1973- 2003: treinta años de profundos cambios en la vida y la sociedad chilena. Bajo ese prisma, no pocos ámbitos del quehacer nacional se han

Visiones
30 años de música en Chile

Alejandro Guarello
Carmen Peña
Editores

abocado a realizar balances y visiones retrospectivas. Durante ese tiempo, en la música, al igual que en las otras artes, se experimentaron cambios notables, de incidencia en todas las actividades de su dominio. Por esta razón y con el fin de conocer el punto de vista de diferentes actores vinculados al medio musical, el Comité Editorial de la revista *Resonancias* organizó un coloquio en torno a la vida musical en los últimos treinta años en nuestro país.

La convocatoria –que se hizo extensiva a una veintena de personas- tuvo una favorable acogida en un número significativo de representantes de diferentes campos de la actividad musical de extensión, creación, interpretación y educación. De este modo, presidido por Alejandro Guarello, Director de la revista, y acompañado por miembros del Comité Editorial, el encuentro se efectuó el miércoles 22 y jueves 23 de enero de 2003. A la reunión asistieron: Miguel Aguilar (compositor, U. de Concepción), Raquel Barros (folclorista e investigadora), Eduardo Carrasco (filósofo, División de Cultura, Ministerio de Educación), Juana Corbella (musicóloga, U. Católica de Chile), Germán Domínguez (gestor cultural), Fernando García (compositor, musicólogo, U. de Chile), Octavio Hasbun (intérprete, Director Instituto de Música U. Católica de Chile), Oscar Ohlsen (intérprete, U. Católica de Chile), Nivia Palma (ex directora de Fondart), Carmen Peña (musicóloga, U. Católica de Chile), Hernán Ramírez (compositor), Guillermo Rifo (compositor, intérprete, Instituto Profesional Escuela Moderna), Andrés Rodríguez (Director del Teatro Municipal), Fernando Rosas (Presidente de la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile y Director de la Orquesta de Cámara de Chile), Hans Stein (intérprete, U. de Chile), Rodrigo Torres (musicólogo, U. de Chile), Cirilo Vila (compositor, intérprete, U. de Chile).

Como bien lo explicó Alejandro Guarello al comienzo de las sesiones, el espíritu del encuentro fue conversar "libre e incluso desordenadamente" en torno al tema, teniendo en la mira dos objetivos fundamentales: por una parte, hacer una suerte de "memoria de lo que han sido estos 30 años de música, de actividad musical en Chile", con todo lo que han significado las circunstancias particulares y/o las situaciones y políticas específicas y, por otro, "rescatar la propia experiencia" de los participantes, vale decir, conocer no sólo lo que "piensan sobre lo que representan o representaron", sino que fundamentalmente su punto de vista individual.

Paralelamente, desde un comienzo quedó abierta la posibilidad de aportar en cuanto al papel que han desempeñado las entidades privadas, instituciones musicales y culturales, universidades, el Estado y las iniciativas personales en el desarrollo del arte y de la cultura en general y la proposición de ideas, propuestas o proyecciones a futuro.

El material que presentamos a continuación es una edición de la grabación* que se efectuó en el curso de las dos jornadas de duración del coloquio. En síntesis, los grandes temas que surgieron, y que se entremezclan en las intervenciones de los participantes, fueron: institucionalidad musical, papel del Estado en la música y la cultura, difusión y grabación musical, patrimonio e investigación y educación. Este último aspecto cruzó transversalmente la conversación.

Con el fin de proyectar en el lector el ambiente franco, abierto y entusiasta que animó a los participantes, como criterio de edición hemos asumido mantener, en la medida de lo posible, el discurso libre y a veces coloquial de cada intervención. Ocasionalmente se encuentran textos con letras más pequeñas que corresponden a comentarios afines al tema, ideas complementarias de un expositor o apreciaciones interesantes de confrontar.

Resonancias agradece el testimonio de cada uno de los invitados, fuente que, creemos, contribuirá a un mayor conocimiento de la historia musical chilena.

De izquierda a derecha: Andrés Rodríguez, Germán Domínguez, Raquel Barros, Miguel Aguilar, Octavio Hasbun, Oscar Ohlsen, Nivia Palma (de espaldas), Rodrigo Torres, Fernando García y Hans Stein (de espaldas).

* La grabación fue realizada por Marcelo Troncoso y se encuentra en el archivo del Centro de Documentación Musicológica del IMUC. La transcripción textual estuvo a cargo de Christian Spencer.

RETROSPECTIVA

Octavio Hasbun: para introducir el tema quería recordar cual fue mi discurso, cuando en el Comité Editorial de la revista se planificó este coloquio con el tema de la retrospectiva de 30 años. Para mi era clave el papel que le asignó el Estado a la cultura hasta el año 73, creo que a partir de ese momento se consolidó una ruptura con el rol del Estado, muy tutelar, casi un mecenazgo sobre la cultura y, por lo tanto, en la música. A partir de esa década [...] hay muchos más actores.

Pienso que el papel de la Universidad de Chile antes de 1973 fue muy importante. Después las políticas de Estado fueron en otro sentido, dejando un poco más de lado el mecenazgo o la paternidad de la Universidad de Chile, que actuaba como un elemento cohesionante. Y eso ha marcado, desde mi punto de vista, muchas cosas. Mi opinión personal es que -y muchas veces he discutido con Alejandro Guarello- creo que en el país se ha efectuado –sumando y restando todos estos 30 años- un avance en el tema cultural [...]. En qué consiste ese avance podríamos discutirlo toda la tarde. No creo que haya habido un retroceso, porque muchas veces el fantasma del retroceso, "que estamos peor que antes" y toda la cosa evocativa de que todo tiempo pasado fue mejor, no es el camino por donde va la cosa. Quería simplemente decir esto porque es una manera de introducirse en el tema.

Hans Stein: Para hablar de los últimos 30 años de la música en Chile y considerando que la música es la expresión sublime del género humano y de la humanidad, es necesario decir que en este lapso hubo un largo período de 17 años que yo considero fueron años de anti-música. Esto no significa, antes que alguien me lo recuerde, que en ese tiempo no se hizo nada. Hubo un aumento de actividad alternativa, incluso subterránea, se produjo una importante cantidad de obras, de música de todos los géneros con un carácter a lo mejor "subversiva", pero califico ese período como de anti-música porque se destruyeron organismos musicales -y ahí parece que discuto con el maestro Hasbun- que eran fruto de 150 años de desarrollo de la música en Chile. El más emblemático, el Instituto de Extensión Musical dependiente de la U. de Chile, financiado por la famosa Ley 6.696, que mantenía la Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet Nacional, temporadas de cámara, el Festival de Música Chilena, el sistema Premios por Obra a los compositores nacionales, copistería, ediciones, apoyo financiero a los organismos de provincia que, en gran parte y a raíz de todo lo que pasó, también dejaron de funcionar.

Hay que mencionar además, con gran dolor, que en ese período fue asesinado Jorge Peña, el iniciador de las Orquestas Juveniles. Felizmente la cimiente plantada por él comenzó a tener algunos frutos gracias a la labor de Fernando Rosas y al apoyo de los gobiernos democráticos. Otras víctimas: Víctor Jara, el pianista y profesor de música Arturo Barría, Gonzalo Toro, etc. Decenas de músicos tuvieron o tuvimos que ir al exilio, en el país se instauró una grotesca censura tanto en cuanto a obras como a intérpretes. Se produjo en buenas cuentas un quiebre, una revolución cultural en el sentido negativo y ya la música no fue regida -como acontecía por 150 años- por músicos sino mayormente por el mercado, con un consiguiente cambio espantoso de la calidad cultural. La base del desarrollo musical, la educación en los colegios, también sufrió un enorme retroceso; lástima que no esté nadie aquí del MINEDUC [Ministerio de Educación]. La corrección de la educación artística en los colegios es *sine qua non* para solucionar o empezar solucionar las cosas.

Propongo que centremos la discusión en cómo replantear un desarrollo de nuestra vida musical, por supuesto analizando el pasado para aprovechar tantas importantes experiencias, adecuándolas a la situación de hoy y de mañana. Pero sobre todo que esta reunión no se transforme en una lata, tan conocida, en que cada uno de los presentes comienza a enumerar sus propias hazañas

Eduardo Carrasco: Estoy de acuerdo con el esquema de separar lo que fue el desarrollo de la música en Chile hasta el año 1973 y lo que ha sido posteriormente, desde el 73 en adelante. No sé si hay otra época entre el 73 y hoy día, quizás también podría pensarse en un período que termina con la dictadura y después se inicia otro modelo, por decirlo así. No cabe duda que hasta 1973 operó un modelo de desarrollo que yo diría era muy europeo, quizá francés en un cierto sentido, con una alta participación del Estado en determinados aspectos de la música. No es que el Estado fuera omnipotente o que lo hiciera todo, había también un ámbito privado, pero en las grandes líneas, en lo que se refiere a la difusión, especialmente de la música clásica, y a la existencia de los grandes cuerpos musicales como la ópera, el ballet, la Orquesta Sinfónica, o las orquestas de la época, en todos esos grandes cuerpos el Estado tenía una incidencia muy importante.

Ahora, desde el golpe de estado en adelante eso se desmanteló. No sé si se pueda hablar de un "modelo", porque no sé si ha habido desde entonces hasta ahora un diseño estratégico de desarrollo musical. Más bien pienso que no, que la cosa ha sido desordenada, con un rol muy importante el mundo privado, pero donde no ha habido una estrategia de relevo o de cambio que responda adecuadamente a las necesidades a las que antes lo hacía el esquema estatal. Es decir, pienso que si vamos a hacer un balance, tendría que considerarse en función del modelo preciso que está funcionando en las distintas épocas. Si se hace ese balance vamos a ver que, en ciertos aspectos, hasta el 73 va a ser muy positivo en esos ámbitos precisamente, o sea: una orquesta sinfónica funcionando, un Instituto de Extensión Musical con una radio que operaba sin necesidad de estar preocupado del *rating*, o de hacer programaciones del gusto de las multitudes, sino que haciendo verdadera difusión educativa. A partir del 73, yo creo que se quizo hacer algo similar, se intentó seguir con las radios, que continuaran operando. Pero vemos hoy en día que en ese aspecto, por ejemplo, hay un evidente retroceso en lo que podría ser la difusión radial y televisiva, incluso eso afecta la comercialización de la música. O sea, hay una serie de situaciones que tienen que ver con eso y que indicarían un franco retroceso.

Lo mismo ocurre en esos otros aspectos que el Estado tenía en sus manos hasta esa época; las orquestas operan con crisis, con una programación bastante conservadora, yo no veo mucho movimiento en ese sentido y tampoco veo que las orquestas estén en una actitud creativa de hacer nuevas obras, de abrirse a la música nacional, en fin, cosa que sí existía en la época del Instituto de Extensión Musical y hasta 1973. Entonces, habría que ver esos dos puntos y hacer un juicio teniendo en cuenta ese modelo.

A mi me parece que no sería bueno que intervinieran consideraciones de tipo político si queremos llegar a resultados positivos. Por ejemplo, tratando de demostrar que hasta el 73 la cosa era formidable, me entienden, que no jugaran esos factores, sino que nos dispusiéramos a un balance verdaderamente objetivo, por decirlo así, tomando el desarrollo de la música y su futuro como el verdadero interés que tiene que aparecer.

Diría que los aspectos más lamentables de hoy en día tienen que ver con la difusión. Formación, educación musical, han tenido, en cierto modo, un desarrollo, pero lo que se refiere a la difusión musical, a la educación masiva, a la radio, a la existencia de una difusión que no tenga en vista las limitaciones del *rating* y de la masividad o de la comercialización han sufrido un gran deterioro. Para resumir en forma breve, veo que lo que se ha producido es que se terminó con un modelo y empezó otro que todavía no ha logrado llegar a un equilibrio, a una especie de síntesis adecuada entre el aporte estatal y los otros factores.

Concuerdo en que hoy hay más riqueza de elementos que forman parte e intervienen en los distintos aspectos de la vida musical, sin embargo, el aporte estatal todavía no parece adecuado a las necesidades del país, vale decir, lo que se desmanteló no se ha logrado todavía revivir en las condiciones que debiera en esta situación, en esta nueva situación. No se trata de volver a la anterior sino de buscar una solución adecuada entre lo que es privado, lo que son los aportes que hacen fundaciones, corporaciones, empresas, la empresa fonográfica, etc. y el aporte estatal. Eso yo lo veo muy desordenado y muy poco eficaz todavía.

Entonces, yo no haría un balance tan positivo de lo que está sucediendo ahora, sobre todo comparado con lo que sucede en otros países, donde el desarrollo musical es mucho más fuerte y poderoso, y con gran futuro. Aquí lo veo bastante coartado por esa situación de no conciliación entre lo público y lo privado.

Cirilo Vila: Yo quería referirme a algo breve como para instalar algunos datos que tanto Hans Stein como Eduardo Carrasco han señalado claramente.

Comienzo diciendo que en lo básico difiero de la opinión que tiene nuestro amigo Hasbun. Creo que la situación actual es más negativa de lo que era "antes de". Y me permito hacer un recuerdo -como se trata también de hacer recuerdos para la memoria- que para mi fue realmente memorable, para dar un ejemplo de las cosas que pasaban. Como estos son 30 años y estamos recién a 22 de enero, se supone que podemos hablar también de antes del 11 de septiembre.

En algún momento, poco antes del golpe, puede haber sido en el mes de julio o agosto del 73, hubo un concierto de la orquesta sinfónica, dirigida por un eminente director polaco, Henrik Czyz. Programa: primera obra, *De Natura Sonoris* de Penderecki, segunda, *Juegos Venecianos* de Lutoslawski y, tercera obra, una versión maravillosa..., yo pocas veces he escuchado algo igual, de la tercera sinfonía de Beethoven. Fue un programa realmente memorable por muchas razones; eran cosas que pasaban en aquel momento. Digo esto como un referente [...].

Uno de los aspectos negativos de la situación actual es que siempre aparecen exigencias del mercado, entonces, se dice "esto no le gusta al público", en definitiva, "no es taquillero, no lo hacemos". Pero, ¿cuál es la razón de aquello?. Creo que Hans señaló dos situaciones claves. En definitiva el público musical actual es más ignorante de lo que era antes del año 1973. ¿Esto por qué razón?. Dos cosas: una, lo que afectó directamente a la Universidad de Chile -que en definitiva permitía una difusión bastante sólida y conciertos como el que acabo de citar- en el sentido de que la primera señal del descalabro musical fue la eliminación, supresión o suspensión -no sé cuál es la situación legal en este momento- de lo que era el Instituto de Extensión Musical, que tenía la posibilidad de hacer extensión sin estar calculando riesgos de mercado y hacía programas como el que he mencionado. Eso significaba que el público nuestro estaba más al día con lo que pasaba en el mundo y exigía aquellas cosas; había además otro tipo de conciertos [...]. Evidentemente lo del Instituto de Extensión Musical pasó sin pena ni gloria porque en ese momento en el país pasaban cosas bastante más terribles y a nadie le

importaba demasiado aquello, no era la mayor urgencia; después se vio que era importante.

El segundo punto es la política educacional respecto de las artes, o sea, la minimización del espacio de las artes en la educación nacional, ese es un dato clave y fundamental. ¿Qué quiero decir con esto?. Que la educación artística y musical recupere el espacio que tenía, y no solamente que lo recupere y lo mejore sino que dichas clases sean más creativas, más estimulantes de lo que eran en aquella época. Es la única manera real de crear un público a futuro. Cualquier cosa que se haga ahora puede ser muy meritoria, muy valiosa, pero son de poco vuelo, de corto plazo. Estoy hablando de la educación musical desde la parvularia y la básica porque ya después es tarde, en la enseñanza media son barnices culturales. Incluso voy más lejos: pienso que la educación artística debe ser un núcleo de la formación del niño, tan importante como las matemáticas o el castellano, que son un lenguaje -las artes son un lenguaje- y es el niño el genio artístico por excelencia, en potencia [...].

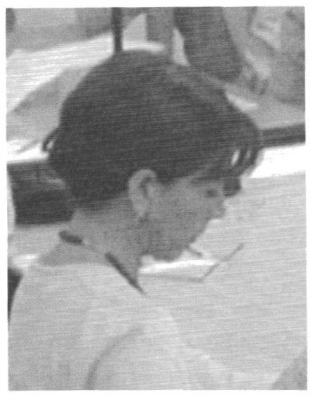
En lo que respecta a nosotros -la música y las artes en general- creo que la solución de fondo pasa por ahí. Mientras eso no se cumpla como condición *sine qua non* todas las otras cosas son paliativos meritorios pero limitados en el tiempo y en el espacio y, en definitiva, eso es lo que a mi me hace ver que la situación actual es peor que lo que era antes del 73, independiente de cuestiones de cualquier otra índole.

Eso no se ha cambiado, porque se acabó la dictadura, pero básicamente en la educación nacional no hubo grandes cambios en ese sentido. Al respecto tengo mi opinión, pero eso ya puede ser mi paranoia: que hay todo un sistema concentrado a nivel mundial con esta historia de la globalización, para "entontecer" a la especie humana y hacerla más esclavizable. Pero eso es un cuento mío que lo digo no más al pasar.

Nivia Palma: Bueno, agradezco la invitación y parto diciendo que soy la más absoluta ignorante en esta mesa y tal vez por eso voy a hacer afirmaciones provocativas. Realmente cuando uno es ignorante se atreve a hacer afirmaciones brutales que, en una de esas, pueden servir para la conversación y si no sirven les pido desde ya disculpas.

Primero, yo creo que cuando uno evalúa 30 años, que es un tiempo muy largo, y además en la sociedad chilena han sido muy complejos, se tiene que hacer un punto de comparación. Uno no puede pensar que todo el tema de la música o de la cultura era lo mismo en esa época. Evidentemente que tiene, a mi juicio, que hacerse la distinción entre lo que era la música popular, y que tiene en mucho sentido una profunda raigambre folclórica, con lo que era la música "clásica", por denominarla de alguna manera. Efectivamente, pienso que en la música popular hubo un movimiento muy fuerte previo a 1973, tanto de la más comercial como de aquella más identificada con las raíces latinoamericanas. Eso no fue casualidad, se dio en un contexto político, cultural, social. Se dio también porque hubo una capacidad de actores determinados de interpretar con calidad ese sentimiento colectivo; apareció un Víctor Jara y una serie de grupos más, Inti-Illimani, Quilapayún, en fin. Lo que quiero decir con esto es que sería muy restrictivo pensar que un fenómeno se produce porque hay un Estado que tiene políticas adecuadas para generar esos procesos culturales.

En segundo lugar, permítanme decirles algo que algunos de ustedes saben: yo tengo un origen bastante popular, a Dios gracias, y soy parte del fenómeno de la sociedad chilena de movilidad social a partir


Nivia Palma.

de la educación, y créanme que lo que ustedes piensan, que en esa época el producto más sofisticado de la cultura llegaba al mundo popular, es falso; llegaba sólo en ciertos ámbitos y no era precisamente la música. La música clásica o más elaborada llegaba a un grupo muy reducido de personas hasta el 73.

Entonces, no es bueno mitificar ciertos momentos porque creo que, en general, lo que enfrentamos en la sociedad chilena ahora y antes, es que, para aquellos productos culturales que requieren mayor elaboración o decodificación, no tenemos las condiciones sociales preparadas para que esos bienes culturales lleguen masivamente. Ese es un problema más de fondo.

Es imposible evaluar lo que hoy en día ocurre sin pensar en el modelo de mercado que está vigente en nuestro país y en el mundo, y es imposible hacerlo sin el eje de la globalización. Aquí han habido "desplazamientos", como le gusta decir a algunos como Nelly Richard y otros, desde el eje del espacio de encuentro de la música en vivo con el espectador a un aparato, soporte, que adquiere la relevancia absoluta como intermediario entre la música y el espectador y eso está mediatizado por la publicidad y por las nuevas tecnologías de hoy día. Entonces, ese es un factor que mueve todo el mapa para poder hablar de la música. Pero también quiero decir -puedo equivocarme- que la música en sí en Chile presenta profunda debilidad. A diferencia de otras épocas, a la música popular le cuesta mucho entrar en un diálogo con el público; habrá que preguntarse por qué. Porque hoy día ocurre que grupos tan relevantes como Inti-Illimani, que está en los mejores escenarios, con las mejores críticas del mundo, en Chile no tiene una sola posibilidad de sobrevivir. Y a Los Jaivas nadie los "pescaba" hasta que muere Eduardo Alquinta, perdónenme que sea brutal, pero Los Jaivas tenían una trayectoria extraordinaria y en este país nunca, nunca se les dio el peso en los medios de comunicación y en el público hasta que muere el "Gato". A mi me parece atroz esa esquizofrenia que enfrenta el país, pero también habla de un cambio cultural de la sociedad chilena. ¿Por qué hoy en día el Inti-Illimani hace un concierto y no llegan 150.000 personas como llegan al funeral del "Gato" Alquinta?. Creo que también desde la música hay que hacerse la pregunta por la calidad, qué está pasando allí.

Para terminar, quiero decir que en esta última percepción, más allá de la de espectadora, de persona con sensibilidad que le gusta la música, está también haber visto todos los proyectos del FONDART en las evaluaciones -aquí hay algunas personas que han participado en ese proceso- y de repente uno se pregunta qué ha pasado con la capacidad creativa en el campo de la música en nuestro país los últimos años, a diferencia de otras áreas donde uno descubre una capacidad creativa muy grande.

Quería provocarlos desde la ignorancia absoluta.

Raquel Barros: Estando muy de acuerdo con lo que decía Cirilo Vila sobre la educación, creo que al sacarla de la Facultad de Artes y llevarla al Pedagógico dejaron a la Facultad, por un lado, sin este

elemento universitario y, por otro, la desconectaron, la desasociaron de la música.

Yo pensaba hasta qué punto esta reforma universitaria que terminó con los institutos -con el Instituto de Investigaciones Musicales- no fue un desastre a la larga. Pensemos que justamente ahí se trabajaba tanto en la investigación de música docta como en la investigación del folclore. Eso se desmembró, los archivos quedaron hasta ahora que recién se retomaron, no se siguió con la labor, no se hace la Semana del Folclore -que se hacía- , las publicaciones de antología, etc. todo eso se acabó. En este sentido, es una pena haber terminado con los institutos, creo que no fue una medida muy inteligente.

Yo lo miro desde el punto de vista del folclore musical –perdónenme- más que de otro lado. Como he trabajado tantos años en algunos municipios, he visto, por ejemplo, que ha sido interesante la incorporación de la música andina al folclore de Santiago y de regiones, gracias a conjuntos como el Inti-Illimani y todos los que la popularizaron. Si vamos más atrás, vemos que antes la gente consideraba que la música andina era boliviana, aún en Antofagasta, en Iquique, etc. Gracias a estos grupos y a su calidad empezaron a multiplicarse los conjuntos de raíz folclórica y los que hacen y componen su propia música en el centro de Chile. Se pierde la tonada, porque, en este momento, la tonada es un artículo que cuesta enormemente encontrar; se folcloriza y se acueca la cumbia. Hay gente que todavía se escandaliza muchísimo cuando se considera que la cumbia es folclore chileno. Pero, en lo que nosotros llamamos cumbia, en la forma de bailar en semicírculo y girando después hacia el otro lado, que es una forma de acuecamiento, no hay ningún colombiano que reconocería una forma de cumbia colombiana, que es totalmente distinta. Se aumenta el número de bailarines de cueca, pero como esa cueca la maneja la Federación de Cueca, donde hay muchos suboficiales de Ejército, que son los que administran en Arica, la uniforman, entonces hay que bailar la cueca con determinados pasos en determinado momento. Yo he visto gente que está ensayando sola la cueca, no con pareja, así arman todo su esquema, es decir, no hay un diálogo porque todo se uniformó. También con los jardines infantiles los niños y las niñas empiezan a bailar rondas, pero después desaparecen y todos estos romances que también existían yo veo que se pierden. Sin embargo, hay una serie de juegos de manos que se recrean y me parece interesante toda esa recreación. Eso es lo que me parece en cuanto a la parte de "folclore-vida" más que meterme en la cosa de proyección, enseñanza, etc.

Fernando García: Yo quería hacer algunos alcances de carácter general para empezar esta historia, es decir, para continuar esta historia.

Me quiero referir a una situación que no hay que dejar de considerar. Creo que es muy complicado, yo diría imposible, imaginar que se puede hacer un análisis de un período de la historia de la música chilena, de estos últimos 30 años, sin considerar lo que hubo antes. Porque, en última instancia, lo que tenemos hoy se debe a lo que hubo anteriormente.

Y resulta que mirando la historia de nuestro país en este aspecto, uno llega a la conclusión de que es evidente lo que decía el maestro Carrasco: efectivamente aquí hay dos períodos perfectamente determinados en el desarrollo de la música. Cuando digo "el desarrollo de la música" voy a referirme más bien a la música "de tradición escrita", "clásica", como se llame; además nadie tiene claro cómo hay que llamarla.

Porque los chilenos tienen su música popular, que no se va a morir nunca, con o sin dictadura; es

decir, la dictadura que rigió nuestros destinos durante 17 años no logró liquidar nada de lo que el pueblo chileno ha logrado crear en los no-sé-cuántos años de nuestra existencia como República. El problema no estaba ahí, sino en la parte que, digámoslo así, corresponde a lo más próximo a las tradiciones europeas, que es uno de los elementos que participa en el mestizaje que vive esta nación, en cuyo proceso estamos.

Ahora, creo que hay que partir también por el siguiente hecho: el año 1833, cuando se dicta la Constitución del 33, se va a inscribir una frasecita que yo encuentro que es clave, y que tiene mucho que ver con lo que decía Cirilo Vila y Raquel Barros, del trasvasije social en una y otra dirección: "la educación es preocupación preferente del Estado"*

Esta frasecita existió en la República de Chile hasta la Constitución del 80, porque esa misma frase la recogió la Constitución del 25, ¿por qué?. Porque resulta que nuestros próceres de comienzos de la República tenían clarísimo que todo este proceso de desarrollo de la parte "europea", para decirlo de alguna manera, esta necesidad de tener una información cultural europea, era totalmente indispensable, que tenían que entregarse a esta cantidad de "indígenas" que vivíamos aquí en la República de Chile [...].

Con esta frasecita, llegamos al siglo XX con un desarrollo suficiente en los distintos aspectos de la vida musical chilena, porque la vida musical, como ustedes bien saben, es un monstruito monumental, que va desde el músico común y silvestre hasta el que vende el disco en la casa de música o el que vende la entrada en tu teatro. Todo es parte de la vida musical chilena; son varios miles de personas las que participan en esta historia. Ahora, esa vida musical estaba suficientemente madura para que se produjese un cambio cualitativo importante al llegar el siglo XX.

* Lo concreto es que esta frasecilla se inserta en la Constitución y se cumple a cabalidad hasta los años siguientes, estableciéndose de esta manera un hecho bastante significativo: que se reconocía, en esta forma, que Chile era un país que estaba en proceso de crecimiento y que necesitaba desarrollarse y que, por consiguiente, la educación era lo fundamental para el progreso de esta nación. Desafortunadamente cuando llegamos a ser un país de primer mundo, el año 80, se suprimió la frase porque, parece, no era necesaria.

[...] Todo el siglo XIX va a caminar-en el campo de la música, insisto, de tradición escrita, de acuerdo a un plan que nunca fue escrito, pero que más que un plan fue una sucesión de hechos que, al ser mirados a la distancia, uno descubre que realmente alguien tuvo que pensar esta sucesión, esta secuencia, porque está hecha con una gran cordura. Y da la casualidad de que en todas estas acciones que empezaron por la constitución de la primera Sociedad Musical, el año 1827, participaron exactamente los mismos personajes: un chileno, que era Don José Zapiola, una española, Isidora Zegers, y un peruano, el autor del Himno Nacional del Perú, el Maestro Alzedo. Estos nombres se repiten sistemáticamente en todas las acciones que se van realizando: la creación del Conservatorio, la traída de la ópera, etc. No me voy a meter en este asunto para no cansarlos, pero se puede seguir paso a paso. Además, algunos otros personajes se van sumando: el caso de Andrés Bello, según dicen nuestro primer musicólogo, y el de Don Faustino Sarmiento, según yo, nuestro primer crítico de Ballet. Son los alumnos de Sarmiento los que van a determinar, hacia fines del siglo XIX, la incorporación de la enseñanza de la música en las escuelas de este país, para lo cual se forma a través de la Escuela Normal a quiénes harán esas clases de música.

Los músicos, particularmente jóvenes compositores, ven que realmente las cosas no están del todo maduras el año 1901 para decir "estamos en el siglo XX, vamos a hacer música del siglo XX". No era así. Se van a producir una serie de situaciones que llevaron a la Sociedad Bach el año 1924, a que su presidente que era don Domingo Santa Cruz, a leer un documento, un discurso, en que se establece ya, ahora sí que sí, un proyecto de desarrollo de la música perfectamente coherente, que se cumplió a cabalidad también, desde la A hasta la Z.

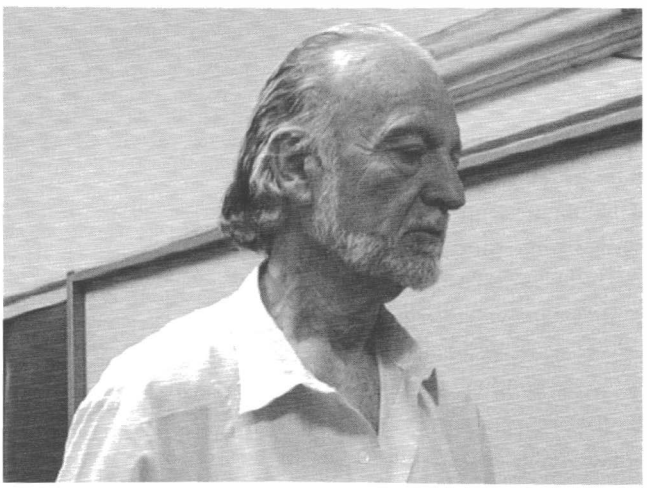
Empezaron por construir un Conservatorio para modificar el Conservatorio que existía como ejemplo, como modelo, que fue el Conservatorio Bach. Y es así como en 1928 se produjo la Reforma del Conservatorio, el año 1929 se crea la Facultad de Artes, etc., ya la música se trasforma en una actividad, la enseñanza de la música incluida, que tiene "pinta" universitaria, carácter universitario; le "suben el pelaje" a la música, para decirlo de alguna manera elegante. Cuestión que era fundamental, necesaria para que los gobernantes realmente aceptaran la música, mejor digámoslo, para que la sociedad chilena aceptara la música como cosa razonable; que estuviera en la universidad era absolutamente indispensable. Y así fue como nos convertimos en universitarios, mal que nos pese.

Toda esta etapa se basa en lo que antes decía, y que ustedes también aportaban, que el desenvolvimiento de la vida musical se afirmó, al final y a la postre, en un proyecto que estaba especialmente amparado en las disposiciones constitucionales -cuando se decía que la educación era "preocupación fundamentalmente del Estado"- y, además, por el Estado en su conjunto. El Estado siempre se preocupó de este asunto. El Conservatorio, como ustedes deben recordar, se fundó como una escuela gratuita, estatal en el siglo XIX, el año 1850.

Lo concreto es que, durante todo este período, los proyectos se fueron elaborando sobre la base del apoyo estatal. Esto era perfectamente comprensible y muy adecuado al pensamiento que existía en esos tiempos. Porque se pensaba realmente que este era un país subdesarrollado, que había algunos aspectos de la música que eran absolutamente imposibles de imaginar que pudieran producirse sin el apoyo del Estado como es, por ejemplo, el de la experimentación en el campo del arte. Los únicos que pueden apoyar semejante locura, evidentemente, tienen que ser entidades de carácter estatal, porque nadie va a estar dispuesto a gastar su platita en una cuestión que a lo mejor no pasa nada con ella.

Es así como vamos a llegar al año 73. Y en el año 1973, coincido con lo que decía Hans Stein, se produce una revolución cultural en Chile: se instala un nuevo modelo de sociedad que está basada básicamente en que el Estado no sea quien planifique, sino que quien tiene que planificar, al final y al postre, resulta ser el mercado.

Antes se decía "hay que hacer" tal cosa porque "tenemos tales objetivos" y, por consiguiente [...], se invertían los dinerillos correspondientes a esa acción. Claro, era muy fácil invertirlos porque los había especialmente dedicados a ello y de ahí que se mencionaba la Ley 6.696, que permitió la creación de una orquesta, por primera vez de carácter profesional, lo mismo que un ballet, etc.



Fernando García.

Cuando se produce este cambio cultural -yo lo quiero llamar cambio cultural porque creo que lo esvamos a encontrarnos que nadie va a imaginarse o puede imaginarse que al final y la postre se hizo "a sablazos"; aquí no es cuestión de que yo estoy de acuerdo o en desacuerdo; o estamos de acuerdo o vamos presos. Por consiguiente, el asunto se hizo, se cambió, gustara o no, y por lo demás era la única manera de poderlo hacer. No había otra porque si esta cuestión se hubiese sometido a discusión pública jamás se habría podido hacer por las condiciones que Chile vivía; por alguna razón se produjo el golpe de estado, porque justamente la dirección de la sociedad chilena no era exactamente esa, iba para otro lado. Según el General Pinochet él se adelantó, digamos es la primera persona que plantea el modelo que tiene que seguirse y que fue el que se siguió. Capaz que tenga la razón, yo no voy a discutirla porque no entiendo mucho de esos asuntos. Pero lo que sí yo entiendo es que desde el instante en que es el mercado quien empieza a planificar, entonces la planificación desaparece, obviamente, no hay cómo hacerlo de esa manera.

Es por eso que se va a producir la tremenda dispersión en la cual vivimos actualmente; efectivamente hay una cantidad de cosas impresionantes. Yo que soy el que tengo que participar en la redacción de la *Revista Musical Chilena* y que me he impuesto como obligación recoger toda la información que existe, por ejemplo, de la cantidad de conciertos que se hacen en esta República llamada Chile. Recojo un cantidad de información increíble que debe ser algo así como el 10% de la verdad. Todo el resto yo no lo sé, porque nadie lo transmite, a nadie le interesa transmitirlo.

Se hacen cientos de miles de cosas y en este instante yo me atrevería a decir que no sabemos para dónde vamos. Yo no sé para dónde va la vida musical chilena, no tengo la menor idea, ¡yo no sé ni siquiera lo que hay que hacer!. Habría que hacer un diagnóstico de qué es lo que tenemos que hacer; no se ha hecho. Aquí se hace lo que cada cual puede o quiere hacer, sin ningún tipo de coordinación, porque resulta que no hay ninguna posibilidad de planificar nada, porque estamos sujetos a este bendito sistema que prácticamente nos tiene, según yo, al borde del colapso -estoy exagerando naturalmente, pues no es así-, pero por lo menos al borde mío del suicidio porque lo encuentro horrendo. Como soy una persona más o menos ordenada, yo digo, "por la madre...", yo pienso en ti, viejo [dirigiéndose a A. Rodríguez], tu haces lo que puedes... Y la única parte que todos sabemos que está mal -porque todos lo sabemos- que es la educación en los colegios, que es esencial, fundamental, resulta que no hemos logrado hacer nada, hemos sido incapaces siquiera de discutir el asunto.

Aquí estamos un conjunto de personas que trabajamos de alguna manera ligados a la música. No deja de ser agradable el encontrarse. Evidentemente que esto no basta, porque somos un grupo de personas, y resulta que este país está lleno de personas, totalmente desorganizadas, que hacen lo que pueden hacer. Creo que esta cuestión que estoy diciendo, porque más o menos conozco la historia de la música chilena, nos debería hacer meditar y llevarnos a la conclusión que es totalmente indispensable que los músicos, la gente que está en estos menesteres, se organice por lo menos para saber qué es lo que hay que hacer para poder desarrollar la vida musical chilena.

Raquel Barros hizo una observación totalmente real: qué pena que desapareció el Instituto de Extensión Musical; yo también creo que es una desgracia. Incluso pienso que habría que re-hacerlo nacer, no sé cómo. Pero la verdad es que el trabajo que hizo el Instituto de Extensión Musical, que fue intensísimo -yo trabajé así es que me consta- no logró llegar al final, a pesar de que estaba en esa dirección [...]. Desafortunadamente vino el golpe militar y esta cosa no pudo seguir siendo. Resulta que quedamos

a medio camino: elaboramos un proyecto en el siglo XX, no terminó de cumplirse y lo botamos a la basura. Francamente, pienso que hay que hacer un proyecto de desarrollo del siglo XXI.

El maestro Carrasco me ha escuchado decirlo unas cuarenta veces: estoy convencido que es imposible que salgamos del caos en que nos encontramos si no nos organizamos para elaborar este proyecto. Yo no estoy planteando que se repita el modelo, hay que hacer uno nuevo.

Octavio Hasbun: Ese modelo "cerradito" y coherente, con Domingo Santa Cruz, que nos ha descrito tan bien Fernando, funcionó estupendamente, pero yo me temo que sin el 73 el modelo se habría caído igual por algo que tu dijiste, el tema de la globalización y el cambio, que es demasiado brutal; creo que ha sido otra revolución. Pienso que fue inevitable el haber llegado a la situación en la que estamos ahora, la dispersión de los agentes, es decir, de la gente que tiene que ver con la cultura. Como era inevitable el que el Estado chileno, que en los años noventa tuvo una oportunidad de dar un cambio de timón y, sin embargo, no lo dio y se embarcara más resueltamente en el modelo neoliberal. No dejemos de considerar eso. Quiero decir con esto que volver al Estado Docente, que realmente fue en su momento la solución y el modelo que había que seguir, es muy difícil. Es una sensación personal, como también la de añorar cosas que se han perdido y que formaban parte de este sumar y restar al que antes me refería.

Yo creo –me agarro un poco para llevar agua a mi molino de lo que se ha dicho- que en este momento hay mucha más diversidad musical en Chile, si uno suma y resta. Hay muchos tipos de música popular, más oferta de música docta, de cámara, sinfónica, ópera, etc., y también grupos extranjeros. En el modelo anterior Chile era un país más chiquitito, funcionábamos un poco como laboratorio. Yo también soy de la repetición de los conciertos de la Orquesta Sinfónica del Teatro Astor, y todavía me acuerdo viendo a Stravinsky; todas esas cosas las tengo muy en el corazón, pero me temo que estamos en otro mundo.

Pienso que hay cosas que francamente han avanzado, en cómo se ha organizado la vida musical. Ahora tenemos estratificada la vida musical: hay productores claramente identificados, gestores, músicos, periodistas -que son un tema aparte- el Premio de la Crítica, pero hay una estratificación que antes no teníamos. Tenemos una sociedad autoral [SCD] poderosa que antes no existía y que cumple su labor, etc., y son avances que no podemos negar, son avances de la globalización.

Ahora, cómo vamos los músicos aquí, y recojo un poco lo que decía Nivia Palma, creo que la música se ha ido quedando atrás. Si comparo la música con la marcha general de las artes, debemos hacer una reflexión. Veo al mundo del teatro mucho más instalado, navegando mejor que los músicos. De partida la cantidad de gente de teatro, de escuelas de teatro, de oferta teatral supera incluso la de la música. Y nos han ganado en otro sentido: en los medios. En este momento el mundo de la cultura está mediatizado por la gente de teatro, no por los músicos, salvo honrosas excepciones. A lo mejor seremos muy modestos o tenemos un carácter muy introvertido, ahí, en este momento, ni siquiera estamos representando al mundo de la cultura.

Este Gobierno, que se supone con una tendencia claramente definida, acude a la gente de teatro cuando habla de la cultura y eso es una cuestión sumamente dolorosa. O la gente de teatro ha logrado un

avance o nosotros nos hemos quedado, no sé. No somos los interlocutores, y eso lo pongo en la resta, ahí creo que la música ha perdido; también en los medios de comunicación escrita. Para qué vamos a hablar de *El Mercurio*: si ustedes comparan lo que publicaba de música docta hace 20 años y lo que publica ahora, es dramático, es decir, prácticamente no considera la música docta, salvo casos muy excepcionales que son los grandes espectáculos. La ópera tiene asegurado su lugar porque hay crítica y comentario de ópera, la que demuestra un repunte espectacular. Lo veo muy positivo; ha llegado a la audiencia, nos pese o no a los músicos.

Porque el tema de la ópera es un tema fuerte quisiera comentarlo aquí, desde el momento en que la ópera se instala y es un modelo que significa algunas cosas dentro de la sociedad. Puede ser un modelo "X", sin embargo los músicos hemos sido muy críticos en ese sentido. Pero en estos momentos uno va a un espectáculo de ópera y hay una cantidad de juventud increíble, de todas las clases sociales.

También son cuestiones que hay que meditar y las pongo en la mesa en esta especie de gran oferta y gran circo en que estamos metidos. Yo concuerdo en ese sentido: esta diversidad es un circo. Y es un modelo que no hallamos de donde agarrarlo. Entiendo la percepción de Fernando García porque antes sí lo podíamos agarrar; había un Domingo Santa Cruz que decía "esto y esto" y la cosa estaba, lo tenía todo en sus brazos, estaba todo Chile en sus brazos.

Cirilo Vila: El punto de la educación va a estar siempre presente, pero quisiera referirme a algunas cosas que se han señalado, que también son muy ciertas, que incluso involucran una cierta crítica en el sentido de que nosotros estamos hablando desde la perspectiva del músico académico, mal llamado docto, o como se le quiera llamar. A lo mejor tenemos una visión favorable en ese aspecto, pero no tan completa. Sin embargo, quiero recordar algunas cosas interesantes.

El proyecto que se entiende básicamente elaborado por Domingo Santa Cruz, y que significó la entrada de la música al ámbito universitario, como todas las cosas en este mundo tiene sus aspectos positivos y negativos.

Una de las cosas negativas que había que demostrar, a como diera lugar, fue que éramos universitarios aunque estuviéramos estudiando el do central. Eso alteró la manera de enseñar la música: en vez de partir por la praxis se hacía por la teoría y yo creo que la educación musical de los colegios también tiene un poco ese sello, como que es una información musical pero no hay una vivencia musical que alimenta y estimula. Qué importa saber si Beethoven era o no sordo si no conocemos la música de Beethoven y si nosotros no hemos hecho cosas y hemos disfrutado como goce, digamos, físico. Si eso no está todo lo demás es perdido porque no tiene ninguna base real. A lo mejor por la fuerza de las cosas, en este proyecto estaba ese inconveniente, pero creo también que ello significó un cierto corte con el ámbito de la música popular. De hecho la música llamada popular estaba fuera de los muros de la Facultad y del Conservatorio. Nosotros, todos, seguramente fuimos testigos de un modo u otro -porque había cierta censura no escrita- de que alguien tocara un bolero en un bailongo de Centro de Alumnos. Eso era una diablura medio clandestina; era música pecaminosa, o no sé cómo se quisiera denominar.

Pasamos por esas censuras, esas barreras y cada uno, más o menos, se fue gradualmente escapando.

* Como está Andrés Rodríguez acá, yo quisiera recordar una cosa: para mi, uno de los grandes pecados de Domingo Santa Cruz fue el haber hecho exclusión de un hecho real de la música chilena, que era la ópera, la ópera italiana específicamente. Esa era música de segundo orden, también pecaminosa, vulgar, como se quisiera. Ello significó, por ejemplo, que en este país no hubo compositores de ópera, en circunstancias que -cuando uno revisa los nacionalismos- en todas las culturas, lo primero que hacen los músicos -Smetana, Dvôrak- es componer óperas con la historia de su país. Aquí nadie lo hizo y si lo hacía quedó por ahí olvidado, relegado. Esto también significó que no hubo un vínculo con la enseñanza de los cantantes, de modo que hubiera permitido crear realmente una ópera nacional, que aún no existe en este país. De haber existido ese vínculo habría habido una ópera nacional, con la gente formada para aquello y tendríamos un asiento mucho más real, nuestro.

Aquí está presente el maestro Fernando Gracía, él es parte de algo que yo quiero recordarles. Voy a hacer un poco como el Pepe Grillo de la memoria. Hay un momento en la creación musical chilena, en los años cincuenta y sesenta, en que aparece una generación en la que está el maestro García, Tomás Lefever, León Schidloswky, el mismo Miguel Aguilar, junto a otras personas. Lo que quiero recordar es que a pesar de la connotación europeizante de lo que se hacía en el Conservatorio, el serialismo dodecafónico, que era como la "última chupá del mate" en la música europea -aunque los europeos no toman mate- también estaba en gran medida excluido. Yo recuerdo artículos de don Domingo Santa Cruz cuando decía del dodecafonismo "que enfermaba a tanta gente", por ejemplo, y me acuerdo cuando Gustavo Becerra hacía clases, también clandestinas, sobre el serialismo dodecafónico en una última sala del Conservatorio, en la noche.

Eran contradicciones [...], tampoco todo era perfecto, había cosas que mejorar. Lo interesante fue que entonces, por un lado el maestro Becerra, por otro lado llegó Free Focke, por las razones que fuesen, apareció una generación de músicos que también quisieron ponerse al día con lo que era la vanguardia europea. Era una vez más ser epígonos de Europa. Estos jóvenes compositores empezaron a reivindicar a compositores chilenos que a su vez habían quedado más o menos marginados, excluidos de la música oficial nacional. Entiéndase Pedro Humberto Allende, Acario Cotapos, Carlos Isamitt. Isamitt, según decía Santa Cruz, andaba por ahí con sus indiecitos. Quiero decir que fue un muy notable fenómeno porque esta gente, formada en la música docta, que incluso eran los que estaban más al día en su momento, también reconocen la importancia de que no se trata de copiar a Europa, sino que, a partir de lo nuestro, importar la otra cuestión y no al revés como había pasado siempre.

Esta generación de músicos chilenos, años cincuenta-sesenta, poco antes de 1973, estaban en esa empresa: haciendo una música muy vanguardista, pero que a la vez rescataba lo que era más esencial nuestro. Tampoco era la cosa pintoresca de tarjeta postal, era lo esencial. Ese es un fenómeno que se ha olvidado un poco [...] Fue una experiencia que quedó fuera de juego cuando vino el golpe del 73. Quería recordarlo para que ustedes vean cómo las cosas se sitúan en el tiempo. Creo que la vida siempre al final impone sus leyes, felizmente, y entonces las cosas recuperan su cauce normal y esas barreras se van rompiendo.*

Lo que aparece como la música chilena actual, especialmente la de tradición escrita, se presenta como una música bastante relegada, de menor importancia; así lo percibe la gente de afuera. Algo de verdad habrá en ello, las razones pueden ser muchas. Yo creo que pasa lo siguiente: evidentemente hablamos de 30 años de nuestra música chilena, pero resulta que Chile está en el mundo, no está fuera del mundo.

En el mundo han ido pasando una cantidad de cosas desde el punto de vista cultural y una de ellas es bastante decisiva: lo que era tan propio de la cultura europea-occidental, la música de concierto, la música que uno va a oír como música y nada más y que es autosuficiente como música, de alguna manera ha llegado un poco al final del camino. Lo que sucede es que esta cultura actual -para bien o para mal, desde hace bastante tiempo- está marcada por el fenómeno de la visualidad. No es casual que los músicos populares cuenten su cuento con video-clip -porque si fuera pura música a lo mejor nadie los escucha tampoco- y hacen iluminaciones y efectos. Lo que sucede con esa música es que, en general, no pasan muchas cosas nuevas, si comparamos con lo que hicieron los Quilapayún, Inti-Illimani o Los Jaivas, esas fueron cosas nuevas musicalmente, pero aquí no pasan cosas nuevas, se copia y se remeda lo mismo, y lo que cambia es el entorno escenográfico, la iluminación, la cosa visual, el video-clip etc. Esa es una señal de que evidentemente la música está marcada por la visualidad. Así, el espacio para una música pura, como se llamaba en algún tiempo,

música absoluta, música autorreferente, es una cosa bastante problemática, pero a lo mejor es el momento en que la música y los músicos recuperemos nuestro vínculos con las otras artes. Posiblemente si no hubo ópera --compositores chilenos de ópera- ahora puede haberla; una de las maneras en que subsista la música es que se inoculen las artes porque eso es propio de la cultura actual. No es raro que la música, aisladamente y en general, no tenga cosas demasiado extraordinarias que exponer, comparativamente. Pienso que la cosa va por ese lado.

La visualidad tiene sus aspectos negativos, como todo. La visualidad es una merma de la imaginación, porque lo maravilloso de la música, y ese es su terreno único, es la libertad de imaginación del auditor. Y esa libertad de imaginación maravillosa, creo que esta cultura la ha ido perdiendo. El maestro García decía "el mercado es como un gran desorden" y parece que nadie sabe para dónde va. El mercado sí sabe para dónde va, a lo mejor nosotros no nos damos cuenta, pero sabe claramente que la gran receta es uniformar a la especie humana, vale decir, quitarle libertad de imaginación, la libertad en definitiva, y a que a todos nos guste lo mismo. El mercado tiene muy claro que apunta a eso. Es como la industria.

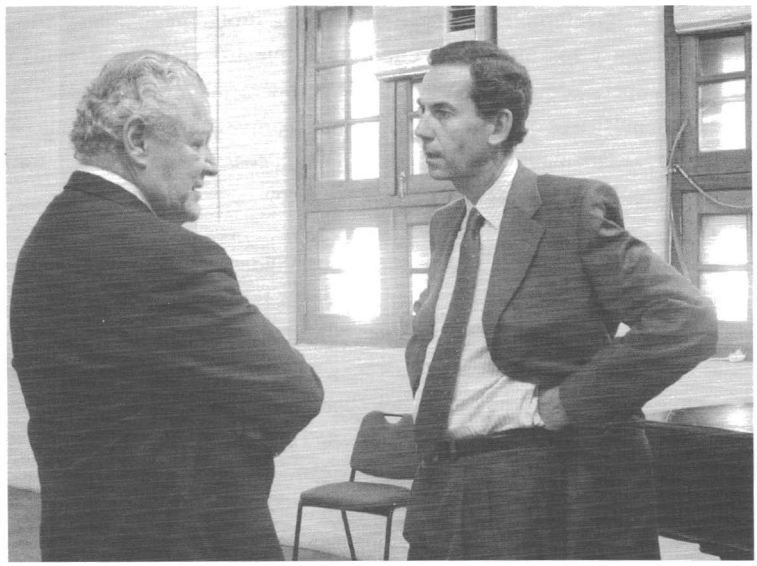
La misma música llamada popular chilena, de alguna manera, parece estar en segundo plano; pensemos nada más en este último año. De repente aparece una cosa como el *Axé* y se acabó la música chilena. Son señales de uniformidad, de adónde apunta el mundo y por eso yo digo que la globalización es una gran trampa, sobre todo porque es una globalización de una sola dirección. Viene del imperio y del gran mercado a imponernos sus gustos y a uniformarlos al resto de los mortales.

La globalización en el sentido real debería ser el que se encuentren las distintas propuestas de los diversos lugares del mundo y cada cual aportar con lo suyo. Pero no es eso lo que pasa. Por eso es que también uno siente que incluso la llamada música popular está un poco en retirada. No es casual. El mercado tiene muy claro cuál es su objetivo.

Andrés Rodríguez: Al respecto, parece que solamente el Estado está capacitado para abordar riesgos, enfrentar ciertas situaciones, nuevos cometidos, afrontar desafíos y hacerlo con éxito, sin que uno tenga que mirarle la cara al dueño de la empresa "X", al que uno tiene que responderle para que quede satisfecho con lo que uno hizo.

Porque claro, cuando uno hace un producto o un programa musical, nosotros tenemos ya la costumbre de tratar de tener detrás un auspiciador que permita respaldar económicamente. Después de eso viene, inmediatamente pegado, el tema de las soluciones estatales. ¿Ayudan a qué?. Ayudan al desafío de la creación, pero también al tema de los precios, que es algo que aquí no se ha hablado [...].

Resulta que hoy en día la mayoría de las instituciones que ofrecen espectáculos, como el Teatro Municipal, aquella en cual yo trabajo, no pueden tener ciertas cifras rojas, entonces uno tiene ese problema recurrente. Este es un año particularmente crítico para la vida del Teatro Municipal por un tema deficitario de muy largo arrastre. Entonces qué hicimos, claro, programar las cosas exitosas en que sabemos que el público va a ir: las consabidas 9 sinfonías de Beethoven, que se han hecho cuarenta y cinco veces pero que subieron las audiencias -en un 45% respecto del año pasado- , pero las cosas creativas nuevas, distintas, destinadas a abrir mentalidades o mundos diversos, eso es algo en lo que hoy nosotros no podemos arriesgar.



Germán Domínguez y Andrés Rodríguez.

Esa es una responsabilidad que solamente el aparato estatal puede asumir, nadie más. Hasta el momento los empresarios privados no están dispuestos a asumirlo, esa es mi experiencia. Estoy de acuerdo con Eduardo Carrasco, que nosotros venimos del modelo europeo, más bien afrancesado, y hoy en día estamos tendiendo a hacer la americanización del modelo, pero copiamos las cosas malas de los americanos, no las buenas. Por ejemplo, las leyes que promueven que hasta un 10 o un 12% de los impuestos, se puede destinar libremente a la actividad que se quiera -pintura, escultura, folclore, música o lo que sea- están aquí mal copiadas.

Hoy en día está la famosa Ley Valdés, llena de trabas que imposibilitan hacer un buen uso de ella. Por ejemplo, si hacemos un concierto tal y queremos bajar los precios o hacer uso de la ley, a nosotros se nos pide hacer un concierto pagado pero al lado uno gratuito. Uno dice, claro, en el Municipal vamos a hacer *La Traviata* y *La Flauta Mágica* gratuita, ¿y quién paga el costo?. Imposible cobrarle a la gente más de lo que se le cobra actualmente, entonces tampoco se pueden bajar los precios porque no hay suficiente aporte privado ni estatal. [...].

El interés, en cambio, es creciente por la música. Nosotros implementamos el abono joven en ballet y en conciertos. Una entrada individual vale $900 ¿quién lo subvenciona? : la gente que paga y, por supuesto, está el teatro repleto. Tiene un tope de edad que es 25 años, pura gente joven. Ahí está el público del futuro, pero se puede hacer con un concierto, con el ballet que es relativamente más barato. Es impensable hacerlo con la ópera, pese a que si uno quiere formar a futuro un público tiene que hacer lo mismo. No están los respaldos suficientes.

Hoy atenta contra la vida musical el tema de la competencia de los medios, la televisión, los equipos de música (altamente sofisticados). Quién quiere ir a ver cómo se desafina un corno –un instrumento hiper delicado en cualquier orquesta- cuando se puede comprar la mejor grabación de la Orquesta

Sinfónica de Nueva York o de la Sinfónica de Berlín con un gran director, y se sienta cómodamente en su casa, evitando los problemas de estacionamiento, acceso al centro, etc. Piensen ustedes en un día de lluvia, la pesadilla que es para cualquier persona tener que transportarse al centro o ir a la Plaza Italia, al Teatro de la Universidad de Chile o, peor todavía, ir a los conciertos de la Universidad de Santiago, allá en la ex Universidad Técnica. Son lugares de difícil acceso, sobre todo en una sociedad como la nuestra que se cambia de barrio [...]. Actualmente se está cambiando el núcleo de oficinas, el clásico centro de la ciudad se está desplazando para arriba. Cada vez hay más factores que tienden a alejar a la gente de los espectáculos y de las salas. Entonces, uno tiene que rendir más, hay que llenar la sala, cuando la densidad es realmente impresionante. Dentro de toda esta vorágine, globalización, internet, computadores, equipos altamente sofisticados [...], uno tiene que llegar y sentarse en una sala, con una disposición totalmente libre y despejada a oír música, los sextetos de Brahms o los cuartetos de Dvôrak. Eso requiere de una disposición que si no se educa a partir de los niños chicos –y ahí enganchamos con la educación escolar- es una batalla muy dura de dar. El Estado tiene un rol absolutamente insustituible.

Rodrigo Torres: Quisiera hacer un intento de ubicar la pregunta por los 30 años en un proceso que es más amplio, pero que no necesariamente contrasta con lo que ocurrió en nuestro medio en el período anterior, sino con lo que pasó con la música en general.

Parto diciendo que estamos 30 años después y tanto la sociedad chilena como la sociedad en el planeta han cambiado de manera radical, o sea, no es lo mismo y no es posible pensarla de la misma manera; no voy a desarrollar este tema porque me desborda completamente. Pero sí creo que, como siempre he estado metido en el asunto de la música, desde la música uno puede pensar, dimensionar y descubrir cómo funciona la sociedad. Tengo la sensación, una pura impresión, de que hoy día en Chile cuando hablamos de "sociedad" -yo tengo 50 años, por lo tanto tengo una vivencia consciente de lo que fueron 30 años atrás-, de la voluntad y los mecanismos de ser sociedad en la actualidad a lo que fue la experiencia de 30 años atrás, cambió de una manera sustantiva y yo la podría poner en el eje de una "voluntad" de ser sociedad, que hoy día la veo más feble.

Lo que hoy día se habla de dispersión a mi me parece que es un problema de país: cómo ser sociedad, cómo ser sociedad integrada también. Y eso pasa por la música. Creo que si la música queda fuera, no lograríamos, entonces, entrar en un proyecto de sociedad pleno. Ese es un primer problema, una crisis de participación y eso se hace manifiesto también en la vida musical. Esta dispersión la veo como un síntoma.

Quisiera remontarme más atrás de los 30 años que convoca nuestro espacio de conversación. Acá se ha hablado de revoluciones. Un tema que personalmente me importa mucho es ver cómo se establece el vínculo de la música, como práctica social, con el medio, y creo que, hablando de revoluciones, probablemente una revolución y tal vez la más importante ocurrió o comenzó a ocurrir a fines del siglo XIX, cuando la música se envasó, pudo ser registrada, grabada. En ese momento gradualmente cada sociedad enfrentó un problema que hoy día ya es una realidad, que incluso desplaza otras maneras de entender la música. Lo que hoy día es claro, y que hace 30 años no era tan evidente, es que el paradigma de lo que es música cambió y cambió de una manera radical.

De modo que las políticas de desarrollo que se planteaban antes tenían una visión, un concepto de la

música, que hoy día ya es otro. Entre otras cosas, por ejemplo, el canon de lo musical estaba hegemonizado por esta idea de la música culta. Hoy día eso sería imposible, que una política de desarrollo de lo musical en el país tuviera ese mismo paradigma iría directo al margen, al olvido o al fracaso.

Esta mediación, que fue la industria, que al final determinó el cauce, ya en los años 30 comenzó en Chile a hacerse parte de nuestra experiencia. Cuando ocurre el año 73 había una cierta modalidad de vivir que se va a cambiar totalmente; el Estado se desligó del fenómeno de la industria de una manera radical [...], pero me parece que ahí hay un cambio que uno podría evaluar realmente, el cambio de paradigma de la música.

El cambio de paradigma no es una mera cuestión conceptual, para mi es un asunto muy práctico. Cómo uno entiende la música es como se va a producir el vínculo entre la sociedad con su práctica musical. Octavio Hasbun habla de la diversidad mayor de hoy día, pero la diversidad no la veo necesariamente como en una especie de voluntad de ser sociedad. Esta que hace que esa diversidad no sea plena, o sea la visibilidad que hoy día como país tenemos uno respecto de otro, yo creo que habría que evaluarla si es mayor o menor que antes. Por visibilidad entiendo qué le importa a un sector de la sociedad chilena la música del otro; creo que hay muchos islotes, una especie de archipiélago. Eso por una parte.

Ahora, la manera en que en estos 30 años se han vivido dos cuestiones, es lo que yo propongo para discutir. Estoy muy de acuerdo que la educación es un hecho clave, central, en la manera de percibir y evaluar qué ha sido la experiencia de la música en estos 30 años y qué podría ser en el futuro. Pero otro, que me parece muy importante, y que está muy ligado o que debiera estar muy ligado al problema de la educación, es el tema de la industria musical como el gran mediador de la relación música-sociedad. Me parece que ahí hay mucho "paño que cortar" y que conversar.

Por ejemplo, antes se entendía -30 años atrás- que la relación industria musical con la práctica musical era una cuestión incluso problemática desde el punto de la evaluación de lo que podría ser "buena música" o no; el agregar a la música un adjetivo comercial era una cuestión, digamos, un subvalor, un anti-valor. Hoy día lo comercial ya quedó totalmente desbordado; vale decir, esta mediación vía la industria es parte de este nuevo paradigma de la música. Se habla aquí que la práctica está, de alguna manera, como sepultada por esta invasión de información de la música como registro, como mercancía, como soporte (disco, etc.) . Me parece que una de las maneras de pensar lo que pasó es también en el eje de la industria o esa mediación industrial de la música.

Quería señalar dos cosas. Se habla aquí de los intentos, de cómo se está replanteando el modo de formar -en todo el sistema educacional del país- a las nuevas generaciones; la reforma educacional. Quiero recordar otro elemento que está en curso, y que me parece que es un tema: una Ley de la Música, que yo veo que, centralmente, es una Ley de la Industria de la música. Ese es un asunto que habría que ver cómo se coordina con lo otro, y yo creo que han ido por rieles muy independiente, con mucha autonomía.

EDUCACION

Carmen Peña: Quisiera tomar el tema de la educación. Desgraciadamente faltaron hoy las personas que estaban citadas para hablar más de cerca sobre el tema. Tengo la impresión que voy a concordar con algunas de las opiniones de ustedes, particularmente con lo que dijo Nivia Palma: no estoy tan cierta que efectivamente la educación musical fuese mejor por los 60. Creo que no.

Miguel Aguilar: Resulta que en las Escuelas Normales, que mencionó Fernando García, era requisito tocar un instrumento. Podía ser piano, guitarra, acordeón, violín... y caramba que eso fue importante.

En las Escuelas Primarias, así se llamaban, cantaban todos los niños. La formación vocal, el aprenderse el texto de memoria, son cosas que hoy en día no tienen, es decir, no estoy hablando de los niños, los estudiantes universitarios apenas saben hablar porque no manejan su voz. ¿Qué se cantaba?. Cosas muy sencillas: folclore, la Canción Nacional, la canción de Yungay. Pero siempre existía la actividad del canto.

Carmen Peña: [...] lo que instalaron las Escuelas Normales fue sentar un precedente de cómo debía ser la cosa. El problema es que se terminaron [...] Las personas de las Escuelas Normales traían un gran bagaje, era toda gente muy capacitada, ya como profesor básico o en alguna línea. Pero tengo la impresión que tampoco alcanzaron a abarcar a un gran medio.

[...] Yo estaba trabajando en pedagogía en la época en que surgió el Decreto 300 [ca. 1976] que retiró la educación musical de los últimos dos cursos de enseñanza media. Eso no significaba que efectivamente viniera muy buena de antes; probablemente algunos privilegiados tuvieron una educación musical buena. Por lo tanto, más bien comparto la idea que había un cierto modelo que, a lo mejor, como decía Fernando García, provenía del Instituto de Extensión, pero que murió en un determinado momento sin poder implantarse realmente.

Ahora, con lo que sí concuerdo es que había una vida musical más reducida, donde las personas tenían posibilidad de acceder puntualmente a algunas cosas; muchos de nosotros desde muy niños fuimos a repeticiones de la Orquesta Sinfónica. Tampoco eran miles las cosas que había. Comparto plenamente en que tenemos una mayor diversidad. No comparto que esa diversidad sea mejor; sí que puede llegar a ser mejor.

Tengo la impresión que la educación musical venía ya con un problema grave y de ahí se suscitó también todo el quiebre en la Universidad de Chile [de la pedagogía], aparte del problema de su desmembramiento interno desde una perspectiva política, económica, etc. Eso nadie lo puede negar, lo vivimos muchas personas. Pero la educación venía mal y no ha mejorado. El ramo [educación musical] existe, pero no están dadas las condiciones. Los niños cantan, y cantan mucho. Todo el movimiento coral que surgió fue fantástico, hizo cantar a un montón de gente que nunca en su vida hubiera pensado hacerlo. El movimiento coral vino a paliar, efectivamente, algo bien importante, pero eso no significa que la educación musical haya tenido un repunte.

El proyecto actual de educación musical es tremendamente ambicioso, realmente requeriría de un especialista, muy especialista, y efectivamente, yo no sé si vamos a poder abordarlo. No estamos en condiciones de hacerlo porque ni siquiera las propias instituciones saben cómo abordar su pedagogía [musical]. El proyecto de pedagogía, por tanto, y en eso concuerdo con F. García, como el "proyecto

de país" en lo musical, no está, entonces mal podemos arreglar el lado pedagógico.

Una reforma educacional, a mi juicio, parte por la base, que son los profesores y no por la ampliación de la escuela o de la jornada, por ejemplo. Hay que tener un cuerpo académico que esté efectivamente perfeccionado, que tenga las herramientas intelectuales y, obviamente, esté dotado musicalmente para poder hacer ese proyecto. Creo que Raquel Barros y otras personas que han trabajado en provincia, en escuelitas muy pequeñas, han comprobado que se puede hacer maravillas y se han dado cuenta que no son los recursos –específicamente el computador, por ejemplo- lo que se necesita sino ingenio, capacidad personal. Ese perfeccionamiento yo creo que no lo encontramos en los profesores de educación musical. Y nos pasa a todos en la vida profesional. Por ejemplo, a nivel universitario, hoy día nos están pidiendo "doctores" en no sé qué y no tenemos programas en Chile para que la gente se perfeccione como "doctor en...", sin embargo, se está pidiendo.

Guillermo Rifo: Yo conozco el programa de educación musical de I a IV medio y también el de más atrás. Si uno lo lee atentamente, pienso que muchos de los que estamos acá y que nos dedicamos a la música, técnica y teóricamente somos incapaces de hacer lo que sale ahí; si se pide para un colegio, es imposible. Entonces, puedo deducir que fue hecho desde una cúpula, evidentemente con muy buena intención, pero con un desconocimiento de la base, y cuando hablo de base me refiero al profesor de música que trabaja 80 horas a la semana, que corre de un colegio a otro y que no tiene, desgraciadamente, la preparación técnica para hacer ni el 10% de eso, no porque sea malo, sino porque no existe una preparación anterior que se lo permita.

Andrés Rodríguez: El tema de la educación musical es absolutamente clave en lo que tenemos que discutir y hay que pensarlo a futuro. La experiencia dice que es el momento que uno tiene para penetrar, no digo en la mente de los niños, pero sí que se le abra el campo y el horizonte del conocimiento musical y mientras más pequeño mejor y mientras más adulto mejor todavía. La participación del Estado es absolutamente relevante. Mi percepción es que en el país hay un cierto complejo de decir "sí, el Estado tiene acá que jugar un rol fundamental", desde el punto de vista de la educación musical.

Alejandro Guarello: Hay un punto de la educación que se ha hablado y que no se soluciona. En términos de los auspiciadores [...] yo creo que también falta la oportunidad o dar el espacio a educar a quienes en este momento tiene el "billete", hablando en términos muy populares. La gente que está auspiciando, en general, también tiene poca información respecto de la música o de la actividad musical. Ellos saben de la música clásica porque les gusta o porque son melómanos, conocen obras y ciertas cosas, pero no tienen un contacto con el mundo musical real del país. Ese es un punto que estoy tirando a la mesa, en términos de completar el fenómeno de la educación: el niño, el joven, el público en general, pero también los auspiciadores.

Se decía que se estaba aplicando el modelo norteamericano pero la parte mala de él. En Norteamérica la gente que tiene recursos o las fundaciones que los manejan tienen un nivel de cultura, además, mucho más alto. Por lo tanto se arriesgan más.

Hernán Ramírez: Esa educación del auspiciador, siempre ha sido así. Mozart sufrió a sus auspiciadores incultos..., nosotros nos estamos "mamando" no sólo eso [...], sino que también a los políticos incultos.

Lo veo en Viña del Mar, tenemos una Orquesta que tiene que luchar año tras año para que funcione. ¿Por qué?. Porque las personas que están ahí son de una incultura absoluta. Lo único que quisieran es que tocaran *Porgy and Bess* o una cosa por el estilo; no tienen ninguna cultura. Tienen una especie de idea de que esto "viste bien" [...]. Por ejemplo, ahora se realizó el concurso de piano; yo participé con una obra obligada. Ninguno de los políticos, ni de las personas que tiene que hacer algo por que esto funcione bien apareció; pero sí aparecieron al final, cuando llegó la televisión, los diarios. Eso indica un grado de incultura que también tiene que ver con lo que se está hablando.

Oscar Ohlsen: ¿Cómo se puede educar a la gente que maneja el mercado, a los auspiciadores?. Cómo hacerlo para que se interesen en ser culturizados.

Cirilo Vila: En algún momento se abordó el problema de las personas que siendo del mundo de la empresa privada o del poder financiero pudieran colaborar, sin embargo, aparece el punto de que no son personas --ellas mismas- de un nivel cultural tan apreciable en lo general; seguramente debe haber excepciones, como en todas las cosas, pero pareciera ser así. Sobre eso tengo un pensamiento que voy a comunicar y, posiblemente, por razones estratégicas, no debiera salir de acá porque puede ser una opinión muy mal venida y que, a lo mejor, malogre ciertos propósitos o proyectos.

Tengo una idea más bien bastante lapidaria, pero esa es una de las razones por las cuales no creo mucho en que la empresa privada resuelva los problemas de la difusión y de la cultura musical.

Dicho del modo más escueto posible: mucha gente que ha hecho estudios ha percibido que en todo este período -que fue justamente el del gobierno militar- y en el que vino después, en definitiva, no han cambiado las reglas del juego económico*.

Es un hecho real y nos juega en contra. Pero además sucede que, como se ha dicho, "copiamos las cosas malas de Estados Unidos y no las buenas". Y es que no puede pasar otra cosa ahora, porque en este país estamos en otro momento de la acumulación capitalista. En Europa, Estados Unidos, además de tener una historia cultural, especialmente Europa, el magnate mayor se siente, mal que mal, responsable de una historia de como diez siglos que él no puede malograr. Aquí ¿qué historia tenemos nosotros maravillosa?, para empezar. Dicho de un modo, acá se está en un período muy doméstico, en el que esta plutocracia

* Lo que ha pasado es que eso ha significado la desaparición o la casi ruina de lo que eran las grandes familias de este país que, aunque nosotros pudiéramos tener disenso de orden político, debemos reconocer, por su misma historia a través del siglo XIX, eran las personas que habían adquirido un nivel cultural importante. Entonces no es casual, por ejemplo, que el año 1940, 1941, cuando apareció la famosa Ley 6.696, pasó a ser casi como un "Proyecto País", como se dice ahora, porque ahí confluyeron, convergieron y se pusieron de acuerdo las más diversas opciones políticas, desde los más preclaros conservadores hasta los más preclaros miembros del Partido Comunista, los que estaban en el parlamento, todos, porque consideraron que esa Ley corresponde al momento de la vida del país; había un proyecto ahí.

Hay que considerar que esas familias, normalmente las vinculadas con la antigua derecha, eran las familias cultas, eso es innegable. Entonces, resulta que con todo ese proceso del neoliberalismo [...] también son núcleos sociales que han sido afectados en esta política económica que se ha implantado y eso ha sido reemplazado por lo que genéricamente podemos denominar como una plutocracia, o sea, la gente que accede al poder económico pero sin tener el bagaje cultural que sí tenían aquellos grandes señores de nuestra historia.

quiere enriquecerse a como de lugar y lo más pronto posible, cosa que ya hicieron europeos y norteamericanos, entre otras cosas, a costa nuestra y de nuestros países de América Latina; así se enriquecieron también -cuando eran imperios coloniales-. Estamos en otra etapa del desarrollo capitalista, la gente de las grandes fortunas está preocupada de seguir enriqueciéndose [...]. Entonces, no tienen el tiempo ni la cultura para preocuparse de la cultura. Por eso, pensar que estas personas sean la tabla de salvación [...] creo que es la mayor utopía que se ha inventado.

Esa gente puede colaborar con el Estado -especialmente el segmento de personas cultas- pero el Estado tiene que ser el tronco fundamental de esta cuestión tanto en la vida cultural como en la educación. Sobre este punto tengo esa idea, por eso es que soy altamente escéptico de todas las expectativas; creo que son utópicas, falazmente utópicas.

Otro punto importante de considerar es el hecho que, como dijo Hans, la música aparece en un rol más disminuido respecto de las otras artes. Ahí pasan dos cosas: la música tiene una condición bastante única dentro de las artes (entre otras cosas requiere del silencio. En esta sociedad, en esta cultura, el silencio es algo bastante peregrino, también una gran utopía) porque la música toca el mundo interior de cada uno y eso requiere de tiempo. Pero también hay un tema que tiene que ver con la parte económica de la problemática musical y es que la música necesita intérpretes; no basta que haya compositores, ahora si hay algún compositor que toque su propia música es más bien una situación excepcional, no lo habitual. Eso cuesta dinero. No es la misma problemática que tiene un pintor o un escultor, que es el creador de su obra y su preocupación es encontrar el espacio de distribución; él no tiene que cancelarle a nadie más para que su obra se haga realidad. Ese es un dato que no se puede olvidar. [...].

Carmen Peña: ¿Y la formación de los intérpretes maestro? Con Juanita Corbella trabajamos en la revisión de los programas y pudimos detectar claramente que hay algunas cátedras que tienen obras contemporánea en sus contenidos -percusión, guitarra y algunas otras- pero es muy poco. Hay problemas de diverso tipo, creo que ancestrales, que vienen arrastrándose. No sé cuál es la solución.

Hernán Ramírez: Hay instrumentos más conservadores: piano, el canto y el violín....

Oscar Ohlsen: Ligado con lo que estaba diciendo Carmen, Hans apuntó a este tema, por qué no se toca la música contemporánea, por qué la preparación del músico no está orientada a eso.

Hay un problema parecido con la música antigua también, pero ese es otro cuento. Con la música contemporánea el intérprete no está preparado y no se atreve o no se siente con el conocimiento o la capacidad para abordar muchas obras que se escriben hoy.

Cirilo Vila : La docencia de cada instrumento tiene que ir referida a lo que es la historia de ese instrumento. Un saxofonista, un percusionista, puede abordar más pronto la música del siglo XX porque no tiene que estudiar las invenciones de Bach y si las toca es una curiosidad, una rareza, pero no es su formación de percusionista real. No es casual. Justamente hay instrumentos que son más recientes y que están vinculados con historia del siglo XX, o fines

del XIX.

En cambio piensen ustedes, como decía Hernán, en el piano o el violín, sin hablar de la voz, que viene de los tiempos más pretéritos. Resulta que para formar a una persona adecuadamente y para que haga bien –ojo- la música contemporánea, tiene que tocar muy bien su instrumento y para eso el pianista tiene que conocerse, ojalá etapa a etapa, los *Estudios* de Chopin y los *Trascendentales* de Liszt. Ahí empezamos a conversar de que el intérprete sea capaz de abordar la música contemporánea con toda la energía, la vitalidad y el dominio del instrumento [...]. Es un problema que no podemos desconocer [...]. El piano es un instrumento que, como tal, se instala en el siglo XIX con todo un repertorio, además, maravilloso, que es tentación para cualquier pianista disfrutarlo y hacer disfrutar al resto de la humanidad.

[...]. Ustedes mismos deben conocer más de algún caso de persona que cayó en la trampa de pensar que, como la música contemporánea nadie la conocía, entonces era más fácil; no somos capaces de tocar los *Estudios* de Chopin pero vamos a ejecutar no se qué cosa estrafalaria, tocando la cuerda adentro y qué sé yo, y el intérprete ese día tuvo éxito porque tocó una obra contemporánea. Resulta que no va más lejos que eso y, al revés, empieza a tocar mal su instrumento; no hace bien ni una cosa ni la otra [...]. Hay un viejo dicho que dice "quien le roba a un ladrón tiene 100 años de perdón". Yo le robo una famosa frase a Neruda pero que él se la robó a Rimbaud: para todas estas cuestiones hay que tener "una ardiente paciencia". A lo mejor nosotros mismos no vamos a ver los resultados finales, no sabemos cuándo llegarán, tenemos que ir haciendo lo que creemos que va contribuyendo a hacer el camino adecuado para llegar donde se quiera y, a lo mejor, si nuestros hijos o nietos llegan a eso, ¡aleluya!. [...]. En ese camino la gran empresa no tiene la paciencia, la "ardiente paciencia" [...] para esperar que una o dos generaciones vayan cambiando estas cosas gracias a la educación, gracias a que van apareciendo instrumentistas formados, etc.

[...]. Son dos puntos: uno es que el instrumentista bien formado requiere de una remuneración, porque es una actividad digna y tiene que ser remunerada y, lo otro, que también depende del instrumento. A lo mejor la solución es que los compositores empecemos a componer para los instrumentos más nuevos, así vamos a tener la seguridad de que los músicos toquen más fácilmente nuestra música porque su historia es más breve, es más cercana. [...]. Corremos el riesgo de que si precipitamos a los intérpretes en la música contemporánea antes de que dominen su instrumento después no van a hacer bien ni una ni otra música.

Cuando digo música contemporánea, además, hablo de toda la música no solamente de la chilena, porque ese es otro problema que también hay en nuestro medio. En general, más bien aparece una idea de tipo nacionalista que puede ser muy rescatable [...], pero resulta que al público que está oyendo sinfonías de Brahms y de Tchaikovsky -cosas maravillosas, que le encantan- de repente le aparece una música chilena, con un músico que se volvió loco, haciendo una cosa estrafalaria. Porque el público -como está desinformado y es más inculto de lo que era cuando escuchaban Penderecki y Lutoslawski el año 73, "antes de"- crec que somos los músicos chilenos los que nos hemos vueltos locos, se nos cayó un tornillo y hacemos cosas raras que causan disgusto, porque no tienen idea de lo que pasa en el resto del mundo.

Hay que tomar en cuenta que este país durante 17 años quedó cortado de lo que era la vida cultural

real del resto del mundo; no es solamente culpa del público, hay una cantidad de situaciones. Lo que quiero decir, con la mejor intención, es que si queremos fomentar la música chilena no hay que hacer solamente música chilena sino también la música contemporánea en su conjunto, de modo que con eso se le da la información al público y, entonces, entiende la música nacional y la asocia en su contexto y no una obra que puede ser de Alejandro o de Hernán y que la compara con la Sinfonía de Tchaikovski [...].

DIFUSION

Hans Stein: Se han cristalizado dos puntos fundamentales: uno es la educación, en la cual no vamos a avanzar y la otra es la mayor participación del Estado: la educación "preocupación preferente del Estado". En eso habría que insistir, insistir, insistir.

No sé si vamos a llegar a una conclusión sobre cómo podríamos intervenir en estos dos puntos, pero sería bastante importante encontrar un camino para que los músicos en general tengan algún medio de expresión fuerte en ese sentido.

Un par de frases que tienen que ver con alguna de las intervenciones.
Creo que Eduardo Carrasco dijo que "dejemos de lado la política".
Yo creo que no se puede separar lo cultural de lo político porque cada régimen o cada partido incluso, me imagino, tiene su visión política; es difícilmente separable. También creo – como dijo Nivia Palma- que la llegada del arte más sofisticado es ahora más reducida que antes.

Hay otra situación: en Santiago hay más de 100 radios. Es una cosa grotesca. En el cable uno tiene acceso a otro tanto de canales. A veces busco en esos 100 canales, no se encuentra nada. Hay un bombardeo sistemático de los medios difundiendo una música comercial estupidizante, porque yo creo que hay una gran diferencia entre la música popular y comercial. Y las víctimas de ese bombardeo no conocen otra cosa, así que es muy difícil saber si les gusta o no*.

Esa discusión yo sé que la estamos llevando hace cincuenta años y en general las experiencias -de las que me recuerdo- son que a la gente que se le da acceso, quizás de una manera más informal, creo que en general gozan con la música y se sorprenden... qué sé yo, de Mozart. Y no solamente Mozart, sino música contemporánea, porque justamente el público conocedor, el de los conciertos, es el más conservador y el que tiene la cuestión más distorsionada.

* Otro problema grande en Chile que yo creo que Miguel Aguilar lo mencionó tangencialmente, es el vocal. Chile es el país, posiblemente -a lo mejor es exagerado decirlo así en forma tan tajante-, donde más mal se emite la voz en el mundo. El doctor Lira, cantante, además, etc. que asiste a congresos internacionales, se luce con los porcentajes de gente enferma de la voz en Chile. Nadie lo puede creer.

Resulta que el comienzo de la música es la voz, es el canto. Es una cosa curiosa, aquí desde los párvulos en adelante se enseña mal la educación de la voz. Parece que la mitad de los locutores de los medios tuvieran cáncer a la laringe..., no se enseña. Debería estar prohibido que hablen por los medios personas que dan un mal ejemplo vocal. Desde las profesoras de párvulos a los profesores o profesoras de canto no tienen idea de lo que es una sana emisión de la voz. En general se canta una cuarta o una quinta demasiado abajo, no se enseña el uso de la voz de cabeza, etc., y eso después va proliferando. Una de las grandes excepciones es Crecer Cantando, pero es un grano de arena en todo lo que habría que hacer. Este asunto vocal es de una enorme importancia, para el canto, para la música y para la comunicación entre la gente.

Nosotros en las academias estamos enseñando una música tonal, desde los ejercicios para adelante. Entonces, tanto el público como los intérpretes tienen una tremenda dificultad para la interpretación de música contemporánea, que no es tonal. Esto es, sencillamente, una deformación.

Alejandro Guarello: Respecto de la visualidad de la cual hablaba el Maestro Cirilo, creo que tiene que ver con algo que no se ha tocado: la infraestructura.[...]. Por ejemplo: el cine tiene un espacio adecuado donde yo pago la entrada, entro en un lugar oscuro y no tengo más distracción que la pantalla misma. Todos estamos claros que si uno quiere calidad de audición coloca el CD de la Filarmónica de Berlín, dirigida por Zubin Mehta [...], pero la experiencia del concierto, de estar ahí, en una sala adecuada, donde las condiciones acústicas son buenas, donde la focalización visual son los músicos, la experiencia que se logra es mágica. Pienso que, más allá de la proliferación de los soportes, los conciertos o el acto real de asistir a ver a un músico tocar, aunque sea en una fonda, verlo tocar realmente en vivo, es insustituible. Es una cosa que, de alguna manera y pese a lo otro, tenemos que recuperar. Hay una magia, un rito en el concierto, una cuestión importante. Siempre y cuando estén las condiciones adecuadas; yo creo que hay público para escuchar música pura o absoluta, incluso en un poblador que nunca haya tenido ni una experiencia. Pero si uno lo lleva a un lugar donde no se distrae y se concentra allí va a pasar algo maravilloso.

Voy a hablar algo un poco personal, pero hay que tener en cuenta que -en condiciones incluso precarias- en los Festivales de Música Contemporánea que el IMUC realiza cada año y al que llegan unas 1.200 personas diarias [...] , algo pasa ahí entre los músicos y el público. Tanto así que los músicos –incluyendo a los extranjeros que han estado - lo único que quieren es volver, porque nunca, en ninguna parte, han encontrado un público más perfecto para ellos. Estoy recordando un e-mail de Rodrigo Cádiz, ex alumno del IMUC que me escribió que se acaba de encontrar en Chicago con Pierre Boulez: todavía recuerda su actuación en el Teatro Municipal, la afectividad y atención con que fue recibido. Si se dan las condiciones adecuadas hay una veta, una cuestión que podríamos establecer.

El problema es también -un punto que tocó Andrés Rodríguez- en términos del mercado, en el sentido de que hemos copiado lo peor del modelo norteamericano. En Chile, existe la selva del mercado..., aquí no están las Fundaciones, los filántropos, las comunas o el concejo de la ciudad que aporta a la mantención de una orquesta. Es otra realidad. Se habla del mercado como una entelequia, algo que nadie sabe quién es, pero resulta que Andrés sabe perfectamente quién es. Es decir, el empresario de la compañía tanto, que le dice "mira, de acuerdo, vamos a financiar una ópera, pero elige –si es que le dan para elegir- entre ésta, ésta y ésta". Ellos determinan en definitiva [...], hay una situación verticalizante, en el sentido que un auspiciador muchas veces decide el detalle de la programación [...].

Andrés Rodríguez: Si me permites una interrupción y en esto quiero ser bien preciso. A nosotros no nos ha pasado todavía que sea un empresario el que diga "hacemos esta ópera, esta otra o un concierto". Nosotros le ofrecemos un abanico de posibilidades entre los cuales él tiene que elegir. Entonces dice "me interesa otra cosa" o no. De hecho, este año, para sorpresa nuestra, de la cual debiéramos estar muy contentos, un empresario privado va a ofrecer la función de estreno de *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, la ópera de Sergio Ortega, que va a ir en esta Temporada de la ópera y que vamos a presentar después en un festival en Finlandia, con todas las fuerzas del Teatro Municipal. No sabemos cuál va a ser la reacción del público, pero es positivo.

Eduardo Carrasco: Quisiera referirme a lo que podría ser la trampa de una reunión como esta, en que se intenta hacer un balance, en que se ponen en juego necesariamente el pasado –un esquema estatal- que todos lo vivimos y que conocemos sus pro y los contra, y un esquema, llamémoslo privado, que es el actualmente existente y en el cual también reconocemos sus pro y sus contra.

El peligro es, por decirlo así, ponerse en la barricada de un lado o en la de otro cuando de lo que se trata más bien es de pensar hacia el futuro y ver de qué manera logramos responder con una actitud o una política adecuada a las exigencias del momento actual. En ese sentido, me parece que lo negativo de la situación de hoy es que no están claras las responsabilidades de lo público y lo privado en el dominio de la música. Como lo decía Andrés Rodríguez, el Estado no asume resueltamente su rol en aquellos aspectos del desarrollo de la música nacional que debe resolver y que no puede sino resolverlos el Estado porque si no esas cosas no existen, no se hacen, se renuncia a ello.

El Estado ha intentado aportar -el FONDART en el plano de la creación-, pero como los otros aspectos no han sido asumidos, ese aporte también resulta limitado. Vemos, por ejemplo, que FONDART ayuda a una cantidad de gente a hacer discos que terminan en el closet de la casa de las personas que los han hecho, que no tienen ninguna existencia real, no son verdaderamente un aporte para la vida nacional porque son cosas completamente aisladas que no tienen difusión.

Lo fundamental es que hay que resolver este problema y hay que hacer la diferencia nítida entre las responsabilidades estatales y lo que puede quedar en el dominio privado.

Me parece que las cosas que, en grueso, debiera asumir

Hernán Ramírez: No hay que olvidarse que don Domingo Santa Cruz -que tenía una visión bastante amplia [...]- dijo en uno de los primeros números de la *Revista Musical Chilena* que el disco, la grabación, era lo que el libro para el literato, es decir, un poeta puede tener una declamación ante un público exquisito y eso se lo lleva el viento. Pero nosotros tenemos el equivalente a libro, que es el disco, y eso es muy importante y no se le está dando la importancia que debe.

Alejandro Guarello: Para hacer realidad esto habría que inyectar otro presupuesto para grabar, editar y publicar [...]. Si yo escribo para veinte músicos ¿de adónde *pecata mea* saco para pagarle a veinte amigos, para que ensayen y, además, a otro para que grabe?. De ahí que ojalá FONDART financie la reproducción. Vale decir, para llegar al libro, a ese estatus, todavía en la música hay muchos pasos que dar.

Carmen Peña: Pienso que nunca como ahora ha habido posibilidad efectiva de grabar y quizás de poder tener en la mano un compact de música, muy nueva y de nosotros. No siempre ha sido así. Posiblemente antes fue el concierto en vivo. Hoy día, frente a la desaparición de ese concierto de música chilena en vivo hay más música grabada. Pero, creo que hay un asunto tremendo con la distribución, y no es un problema de los compositores. Una cosa es que ellos hagan la música y otra cosa es que se tengan que encargar, además, de venderla, ponerla o disponerla en un lugar.

Con Juanita Corbella trabajamos en un proyecto donde investigamos qué pasaba con las cosas FONDART: todo va no se sabe dónde. La Feria del Disco los tiene relegados a un estantito donde nadie los encuentra bien. Los CD se dejan a consignación. No sé qué tanto pasa en Viña o en Concepción. ¿Uno puede decirle a sus alumnos "han salido todas estas cosas de la Asociación Nacional de la Compositores", por decir algo, "ustedes pueden comprarla ahí"...? Tengo la impresión de que no. Es complicado, FONDART no tiene su mecanismo de distribución, es dramático, en verdad.

Con FONDART se hace mucha música y no sólo música contemporánea. Se graban cosas del folclore, para niños, material didáctico. Hay obras de cine, los videos, por ejemplo, ¿dónde uno encuentra eso?. El tema de la distribución y circulación es importante y faltaría mucho por hacer. Pero, efectivamente, no sé hasta qué punto habría un gran consumo de música si estuviera a la venta. [...].

Vista general del coloquio.

resueltamente el Estado, son la ópera y el ballet. ¿Puede existir una ópera "comercial" en Chile?. Pienso que no, tendría que cobrar no sé cuánto dinero, el doble o el triple de lo que hoy día cuestan las entradas que ya son tremendamente caras. No es posible.

Hay una situación de un país pequeño, bastante ignorante -creo yo- en lo que se refiere a experiencia musical, con un público o con auditores limitados, una cierta elite - que es la que escucha música- y, por consiguiente, ésa es la situación de la que hay que partir. Un país así no puede sostener por la vía privada una orquesta sinfónica, tampoco una programación de ópera creativa con aporte nacionales [...]. Eso sólo puede existir si el Estado decide. Y la decisión del Estado es una decisión de la nación, del país que asume que quiere que haya música en Chile, aunque la escuchen unos pocos, aunque sea, en cierto modo, elitista -y va a seguir siéndolo-, pero se asume y se paga. Como se paga en los países en donde esas cosas existen. En la mayoría de los países la ópera, el ballet, la música sinfónica son cuestiones estatales, subvencionadas o directamente financiadas.

Otra cosas que debería financiar el Estado, tendría que ser, por ejemplo, los planes de apoyo a orquestas juveniles. Es una cosa formativa que tampoco puede tener ningún sostén en la empresa privada, es absurdo. O el movimiento coral; puede que uno o dos coros tengan financiamiento de una empresa que se interese, pero eso, como movimiento coral, como existencia de la música coral en Chile tiene que ser, evidentemente, asumido por el Estado.

Lo otro es la difusión. Insisto en la difusión porque es una cosa terrorífica escuchar tres veces al día el Concierto de Grieg y dos veces el de Chopin; no se sale de tres o cuatro cosas que se repiten incansablemente. Ustedes se habrán dado cuenta, también la música de ballet se toca mucho y se reitera y reitera, no se sabe por qué, esa música que tampoco es la más interesante desde el punto de vista de la formación del oído musical.

No existe una difusión educativa masiva que permita formar nuevos públicos, nuevos auditores de música, y no existe una difusión amplia de música chilena contemporánea. Para las radios que actualmente difunden música, la música llegó hasta Stravinsky, o antes, pero no pasa de ahí. Eso tiene que asumirlo el Estado. No lo asume la empresa privada porque no es negocio, no lo es ahora y no lo va a ser. Tal vez en quinientos años, cuando haya un público fantástico formado por siglos de existencia de la música en Chile, podría ser que las empresas pudieran interesarse, pero por el momento no es así.

Algo muy importante que no ha aparecido aquí es lo que podríamos llamar la regionalización de la música, porque si en Santiago todos estos son problemas, en provincias es de una precariedad vergonzosa. La empresa privada no puede asumir eso, ni quiere ni le interesa. En este momento la visita, no digamos de una orquesta sino de un trío o incluso de un pianista [...] para una gira nacional es una cosa dificilísima, es una empresa titánica. La experiencia que tengo en la División de Cultura, las peticiones -dos o tres mensuales- de gente que no puede salir de Santiago y que buscan apoyo para un concierto, es muy difícil. Para que eso se pueda hacer -o sea la producción musical a nivel nacional, que vayan los artistas a distintas ciudades-, tiene que asumirlo el Estado, no puede ser de otra manera.

Oscar Ohlsen: Eso está demostrado que se puede hacer porque don Germán Domínguez podría hablarnos bastante a fondo del tema porque dirigió los Conciertos Itinerantes, que fueron un gran éxito años atrás trasladando artistas a lo largo de todo el país, y como una política sostenida...

Germán Domínguez: Circunscribiéndome al tema de la difusión, de la extensión musical que se hizo durante la época que yo dirigí el Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, eso formaba parte de un proyecto un poco más amplio, no solamente para la música.

Era una concepción que pretendía fundamentalmente afirmar la descentralización cultural. Lo segundo era darle un apoyo, un soporte cultural al sistema educacional propiamente tal. Y lo tercero, dar ocasión de participación profesional y musical a los artistas, en este caso los músicos, los del teatro y otras expresiones. En ese contexto y reafirmando que lo hacíamos desde un organismo del Estado, por consiguiente era una política del Estado [...], se organizó esta acción que duró doce años continuados [1977 a 1989]. Y que nos permitió más o menos mantener -en alrededor de treinta ciudades- en promedio, todos los años, una temporada de actividad cultural que estaba integrada por seis, ocho y a veces hasta diez conjuntos musicales que existían o se formaban *ad hoc* y que iban desarrollando su programación en cada una de estas ciudades. Ahora por qué fue exitosa y a mi juicio creo que lo fue, porque todavía se habla y se demanda la existencia de una acción similar.

Primero, se logró, que los músicos, en este caso, pudieran reunirse, armar un repertorio, tocarlo numerosas veces, lo que era desde el punto de vista personal una gran experiencia. Tocar unas diez o doce veces el mismo programa que se ha ensayado -no para tocarlo en un solo concierto- ya de por sí es un hecho favorable. Segundo, porque se les pagaba, no era una gran cantidad, pero había una remuneración; cuando se daban diez o doce conciertos en el mes, significaba un aporte fundamental. Y en seguida porque en las regiones se movilizó una serie de elementos que confluyeron a hacer que esta iniciativa fuera exitosa. ¿Quiénes funcionaban?. Conservatorios, gobernaciones, municipalidades sociedades musicales, masonería, Rotary Club, comerciantes que, de alguna manera, colaboraban cada uno o con el arriendo del teatro, o con el periódico, o con el financiamiento de cierto tipo de programa, etc., entonces fue, sin duda, una experiencia interesante de analizar desde ese punto de vista.

Permitió que se aunaran muchos elementos dentro de la propia región. Le dio una salida a una serie de músicos que normalmente no tenían muchas posibilidades de actuar dentro de su universidad, de su conservatorio o de la vida musical santiaguina, de poder desarrollar esta experiencia y, sobre todo, fue creando un público en regiones.

No es un hecho menor decir que, si en una ciudad como Illapel -durante doce años- todos los años en una época determinada, había un concierto donde llegaba la orquesta de la Católica, un Roberto Bravo, después había un trío, un cuarteto, un grupo coral. Durante todos esos años, en un cierto período, había una agitación musical en esa ciudad; había conferencias de prensa, se trabajaba con los profesores de música, había clases-concierto con los estudiantes. Aquí hay dos personas que participaron en esos conciertos. Por consiguiente, hubo una agitación, una efervescencia que permitió generar un cierto hábito.

Tanto es así que, ya cuando el Ministerio había determinado no continuar con esta experiencia, durante cierto tiempo hubo una capacidad de gestión en la provincia, en la región o en la comuna que hizo posible que sobreviviera, muy excepcionalmente, esta experiencia, esta llegada de los músicos de Santiago y que también participaban algunos grupos musicales de región; estoy hablando de gente como Américo Giusti, de cuartetos de Concepción, el Grupo Bach de Concepción, que también participó. Creo que fue una experiencia interesante desde el Ministerio de Educación y apoyada por diversos y muy variados elementos de la comunidad regional.

Eduardo Carrasco: fue muy exitoso porque muchos de los músicos que hacen peticiones –actualmente- lo recuerdan y no comprenden porqué no se hacen. Pero bueno, eso yo creo que es un ámbito donde el Estado tiene que intervenir.

Fernando Rosas: Quiero salirme un poco del hilo, pero antes recoger una pequeña cosa. El señor Germán Domínguez me contrató [...] y me convertí en director de la Orquesta Sinfónica de Profesores, que él había organizado [...] y como el maestro era cualquier cosa menos un sectario, tuvimos durante ocho años del gobierno militar una vida bastante autónoma y apacible. En ese sentido debo decir que, en cuanto a música, nunca se le ha reprochado nada y, estoy seguro, Germán no ha querido dar la lista. Había gente de izquierda, de centro y de todos lados, haciendo los Conciertos Itinerantes [...] Sin embargo, una cosa que discrepé y seguiría discrepando, era que los Conciertos Itinerantes -como idea es fantástica- en la práctica eran en un porcentaje muy alto músicos de Santiago que iban a regiones. Sin entender mucho cómo se podía hacer, mi idea fue que las regiones tuvieran su vida musical propia, con gente que naciera de ellos mismos.

En el tema de fondo, si estamos hablando de los 30 últimos de la música, quiero señalar dos nombres que me parecen fundamentales, que fueron siempre un poquito *outsiders* de la institucionalidad central. Dos personajes que partieron de la base -discutible como todas las bases- que la educación musical en los colegios no era demasiado fácil de remediar, entonces se fueron por la tangente.

El primero es Mario Baeza -a quien echaron del Coro de la Universidad de Chile- que tenía un lema, "Para que todo Chile cante", e hizo infinitos coros en Chile, buenos, regulares y muy malos. El no tenía una formación musical demasiado profunda, pero era un hombre con un tesón y un coraje tremendo. Realmente, si hoy tenemos un movimiento ya semi-profesional que nace del Teatro Municipal,

que se llama "Crecer Cantando", dirigido por Víctor Alarcón -un ex alumno de Hans Stein-, que sólo pudo basarse en algo que había existido antes: el plan nacional de coros de Mario Baeza. Pienso que el programa de Víctor, uno que está haciendo Guido Minoletti y otros más paralelos, están creando una realidad de mucha gente en Chile que canta.

El otro, que don Domingo Santa Cruz calificó del "Emperador del Norte", era Jorge Peña. Don Domingo no podía ver a quiénes le hicieran alguna sombra, y ese es uno de los pecados del Instituto de Extensión Musical, que hay que decirlo y subrayarlo. A mi amigo lo llamó el Emperador del Norte porque mientras más lejos estuviera mejor.

Jorge Peña era un director de orquesta talentoso -algunos poquísimos de aquí lo tienen que haber conocido dirigiendo- y lo hacía muy bien; me tocó compartir conciertos en que él dirigía una parte y yo otra. Qué quería Jorge: hacer su Orquesta Sinfónica de La Serena y le puso gran empeño. Llevaba músicos, conseguía políticos y una ley especial, etc., sin embargo, al año los músicos tocadores se volvían a Santiago porque aquí pagaban y había previsión. Los músicos de La Serena se iban. En los años sesenta Jorge se fue a Estados Unidos, en esa época allá había orquesta en la gran mayoría de los colegios, cosa que ahora no existe. Entonces Jorge dijo: "fantástico, yo hago la orquesta de niños en La Serena", estos niños van a ser la verdadera futura Orquesta Sinfónica de La Serena. Me lo dijo a mi así es que no estoy leyendo historia. [...] (los músicos de La Serena siguen lamentando que

Fernando Rosas y Hans Stein (Foto gentileza de Hernán Ramírez).

todavía no existe la orquesta profesional habiendo bastantes músicos para hacerlo...).

[...] Yo nunca creí demasiado e incluso Peña [...] me decía: "tu estas siempre al medio" -porque llevamos a los profesores del Instituto de Música a conocer lo de La Serena-; éramos medios escépticos, un poco teníamos la idea que eran niños que adiestraban para tocar esas obras pero que, más allá de esas obras, no podían tocar mucho.

Todo cambió cuando fuimos con el Ministro de Educación, Ricardo Lagos, a Venezuela y nos encontramos con un monstruo, que es José Antonio Abreu el que era Ministro de la Cultura en Venezuela y el hombre de las Orquestas Juveniles, y nos dimos cuenta que la historia de las orquestas juveniles podía tener una perspectiva increíble. Por supuesto que Venezuela es distinto a Chile. Hoy día cuentan que lo único que funciona en Venezuela, dentro del caos, es el Programa de Orquestas Juveniles y hay ciento veinta o ciento cuarenta mil jóvenes que tocan. Venezuela tiene 25 millones de habitantes, no es tanto más que Chile.

Entonces llegamos a empujones, sacamos tres pesos cuarenta, empezamos el año 1992 y hemos seguido hasta el 2003. El año 2001 se creó la Fundación de Orquestas Juveniles, llegó un poco más de plata, no demasiada, que se gasta en becas a jóvenes talentosos de las regiones. Tenemos trecientas sesenta becas y estamos peleando para que nos aumenten el fondo.

De las cinco o seis orquestas que existían en tiempos de Jorge Peña, en diez años vamos en ciento cuarenta y dos o ciento cuarenta y tres; creciendo todos los días. Esto ha tenido un aumento inexplicable con otra lógica, ¿si no hay actividad cultural en regiones por qué crecen las orquestas?. Crecen porque el Alcalde se luce con su orquesta de niños. Entonces, en un acto participa la orquesta del Alcalde y va otro Alcalde y dice "cuánto vale esta cuestión", "tanto", "re barata, entonces yo también"... Luego, esto le está dando trabajo a los músicos de La Serena, de Antofagasta, de Concepción, en todo caso de Santiago (en Santiago debe haber como dieciocho), y de Valdivia, que es un centro muy importante. Esto está creciendo.

La herencia de Jorge Peña está creciendo [...]. En Venezuela aprendimos una lección re contra importante: el lema de las orquestas en Venezuela es "tocar y luchar" [...].

Don Ricardo Lagos, con muy buena intención, no ha entendido que el proyecto es ir a la creación de orquestas en las regiones u orquestas profesionales. No lo ha entendido por una razón práctica, porque es un político -y él no lo va a ver en su período-. Para nosotros es esencial llegar a que se creen unas diez o doce orquestas sinfónicas en todo Chile. En estos momentos hay seis mil niños tocando en orquestas juveniles. Supongamos que de ahí van a salir mil músicos profesionales, si tienen que ir a la Filarmónica no caben. Hay que crear orquestas, aumentar la de Concepción, mejorar la de Antofagasta, crear la de La Serena, etc.

En esa tarea estamos. Yo me siento desgraciadamente con una edad inapta para esta función, porque yo cumplí 71 años y en verdad creo que estamos partiendo en esta herencia. Por supuesto que no resolvemos los problemas de la música en Chile, ni soñarlo, pero creo que estamos haciendo un aporte bien preciso. La señora del Presidente se ha embarcado en esto, es hincha decisiva de la Orquesta de Curanilahue, lugar donde ustedes nunca soñaron que iba a haber una orquesta que es razonablemente buena. Un profesor de la zona de don Miguel Letelier, que es Américo Giusti, que conoció a Jorge Peña, es otro que realmente está con el "bombín" [...], por donde pasa funda una orquesta. Lo mismo en Valdivia, donde llegó un venezolano que ensaya de las ocho de la mañana a doce de la noche, con distintos grupos, ¡un monstruo!. En Antofagasta está la institución y hay tres o cuatro orquestas [...]. En el fondo se trata de hacer la orquesta pero también de tener profesores instructores razonables para que las calidades vayan mejorando.

En estos 30 años están estas dos líneas: la de Víctor Alarcón, que continúa la obra de Baeza y la mía que, modestamente, sigue la obra de Jorge. Hay gente que nos ha acusado de desviacionista, siempre pasa, ¿por qué?. Lo de Jorge tenía ciertos temas muy típicos de la época, era una escuela gratuita; los sucesores de La Serena cobran, lo que es un error. La gratuidad de la orquesta de Jorge permitía que entrara a estudiar música gente de todos los estratos, ahora cobran poco y tienen algunas becas, pero eso tenemos que irlo cambiando. La idea es que pueda estudiar gente de estrato medio y estrato bajo; eso pasa en Concepción, en Valdivia, etc.

Estamos en plena tarea. Esa era la información que quería dar en este encuentro frente a tan agradable concurrencia y amigos.

Hernán Ramírez: Quería aprovechar de poner mi punto de vista y de hacer un resumen. Parece que todo el mundo está de acuerdo en dos cosas: que había una necesidad absoluta de que cierto tipos de actividades las tomara el Estado y no los particulares y, dentro de ellas, que hubiese un cambio en la educación del niño y la juventud. Pienso, en el marco de lo que hablamos, que hay situaciones corregibles o controlables y otras que no lo son en absoluto.

Dentro de las corregibles o controlables estaría lo de las políticas de gobierno. Hubo quien dijo que no habláramos de política y hubo quien manifestó que se debía hablar de ella. Creo que es absolutamente imposible no hacerlo, porque si no se habla de políticas de gobierno simplemente no tenemos una manera de afrontar nuestros problemas. Si uno empieza a ver en la historia, siempre los artistas han funcionado en relación a un estilo de política que está ocurriendo [...] .

Hay cosas que no pueden hacerse sin la ayuda del Estado. Una es el arte, donde estamos nosotros, otra la investigación científica y la salud. La educación hay que ponerla también.

Desde el punto de vista de las políticas de gobierno, una parte, en la difusión, creo que el gobierno lo está haciendo bien con FONDART. Por lo menos soy una de las personas que lo ha aprovechado. El señor Carrasco dijo "pero eso es una cosa muy pequeña porque la gente hace su disco y después los discos quedan amontados en el closet". Pero ojo, nosotros tenemos que pensar un poco con sentido autocrítico ¿por qué los discos quedan amontonados en el closet?. Los míos no están el closet, he regalado la mitad. FONDART entrega los discos para que haya difusión y nosotros estamos hablando de una falta de difusión. No nos quejemos si yo no conozco los discos que salieron por el FONDART, excepto el mío, porque a mi nadie me ha hecho llegar ninguno. Si quedan metidos en el closet es por culpa de los mismos compositores.

Yo pensaba, que cuando uno tenía discos FONDART, tenía prohibido venderlos, que eran para hacer difusión y resulta que no es así. No conozco los discos de los compañeros colegas de trabajo porque nadie me ha mandado un solo disco, ¿tengo acaso yo que ir a comprar esos discos a la Casa Amarilla o a la Feria del Disco?. Entonces por qué se quejan de que no hay difusión ¿dónde están esos discos?. No lo sé [...].

Con respecto a la educación hay dos cosas. Una es la educación del niño pequeñito -hasta donde todavía existe la educación musical-, pero también hay otro punto importante: qué educación se da con respecto a la música contemporánea, que ya se habló. Estuvimos de acuerdo en que había una diversidad enorme de música, pero no contemporánea, ese era nuestro problema. Alguien decía "escucho

dos veces al día un concierto de Chopin", *Scherezade* yo lo escucho como tres veces a la semana porque lo tocan en la radio, etc.; el problema es con la música contemporánea, ¿bueno y qué pasa en los conservatorios?.

No sé cómo será ahora, pero a mi nadie me enseño nada con respecto a nada de lo que ocurría después de Wagner, es decir, ni Debussy y sigamos hasta la música dodecafónica [...]. Y para qué decir de música popular porque los estudios de *son* los hice yo. Tuve que estudiar música popular por mi cuenta porque eso no me lo entregó la academia.

Esos son los puntos que encuentro controlables, pero al mismo tiempo me pregunto, y si hablamos de esto, ¿bueno y qué?, ¿va a quedar entre cuatro paredes?. Nosotros conversamos, hemos pasado un rato agradable juntos, dijimos lo que tenemos que pensar ¿y qué pasa?. Es decir, si no hay una legislación, volvemos a hablar de política, si esto no llega a nivel de quienes nos representan, es decir, el Parlamento, lo que nosotros hablamos no va a tener ninguna trascendencia.

Para no ser muy largo me salto inmediatamente a los no controlables [...] Resulta que hay gustos y gustos, es decir, nosotros estamos abogando por la música contemporánea y hay gente que por mucho que se haga no le va a gustar. Podemos hacer mucho, por ejemplo, por una campaña del libro, que todo el mundo lea, por supuesto que podemos difundirla en la juventud, y vamos a lograr efectos mucho mejores que si no lo hacemos. Pero va a haber gente a la que de todas maneras no le va a gustar y va a preferir ver la televisión.

Eso es lo que yo saqué en limpio de lo que escuché hablar a las distintas personas.

Germán Domínguez: Siendo probablemente el menos calificado para hablar de música, solamente quería contarles algunas experiencias donde me ha tocado tener ingerencia en el desarrollo de la actividad, fundamentalmente de la difusión y extensión musical [...].

A propósito de una pregunta de Oscar Ohlsen salió el tema de los Conciertos Itinerantes, que fue una experiencia, a mi juicio muy enriquecedora, que se desarrolló durante bastantes años -entre el año 1977 y 1989- desde el Ministerio de Educación, y que demostró, con sus virtudes y defectos, que era factible realizar una labor de descentralización cultural desde el punto de vista de no radicar toda la vida musical en Santiago, y que fue efectivamente exitosa, y que pudo orientarse en una inspiración didáctica, vale decir, como complemento a todo lo que el sistema educacional. Se trabajó no solamente en los conciertos, sino en la producción de material grabado que se entregaba a los establecimientos educacionales en forma rigurosa y abundante. También fue una fuente de trabajo, de ejercicio profesional y, de alguna manera, de

financiamiento para muchísimos músicos. Fueron más de ciento cincuenta los que participaron.

Esa experiencia es un hecho del pasado que muestra que se pueden hacer ciertas cosas cuando hay una perseverancia y algunos recursos que, en ese caso, los daba el Estado a través del Ministerio de Educación. Eso toca una parte del tema que aquí se planteó y que es en qué medida el Estado no puede abdicar de su función de destinar recursos y de tener políticas públicas orientadas a ayudar acciones culturales que de otra manera difícilmente pueden abordarse. En ese sentido, no hay duda que el Estado ha abdicado, a mi juicio, durante siempre de esa obligación, como una obligación constante y planificada.

Si nosotros pensamos lo que han sido las políticas públicas en materia cultural, fundamentalmente en música, yo no conozco medidas que uno pudiera identificar como orientadas y planificadas desde el Estado para que tuvieran una proyección de carácter nacional a largo plazo; hubo ciertas experiencias, pero se ha carecido de una planificación pública.

Ahora, si bien es cierto que la presencia del Instituto de Extensión Musical de la U. de Chile suplió en gran medida esa carencia -porque la acción que desarrolló durante tantos años vino a paliar las insuficiencias de otras instituciones del Estado-, también esa situación muestra algo que quisiera plantear como una reflexión: me parece curioso que, dentro de las distintas expresiones de la creatividad artística, no sé por qué la música, de alguna manera, ha estado más arrinconada que otras artes y más dependiente de una cierta protección oficial. Puede ser bueno o malo, pero lo constato como un hecho.

Si nosotros analizamos otros aspectos de las actividades artísticas chilenas, nadie podría decir que -de treinta años a esta parte y especialmente estos últimos años- las artes visuales no han tenido en Chile un desarrollo y una explosión fenomenal; no solamente en cuanto a las más tradicionales, sino incluso las más experimentales, las más avanzadas.

Hoy es cuestión de ver el diario, la televisión e informarse de la enorme cantidad de manifestaciones de la creatividad y de la exhibición pública de artes visuales (pintura, escultura, instalaciones, cine, videos, documentales, etc). Ha habido vitalidad, no se ha esperado solamente leyes de fomento y un apoyo masivo del Estado, sino que ha surgido por la concurrencia de distintos factores y, a mi juicio, por la acción de los propios realizadores de las artes visuales. Yo diría que en la literatura igualmente. El panorama de diez años atrás a ahora es muchísimo más bullente, más dinámico; también el teatro. Los ejemplos los conocemos todos.

¿Qué pasa?, ¿por qué ocurre esta situación, qué hace que la música --en sus distintas expresiones- aparezca un poco como la desheredada de estas expresiones?. Creo que es por ese lado donde podría haber una reflexión más profunda.

Alejandro Guarello: El problema es que el arte plástico está bajo el criterio del mercado. De hecho existe un ranking de mercado del Banco Santander, de la Pintura Chilena. O sea, hay una valorización en cuanto mercadería, no arte, ¡importa un comino si el cuadro es bonito o feo!, si está cotizado en dos millones de dólares es fabuloso, Matta es fabuloso, lógico.

Ese es el concepto, entonces hay que tener cuidado. Por qué no aparece un músico al nivel de Skármeta, de Andrés Pérez, de Bororo, Benmayor, de Balmes, ¿Por qué no se habla de los músicos?. Claro que se habla de los músicos, como decía Hans Stein, se habla de Alberto Plaza, de Los Jaivas, se habla desde ese ámbito. Pero desde el otro apenas se menciona a Alfredo Perl, a Juan Pablo Izquierdo, etc.

De intérpretes sí y de compositores no, ¿por qué? ¡porque no existimos, no más!. No alcanzamos a aparecer en este magma porque la realización de algo es muy difícil. La música cuesta mucho.

Hans Stein: Acuérdate que hace diez o quince años atrás, en una reunión parecida, una periodista de *El Mercurio* dijo que no se habla de los compositores chilenos "porque son malos".

Germán Domínguez: Sin creer que estoy diciendo nada interesante u original, pienso que hay algunos factores que son bastante puntuales en ese sentido. Primero, esta sensación del músico de que si no hay alguien detrás que lo apoye institucionalmente, difícilmente puede surgir, especialmente en el tema económico. Hay ejemplos aquí en Chile, incluso esta misma mesa, de acciones de personas o de instituciones que han orientado su labor de desarrollo musical sin depender del Estado, sin embargo, han generado experiencias tremendamente enriquecedoras.

Sería injusto decir, por ejemplo, que la Universidad Católica -que no tenía las facilidades y las ventajas económicas que tenía la Universidad de Chile a través del Instituto de Extensión Musical y de todas las leyes de exención tributaria- no generó una vida musical extraordinariamente vital, sin más ayuda que la de la institucionalidad privada que surgía de la Universidad Católica: la Orquesta de Cámara, el Conjunto de Música Antigua, los festivales, los coros, en fin. Fue una acción realizada por una universidad que tenía una concepción de su labor o de su misión, desde el punto de vista de la extensión y cultural, que estaba más allá de si le daban o no plata, de una ley o el Estado.

Estoy consciente de lo que significó la labor de la Escuela Moderna, que tampoco ha tenido un patrocinio de tipo económico-estatal, pero que ha representado un hito fundamental en la vida musical, no diría de estos últimos treinta años, pero sí de estos últimos cuarenta o cincuenta. Naturalmente que eso es un ejemplo muy válido que muestra que no es absolutamente indispensable el respaldo o el apoyo económico del Estado.

Ahora, el respaldo económico tiene que existir, y ahí viene también la experiencia que yo podría comentar de mis actividades como administrador de instituciones de carácter cultural que han tenido un énfasis -o que yo le he puesto un énfasis personal- en el tema musical. La divulgación o la difusión de la música en Chile es posible; se ha demostrado. Claro, hay que ser pordiosero y hay que trabajar de una manera muy ingrata, pero es parte de lo que ocurre en todas partes del mundo. Chile no es una excepción a lo que ocurre en otros lugares donde, si bien es cierto hay muchas facilidades, también hay gestores, hay instituciones privadas, hay empresas de conciertos que se dedican a generar una vida musical que es pagada. En ese sentido, la experiencia me demuestra algo que creo yo que es fundamental que desaparezca: la gratuidad de la actividades culturales. En el país todo el mundo cree que la música o las manifestaciones artísticas, pero especialmente la música, no valen. ¡Todo el mundo quiere ir gratis a los conciertos!.

Una de las luchas más inútiles que he desarrollado es poder establecer el principio de que los conciertos tienen que ser pagados y que el público tiene que asumir la responsabilidad de financiar la actividad musical, como financia el partido de fútbol, la entrada al cine o la cajetilla de cigarros. Pero me parece absolutamente incompatible, por un criterio mínimo de desarrollo cultural o de nivel cultural de un país, el hecho de que no haya conciencia de que los ciudadanos requieren, dentro de su desarrollo como individuos, financiar aquellas expresiones que son parte esencial de su propio mecanismo

espiritual. La música, en ese sentido, ha sido una de las grandes víctimas de esta pésima costumbre, de este populismo o esta demagogia que permea absolutamente todas las instituciones. Todos quieren hacer gratis la música para tener dentro de las estadísticas o en las fotografías las salas llenas y rebalsantes, sin pensar que, en el fondo, se está haciendo un gran daño porque son anécdotas que viven y mueren como flores del día, que no se crea público, que no se crea hábito, etc. Creo honestamente que es un gran problema.

Esta debilidad que noto en el área musical a lo mejor también, curiosamente, se da en el terreno de la poca ingerencia, protagonismo, que tiene la música en la vida institucional u oficial del país, que de algún modo tiene consecuencias porque no está presente. Actualmente, si uno quisiera decir cuáles son los símbolos de la cultura más reconocidos por el gran público o por las esferas oficiales y, en consecuencia, por las empresariales son: las funciones teatrales, los actores de televisión, los tres, cuatro o diez grandes pintores de moda y algunos importante literatos y dramaturgos. Pero no está el "gran compositor" o el gran grupo musical -salvo en lo popular- que tenga ese protagonismo, y yo creo que eso nos perjudica en cuanto toda esta institucionalidad cultural que hoy día se está tratando de establecer. En el hecho no resuelve absolutamente ninguno de los problemas esenciales que aquí se han discutido, tanto en el área de la música como en otras áreas. Y no hay, por consiguiente, ninguna forma de presión o de protagonismo en un sentido positivo.

Son algunos comentarios que surgen del deseo de decir algunas conclusiones, experiencias, fruto de la relación indirecta, en cierta medida, pero bastante activa que yo he tenido con el quehacer musical. No soy músico, soy un simple aficionado, soy más bien un frustrado pianista que en algún momento quiso serlo, pero no pasó más allá de algunos años, pero he llevado siempre esta devoción por música como algo personal y he querido involucrarme en ella tratando de aportar algún hecho positivo.

Hans Stein: Ahora, ¿qué es la participación del Estado?. Yo creo que *El Mercurio*, que es un vocero de ciertas ideas -que no son las mías, por supuesto- continuamente expresa ciertos temores frente a la intervención del Estado en la música, en la organización de la cultura, etc. Yo también tengo esos temores [...]. Creo que hay que tener mucho cuidado; una cosa es la participación indirecta del Estado y otra cosa es que el Estado, a través del Gobierno, las maneje . Eso es realmente peligroso.

En general se ha pecado muchas veces de un cierto refundacionalismo. ¿Es una palabra esa o no?.

Creo que la intervención del señor Domínguez pecaba un poco de eso. Resulta que los Conciertos Itinerantes no eran en absoluto el comienzo de una actividad de descentralización en provincia. Durante años y años, nosotros tuvimos alguna experiencia al respecto [refiriéndose a la U. De Chile], se hicieron conciertos por todos lados, desde Arica hasta Tierra del Fuego, en los centros mineros, en oficinas salitreras. He participado, lo conozco realmente de primera mano, y todo eso partía de iniciativas locales. Había, en todas partes del país, en las ciudades e incluso en algunos pueblos más chicos, sociedades musicales, coros en torno de los cuales se programaban actividades y ellos organizaban sus temporadas. El Instituto de Extensión cumplía un importante papel de ayudar, pero nunca eran las iniciativas del Instituto sino que cooperaba con las proposiciones de todos estos organismos con algo de plata, infraestructura, impresión de programas, pago de pasajes de los artistas, etc.

En un momento tuvimos una Asociación de Concertistas con un catálogo de todos los que querían inscribirse, con sus programas. Eso se difundía entre los organismos conocidos en el país y ellos escogían qué es lo que querían.

Esto significaba una gran participación de mucha gente en cada una de las localidades y, además, no había ninguna ingerencia directa de un organismo oficial, gubernamental -por ejemplo en la selección de los artistas que iban a ir-. Me temo que cuando se hacía estas cosas del Ministerio sí había todo este tipo de problemas, como además era un Gobierno bastante autoritario -para decir lo menos-, creo que había algunas personas que estaban claramente excluidas. Pero lo peor de todo era que, tengo la impresión, los organismos de las provincias se acaban a raíz de esa centralización, porque esa no era una descentralización, era una centralización de la actividad.

Fernando García hizo una larga exposición del desarrollo en ciento cincuenta años. Efectivamente, no hay que olvidar eso: aquí hubo desarrollo de todo tipo durante todo ese tiempo. [...] . Y difícilmente hay algo realmente nuevo si no hay desarrollo. Es fundamental tener presente este asunto, tratemos de ver lo que había y desarrollémoslo y adecuémoslo a las situaciones nuevas.

Algo importante, ¿cómo va a salir todo lo que se está hablando aquí?. Nosotros nos vamos y todo va a quedar exactamente igual, a menos que tratemos que de aquí salga algún tipo de acción, que tampoco puede limitarse a los que están presentes aquí. Hay que involucrar al resto de la gente, a los organismos musicales universitarios, extrauniversitarios y a aquellos que son de la profesión de la música o de los que colaboran con ellos y ver alguna manera de ejercer alguna presión.

Lo que planteó el señor Domínguez sobre porqué la música está más disminuida frente a las otras artes, yo también creo que efectivamente es así, pero no totalmente. Es decir, si nosotros consideramos música lo que estamos haciendo. El problema entre la música y las artes visuales o la literatura, es que música es también toda la mugre y la no mugre que hay de música popular o folclórica. Hay jazz y rock que yo, personalmente, no lo entiendo... jazz sí, rock no, seguramente hay ahí valores. Hans Eisler, compositor alemán, el más estrecho colaborador con Brecht en la mayoría de las obras y sobre todo un tipo que expresaba muchas ideas, en una conferencia en el año 58 sobre la "tontera" en la música habla de varias formas de decadencia música popular. Dice: "este tipo de música decadente –en el año 1958- jazz comercial y música de entretención epigonal, es la estupidización diaria de los oídos y del mundo perceptivo de los auditores. Es producido desde la mañana hasta la noche por lo medios de producción mecánicos, expresa un optimismo de mentira que es totalmente injustificado, una pseudo humanidad del tipo "todos somos seres humanos", un erotismo pequeño burgués que huele a moho y que da asco. Emoción es reemplazada por sentimentalismo, alegría por bufonería. Es tonta a más no poder".

Hay que encontrar una manera de hacer público el hecho que nosotros no estamos encerrados en nuestro mundillo de la música culta, sino que entendemos que nosotros nos dedicamos a esto. Tenemos pleno respeto por Los Jaivas o por... bueno, no conozco a las otras personalidades, pero sí habría que decir una palabra clara y definitiva sobre qué es realmente malo. En ese sentido, por ejemplo, creo que el actual gobierno –junto con hacer cosas muy importantes, como apoyar la labor de don Fernando Rosas en el asunto de las Orquestas Juveniles- ha botado plata en estos domingos culturales en el Parque Forestal, que es una vergüenza tan grande como la radio de la Universidad de Chile.

Esto habría que expresarlo de alguna vez y nadie lo hace. ¿Por qué –yo también me pregunto- la "gran expresión cultural" del gobierno son los actores de telenovelas?. No son los de teatro, son los de telenovelas. Claro, todo el mundo los ve, o sea, es una claudicación frente al mal gusto.

Germán Domínguez: Respecto a lo que dice Hans Stein, a estas alturas no me interesa mayormente hacer una defensa de la actividad que me tocó desarrollar, pero creo que, al menos, debería no descalificársela sin conocerla exactamente.

Hay una gran equivocación en lo que usted dice. Yo no he pretendido jamás y nadie pretendió –porque sería una insensatez- suponer que lo que se hizo durante esos años, especialmente con los Conciertos Itinerantes, fue una originalidad extraordinaria y que nadie más había hecho eso. Yo he sido provinciano, durante muchos años viví en provincia y conocí perfectamente bien las giras de grupos musicales de la Universidad de Chile. Lo interesante es otro aspecto, y en eso sí fue original lo que se hizo. Vale la pena la experiencia en cuanto a que se pudo animar la vida musical durante un lapso determinado de tiempo cada año y en numerosas ciudades.

Conozco también bastante bien la historia del desarrollo musical de los últimos años, y que se puede decir que en ciudades como Los Andes, San Felipe, La Serena, Curicó, Osorno, Valdivia o Puerto Varas durante un período de diez años hubo –todos los años, cada semana- un grupo musical, un programa, una convivencia con la prensa, con los profesores, con los alumnos. Eso es lo valioso, al margen de que la haya hecho el gobierno militar. Se mostró que eventualmente había una capacidad de realización de una iniciativa que fue útil, ¿y quiénes han calificado la utilidad de esto?: los músicos que la recuerdan como algo sumamente positivo y las comunidades regionales que lograron generar una serie de infraestructura, acciones y, en fin, iniciativas positivas dentro de su desarrollo como vida ciudadana. Se hizo, y será calificado o no, será olvidado o no, pero mostró que cuando había ánimo, la disposición de un organismo del Estado de derivar esfuerzos hacia esa acción, se podía hacer, probablemente mejorarla, pero se pudo hacer.

Respecto del pluralismo, la respuesta es: analice usted [dirigiéndose a H. Stein] todos los músicos que fueron, a los cuales jamás se les preguntó qué pensaban ni de qué partido eran. No hay músicos chilenos o grupos musicales –tengo la lista, no tiene ningún sentido darla porque no es el objetivo de esta conversación- que no hayan participado con absoluta libertad en una labor que fue esencialmente cultural. No tuvo más que importancia que esa y yo la reivindico absolutamente porque fue un hecho aportador y una experiencia que hay que analizar sin prejuicios.

Cirilo Vila: Aquí se hicieron algunos alcances en el sentido de que si bien la Ley aquella del Instituto fue una cosa muy importante, sin embargo no sería totalmente necesaria porque hubo otras instituciones que hicieron cosas valiosas... Sí, eso es cierto, pero yo creo que hay que situarlo en su contexto histórico. El Instituto de Música de la U. Católica nació en 1960, la Escuela Moderna también nació después, etc. Cuando surgieron estas instituciones ya estaba el terreno abonado por veinte años de la Ley 6.696. Ya había un público y lo único que se hizo fue que la misma experiencia se fue trasladando y desplazándose –seguramente- a otros barrios o sectores de la población y eso también es bien importante. No hay que olvidar que el semillero estuvo ahí. Sin esa Ley no habría pasado lo que pasó después. Las otras instituciones fueron encontrando el terreno abonado.

La otra cosa es una llamada de atención respecto de la regionalización. Evidentemente si nosotros estamos en Santiago y percibimos todos estos problemas, seguramente en la provincia deben ser bastante mayores en general -debe haber excepciones y nos equivocamos nosotros, con nuestros prejuicios capitalinos-. Pero una verdadera regionalización debiera tender a que en definitiva (no sé en cuánto tiempo, ojalá lo antes posible) sean las regiones las que fomenten su propia actividad musical; vale decir, nosotros solamente abrir, lanzar la semilla y no que aquellas provincias se queden esperando eternamente que vuelvan los santiaguinos a hacer la gracia; eso tampoco avanza mucho la cuestión. En ese sentido –no se ha mencionado hasta ahora- el mejor ejemplo de lo que no debe pasar es lo que pasa actualmente en Frutillar [...].

Estas regionalizaciones debieran tender [...], tal como lo hizo Jorge Peña en La Serena, a que sean las regiones las que alimenten su propia vida musical. Y no lo que pasa en Frutillar, que se está a la espera de que la Orquesta se traslade con todo, y no pasa mucho más, e incluso el resto del año no queda ninguna huella de aquello.

Alejandro Guarello: Respecto a lo que dijo Germán Domínguez y que en un momento recogió Cirilo Vila, en cuanto a las actividades de otras universidades –no protegidas por la Ley del Instituto de Extensión Musical-, la Universidad Católica generó su actividad de difusión y se fundó el Conjunto de Música Antigua y la Orquesta de Cámara, etc., financiados, efectivamente, por la universidad. La universidad le pagaba los sueldos –pésimos seguramente- a los músicos que, además de hacer docencia, tocaban como parte de su jornada. Hoy en día -y respecto de por qué la música también está un poco fuera de los sistemas- se requiere plata, o sea, mantener una planta de orquesta es impresionantemente caro. Incluso, lo que dijo Fernando Rosas, en el sentido que ojalá se funden al menos diez orquestas en Chile. ¿Qué significa eso? que, aunque sea con sueldos miserables, tienen que pagarle mensualmente a cuarenta, o quizás menos. Son cuatrocientas personas que tienen que tener su sueldo. ¿De dónde sale ese recurso sino necesariamente del Estado?.

Aquí se ha dicho una cosa muy cierta: lo peor que pasó [...] fue el desfinanciamiento o el corte del apoyo financiero a la actividad musical en Chile.

Germán Domínguez hablaba de las artes plásticas, la escultura, la literatura etc., y lo que pasa es que son mercaderías tangibles . Yo produzco un vaso y el vaso va a quedar ahí hasta que se rompa; yo escribo una obra, la toco, me cuesta $ 800.000 pagarle a los músicos y hago un concierto de hora y media y de esa música quedó nada. Hay que acordarse, no quedó nada; es como agarrar billetes

–dólares o lo que sea- y quemarlos durante una hora y media. Eso es hacer música. Eso nadie lo entiende, es un problema grave. Por lo tanto, un empresario que quiera dar plata a la cultura, lógicamente que la va a dar a una exposición donde va a estar apareciendo, en diferentes lugares, durante los tres meses que dura la exposición o mientras dura el montaje de teatro donde, mínimo, una obra que fracasa está dos meses en cartelera.

Incluso las mismas orquestas que está pidiendo Fernando Rosas acá, es quemar plata. ¿Para qué?, para lograr lo que dice el maestro Cirilo, que ya no tenemos que actuar como la plutocracia, que lo único que quiere es una empresa que si no rinde se cierra. Es cuestión de trabajar a futuro: invertir, invertir y gastar plata hasta que nos agotemos y eso va a generar una base para que después, posiblemente, exista una cultura musical "X" que reconozca los valores del folclore, reconozca los valores de la música popular, reconozca lo bueno y lo malo de la "chimuchina" que suena durante veinticuatro horas al día en todas partes. Porque no solamente es en la casa del vecino, sino que en los restaurantes, en el metro, ¡es una locura!.

Carmen Peña: Cambiando un poco el tema, con Raquel Barros conversamos sobre un asunto que es realmente dramático de perder: la preservación de patrimonio, en sus diferentes facetas. Por ejemplo, los conjuntos de proyección, las publicaciones que hay, de qué manera se está trabajando, etc. Creo que ella es la persona más indicada para decirnos lo que está pasando, el camino que se ha seguido, de los conjuntos de proyección y de la investigación folclórica actual en relación con lo que pudo haber sido el Instituto de Investigaciones Folclóricas y todos sus estudios y publicaciones, muchos de ellos bastante pioneros. Ella participa hace 50 años de una agrupación folclórica emblemática, además.

Raquel Barros: Una de las cosas que yo siento fue el fin del Instituto de Investigaciones Musicales. Porque aunque algunas personas, como Samuel Claro, por ejemplo, publicaron *La Chilena o Cueca Tradicional*, además de otros trabajos, y Manuel Dannemann, la *Enciclopedia del Folclore Chileno*, todas estas cosas son iniciativas personales más que esfuerzos organizados de instituciones como lo fue hace tiempo.

Cuando venían a Chile personas como María Teresa Melfi u otras con doctorado en antropología o en musicología de Perú, Argentina, Bolivia, etc., quedaban muy admiradas del Festival de San Bernardo porque para llegar a él había que hacer un trabajo de investigación de su región. No era solamente mostrar cosas sin mayor sentido, había que traer algo realmente fundamentado.

Uno de los aspectos que ha influido negativamente es la formación de Ballet Folclórico. Hay cosas que pueden ser muy válidas en países distintos a la cultura nuestra, pero creo que, por ejemplo, si nosotros viéramos un ensayo sin escuchar la música, a la gente bailar sin vestuario, no sabríamos si lo que nos están mostrando es un grupo ruso, un grupo norteamericano o un grupo chileno porque hacen exactamente los mismos movimientos, los mismos desplazamiento. Se perdió el sentido de la búsqueda, de una valoración de la propia cultura.

Hablemos de... BAFONA, que creo que hace algunas cosas bien –muchas más serias que BAFOCHI, por ejemplo-. Nosotros vemos una música que está atrás, estática, que debería estar en el foso, que no participa de nada. O sea, están mostrando algunas cosas del folclore, no comportamientos, y lo

están mostrando mal.

El Festival de San Bernardo sigue viviendo, pero se perdió -era un festival nacional- porque se lo apropió la gente del municipio y ya no tiene las exigencias que tenía antes, en cuanto a que existía una Federación, después una Confederación de Conjuntos Folclóricos, etc. Eso se acabó y por ello va todo a la deriva.

Creo que esto está sustituido, por ejemplo, por los grupos de *Axé*, que son una gimnasia rítmica muy poco creativa; realmente monstruoso. En Recoleta, hasta el año pasado nosotros hacíamos siete horas de folclore y seleccionábamos a los mejores conjuntos para mostrarlos. El último año se reemplazó por grupos *Axé*, por Charly Badulaque, etc. En ese sentido, hay una tremenda crisis y la crisis es dolorosa ya que se pierde una identidad nuestra. No es cosa que los conjuntos puedan o no mostrar, lo importante es que lo rico de nuestro folclore se ha perdido.

Si nosotros hablamos más atrás, años 60 por ejemplo, la mayoría de la gente decía que "el folclore de Chile es la cueca y la tonada". No conocían mayor extensión: lo del norte era boliviano, lo del sur no lo conocían, lo mapuche era sólo de los mapuches. Se amplió el sentido de lo chileno.

Actualmente, otra vez vino una disminución tremenda y me parece que hay que preocuparse y, como ustedes lo han estado acentuando, hay que hacerlo desde el punto de vista de la educación y del apoyo. Hubo un momento en que se hicieron los *Chilenazos*, que de alguna forma mostraron el folclore. La única parte donde existe el folclore como difusión es en algunos programas radiales; no está en los medios escritos, ni en la televisión. Los cultores se unen, por ejemplo, creo los cantores "a lo divino" y "a lo humano" son una de las cosas fuertes; se ha extendido el guitarrón, se toca mucho más que antes, los versos son excelentes, las melodías muy ricas. En ese sentido, creo que sigue habiendo un folclore muy fértil y en festividades religiosas como la Fiesta de la Tirana continúa, naturalmente, con la misma fuerza.

En investigación, si comparamos los trabajos que dirigió el Dr. Yolando Pino con algunos que hicieron dirigentes de conjuntos o ciertos conjuntos folclóricos de las regiones, tal vez eran mejores muchos de los trabajos que hizo la gente de los conjuntos. Algunos los hemos podido rescatar. Pero eso era un conocimiento de la misma comunidad.

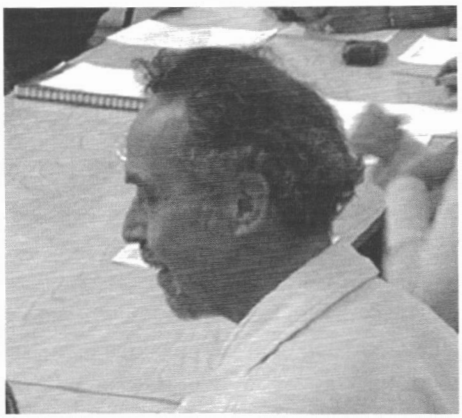
Fue muy importante la Federación del Magisterio y, sobre todo, la Federación Centro-Sur y Federación Norte, que hacían trabajos realmente de mucho peso. Actualmente no se hacen.

Cuando se iba a San Bernardo era obligatorio para todos los profesores -porque había muchos integrando los conjuntos- y para los directores de los conjuntos asistir a un ciclo de charlas preparatorias todos los años. Toda esa forma de profesionalizar a esta gente se perdió y yo diría que uno de los grandes problemas actuales es que cualquier integrante de conjunto, por el hecho de serlo, hace monitoría y forma conjuntos. Es desastroso.

Rodrigo Torres: Yo me remito al tema que tenemos aquí en la mesa, que son 30 años, el antes y el después. Se insistió mucho en que si se hablaba de los 30 años era muy importante tener

una perspectiva histórica que fuera más amplia que los 30 años y me parece que desde ahí parto. La cuestión que se ha reiterado acá es el rol del Estado en relación a la práctica, a la actividad musical en este país. Ha quedado claro que después del 73 hubo lo que yo lo llamaría una especie de desmantelamiento del aparato estatal en su actividad en relación a la música, pero distinguiría algunas cosas. Una, por ejemplo, que ha sido permanente pero fuertemente intervenida, ha sido la educación [...].

Quiero que se entienda bien en qué sentido hablé de la industria. Para mi la industria tiene que ver definitivamente con un cambio de paradigma de lo que se va a entender por música. Finalmente, la música es una cosa que evoluciona y pienso que el siglo pasado fue justamente el momento en que la mediación entre el músico y la sociedad cambió de una manera bastante radical [...]. Creo que la mayor parte de la experiencia musical de las personas de una sociedad pasa más bien por esta mediación, que tiene el soporte en la industria y la tecnología, más que por una práctica.


Rodrigo Torres.

La cantidad de gente que hace música hoy día probablemente sea mucho menor que antes que existieran estos dispositivos mediáticos de la industria. En ese plano, quiero mencionar que uno de los desmantelamientos que operó en esta refundación de la función estatal respecto de la música -de reducir su actividad- tiene que ver con la producción. No más recuerdo que al momento del golpe de estado había un intento, en que el Estado estaba vinculado a ciertos aparatos industriales como sellos grabadores; en el campo de la producción de libros había una enorme industria, etc. Eso no existió más. Al desaparecer se perdió la capacidad del Estado de saber cómo hacerlo. Me parece que actualmente es una de las carencias importantes, porque es un Estado que delega en el mundo privado o de la empresa, y ésta opera con los criterios que ya se señalaron y que son siempre en términos de lo que reditúa, de lo que produce el reingreso de la inversión, etc.

Se hablaba de la diversidad; hay una cantidad de expresiones que no alcanzan ese soporte. Ahora, FONDART es una apertura. Pero no es que el Estado haga propia esa función de producción y ese es el desbarajuste que se produce, el cable cortado del circuito, entre una producción autogestionada, que queda en el closet de la casa o en el escritorio de los que la producen y, lo que se mencionaba, el problema de la distribución. Creo que no es sólo el problema de la distribución, sino cómo este aparato estatal puede tener una manera de entender y de apropiarse de esta tecnología, de esta forma de producción musical que opera con los elementos de la industria.

En mi opinión ese es un punto importante, porque en la experiencia de la gente común, hoy la música no es solamente el acto en vivo, sino que mucha de la vivencia -y por eso decía que hay un cambio

de paradigma en lo que es música- es la música en un soporte de distinta naturaleza: discos, video, internet, DVD, etc. Por lo tanto, visto en perspectiva contemporánea, eso no puede quedar a un lado, solamente como una especie de soporte de la música en vivo; ya significa algo. No digo que lo reemplace, sino que ya se agregó como una realidad que no se puede negar.

Un aspecto que me compete en lo que yo hago más directamente, es el otro desmantelamiento que ocurrió -y lo recordaba Raquel Barros- de alguna actividad que no era impresionante y espectacular, pero que había logrado tener un cierto desarrollo : es la función de la investigación de la práctica, de la actividad y de la historia musical que se desarrollaba en el país. Eso, de una manera yo diría muy heroica, logró mantenerse, pero absolutamente aislada de una conexión y de una comunicación hacia la sociedad.

Me alegra mucho que, por ejemplo, esta mesa haya sido convocada por un órgano que, desde donde está, ha planteado el problema de la investigación y la reflexión. Me parece que es un buen síntoma de que eso se está restableciendo. Al momento del golpe de estado, el lugar donde estaba radicada esa función, porque era la única institución que históricamente tuvo un recurso estatal al respecto, era la Universidad de Chile. Eso dejó de funcionar y muy lentamente se está restituyendo.

El tema del patrimonio no es menor al momento de pensar sobre la educación. Una educación no es solamente un problema metodológico sino que también es un enfrentar al país con su historia y con su diversidad. Ese es aun asunto que pasa necesariamente por la investigación. Hoy se está activando pero no todavía al nivel de asumirse como una función legítima; siempre aparece pidiendo permiso. Creo que hay que restablecerla; de esa manera no se habla de folclore o música popular como cuestiones estanco, porque la verdad es que -otro asunto que me preocupa- cuando hablamos de diversidad no solamente se trata de diversidad repertorio, de práctica musical. sino de músicos también, y esos músicos van a ser personas con una cultura diferente; no se puede homogeneizar.

Me preocupa el tema porque cuando se habla de lo que "es bueno" y se descalifica lo que es "basura" ¿dónde está el límite o quién lo establece?. Porque sino podemos entrar a ser unos censores, igualmente interventores como fue la brutal intervención al ámbito cultural que ocurrió el año del golpe del estado. Porque a nombre del Estado se intervino profunda y muy radicalmente el ámbito cultural, y el musical para qué decir; también eso ha quedado claro en la conversación.

Era importante señalar esto porque, entre otras cosas -y es el tema que me compete cuando se habla del folclore-, quiero hacer una distinción entre lo que es folclore o la institucionalización que se hace de ciertas músicas de tradición y la representación –vía instituciones- que se hace de eso. Quiero recordar que el período de la dictadura significó institucionalizar de una manera, con un sesgo muy ideologizante, arcaico, un nacionalismo que tenía sus fuentes en los comienzos del siglo XX, un mundo muy diverso. Se volvió a exacerbar el patrón de la hacienda y el modelo de la identidad nacional radicado en la zona del Maule, digamos, siendo que el país era bastante más diverso. Lo que ocurrió, en mi opinión, es que ese rasgo folclorizante tuvo una acción fosilizante de lo que se puede entender como la relación de la sociedad con sus propias tradiciones. Lo que se habló de los campeonatos de cueca, de llevar huasos a Arica, por ejemplo, son acciones de hacer soberanía con rodeo, cueca y espuelas en Arica y con los pingüinos en la Antártica. Fue un hecho exagerado, pero que no ha sido desmontado todavía porque hay una inercia que sesga la visión a una diversidad real. En esa perspectiva,

me parece que la investigación tiene un papel concreto.

Octavio Hasbun: Me quede con una sensación de autocrítica al haber instalado en términos tan antagónicos el tema de antes de 1973 y después del 73. Evidentemente son antagónicos, pero yo hice una comparación valórica que no fue muy afortunada, porque de alguna manera nos hemos enfrascado en términos de "qué es lo que ha sido mejor". Insisto en que son modelos absolutamente distintos.

A manera de conclusión respecto del Estado, es evidente que –por decir una fecha- desde el 73 su papel ha ido disminuyendo dramáticamente; es un hecho de la causa. Recogiendo cañuela , no quisiera decir cuál fue peor o mejor [...], insisto, eso sí, que hay cosas que son mejores y otras son peores [...].

Respecto del tema de la educación –siempre tenemos que hacer una venia- me quiero tomar de las palabras de Fernando Rosas en el sentido de que se ha ido instalando esta idea de que no solamente el profesor de música es el educador. En realidad ahí estuvo la intuición Mario Baeza, de darse cuenta que el profesor de música estaba absolutamente desbordado en Chile; primero, porque no había suficientes profesores de la especialidad.

También se mencionó este famoso Seminario de la Música Docta en el que estuvimos peleando con la periodista de *El Mercurio*; creo que estábamos casi todos ahí. A mi me encomendaron hacer un informe sobre el "estado de la educación escolar" y di una estadística que era *vox populi* entre los profesores de música: que faltaban miles de profesores de música y –peor todavía- faltaban en el segmento de educación musical básica. Eso no ha cambiado ni mucho menos; de alguna manera, ha empeorado.

Pero al mismo tiempo han ido apareciendo modelos alternativos que son muy interesantes. El modelo "Crecer Cantando", que ha tenido una dispersión muy fuerte, realmente ha capacitado a profesores de música en el tema de la dirección coral escolar y el de las orquestas [juveniles e infantiles] es un medio educativo eficiente. En las palabras de Mario Baeza, son un plan "informal" porque no se da en la clase. Eso si, tiene una desventaja: que si en un colegio hay una orquesta, es cierto que son muy pocos los niños que tocan en ella, pero la irradiación es realmente impresionante. Puede que la ejecución no sea siempre cuidada, pero el efecto que produce una orquesta en una comunidad es muy grande, desde el Alcalde hacia abajo, a las familias. [...] la abuelita, el chiquillo chico, hasta el perro están impactados por que hay un niño tocando el violín. Diría que Fernando Rosas fue modesto en ese sentido, la mayoría de las orquestas que están funcionando en Chile son de gente de escasísimos recursos.

Es un hecho que llama a meditar sobre lo que podríamos hacer a futuro. Es importante formar los profesores que necesita Chile en este momento para ese programa que mencionó Carmen Peña, es decir, ni siquiera están las escuelas formadoras en cantidad, ni siquiera están las vocaciones ni todos los recursos. Por lo tanto, estos dos referentes son muy valiosos.

Quería introducir otro tema que creo ha sido relativamente novedoso con respecto a lo que ha pasado después del 73, y que es el corporativismo en la música, o sea, cómo los músicos se agrupan, cómo se asocian.

Hay hechos realmente nuevos en ese sentido, con distintos resultados. El año 1984 se formó el Consejo Chileno de la Música –me voy a referir a éste al final porque he estado muy ligado con él- también la fundación de la SCD [1986], que me parece que también marcó un hito importante.

Hasta donde yo sé, si me equivoco corríjanme, la SCD de algún modo recogió dineros, derechos autorales que en un tiempo estuvieron destinados a otras cosas [...]; en el fondo hubo una desviación de ciertos recursos. No hay que olvidar ese tema.

La SCD ha ido teniendo cada vez más importancia. Mirándola de afuera [...], está muy bien organizada, ha tenido una labor fuerte en agrupar a otras entidades como la Sociedad de Autores, etc. Fue, en cierto modo, responsable de la redacción de la Ley de la Música.

Ahora, como ya se dijo, el problema de la Ley de la Música es que en realidad está más bien pensada como para dar una respuesta al papel de la producción musical y de la industria musical. Sin embargo, la Ley de la Música tiene un punto interesante que es la creación del Consejo de la Música Chilena, que debiera ser el organismo rector o conductor, la *intelligentsia* de la vida música chilena. Ya que estamos hablando de la proyección a mi me inquieta mucho eso, cuando se constituya ese consejo.

Una cosa es que se constituya el Consejo y otra que estén los recursos. En una reunión con Nivia Palma, ella dijo que la plata que iba a destinar el gobierno -no estoy hablando de la Ley de la Música solamente- una vez que esté instalada la Institucionalidad Cultural es una cifra ridícula, no alcanza ni siquiera para el cero coma y tanto del PGB (producto geográfico bruto) de este país.

A propósito de que podemos imitar cosas buenas o malas, también me acordé de una experiencia que nos contó un norteamericano. Él decía que cuando se trata el tema de discutir el presupuesto de la nación, en Estados Unidos, el mundo del arte se va a meter al congreso y realmente hace un escándalo. ¿Qué sucede en Chile? La fragmentación y la desarticulación del mundo de la cultura es impresionante [...]. Hoy en día el gobierno se entiende mucho más con personas que con instituciones, a pesar de que dice lo contrario [...].

Hay otras instituciones como el Instituto de Chile, que en cierta forma se parece al Consejo Chilena de la Música y lo digo con muchas razones, que son corporaciones más bien emblemáticas y representativas -así "en lo alto"-, que no han podido participar de las decisiones en la políticas culturales porque también a los músicos chilenos nos pasa una cosa: estamos demasiado ocupados. Falta una cantidad de ocio y como no lo hay estamos todos preocupados de nuestro negocio. El negocio es lo contrario del ocio en términos de lo que significa el origen de la palabra. Nadie le da tiempo a preocuparnos de nuestros problemas.

Vuelvo a lo del Consejo Chilena de la Música, que nació bajo la égida de Samuel Claro [...]. Ha hecho un papel básicamente simbólico –fuera de la entrega de las medallas- pero no ha podido meterse en el mundo de las decisiones. Soy el Secretario del Consejo y sé que está muy bien organizado, es una institución seria, cobra..., se hacen las asambleas, pero que tenga alguna ingerencia.... El mundo de los actores también está fragmentadísimo, hay como veinte o treinta sindicatos de actores y dos o tres que son los favoritos del gobierno [...]. El ámbito del folclore también está muy dividido.

Frente a esta situación del universo de la cultura en Chile, que no nos hemos organizado, yo veo que también hay una contradicción: básicamente lo que hemos hecho es quejarnos, siempre nos quejamos. Tengo anotado aquí nuestro discurso, que pasa por 4 cosas. Por favor no se enojen conmigo. Primero, el arte enfrentado a la tecnología. La tecnología siempre nos aplasta, a la música especialmente, esa es una de las premisas que nosotros tenemos, y no nos damos cuenta de que es al revés. Segundo, la empresa nos aplasta, y en muchos sentidos nos aplasta. Tercero, el Gobierno, sea cual sea, nos aplasta y, cuarto, los políticos, sean cuales sean, nos aplastan. Esta es una cosa muy recurrente.

En algunas discusiones que tenía con Gabriel Matthey, que fue también un prohombre del Consejo Chilena de la Música y quizás su más notable representante, decía: "está bueno que dejemos de quejarnos y pongámonos en acción". Pero lograr que el mundo de la música tenga acciones corporativas se hace realmente difícil. Las únicas acciones potentes que he visto se realizaron cuando hubo huelga en la Orquesta Filarmónica y en la Sinfónica, que no han sido muy buenos ejemplos porque siempre se ha terminado el conflicto y nos hemos ido todos para la casa [...]. Quiero decir esto como una cuestión interesante de analizar: cómo responde la música como cuerpo a sus problemas.

Ahora, lo peor que podríamos hacer en esta mesa es que nos dediquemos a refundar esta temática; creo que estamos muy aburridos con las refundaciones. Tenemos que buscar nuestras fortalezas y nuestras debilidades, porque fortalezas tenemos muchas. Muchos países de Latinoamérica nos miran como un modelo, no solamente en lo económico sino que también creen que somos serios y que hacemos bien las cosas. Así y todo, nosotros sabemos cuáles son nuestras fallas, que son muchas, pero algo bueno tendremos para salir adelante.

Guillermo Rifo: Yo quisiera comentarles, en beneficio de la hora algo muy preciso. Al calor de la conversación, acá sentí que, de algún modo, pasaba lo mismo que cuando uno tocaba música popular en el Conservatorio antiguo, el que estaba en Alameda esquina Bulnes, y don Domingo, doña Herminia Raccagni y otras personas se indignaban. Yo tocaba escondido. Era una música, digamos, mirada como menor. En un momento tuve la sensación de que me iban a matar si decía que a mi me gusta el tango *Volver*, *El último café* y que me encanta Luis Miguel; y que estoy perdido si digo que uno de mis ídolos es Lucho Gatica, que me gustaba Donato Román Heitman, y que si yo llego a contar que hice unos arreglos para los Huasos de Algarrobal, El Temucano y otros más, entonces..., me quedé callado. Y que me van a fusilar si yo llego a decir que he ganado premios en el Festival de Viña y que cuando ganó Ubiergo con *El Tiempo en las Bastillas* yo le hice el arreglo y dirigí la orquesta [...].

Pero reflexioné y tengo que decir que los escuché hablar -lo digo porque a todos les tengo mucho cariño y respeto,- de por qué en Requinoa o en Angol no se toca Mozart. Es que yo creo que no se debe tocar, pienso que tenemos que partir también por nuestra cultura. Mi cultura no es Mozart, desgraciadamente; que me guste Mozart es otra historia. En mi cultura del barrio, donde había un Club Radical en la Gran Avenida, en fin, estaban otras cosas: los tangos, los mambos, las cuecas, las cumbias, los cumbiones, las zambas argentina.

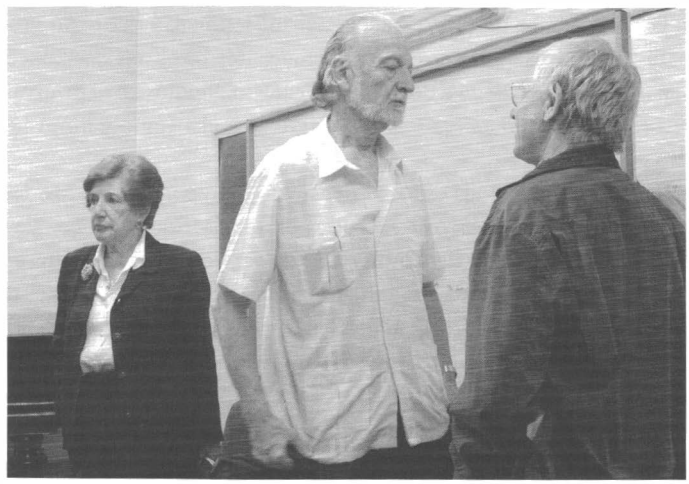
Recogiendo algunas palabras de Octavio Hasbun, me siento desgraciadamente ciento ochenta grados, al otro lado del lado. Me pasan cosas atroces. Uno dice que los niños toquen una sinfonía de alguien, pero yo digo: pero pobres niños, qué pecado han cometido esos pobres ángeles. Ellos tienen que partir por su cultura, entonces me siento un poco colonizado otra vez y la verdad es que con cincuenta y siete años de edad no quiero ser colonizado de nuevo, no tengo ganas.

Es evidente que una orquesta sinfónica tiene que tocar el repertorio sinfónico europeo, para eso son las orquestas sinfónicas. Pero yo pienso que se debe ejecutar por lo menos una o dos obras chilenas en cada concierto sinfónico, sino no me interesa ir a un concierto, es una lata, no quiero ir. Entonces me dicen que soy un poco chauvinista, claro que lo soy, pero en cada concierto sinfónico debiera haber por lo menos una obra sinfónica compuesta en Chile. Lo único que me interesa es que se toque música nacional; que se vuelva a interpretar a Soro y los Leng, los Cotapos, y Becerra, y Guarello, Alcalde, Isamitt, Vila, Ramírez... hay montones. No se tocan y no estamos hablando de eso, ¿entonces para qué nos juntamos?. ¿Para que se toque Mozart otra vez?, ¿o los cuartetos de Mozart en Angol o en Putre?. Pero qué pasa con la cultura de Putre, si los pobres niños de Putre, el público de Putre no va a vibrar con la cultura alemana, discúlpenme. Puede conocerla, debe conocerla, debe ser instruido, pero su cultura no es esa; la mía tampoco.

Yo he venido a ponerme rebelde después de los cincuenta años; ya digo lo que pienso. Muchas cosas que dijo Octavio Hasbun se solucionan cuando estamos unidos, no los doctos acá, los populares allá, los folcloristas más allá. Por eso estamos mal, lógico, por eso todos nos pasan encima. El músico que toca tango en la tanguería es tan músico como cualquiera nosotros, sólo que toca tango y sólo que el maestro acá dirige Haendel [dirigiéndose a Fernando Rosas]. Muchas de estas cosas se evitarían si pensáramos menos en estas divisiones.

Se habló de la industria de la música popular, ¡pero si lo clásico es lo mismo!. La industria más grande de la música es la música clásica. También es un negocio y un *team* del negocio. Yo programo, para ganar dinero, las 9 sinfonías de Beethoven, como dijo Andrés Rodríguez, pero está bien. Quién va a estar en contra de eso, además, son hermosas. Pero es un negocio y reconozcámoslo así.

Pero como siempre, tratamos de parecer como los artistas que ojalá el dinero no, porque nos puede manchar, y no recordamos que el maestro Beethoven le vendía sonatas hasta al carnicero. Nos olvidamos de muchas cosas reales, tangibles: el músico come con lo que hace, debiéramos comer con lo que



Raquel Barros, Fernando García y Hans Stein.

componemos y el Estado, estoy absolutamente de acuerdo, tiene que "ponerse". Yo soy de los tontos utópicos que piensan que el ser humano, sólo por el hecho de nacer, debiera tener educación y salud gratis, como debe ser. Separados no va a pasar nada, tenemos que unirnos y decir "tu tocas saxofón o funk en un conjunto hip-hop, viejo ven porque vamos a armar una cuestión y vamos a ir todos a pelear al Congreso por...". Pero si estamos "no, éste es del hip-hop; no, éste toca guitarrón, y los folcloristas y los clásicos, no, y este otro no porque canta Verdi, puras óperas..." claro. Estamos como estamos.

Hans Stein: Dos cosas: una, creo que Guillermo está equivocado, lo digo para tranquilizarlo. Pienso que captó mal lo que acontece aquí [...]. No creo que en este círculo haya un ambiente despreciativo [...].

La segunda, no estoy aquí para hacer discusiones políticas [...]. Sobre la labor de Germán Domínguez, lo critiqué fundamentalmente desde un punto de vista de concepto, de cómo se hace este asunto. Tangencialmente abrí también la otra cuestión de la cual estoy absolutamente convencido y tengo documentación y ni la contestación de Germán ni las anécdotas en cuanto al pálido colorido de Fernando Rosas me convence de lo contrario.

Cirilo Vila: Quería referirme especialmente a lo que decía nuestro amigo Guillermo Rifo, que fue muy tajante, muy radical.

Lo que él dice es muy legítimo, pero conversando con Raquel Barros recordaba una vieja frase de Rilke que a mi me gusta mucho: "no se es de ningún país sino del país de la infancia". Quiero decir que cada uno de nosotros tiene una historia distinta y esa historia tiene mucho que ver con la música popular o como se quiera llamar. Creo que es una música en que la afectividad está explícitamente manifestada a través de un texto y todo el contexto musical, la afectividad está "a flor de piel" y a veces, incluso, poco elaborada.

Una cosa que hace la diferencia con la música que a mi tampoco me gusta llamar "docta", es que ahí hay una elaboración -llamémosla intelectual, como ustedes quieran- que transforma eso en una cosa abstracta menos explícita. Vale decir, hay una afectividad implícita y cada uno es dueño de inventarse la historia que quiera. En cambio en el bolero de Lucho Gatica cada cual oye a Lucho Gatica y cuenta la historia de Lucho Gatica y es eso lo que recibimos. [...]. El problema para nosotros es que teníamos este muro, entonces era casi una esquizofrenia. Estábamos estudiando las sonatas de Beethoven, los estudios de Chopin, pero el fin de semana íbamos al bailongo con los amigos, disfrutábamos con el bolero tal y cual, con la niña con la que bailábamos el tango. El boggie-boggie, Los Cuatro Ases y Los Platters..., qué sé yo.

[...] Esa música que para cada uno de nosotros perdura es aquella que está asociada con la afectividad de nuestra juventud. Entonces para mí hay excepciones –porque de repente aparecen cosas extraordinarias-. En mi caso y los de mi generación, por ejemplo, el cuento se termina con Los Beatles, porque ahí yo llegué al final, o entré en otra etapa, o me puse más serio o más docto, a lo mejor. Para cada persona esa historia es diferente.

Por otra parte, depende mucho del entorno en que uno nace y vive, eso es muy decisivo. Lo yo quería rescatar es que la idea de diversidad también debiera permitir aclarar una palabra que siempre aparece con afanes un poco descalificatorios: "elite". Cada uno es una elite en lo suyo. Quiero decir con esto

que no toda la música tiene que gustarle por igual a todo el mundo, lo importante es darle el derecho y el espacio a cada uno de estos gustos y músicas para que se desarrollen en lo suyo. Cada cual sabrá si le gustan diez o una; ése será su derecho.

Por un lado, la idea de elite quiere decir que uno es el entendido en un tipo de música, pero eso no tiene que estar condicionado por ningún aspecto de tipo económico, por ejemplo [...]. Comparto la idea de Guillermo Rifo en lo esencial, cuando dice que a un niño de Angol o de Putre le vamos a hacer una sinfonía de Mozart. Pienso que en algún momento habrá que hacérsela, pero no antes de que él se haya alimentado con su propia música y la entienda desde su elitismo de aymará o de lo que sea; porque él es una elite aymará o mapudungún, respecto de nosotros que somos analfabetos en ese asunto [...]. Nosotros seremos la elite con Mozart, Bach y Schoenberg.

Decidir que la cueca es el baile nacional, no se hace por decreto; la gente lo vivencia, lo siente o no lo siente [...]. Si tu impones la cueca como baile nacional allá en el norte, y en Chiloé o la Patagonia que tienen otra historia [...] es una absoluta actitud de tipo fascista en el sentido cultural [...]. Lo que hay que permitir es la diversidad [...]. Bartók –que bastante investigó en la cuestión- nunca habló de folclore, el hablaba de música campesina [...]. Ahora, si hay alguien que escuchó a Mozart y le encantó, en buena hora, pero esa persona es la que tiene que ser la experta y que maneje su cuento; hay que darle espacio y no imponerle desde afuera. Más bien después, cuando el personaje está instalado en lo suyo, decirle pero bueno, existen además estas otras cuestiones, escúchelas. A algunos les gustará a otros no.

En ese sentido la idea de elite se junta con la de diversidad, porque cada cual es una elite en su diversidad propia y ésta la establece esencialmente lo que ha sido nuestra historia como personas, determinada por nuestra infancia y juventud. Todo lo que viene después sólo empiezan a ser agregados que interesan más o menos. Por ahí debería ir la idea.

Alejandro Guarello: Aprovechando el tango *Volver*, quedó en el aire la idea de volver a juntarnos; creo que es una oportunidad. Es raro tener una mesa como esta, donde – si hubieran estado además la gente que no pudo venir por diversas razones- la diversidad de la que habla el maestro hubiera sido espectacular [...]. Pienso que aquí han salido propuestas.

Si nos juntamos, y logramos seguir haciéndolo, para conversar y, poco a poco, consolidar ideas e ir con un "mazazo" a quien corresponda, quizás se logre algo. No importa si es desde el folclore, la investigación, la música popular, el rock, el *hip-hop*, del *axé*, de la música sinfónica tradicional, del barroco, de la música antigua, de la música étnica, de la música contemporánea.

Quiero agradecer a cada uno de ustedes su participación en este encuentro y los invito a colaborar con nuestra publicación, si se sienten inspirados a hacerlo, que queda abierta e interesada en las diversas reflexiones que nos deseen proponer.