Guillermo Rifo:
"No sé si fue más duro irse, o quedarse acá y tolerar humillaciones y autoritarismos estúpidos".

Entrevista de
ROMINA DE LA SOTTA
Actividad Cultural. El Mercurio

Cuando el músico chileno cumplió 60 años de edad, la periodista Romina de la Sotta revisó su trayectoria por medio de una entrevista que fue emitida en su programa Arte-Facto de radio Beethoven. Su autora ofrece muy gentilmente la transcripción de ese material para *Resonancias*.

Pulso biográfico

* "Hindemith 76" ganó varios Premio Apes y un disco de Platino (Odeón Chilena). También grabó discos con "Latinomusicaviva".
* Ha dirigido a las orquestas sinfónicas de Chile, de Concepción y de Antofagasta; al Conjunto de Percusión Chile; Ensamble Bartok; Agrupación Vivaldi y a las orquestas de cámara de la Pontificia Universidad Católica de Chile y de la Universidad de Chile.
* Desde 1964 a 1993 fue percusionista y timbalista de la Orquesta Sinfónica de Chile.
* Ha publicado *Manual de Solfeo Rítmico* (Fondart 1993) y *Teoría Musical Básica*, y en 1998 integró la Comisión Presidencial en Materias Artístico-Culturales.
* Hizo los arreglos del espectáculo "Violeta Parra Sinfónico" y dirigió a la Orquesta Universidad de Concepción en un espectáculo que itineró por el país (2007).
* Ha sido reconocido con el Premio Altazor en música docta (2007 y 2001); "Medalla de la Música 2006" en la categoría Gestión Académica (Consejo Chileno de la Música, 2006); Premio "Encargo de una obra musical Charles Ives (Instituto Chileno Norteamericano, 2001) y Premio al Compositor de la década 1987-1997 en música docta (SCD).

Guillermo Rifo (1945) es compositor y arreglador, percusionista, director de orquesta y profesor. Ha hecho clases en las universidades Católica de Chile, Católica de Valparaíso y de Chile. Actualmente es Director Académico del Instituto Profesional Escuela Moderna de Música. Su extenso catálogo incluye obras de cámara y sinfónicas, además de música para cine y televisión. Ha abordado un amplio repertorio que va del Renacimiento a la música contemporánea, con énfasis en la fusión latinoamericana y estrenos nacionales.

Cuando tenía seis años de edad, sus padres le regalaron una radio de tubos Emerson, con caja de madera. Como la tenía en su velador, la encendía al mínimo del volumen apenas lo acostaban a dormir. Su secreto duró hasta que descubrieron que se quedaba escuchando radio hasta las tres o cuatro de la mañana.

Romina de la Sotta: ¿Y lograron quitarte la costumbre?

Guillermo Rifo: No realmente. Es que por el año 52, algunos locales nocturnos de Santiago, como el Goyescas, transmitían los espectáculos por radio, en directo. Independientemente, a las 10 de la noche se transmitían espectáculos en vivo desde los auditorios de las radios Cooperativa, Minería, Corporación, Yungay y del Pacífico. Siendo un niñito de ocho años, tenía cinco o seis alternativas para elegir todas las noches. Cuando fui un poco más grande, a los diez años, empecé a obligar a mi madre, como buen hijo único, a que me llevara a los auditorios a ver estas cosas en vivo. Para entrar había que tener sobre quince años de edad o algo así, pero el llanto de una madre hace milagros. Mi mamá sobornaba al tipo de la puerta y entrábamos igual. A esa edad, pude ver a la orquesta de Vicente Bianchi en la radio Cooperativa, a Sonia y Myriam, a Lucho Gatica, cosas que aún hoy día las sigo encontrando maravillosas.

R.de la S: Y que te conmovieron…

G.R: Sí, mi acercamiento a la música fue a la música popular de la época y a la percusión. Como a los once años, no me cupo dudas que yo quería ser baterista de noche. Tenía muy claro que me gustaban las boites y las radios. En mi casa, por el gusto musical de mi padre, escuchábamos mucha ópera los fines de semana y mucho tango, y los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile que se transmitían en directo por radio el día viernes. Era mágico poder escuchar un concierto sinfónico desde mi casa directamente desde el Teatro Astor. Eso originaba toda mi fantasía, qué sería eso tan grande que se parecía a las óperas y se parecía mucho, por supuesto, al *Bolero* de Ravel que le encantaba a mi padre. Había discos del *Bolero* de Ravel y de obras de Debussy en mi casa. Lo recuerdo como si fuese hoy, deben haber sido las siete de la tarde, un viernes, y se empieza a escuchar una música que me volvió loco, porque sentí que esa música era la calle Huérfanos esquina Bandera. Raro. Me gustaba el centro de Santiago. Y cuando termina, el locutor dice que se acababa de escuchar una obra de Roberto Falabella. Mi emoción fue muy grande al descubrir a los doce años que ese compositor era chileno. Fue un impacto emocional y sigue siendo fuerte ahora, en este minuto. Me enamoré de eso, yo quería hacer eso, necesitaba vincularme con el mundo de la música de alguna manera. Entonces volvieron las presiones a mis padres, porque quería ser baterista y percusionista. No sabía si quería tocar boleros o música sinfónica, pero quería estar ahí. Y lo conseguí, de nuevo como hijo único, llegué al Conservatorio, a esa edad.

R. de la S: ¿Cuáles son los maestros que más te marcaron en el Conservatorio?

G. R: Sobre todo mi maestro de percusión, que fue don Jorge Canelo Valdés, un timbalista excelente de la Sinfónica de Chile, que además tocaba batería en música popular. Me marcaron todos los profesores: en armonía, Orfelia Ortiz; en teoría, Luis Margaño y Luis Arias; en historia de la música, Samuel Claro. Estudié análisis con David Serendero, instrumentación con el maestro [Rafael] del Giudice.

R. de la S: Cuando tu tienes recién 23 años fundas el Grupo de Percusión Chile en la Universidad Católica (1969), que luego diriges. ¿Sentías que tenías que llenar un vacío muy grande?

G. R: Fernando Rosas, que era el director del Instituto de Música de la Católica, y Adolfo Flores, secretario general, me llamaron para que fundara la cátedra de percusión, cosa que con el paso de los años agradezco mucho, porque confiar en un ser de 23 años para una cosa de tanta responsabilidad hoy día me parece casi demencial. Y más encima confiar en un ser que es tartamudo, en alguien que tenía muchos problemas para comunicarse, por lo menos verbalmente, fue algo que hoy día lo valoro ni te cuento cuánto. No existía en Chile un conjunto de percusiones en una universidad y se me ocurrió hacerlo. Entonces Fernando Rosas me dijo: 'bueno, hazlo'. Así de simple.

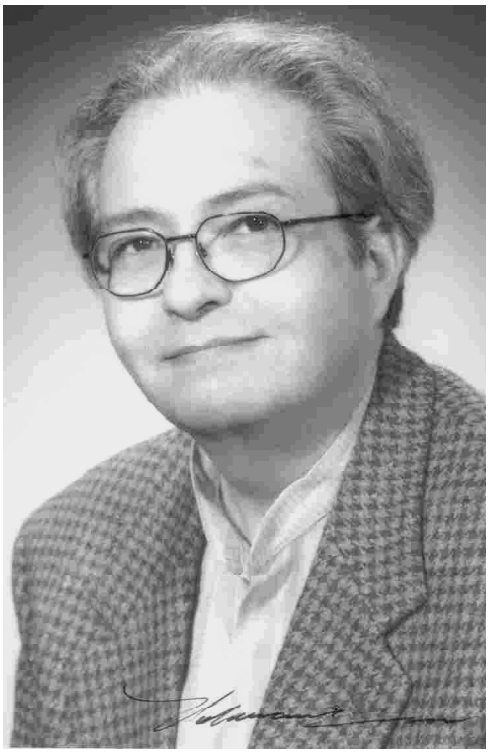

Foto: Gentileza Ana María Fuentes.
Instituto Profesional Escuela Moderna de Música.

R. de la S:¿Cómo definieron el repertorio?

G. R: Eso era un problema porque no teníamos muchos instrumentos. Entonces empecé a componer obras para esa agrupación y a tocar piezas que no tuviesen más que dos timbales o una marimba. Con los instrumentos que teníamos, tratábamos de hacer lo más que se podía.

R. de la S: ¿Pero empiezas a componer sólo por la necesidad de obras para interpretar?

G. R: Empecé a los 16 o 17 años porque era bonito hacerlo. A los compañeros del Conservatorio que tocaban flauta o clarinete, les hice algunas cositas pequeñas para sus exámenes, que me dan ahora un poco de pudor. No sé si llamarlo necesidad o afición, porque sigo siendo aficionado.

R. de la S: ¿Se tiende a asociar un poco la percusión a la música latinoamericana. ¿Sientes que es característica de este continente?

G. R: Para mí, los instrumentos de percusión son tan ancestrales, tal vez los primeros de los que dispuso el ser humano, entonces los relaciono con cosas más rituales.

Todos los instrumentos populares afroamericanos tienen un origen ritual y por eso que en sus rítmicas, sus toques, son tan subyugadores, tan llamativos y casi se llega a un éxtasis con eso. Te encuentro toda la razón, se relacionan con lo étnico, latinoamericano, centroamericano, lo que sea.

"Uno se sentía mal tratando de pasar desapercibido".

Guillermo Rifo fundó la carrera de intérprete en percusión en la Pontificia Universidad Católica de Chile (1968) y luego lo hizo en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Fue profesor en la primera de ellas hasta 1982, y también enseñó en la Universidad de Chile.

R. de la S: Estamos acostumbrados a que los músicos que para el año 73 tenían cerca de 30 años, decidan irse del país porque acá no podían trabajar por las intervenciones militares que se hicieron en las universidades, pero tú continuaste aquí. ¿Cómo viviste estos años de docencia?

G. R: No sé qué fue más duro en el fondo, si poder irse o quedarse acá y tolerar humillaciones y autoritarismos estúpidos, realizados por gente extremadamente ignorante y cuyo único mérito era tener un uniforme y botones dorados. No sé qué fue peor. Cómico fue una vez que un general, rector de la Universidad de Chile, frente a un tema de racionalización de dineros, sale con que si la Sinfónica tiene 20 violines por qué no dejamos cinco. Eso era ya de una ignorancia impresentable. Esas cosas ocurrieron. De alguna manera, uno se sentía mal tratando de pasar desapercibido. Y yo lo hice, por supuesto: la vida a veces vale más que otras cosas, sobre todo cuando uno tiene hijos. Tratar de pasar desapercibido, juntarse con amigos de tus mismas ideas los primeros años a escondidas, romper todo, quemar discos, libros, con mucho susto, hasta que ese susto empezó a bajar y se transformó en qué hacer para producir un cambio. Y el cambio vino, tenía que venir.

R. de la S: Tenemos que conversar estos temas para que construir la memoria, como pueblo, de las heridas que se han infligido muchas veces a la cultura. Y que no se han sanado porque no se reconocen.

G. R: Es importante no olvidar, y asignarle a cada cosa su verdadero nombre, no con eufemismos. El señor equis que quiso dejar cinco violines sería general, pero era muy ignorante en el tema de la música y sin embargo ese señor fue rector de la universidad más importante de Chile. Es un tema muy delicado.

R. de la S: ¿Sientes que después de esa época, que fue como un paréntesis, se ha logrado reconstruir las estructuras que existían para la cultura y la educación?

G. R: Reconstruir, no sé. Pero sí pienso que se han ido produciendo cambios positivos. Por supuesto que vivir en democracia, sea como sea esa democracia, origina cambios positivos. La música hoy en día es mejor que diez años atrás, las posibilidades son mejores que entonces. Se están produciendo cambios mejores para todos. Que exista un Fondart, criticado por muchos, pero existe. Por último, puedes reclamar sin temor a que te den un balazo o te detengan y te torturen porque estás en desacuerdo. Ya eso es fantástico.

"¿Cómo iba a entrar la música popular en la Universidad de Chile, o en la Católica?"

Guillermo Rifo se ha involucrado personalmente en algunas iniciativas concretas para estimular nuevas orgánicas culturales. Fue consejero del Consejo de Fomento de la Música Nacional (2004) y miembro del directorio de la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile. Cree que la acelerada proliferación de agrupaciones infantiles es muy positiva: "es un número increíble de niños que se dedican a la música. Su entorno familiar, el barrio, todo cambia. Y para mejor".

R. de la S: Eres uno de los fundadores de Hindemith 76 (1976) y Latinomúsica Viva (1978). ¿Qué pasó entre un grupo y el otro?

> G. R: Hindemith 76 lo formamos con Emilio Donatucci (fagot), Alberto Harms (flauta), Adolfo Flores (contrabajo), yo tocaba vibráfono. En algunas oportunidades estaba Nino García, Domingo Vial o Rodrigo Avendaño. El Latinomúsica Viva es la consecuencia del Hindemith 76. Ahí incluí bajo eléctrico, guitarra eléctrica y piano eléctrico, quise hacer un grupo con música más de fusión que la que estaba haciendo antes. Probablemente se logró. Algunos dicen que sí, otros que no tanto.

R. de la S: Cuando en 1989 abres puertas bien grandes para la música popular, creando la carrera de composición y arreglos en música popular en el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música, ¿qué era lo que faltaba que abres esta cátedra?

> G. R: Siempre traté de hacer carreras relacionadas con la música popular, en la Chile y en la Católica. Lamentablemente, y lo digo con bastante pena, existía y existe aún una diferenciación entre la música clásica y la popular. A los que les gusta una son detractores de la otra, unos dicen que una es mala y que la otra es buena, que una es muy simple o que la otra es más compleja. Siempre intenté hacer carreras de música popular por una razón bastante obvia: en los países más desarrollados se estudia la música popular en forma académica, ¿por qué no hacerlo en Chile? Pero no se pudo por esto de que cómo iba a entrar la música popular en la Universidad de Chile, o en la Universidad Católica.

R. de la S: ¿Así de cerrado?

> G. R: Así de cerrado era. Y salvo contadísimas excepciones, pienso que sigue siendo igual hoy día, por comentarios de gente que hace música popular en la Católica o en la Chile. Intenté hacerlo en la Universidad de Chile el 83, el 84, el 85 y el 87. Y no se pudo nunca. Lo más que pude hacer fue gracias a Luis Merino, cuando él era decano: dictar una historia de la música popular sudamericana para la Licenciatura en Música. Y después pude hacer un taller de música popular el año 85. Duró un año, y curiosamente para ese taller nunca, nunca había piano, nunca había sala dónde ensayar. Era un curso más que nada nominal. El 87 u 88 la señora Elena Waiss, me llamó un día a la Escuela Moderna, y me dijo algo así como '¿usted que pasa inventando cosas raras, ¿qué quisiera hacer ahora, Guillermo?'. 'Mire', le dije, 'yo quiero hacer carreras de música popular'. 'Hágalas', me dice. '¿Y dónde?', le

digo. ‘Es que estamos haciendo un Instituto Profesional. Haga lo que usted quiere’. Y empezó el Instituto Profesional Escuela Moderna de Música con dos carreras que diseñé: Arreglos y Composición en Música Popular e Instrumentista con mención en Música Popular. En esa época ya trabajaba con la señora Elena. Hoy día es rectora del Instituto Vivien Wurman y estamos hasta ahora. Eso motiva toda mi existencia.

R. de la S: Existe un grupo de personas que insiste en diferenciar lo docto y lo popular, en darle mayor categoría a una que a la otra. Para ellos resulta difícil que usted, siendo un compositor docto, ame la música popular.

G. R: Es que yo amo la música, no hago distingos. Para mí la música es una sola, la que me gusta y la que no. No uso eso de música buena y música mala, porque no sé cuál es cuál. La mala es la que no me hace feliz. Y entre las que me hacen feliz, está desde la música del Renacimiento, pero también escucho jazz y cantantes de baladas, tal como escucho a la Sinfónica de Chile en obras de compositores actuales. Si son nacionales, mucho mejor. Ahí reconozco que soy un poco fanático. Me gusta la música que se compone en Chile y me encanta oírla.

“Cuando compongo algo siempre estoy imaginando un paisaje”

Fernando García ha dicho que en la música chilena docta hay tres momentos claves: en la década del 20 o del 30 están Carlos Isamitt y Pedro Humberto Allende; después, en los 60, viene una vanguardia que él llama épica, con Luis Advis, Sergio Ortega, Gustavo Becerra y Juan Orrego Salas. Y más adelante, hacia fines del siglo XX, sitúa a Guillermo Rifo.

R. de la S: Fernando García habla de tres momentos de gran inspiración en la música nacional, en los que hay un redescubrimiento de las raíces indígenas del país. Tú, en 1988, tienes el ballet *Ritual de la Tierra* con elementos onas y selknam (que bailó el Ballet Nacional Chileno). ¿Reconoces estos puntos de mayor efervescencia?

G. R: El maestro Fernando tiene razón en lo que habla, como siempre. Lo respeto mucho. Pienso que lo que dice respecto de esta búsqueda es verdad. Diría que en toda mi música existen esos motivos musicales, los relacionaría no sé si con la cultura mapuche, pero me sale de forma espontánea, no lo pienso tanto. Pero creo que sí, que todo lo que he hecho está relacionado con ese pasado y esa influencia. Soy una persona que escribe música siempre pensando en mi tierra, en lo largo de Chile, desde la pampa, el desierto, hasta el sur. Cuando compongo algo siempre estoy imaginando un paisaje. Es una forma mía muy íntima de trabajar. Y siempre está presente ese ancestro indígena, de todas maneras.

R. de la S: Guillermo, hiciste una versión orquestal para la *Anticueca* Nº 5 de Violeta Parra y otras obras suyas. ¿Cuál crees que es el rol de Violeta Parra en la música chilena?

G.R: No la vinculo tanto con el folclor; pienso que fue una compositora de canciones maravillosas. El valor que yo le asigno, no sé el resto de la gente, es que sus letras

van directo al corazón, no se anda con muchas vueltas. Me encantan las letras de todas sus canciones. Ahora, Violeta Parra también tiene otras vetas como las *Anticuecas* y otras variaciones más que Alfonso Letelier tuvo la suerte de poder grabarle. Entre ellas están las *Anticuecas*, que son una música espontánea pero en un estilo absolutamente diferente de las canciones. En un estilo que podía haber logrado un compositor con estudios académicos. Y ella no tenía ni el más mínimo estudio académico de música. Entonces encuentro que tiene más valor aún, porque son obras que ahora están transcritas todas y que se pueden tocar.

R. de la S: Se te considera uno de los mejores percusionistas del país…

G.R: Fui bueno en una época, en los 60-70.

R. de la S: Además, está tu trabajo docente y como compositor, donde has hecho obras para ballet, cine y televisión. Pero también hiciste arreglos durante cuatro años para el sello IRT…

G.R: Aún me considero arreglador de música popular. ¡Aún hoy día, por favor! Y con mucho orgullo. Vengo haciendo arreglos aproximadamente desde los 70. Ahora es mucho menos porque ya no se hacen grabaciones con orquestas grandes, pero sí he participado haciendo arreglos y dirigiendo eventos y con sinfónicas y bandas rock. Hice cosas con Los Prisioneros, Urban Symphony [espectáculo], Congreso. Me encanta escribir arreglos. Es mi vida.

R. de la S: Comentabas que a los doce años te conmovió una obra de Falabella porque reconociste una esquina, un lugar, que se hacía presente a través de la música. Y, muchos años después, bautizaste algunas composiciones con nombres como *Puente del Arzobispo* o *Cueca del Cerro* y, más allá incluso, tu propia música tendría esa capacidad evocadora de escenas específicas, lugares, esquinas, como *Al sur del mundo* o *Cuarteto del Final*.

G.R: *Cuarteto del final* la compuse en un mes que estaba con un poco de presión, y con muchos recuerdos antiguos de mi padre. El resultado fue un cuarteto no alegre, muy santiaguino, muy calle Bandera de los 60 o 50, donde estaba el Bar Cinzano, en Bandera esquina Huérfanos, donde la calle Ahumada no era peatonal. Fue como el recuerdo de esa época, del Banco del Estado, donde trabajaba mi padre, eso fue un poco dedicado a mi padre.