

ACERCA DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

por Luis Orlandini Robert

Es una gran alegría para mi, el estar hoy ante ustedes para realizar el discurso de incorporación a la Academia Chilena de Bellas Artes. Un honor que asumo con la responsabilidad que significa disponerme a trabajar en el futuro en una de las principales facetas que he desarrollado en mi vida artística: desarrollar y promover el arte musical. Mas aún hoy en día, en que nuestra sociedad se debate en un mar de sinsentidos, en una sociedad de consumo, consumo de lo desechable, de lo fácil y rentable. Cada día es más urgente en Chile colaborar en una cruzada de re-ilustración de nuestra sociedad.

Se me confiere el privilegio de ocupar el Sillón N°14, que ocupara el distinguido pianista Sr. Arnaldo Tapia Caballero, fallecido hace siete años. Sin duda un músico chileno que ha dejado una importante huella en las generaciones posteriores. Tuve el gusto de conocerlo en sus últimos años, aunque personalmente pude solamente apreciar su simpatía y caballerosidad. Sin duda en Chile no se hace justicia, por lo general, con los artistas que han dedicado su vida al arte. Tapia Caballero quizás no es la excepción. Realizó una carrera descollante como “pianista chileno” como el mismo solía denominarse y asimismo como diplomático en México, la Santa Sede, Austria y Perú. Pero quizás es aún más recordado y apreciado por su labor docente en la música de cámara, labor que desempeñó en la actual Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Vaya entonces este sentido y humilde homenaje al maestro Tapia Caballero.

ACERCA DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

El arte musical es sin duda complejo. Y que más complejo que repartir la función creadora, sin tener certeza del resultado final?

Siempre me ha fascinado esta rara simbiosis entre compositor e intérprete. La reciprocidad es tan absoluta e irrenunciable, que no hay uno sin el otro. Hace algunos años, mi querido amigo, el compositor Pablo Aranda me hacía ver lo mucho que me había “apropiado” de una pieza para guitarra que me había escrito. Y es realmente hermoso constatar que un Intérprete puede adentrarse tanto en una obra musical, que parecería que la hubiera escrito el mismo intérprete, sin transgredirla, sin imponer su personalidad por sobre la del compositor, si no sencillamente haciéndola suya, queriéndola intensamente. La música electrónica hace algunas décadas hizo tambalear esta premisa y esta labor mancomunada, dejando al tradicional y artesanal intérprete sin su rol, aunque el peligro ya ha pasado y seguimos estando tan vigentes como siempre... afortunadamente. Y los afortunados no somos solamente nosotros, sino creo que también especialmente los auditores, que se enriquecen enormemente con este “trabajo en equipo”.

La Interpretación Musical ha pasado por diversos estados a través de la historia. A veces los intérpretes fueron abusivos en su labor, sobreponiendo un gran manto de egolatría y a menudo tergiversando las intenciones de los compositores. Son famosas las quejas que los compositores hicieron a este respecto, Couperin, Beethoven, Strawinsky, etc. Quizás fue en el siglo XIX donde se llegó al extremo en ello, cuando la figura del solista carismático y exitoso, constituía un verdadero héroe, un modelo a imitar. Quizás Paganini y Liszt sean los máximos exponentes, sin desmerecer en absoluto su invaluable aporte al violín y el piano respectivamente. Pero el éxito de los *virtuosos* se basaba principalmente en la prodigiosa habilidad de mover los dedos o las cuerdas vocales con mucha rapidez y a menudo con desmedida afectación.

Como la historia suele moverse en un péndulo oscilante entre los extremos de todo tipo de cosas, en el siglo precedente podemos observar una mayor responsabilidad de los músicos en cuestión, donde privilegiaron la comprensión de la música y su transmisión más textual. Pero hoy en día aún no se ha dicho la última palabra al

respecto. Como en tantos otros órdenes de situaciones y materias, aún hoy conviven ambas tendencias.

Mi experiencia en esto, tal como lo muestra la historia, ha ido cambiando paulatinamente, y es natural que así sea, pues el ser humano se desarrolla y va incorporando diferentes recursos y soluciones a lo largo de su vida.

Partí, como Uds. podrán imaginar, admirando a aquel solista lejano, famoso e inalcanzable, como suelen caricaturizarlo aún hoy en base a los parámetros del siglo XIX. Con mis 15 años de edad, la figura de Narciso Yepes, Andrés Segovia, John Williams, Pepe Romero, fueron claramente la meta a alcanzar. Afortunadamente nunca fui tan sesgado en oír solo mi instrumento. Esto suele ocurrir y es altamente nefasto para la formación integral de un músico. Mis estudios de piano, y mi gusto natural por la música sinfónica y de cámara me permitieron conocer una infinidad de repertorios, compositores y estilos históricos. Mi admiración juvenil se extendía a Claudio Arrau, Roberto Bravo, Jasha Heifetz y muchos otros grandes artistas.

Pero lo interesante en esta historia, es cómo esto empezó a cambiar en la medida de que me percaté que yo podía generar en mi mismo una personalidad artística tan potente como la de aquellos artistas. Puede sonar esto talvez un poco desmedido o poco humilde el compararme tan livianamente con estos grandes maestros, pero si lo digo, es con el verdadero convencimiento de que no es posible generar un artista autónomo y original, sin esta pérdida gradual y ojala total de admiración hacia héroes, en este caso de la escena musical docta.

Afortunadamente, puedo afirmar que recibí naturalmente dones que permitieron que este cambio se generara en forma bastante natural. Esto conlleva por supuesto otros problemas nada fáciles de resolver, como por ejemplo el saber utilizar el ego en forma constructiva y creativa. La vida de un artista, desde mi punto de vista, es una constante evolución, una revelación permanente hacia el ser cada día mejor. Tal vez es muy pretencioso creer que en todos los casos sea

igual. En el mío, lo ha sido hasta ahora. Y con la docencia, que he aprendido a realizar desde hace quince años, este proceso se ha enriquecido mucho más, viendo permanentemente cómo mis alumnos van asimismo creciendo y evolucionando.

Otra faceta de gran importancia, que permite al artista ubicarse y enraizarse en la sociedad, es su relación con los compositores. Sin duda un momento de mi vida artística de gran inestabilidad fue aquel en que me preguntaba constantemente si mi labor tan aislada y ermitaña tenía algún eco en la sociedad, si tenía “actualidad”. Poco a poco me di cuenta que la tiene, y de variadas formas. Pero quizás la situación que más me animó a seguir firmemente en este camino fue el comprender mi rol, mi vigencia. Mi cercanía con los compositores y mi trabajo mano a mano con ellos, fue la señal inequívoca de que había una verdadera “actualidad” en mi labor.

Son muchísimos los compositores chilenos con quienes he podido tener una cercana relación. Tuve el privilegio de estrenar una obra chilena por primera vez en 1982, la Fantasía op.25 del maestro Carlos Botto (1923-2004). Cuando él me escuchó aquella vez y me aconsejó acerca de los secretos de su composición, e incluso le hizo algunos cambios en base a lo que escuchaba, sentí una gran alegría de aquella colaboración. Ya no era Johann Sebastián Bach, a quién no tenía como preguntarle qué hacer. ¡Era mi propio profesor de Armonía, quien a la vez era un formidable compositor!

La interpretación musical en mi caso ha tenido matices particulares, debido a que mi instrumento, la popular y manoseada guitarra, no tiene hasta el día de hoy un sitio tan consolidado como los tradicionales instrumentos que hoy conforman una orquesta sinfónica. ¿Por qué? Sencillamente porque mi instrumento ha seguido un camino mucho más tortuoso, y su evolución aún la escribimos hoy en día. El piano, por citar un ejemplo comparativo, tuvo su máximo esplendor y desarrollo en el siglo XIX. De esta forma, es imposible pensar en la formación de un pianista actualmente sin tener en cuenta los *Estudios* de Chopin y Liszt, o las obras de Beethoven, Schubert, Schumann,

Mendelssohn, Brahms y tantos otros. El caso del violín se remonta aún más lejos, cuando los famosos *luthier* Stradivarius, Amati y Guarnerius hicieron instrumentos que hoy en día no han sido superados y Vivaldi y sus contemporáneos desarrollan la técnica del instrumento a niveles superiores.

El caso de la guitarra es muy distinto. Digámoslo con todas sus letras: la guitarra vivió una historia “paralela” a la música conocida hoy como docta. Los ejemplos serían cuantiosos, pero baste decir que cuando el gran Claudio Monteverdi ya había escrito su monumento musical, el español Gaspar Sanz publicaba su modesta *Instrucción de música sobre la guitarra española (1674)* y cuando Beethoven componía su fundamental obra, de cuartetos de cuerdas, sinfonías y sonatas, por su parte Fernando Sor, con esta guitarra naciente, a la que se le había agregado hacía muy poco la sexta cuerda, escribía una serie de obras para nuestro instrumento. Sin duda a comienzos del siglo XIX la guitarra vive su primera época de oro y muchos compositores-intérpretes permitían su evolución. Sin embargo en las décadas siguientes, este desarrollo no continuó demasiado. Recién a fines del siglo XIX, con el español Francisco Tárrega en España, y ya concretamente en el siglo XX, con el gran Andrés Segovia, una nueva época nace y la guitarra empieza a ser reconocida, los compositores vuelven a interesarse paulatinamente en ella y asistimos a un renacimiento de su cultivo.

Pero, ¿para qué me refiero a todo esto? Lo que pretendo es explicar en qué estado se encontraba la guitarra en los años ochenta en Chile y cuáles fueron las tareas que me propuse. La verdad es que fui muy ingenuo, y yo ni siquiera elegí realmente estudiar guitarra. Desde los doce años estudié paralelamente piano y guitarra con la profesora Sara Bravo en forma particular. Ella me abrió un enorme mundo y confió plenamente en mis capacidades. En cierta ocasión, cuando se debía decidir si yo debía estudiar uno u otro instrumento, me escuchó la maestra Mercedes Veglia y recomendó que yo estudiara guitarra. En verdad no fue mi elección y de hecho en esos momentos yo conocía quizás mucho más el mundo del piano. Al empezar a estudiar en el

Conservatorio con el profesor Ernesto Quezada, empecé a adentrarme poco a poco en este mundo desconocido, pero fascinante por cierto. La guitarra se escuchaba poco, había pocos conciertos en Santiago y cuando los había no estaban integrados por lo general a los grandes ciclos de música de cámara y de las orquestas. A pesar de esto, ya había sido escrita una parte fundamental de la historia de la guitarra clásica en Chile. Los fundadores, entre ellos la recordada maestra Liliana Pérez Corey y el legendario Arturo González primero y después Luis López y Oscar Ohlsen, entre otros, habían fomentado un amplio movimiento que daba enormes frutos. Por esos años se publicó por primera vez una importante *Antología de música para guitarra de compositores chilenos*, a cargo del profesor, guitarrista y médico Dr. Jorge Rojas Zegers. Esto, junto a otra publicación acerca de la composición docta en Chile del musicólogo Samuel Claro Valdés (1934-94), me mostraba un amplio abanico de obras musicales escritas en Chile para guitarra. La amistad entablada por esos años con el compositor Jaime González-Piña, quién fue el primer compositor que me escribió una obra, para el Dúo que nacía junto al flautista, amigo y compañero de estudios Alfredo Mendieta, fueron las claves para interesarme cada vez más en conocer esta relación compositor-intérprete. Para conocerla y vivirla. Creo muy importante agregar los modelos que fueron en esos años las pianistas Elvira Savi, Elma Miranda y Cecilia Plaza, entusiastas difusoras de nuestra música. La misión que me propuse entonces fue convencer a los compositores para que escribieran para la guitarra y generar en Chile un movimiento cada vez mayor, basado en la calidad y la seriedad. Creo haberlo logrado en gran parte. Los compositores Carlos Botto, Miguel Letelier, Pablo Délano, Santiago Vera, Gabriel Matthey, Rolando Cori, Eduardo Cáceres, Juan Lémann (1928-1998) y muchos otros escribieron obras para que yo las estrene y las divulgue. No corrí la misma suerte con el maestro Luis Advis (1935-2004), por ejemplo, quien siempre se negó a escribirme una obra solística para guitarra.

En la música de cámara, la guitarra tuvo un lugar cada vez más protagónico en las Temporadas habituales. Lo mismo sucedió paulatinamente con las Temporadas de las orquestas. Uno de mis

grandes triunfos fue convencer al recordado maestro Fernando Rosas que me diera la oportunidad de actuar junto a la Orquesta de Cámara de Chile. El solía decirme: “ Para qué estudiaste ese instrumento..... te vas a morir de hambre!”, para luego decirme en tono más optimista: “Estudia bien el *Concierto de Aranjuez*, con esa obra te va a ir bien....”. La primera vez, tuve la oportunidad de estudiar el *Concierto* mencionado con la orquesta, como preparación a la venida a Chile de Narciso Yepes, ocasión de la que estoy eternamente agradecido.

Con la Orquesta Sinfónica de Chile tuve el privilegio de tocar por primera vez como solista del *Concierto para guitarra y orquesta* del querido y recordado maestro Alfonso Letelier Llona, en 1986. En esos años la Srta. Magdalena Vicuña Lyon (1911-2005), férrea impulsora de la música chilena, me ayudó enormemente a insertarme en el medio musical. Todos ellos ya no están con nosotros, y quiero expresar aquí mi enorme agradecimiento por su generosa ayuda.

Pero, ¿qué es la interpretación musical? ¿Cómo llega a ocurrir? Creo que no es fácil establecer una descripción completa de este fenómeno. Se podría comenzar quizás diciendo que el estudiante aprende a dominar gradualmente la mecánica de un instrumento y a leer una partitura; y por medio de una serie de procesos, que deben integrarse en un todo armónico, puede poner en escena una obra musical con absoluta convicción. Pero es justamente esta serie de procesos el que permite que el músico pueda llegar a buen puerto. Por eso un músico debe estudiar alrededor de diez años en un Conservatorio y luego seguir estudiando toda su vida para ir completando día a día cada parte del proceso, enriqueciéndolo, complementándolo y renovándolo.

El proceso involucra que la lectura vaya traduciendo lo más fielmente posible lo escrito por el compositor. El análisis formal, estructural, estilístico, contrapuntístico y armónico si es el caso, gestual en otros, debe ir plasmándose con un arte intrincadísimo que en los instrumentos musicales suele llamarse *digitación*. Aquí está uno de los centros neurálgicos del trabajo del intérprete. Una buena digitación, acorde con las exigencias técnicas y musicales de una obra, permitirá

que la música tenga coherencia, unidad, una línea clara y toda la expresividad requerida.

Es notable que este complejo proceso, que requiere tanta información, estudio y dedicación, sea tan difícil de describir con facilidad. En la enseñanza de los instrumentos musicales, como la guitarra, este proceso debe ser tan graduado y completo, que el estudiante no note cómo, mágicamente, se va generando la unión de miles de elementos de variadas índoles. Si bien no pretendo ser exhaustivo en esto, ejemplificaré esta explicación para dar mayor claridad a mis ideas.

Después de varios años, he establecido como base de mi enseñanza, que el momento histórico preciso que permite entender la música a cabalidad es la del periodo llamado *Clasicismo*, donde el *Sistema Tonal*, único sistema verdadero en la música occidental, nos explica las proporciones constructivas de la música y los conceptos universales y permanentes de tensión y reposo. Nuestro ejemplo será entonces el “Minuetto” en Do Mayor de la *Sonata* Op.22 de Fernando Sor. Esta pequeña obra, nos permite analizar la música en base a frases, antecedente y consecuente, pregunta y respuesta, como asimismo la relación armónica de los acordes en juego, que permiten alejarnos y acercarnos nuevamente desde y hacia el eje central, que es el acorde de Do Mayor. Este pequeño modelo, nos servirá luego para adentrarnos paulatinamente en formas musicales más complejas, como un tema con variaciones, una sonata, una fuga y tantas otras formas musicales, que evidencian estructuras concretas y claras.

Entonces, el proceso tendrá que completarse ahora, con una correcta memorización, práctica habitual en los músicos solistas, que involucra saber cómo reproducir la música estudiada sin tener la partitura físicamente a la vista. Y digo esto, porque justamente la memorización, a mi entender, implica una verdadera reproducción mental de una partitura, asociada a la digitación elegida y todos aquellos aderezos expresivos que la complementan.

Ahora, si extrapolamos estos conceptos a la música actual, podremos acercarnos a ella sin temor, sabiendo que siempre habrá principios universales que nos regirán. Curiosamente, en uno de los momentos de mayor ruptura, con la implementación del serialismo y el dodecafonismo, encontramos justamente formas musicales reconocibles, que nos dan un marco referencial universal. O sea, cambió el lenguaje pero no así las estructuras que las sostienen. La frase musical, la tensión y el reposo, la pregunta y la respuesta, siempre estarán allí de alguna manera, son elementos inherentes a la esencia musical.

Pues bien. Ojalá eso fuera todo. El momento culminante será el mostrar esta obra ante el público. Este puede ser un momento de asombrosa magia y fascinación, como también una oportunidad de vivir una experiencia francamente terrorífica. Cada intérprete tiene una reacción muy distinta, y debe conocerla a cabalidad si no quiere encontrarse con sorpresas. Enfrentarse al público es un tema altamente complejo. Se han hecho grandes estudios al respecto y sin embargo aún hoy en día hay un grado de misterio difícil de comprender. Claudio Arrau nos habla de la vanidad en los siguientes términos: “deseaba complacer, y temía no ser capaz de lograrlo (...). Cuanto menor es la vanidad, mayor es la facultad creadora. Uno llega hasta un punto donde adquiere suficiente coraje para *desagradar*, si así lo requiere el compositor”. Aclarando el concepto usado por Arrau, él mismo nos dice: “No me refiero a la vanidad en el sentido de engreimiento, sino en el de un deseo por complacer, Y eso, desde luego, es debido a la inseguridad”.

Completando estas ideas tan claras de Arrau, es necesario decir asimismo que el engreimiento es una de las causas por las cuales un intérprete suele tener problemas. Reconozco aquí haber pasado por ese proceso, muy incómodo, en que uno suele poner su propio ego sobre la música, sobre el fenómeno musical. La inseguridad en uno mismo, por otra parte, es otro de nuestros grandes enemigos, suele aplastar nuestras convicciones y generar toda suerte de nervios en el momento de presentarse en un escenario. No creo que haya una receta

universal para combatir toda esta serie de inconvenientes, pero al menos he podido encontrar una que me ha permitido salir airoso. Es bastante simple, estudiar bien, sin auto engañarse, sin estudiar pasajes en forma incorrecta y muy especialmente no profundizar en los errores, dándolos por superados sin que ello haya sucedido realmente.

El hecho es que el nerviosismo propio de este fenómeno suele producir trastornos de todo tipo, siendo los que interfieren en la musculatura y en el cerebro quizás los más graves, pues impiden reproducir con precisión lo arduamente estudiado. Por mi parte puedo aseverar que no hay secreto mas grande en esto, que el estar muy seguro de lo que se está haciendo y un gran control en todos los aspectos internos y externos inherentes a una “puesta en escena”.

En relación al fenómeno de la interpretación musical, podemos encontrar valiosos escritos que pueden de diferentes maneras ilustrar algunos de sus aspectos relevantes. Uno de ellos, del gran pianista y director argentino Daniel Barenboim nos dice: “Las diferentes ejecuciones no son sólo diferentes interpretaciones sino, a menudo, distintos aspectos de la misma interpretación. Por eso, las ejecuciones rara vez son todo lo diferentes que creemos que son: porque la esencia de la interpretación es la misma. Tampoco son todo lo similares que imaginamos que son. En la medida en que la relación de las partes con el todo sea correcta, las partes difieren sin modificar el todo orgánico (...).”

Esta reflexión de Barenboim nos permite entender porqué tantas Interpretaciones diferentes pueden ser válidas sin objetarse unas con otras. Es otra de las maravillas de esta especialidad, una especial generosidad del arte musical, de obras de arte moldeables, nunca estáticas. Pueden haber miles de versiones de una obra y ser todas ellas válidas. ¿No es este un milagro?

Finalmente, quisiera referirme a los múltiples aspectos que se relacionan con la interpretación musical, destacando aquí justamente

el complejo universo que conlleva la dedicación a esta especialidad artística.

LOS ESTUDIOS FORMALES EN UN CONSERVATORIO

Si bien hoy en día no es demasiado viable pensar en que un intérprete musical, que se dedica a la música de concierto, sea autodidacta, es bueno destacar el porqué es esencial que un intérprete sea formado en forma acabada y qué ventajas comparativas tiene el hacerlo en una institución de formación académica. Mucho se ha hablado acerca de la importancia de que el músico-intérprete tenga una síntesis de conocimientos completa. Justamente los estudios en una institución permiten en gran forma avalar esta premisa, pues están basados en una malla curricular, que, sin ser perfecta, pretende cubrir los campos esenciales de formación, por medio del conocimiento teórico, y su inmediata aplicación práctica en el instrumento y de éste en el escenario. El caso chileno de los estudios musicales en la universidad es especialmente particular, debido a que en el resto del mundo, los conservatorios superiores suelen estar en este nivel, pero dadas sus características particulares están en instituciones avaladas por el estado, pero separadas de las universidades. Sin duda en Chile se dio un gran paso al permitir que la música y todas las artes sean una disciplina universitaria. Es de hecho, una muestra palpable del valor asignado a estas disciplinas hace más de medio siglo. Uno de los muchos grandes logros del creador de toda la institucionalidad musical chilena. Sin duda me refiero al gran Domingo Santa Cruz Wilson.

LAS ESPECIALIDADES

La práctica de la música en sus orígenes era esencialmente una sola, y el músico creaba y también interpretaba sus propias creaciones. Es relativamente nuevo el hecho de que un músico tenga un campo de acción más acotado. El compositor, el intérprete, el musicólogo son hoy por lo general especializaciones muy diferenciadas. Y dentro de la interpretación musical tenemos hoy al solista, el intérprete de orquesta, el coralista, el director de orquesta, el músico de cámara, etc, etc. Hilando aún más fino, también hoy los intérpretes se especializan en repertorios también acotados, en la música antigua, la clásico-

romántica, la contemporánea. Como excepción a la regla aún hoy hay muchos músicos que cumplen varios roles y en la medida de que esto es posible, es sencillamente maravilloso. A manera de ejemplo, basta nombrar a Daniel Barenboim, pianista y director, a Pierre Boulez, compositor y director o el maestro Cirilo Vila, a quién tanto hemos admirado en Chile, como compositor y pianista.

LA GRABACIÓN

Si bien hemos analizado parte de la labor del intérprete, hay muchos otros aspectos que debemos considerar y que forman una parte integrante de su red de acción. Una de ellas es la grabación, mecanismo que permite captar un momento preciso y eventualmente también una interpretación ideal y a veces perfecta de la música. A esto puedo aportar mi experiencia personal, que me ha permitido evolucionar en más de veinte años. Si bien la grabación puede ser una situación ideal, porque estamos solos frente a uno o varios micrófonos, el estrés que puede causar esto no es menor. Y quizás lo más grave es que en una situación de esta naturaleza, podemos perder gran parte de esa magia que provoca en el intérprete la interrelación con un público. Dicho de otra forma, sin aquel magnetismo se puede llegar a una interpretación menos vívida, menos apasionada y finalmente, menos verdadera. Quizás ahí está el gran desafío, en igualar una interpretación a puertas cerradas con aquella expuesta al público.

LA RELACIÓN CON EL PÚBLICO

El público auditor, es parte de la llamada trilogía musical. Un triángulo que se completa, partiendo con el compositor, pasando por el intérprete *re-creador* y terminando en el público. Si bien la relación de los dos primeros es natural y siempre idealmente profesional, al enfrentar el intérprete al público, la cosa cambia bastante. De partida será casi imposible encontrar al público ideal, que entienda en un cien por ciento lo que se escucha, tanto en las formas musicales, como en los aspectos expresivos. ¿Qué debemos hacer entonces? ¿Cambiar la música de acuerdo al público que nos escucha? Esto parece bastante inadecuado. ¿Debemos ser fieles a una interpretación única, de acuerdo a lo estudiado? Creo que la respuesta aquí es bastante obvia.

El problema es ahora qué repertorio será capaz de escuchar determinado público. Muchas veces me han pedido diseñar un programa “oreja” (término popular que se refiere a algo fácilmente recordable, repetible y hasta “*tarareable*”) de manera que el público asistente no se sienta en la incómoda situación de tener que asimilar algo con un grado de dificultad. Tales programas los he hecho innumerables veces y debo decir que es bastante lamentable. Otras veces he podido insertar “de contrabando” alguna pieza corta contemporánea, de manera que el público se sorprenda un poco pero no se moleste demasiado. Pero como siempre hay excepciones a las reglas, ha habido veces en que la obra “extraña” termina siendo la más comentada..... ¿Por qué? Sencillamente porque en ella los supuestos entes incultos han escuchado algo que en vez de adormecerlos, los ha despertado, ha sugerido imágenes nuevas, incluso sensaciones físicas novedosas.

No pretendo llegar aquí a conclusión alguna, solamente reflexiono frente a este peculiar fenómeno y formulo al menos la hipótesis de que hay que evitar, por lo general subvalorar al público auditor, sea cual sea su condición, pues a menudo uno se encontrará con grandes sorpresas.

EL MERCADO ACTUAL Y LA AUTOGESTIÓN

Un tema de gran importancia para el intérprete actual es poder entender la dinámica de la sociedad actual. Si bien hay muchas maneras de entender esto y tal vez también muchas maneras de relacionarse con la sociedad, lo cierto es que en Chile, al igual que en el mundo entero, hemos sido testigos en los últimos años de cambios vertiginosos. Si cuando niño soñé con el ideal de ser un intérprete al estilo Arrau o Segovia, hoy en día es casi imposible pensar en ello. Las reglas que nos impone el mercado y todos los conceptos que se han instalado en nuestra cultura, como el *raiting*, los públicos objetivos, combinado con el público no instruido musicalmente, nos enfrentamos a problemas de proporciones. Parece increíble que al estar nuestro país *ad portas* del Bicentenario, nuestra misión sea cada vez más compleja por el hecho de que las artes en general han sido degradadas al último lugar del “consumo” cultural.

Es una situación bastante lamentable por cierto, pues al indagar en las raíces de lo antedicho, nos encontramos con que hay una verdadera manipulación de la información por parte de todos los agentes en juego, es decir, lo público y lo privado, y finalmente sólo unos pocos Quijotes se atreven a enarbolar la bandera del arte sin concesiones. Difícil panorama nos espera y habrá que trabajar mucho para cambiar aunque sea en parte la situación actual. Creo que aquí el rol del Estado es de primerísima importancia y al menos en Chile se han dado pasos tibios. La creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes es uno de ellos, pero comparado con el desamparo en que se encuentra la valoración de la enseñanza de las artes en escuelas primarias y secundarias, el avance es definitivamente inconsistente y falto de visión de futuro.

El artista actual debe saber auto-gestionarse, es más que una posibilidad, es una necesidad ineludible. Vivimos en la cultura del proyecto, de los fondos concursables, de la obligación de que la transparencia y la equidad sean los ejes conductores. Si bien estos dos últimos son conceptos de gran importancia en una sociedad sana, en lo que a los artistas se refiere no siempre son tan asertivos. Lo que falta, a mi modo de ver son políticas culturales de largo plazo que garanticen una educación artística y una divulgación de las obras de arte en forma permanente, en ningún caso sujetas a permanentes concursos vía proyectos.

EL FUTURO (A MANERA DE EPÍLOGO)

Siempre me causa una gran extrañeza el hecho de que pasan los años, las nuevas tecnologías nos invaden con maravillosos inventos que, en el caso de la música, nos hacen las tareas cada vez más fáciles, y pareciera que el músico artesano fuera quedando relegado en un rincón de la sociedad. Sin embargo, permanentemente veo y palpo que el fenómeno descrito de la interpretación musical, con su triángulo amoroso ineludible, sigue inmutable, vivo y, me atrevería a decir, cada día mas necesario. Escucho siempre a públicos agradecidos, con un aplauso sincero, que manifiestan la alegría de escuchar la complicidad

que hemos logrado. En resumen, a pesar de las dificultades señaladas, mi arte, nuestro arte, sigue muy vivo. En el mundo entero los conservatorios no dan abasto para formar a tanto músico talentoso. Siguen adelante los festivales, las agrupaciones, los concursos de interpretación. Sigue adelante la música, junto a sus hermanas del arte, por buscar siempre un mundo mejor, más sensible, más auténtico. Me pongo entonces en disposición de aportar decididamente desde esta Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile hacia el engrandecimiento de las artes en mi país. Gracias.