XX?

– Stravinsky, porque es el único gran, gran compositor que nunca abandonó totalmente la tonalidad.

– ¿Tal vez es ésa la razón por la que lo admiras ahora más?

– Sí, sin duda.

– Siempre fue tonal, pero supo cambiar y, gracias a su longevidad, se fue adaptando a las novedades, y siempre estuvo al día: desde 1906 hasta 1966.

– Pero fue tonal toda la vida y siempre tuvo un estilo propio, constante: el ritmo por ejemplo, nunca dejó de ser Stravinsky.

– Incluso en su etapa serial.

– En su etapa serial no escapó a su posición “antitonal” –dicho bien entre comillas–, que era el término con el que definía su manera peculiar de abordar la tonalidad.

– *Bueno, tú también eres tonal, ¿no es así?*

– Sí, soy básicamente tonal, porque utilizo centros tonales como muchos, pero con la mayor libertad lingüística. El tema es lo que organiza el proceso y la estructura profunda del lenguaje: esto viene al menos desde Beethoven.

– *Claro, ser tonal no significa ser funcional.*

– No significa nada más que ser ordenado. Organización, estructura, orden, en oposición al azar, a lo no pensado o creado. Uno puede hacer intuitivamente cosas maravillosamente libres, siempre y cuando tengan una razón de ser. Ser tonal no es ser retrógrado. Lo que sucede es que muchos compositores han trabajado por el *show*, por ser originales. Por y para la originalidad, arrodillados ante la originalidad.

– *Actitud que finalmente termina siendo escasamente original, ¿no es así?*

– Lo nuevo por lo nuevo. Y así se han alejado del ser humano.

– *¿Qué piensas del público?*

– Yo amo al público, aunque a veces piense que uno lo agrade. Pero no es así; lo que pasa es que a veces no entienden. Cierto que yo no compongo para los oídos del público en general; *Vivencias* es difícil, pero tiene una organización interior que se puede entender.

– *¿Pero en la época actual, no se presenta con frecuencia una tendencia muy marcada para reconciliarse con el público y con el pasado?*

– Pero es cierto también que muchos que avanzaron se están yendo hacia atrás, salvo excepciones, por ejemplo Boulez.

– *Tal vez una manera de ser “agropecuario” a la europea, sea aferrarse al pasado, aunque Stravinsky, por ejemplo, reinterpreto el pasado, pero ¿cómo lo hizo!*

– Claro que sí. De manera tan original y creativa. Es que la tradición es ir para adelante, para mí es aquello que me informa y me impulsa hacia el futuro.

– *Mencionaré cinco nombres de compositores europeos surgidos en la primera mitad del siglo XX y me respondes qué te sugieren: Bartók...*

– Me dice mucho. Es grande. Otra de mis influencias. El hombre que inventa el folklóre.

– *Schönberg...*

– En primer lugar como pensador y descubridor de un nuevo orden.

– *Berg...*

– Su importancia es que no abandona la tonalidad y sin embargo es serial.

– *Webern...*

– Es el que más admiro entre los de la escuela de Viena, por su sentido de la síntesis y la concentración.

– *Britten...*

– Ecléctico.

– *Me interesaría hablar de dos compositores peruanos con los cuales podrías estar más vinculado: Garrido Lecca...*

– Es el más profesional. Su música es un aporte de primera importancia para la cultura nacional y latinoamericana.

– *Pulgar Vidal...*

– Es un poco como yo. Hemos tenido siempre las mismas ideas, aunque es más joven que yo; la diferencia con Pulgar Vidal es que él nace en la sierra, ¡qué suerte!

– *¿Una diferencia importante?*

– Sí. Yo nací en Miraflores, frente al mar, y descubrí la música andina en Lima.

– *Sin duda otra perspectiva, ¿no?*

– Sí, la diferencia es que él va a Colombia...

– *Con Pineda Duque...*

– Y allí descubre la dodecafonía.

– *¿Qué pasó en los setenta, después del apogeo creativo de las dos décadas anteriores?, ¿por qué se frenó ese gran impulso de la composición peruana?, ¿tal vez influyó lo político?*

– Después de Velasco el Perú fue diferente. Fue una aventura.

– *Una aventura en la que muchos creyeron. Tú también, ¿no es así?*

– Así es, pero me di cuenta de que no, que había una cierta cuadratura interior, que se pretendía encajonar todo en marcos finalmente políticos.

– Tal vez como síntesis de todo lo que hemos conversado, me gustaría preguntarte ¿qué es para ti una obra musical?

– Es un objeto sonoro que contiene y expresa al mismo tiempo el mundo profundo de la vida consciente e inconsciente de un artista, y que es capaz de que los demás seres humanos lo incorporen a su espíritu y lo hagan suyo. Crear, componer, es expresar una de las formas del amor; amor que queda perenne en la obra producida y que espera aflorar cuando un oyente abre su oído y su corazón a ella.

– ¿Y qué sucede con las obras de diversos estilos de música contemporánea que muchos rechazan?

– Hay varias razones: cuando no “entendemos” o no “gustamos” alguna composición –no siempre contemporánea, porque también hay gente que se asusta de los últimos cuartetos de Beethoven, que son maravillosos– es posible que ello ocurra porque no somos capaces de seguir el curso del pensamiento musical; es decir, se nos escapa la sucesión de los eventos del lenguaje sonoro. Otra razón puede ser que no hemos seguido constantemente, a través de la audición, el proceso de avance de los nuevos lenguajes musicales (Debussy, Stravinsky, Schönberg, Webern, Boulez...). Nos hemos “estancado” en un tipo de comunicación; no hemos progresado al lado de la música y seguramente tampoco con las demás artes.

– Para terminar: ¿Qué significa Enrique Iturriaga como compositor?

– ¡Ah!, no sé.

– ¿Te gusta la música de Enrique Iturriaga?

– Tampoco lo sé. Pero si volviera a empezar haría lo mismo; tal vez no habría empezado a estudiar música a los catorce sino a los seis.

– *¿Qué piensas del futuro?*

– En mi familia somos longevos, así que espero entrar al dos mil componiendo.