

# IDEOLOGÍAS IMPLÍCITAS DE LA ACTIVIDAD MUSICAL EN CHILE

Jorge Luis Pacheco<sup>1</sup>

## Resumen

Políticas culturales, concursos públicos, becas, campañas en medios de comunicación y redes sociales: en Chile el Estado se preocupa por la actividad musical y actúa sobre ella de diferentes maneras. Nuestro interés es analizar esa acción desde el punto de vista económico y político con el fin de entender qué subyace en la noción estatal de cultura y cómo ésta se traspasa al campo artístico a través de lo que se podría denominar ideologías implícitas.

**Palabras clave:** Ideologías – Políticas Culturales – Arte y Neoliberalismo – Identidad chilena – Música chilena.

## Abstract

*Cultural policies, public exams, grants, media and social network campaigns: in Chile the Government cares about musical activity and acts on it in several ways. Our goal is to analyze this action from an economic and political perspective, in order to understand what underlies in the State's notion of culture, and how this is transferred to the artistic field through what we could call implicit ideologies.*

**Keywords:** *Ideologies – Cultural Policies – Art and Neoliberalism – Chilean Identity – Chilean Music*

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Pacheco Estefan estudió Composición con Rolando Cori y Andrés Ferrari, y Dirección de Orquesta con el Maestro David del Pino Klinge en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Entre 2008 y 2013 vivió en Francia, donde obtuvo un Magíster en Musicología en el Conservatorio Nacional de París -en la clase de Michaël Levinas- y estudió composición con Edith Canat de Chizy. El año 2011 la Academia de Bellas Artes de París le otorgó una beca de residencia artística en el Castillo de Lourmarin (Provençe) y el 2012 recibió una beca de la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de música de Francia (SACEM). El año 2014 su obra *Sine Labe* fue premiada en la Tercera Convocatoria para Compositores Chilenos de la Orquesta de la Universidad de Concepción y estrenada durante la temporada. Ha participado como compositor y director en los festivales de música contemporánea de la Universidad de Chile y de la P. Universidad Católica de Chile, y, como director, ha sido asistente del Maestro David del Pino con la Orquesta de la USACH, la Orquesta Sinfónica de Lima y la Orquesta Filarmónica de Montevideo. Actualmente cursa el Magíster en Composición en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, centrando su trabajo en la relación entre el sonido, la imagen y la palabra, y la creación de obras audiovisuales. Su obra *La Patria Libre*, creada en el contexto del magíster ganó el Festival de Cortometrajes de la Universidad de Chile 2015.

Este escrito se propone analizar el contexto socio-político en el que se desarrolla la actividad musical en Chile hoy, observando sus principios de funcionamiento y su posible vinculación con ideologías (entendidas como un conjunto de ideas que se han vuelto normales y normativas), que han cristalizado en un “contrato implícito” aceptado y validado por los distintos estamentos culturales (Estado, artistas, gestores, audiencias). Nuestro esfuerzo se centrará en examinar estos esquemas de pensamiento según tres grandes aspectos: su funcionamiento económico –es decir, la manera en que el arte y la cultura se relacionan con el mercado como modelo de financiamiento; político –es decir, la manera en que el Estado entiende la necesidad de apoyar la práctica artística a través de sus políticas públicas y su visión de la educación cultural; y, finalmente, artístico –es decir la manera en que dichas ideologías se incrustan en el lugar mismo del impulso creativo. La observación de estos principios de funcionamiento se enmarca dentro de una búsqueda por encontrar un sentido (y una forma) a la creación de música “contemporánea” vinculada al Chile de hoy, más allá de los formatos establecidos por los géneros institucionalizados. Nuestra intención no es hacerlo desde una perspectiva técnica, sino, valga la aclaración, desde el punto de vista de un compositor enfrentado a las estructuras en las que ha de desenvolverse.

### Mensaje Navideño

En diciembre del 2014, algunas radios chilenas emitieron un singular saludo navideño. Sobre un fondo de *jazz bebop*, una voz enérgica buscaba convencernos de que entre el vasto universo de objetos que podíamos comprar como regalo para nuestros “seres queridos”, lo mejor era “regalar cultura”:

Hola, soy Claudia Barattini, Ministra de Cultura y esta navidad quiero invitarte a regalar cultura. Sorprende a tus seres queridos con lo mejor de *nuestros* talentosos creadores. La cultura nos abre puertas a nuevas dimensiones: un libro puede cambiar tu destino, una película es un viaje a lo desconocido, la música nos lleva hacia nosotros mismos, el teatro es la entrada a una conversación infinita. Esta navidad puede ser diferente, regala belleza, ideas y creatividad, la cultura es el mejor regalo, regala cultura chilena. Felices fiestas, (*una voz masculina cierra el espacio publicitario*: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile).

Este mensaje radial estuvo acompañado por otro en formato audiovisual en lo que se denominó “Campaña Regala Cultura Chilena”, difundida también por las redes sociales. En el video, producido por el Departamento de Comunicaciones del CNCA, la Ministra de Cultura nos habla vestida con una blusa roja (el uso del color rojo patrio ciertamente no es una casualidad). Antes, durante y después de las palabras de la ministra, la pantalla se adorna con dibujos casi subliminales (para verlos todos es necesario detener la reproducción) que mezclan símbolos navideños de la cultura masiva (Rodolfo el Reno, bastones de caramelo, adornos de árbol de

pascua) con emblemas de la identidad nacional (una araucaria, una guitarra, telares precolombinos) y representaciones icónicas de las artes (máscaras de teatro, notas musicales, un libro y una carpa de circo). Además, las imágenes se acompañan de las palabras “emoción”, “imaginar”, “alegría”, “sorprendente”, “accesible” e “identidad”, que aunque aparecen en segundo plano y son difícilmente legibles (pues están escritas en una tipografía irregular) refuerzan la idea central que los diseñadores de este video buscan introducir en el cerebro del espectador. La música, arte que se pretende promocionar mientras se relega contradictoriamente a su función más secundaria y comercial, la de “jingle”, es en este caso una especie de “pop con raíz folklórica”. La ministra acompaña cada una de sus palabras con un movimiento seco e imperativo de la mano derecha, como si con ella golpeara una mesa delante suyo. Sus palabras son las siguientes:

Música, libros, entradas al teatro, entradas a la danza... en esta navidad regala cultura, la cultura permite reconocernos, imaginar otros mundos. Regala identidad, regala emoción, regala cultura chilena.

Múltiples ideas naturalizadas subyacen en la simple existencia de una campaña publicitaria de este tipo. Para intentar acercarse a ellas basta con preguntarse qué hace necesaria una intervención estatal en favor del mercado de la “cultura chilena”. Ciertamente, las razones más evidentes tienen que ver con un intento por dar un impulso económico a una industria nunca demasiado rentable. Pero llama sobre todo la atención la referencia a una identidad cultural posible de ser adquirida (de hecho la ministra no nos invita a regalar “arte”, es decir el objeto concreto, sino “cultura” y por lo tanto la red abstracta de relaciones humanas que le está asociada). Será necesario entonces preguntarse qué se esconde detrás de esa identidad en venta: qué es lo que se entiende por “cultura chilena” y a quién beneficia su comercialización. A partir de ahí nos interrogaremos acerca del uso de la “cultura”, y particularmente de la música, como un instrumento político y por lo tanto estrechamente relacionado (siguiendo a Foucault) con una estrategia de poder. Por último, centrándonos únicamente en la música, intentaremos ver de qué manera los esquemas ideológicos se encuentran presentes en la creación misma, no solamente a partir de una necesaria (y obligatoria) adaptación al contexto dado, sino también en la adhesión a estructuras y principios de funcionamiento heredados de este contexto ideológico y tributarios de una determinada manera de comprender el arte.

### **Regular el marco de la “industria cultural”**

Un breve análisis de la campaña “Regala Cultura Chilena” nos permitirá ver de qué manera la noción de “cultura chilena” que se expresa en el mensaje transmitido se relaciona con un funcionamiento social basado en los principios antropológicos de la economía de mercado, principalmente en aquél de la competencia. Así, veremos que este mensaje, como todos los de su índole, posee una estrategia comercial claramente definida en cuanto al “perfil del cliente” y la valoración del producto en venta.

Si observamos los beneficios del consumo cultural que promete el mensaje radial vemos que éstos se distinguen en tres ideas fundamentales. Una, expresada en dos ejemplos de carácter general, alude al desarrollo personal: “La cultura nos abre puertas a nuevas dimensiones” y “un libro puede cambiar tu destino”; la segunda alude indirectamente a la entretención: “una película es un viaje a lo desconocido”; la última, expresada también en dos ejemplos, se refiere al carácter social de la cultura: “la música nos permite reconocernos”, “el teatro es la entrada a una conversación infinita”. Tres ideas, sin embargo, que van en la misma línea: el consumo de cultura nos beneficia, pues además de ser fuente de entretención repercute directamente no sólo en un mejoramiento de lo que somos como individuos, sino también en cómo nos desenvolvemos e integramos socialmente. Estos tres ejes de la campaña “Regala Cultura Chilena” no son, como podría pensarse, fruto de la inspiración de la ministra, sino responden a una estrategia basada en un análisis previo de la industria cultural. Así lo demuestra su relación con la Segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural (ENPCC) realizada en 2011, bajo la administración de Sebastián Piñera. Según un estudio encabezado por el sociólogo Pedro Güell (2011), a partir de la ENPCC es posible analizar las razones por las cuáles la población cree importante el acceso a la cultura:

En el caso de los pertenecientes al grupo de *Consumo cultural alto general*, ellos consideran, en primer lugar, que los bienes y servicios culturales le permiten mantenerse informado (50% aprox.). En segundo lugar, consideran que los entretienen (22%) y en tercer lugar, que les ayudan a desarrollarse como persona. Como contrapartida, los del grupo de *Consumo cultural bajo* consideran, en su mayoría, que los bienes y servicios culturales le permiten mantenerse informados y, en segundo lugar, un 27% considera que los entretiene. Es interesante observar, además, (...) que el aporte del consumo de bienes y servicios culturales para ampliar los temas de conversación aumenta en relación al aumento del consumo cultural (...). (Güell, Morales & Peters, 2011)

La relación entre las conclusiones de este estudio y lo que ofrece la campaña publicitaria es evidente: desarrollo personal, entretención e integración social. Así, no se promociona la “cultura chilena” por sus características intrínsecas, sino en función de lo que el consumidor espera obtener de ella, haciendo que necesidades y ofertas se correspondan. Si la principal razón para consumir cultura es “mantenerse informados” y “ampliar los temas de conversación” la ministra nos propone “reconocernos”, conocer “ideas” y participar de la “conversación infinita” del teatro. Si esperamos simplemente entretenernos, la campaña nos ofrece un “viaje a lo desconocido”, “alegría”, “sorpresas” y “belleza”. Si buscamos “desarrollarnos como personas”, nos aseguran que la lectura “puede cambiar nuestro destino” o permitirnos “conocer nuevas dimensiones”, desarrollando nuestra “creatividad”.

Tres visiones de cultura (entretención, desarrollo personal, integración social) que buscan satisfacer una necesidad en un contexto determinado, aquél de la

sociedad hipermoderna descrita por Gilles Lipovetsky, según la cual el individualismo ha reemplazado a lo colectivo en un proceso que él denomina de “personalización” (Lipovetsky, 1986, p.7). En ese sentido existe en el mensaje una paradoja entre lo individual y lo comunitario, ya que si bien se promete un mejoramiento de nuestras habilidades sociales (idea que a través de la noción de “liderazgo” es el nuevo gran tema de la propaganda empresarial), éstas se entienden desde el punto de vista de un proceso individual que nos dará una ventaja comparativa en nuestro contexto social. Valoración por lo tanto del individuo en términos de su capacidad de competencia. Así, conocedores del sujeto al que ese dirigen (aquel que ha perdido su sentimiento de pertenencia y busca una identidad) los enunciados del mensaje aluden tanto a la introspección como a la integración social<sup>2</sup>. La visión de cultura que se nos ofrece es solamente posible (y hacia allá apunta el esfuerzo del mensaje publicitario) en el contexto de una sociedad que ha perdido el relato que sostiene sus valores y creencias, y cuya identidad se vende al mejor postor. La cultura es así presentada como una herramienta económicamente “accesible” y por lo tanto comparativamente provechosa ante una necesidad latente, una herramienta para “conocerse” como individuo, pero también para “reconocerse” dentro de un contexto, reemplazando el discurso colectivo por uno “narcisista” en que es la búsqueda del sí mismo que trae como consecuencia el reconocimiento del otro. La cultura se presenta como una “experiencia individual” que permite al individuo adquirir una identidad que no le es dada por un contexto social en desintegración. Paradoja entonces de la cultura como experiencia individual, pero a la vez constructora de identidades que tiendan a la cohesión social: comunidad de individuos. En ese sentido, la oferta de “cultura chilena” busca hacer de ésta una categoría superior de bien-signo, o un “meta bien-signo”, capaz de englobar las tendencias individuales, un sustituto laxo de una ideología coercitiva, que se impone subrepticamente y sin violencia:

En sus principios de legitimidad, (...) [los medios simbólicos de la cultura] ya no se hallan principalmente organizados sobre relatos sustentados institucionalmente, sino que se vuelven piezas relativamente independientes en su articulación y vinculadas de manera sólo muy general a los contextos institucionales y estructurales. De esta manera, cada individuo puede organizar su propio relato biográfico personal y los sistemas e instituciones definir su diferencia y *al mismo tiempo sostener un grado mínimo necesario de integración*, aunque esta se vuelva muy insegura y cambiante. (Güell, 2012, p. 86).

El mensaje de la ministra es así cuidadoso de defender tanto el derecho del individuo a su introspección y al descubrimiento de su propia identidad, como la vinculación de ésta con una supuesta “cultura chilena” garante de la cohesión social.

---

<sup>2</sup> Resulta entonces calculadamente ambigua la oferta de ir a “nosotros mismos”, pues si bien ésta se puede entender como un proceso de búsqueda de identidad grupal, es sobre todo uno de introspección, de “personalización”.

Por otra parte, la vinculación entre identidad y consumo ha sido descrita por algunos sociólogos como una consecuencia del trauma de la dictadura. En un contexto social marcado por el individualismo y la necesidad de situarse socialmente, el individuo ha de construirse una identidad a través de lo que posee:

Uno de los legados de la dictadura ha sido un cambio cultural profundo que se manifiesta en que *se ha pasado del énfasis en el movimiento colectivo a un énfasis en el consumo como base de la construcción de identidades y de la búsqueda de reconocimiento*. La violencia y la represión del régimen militar durante 17 años hasta 1989, prácticamente impidió la posibilidad de expresión individual o lucha por el reconocimiento a través de movimientos colectivos. Simultáneamente, la reestratificación de la sociedad chilena de acuerdo a criterios puramente monetarios por un régimen neoliberal y la instauración de un mercado de consumo altamente sofisticado al que se puede acceder no sólo poseyendo altos ingresos sino también a través de la tarjeta de crédito, abrió naturalmente para muchos chilenos medios el cauce del consumo como único medio de progreso y expresión de identidad. (Larraín, 2001, p. 248)

La etiqueta “cultura chilena” puede por lo tanto satisfacer la necesidad de construirnos una identidad. Así, la idea de que la cultura “permite reconocernos” resulta ambigua a otro nivel, además del ya señalado: es la posibilidad de reconocernos sobre todo con relación a lo que no somos, y por lo tanto, de diferenciarnos mediante la adquisición de un bien-signo:

De este modo en el Chile actual es posible hablar de una cultura del consumo en la cual el intercambio de mercancías materiales y culturales está determinado no sólo por su capacidad para satisfacer necesidades específicas (incluidas las estéticas y de entretención) sino también por su capacidad para entregar un sentido de pertenencia e identidad (...). En contraste con la lucha colectiva por el reconocimiento, la búsqueda del reconocimiento a través del consumo es atomizada e individual. (Larraín, 2001, p. 249)

La campaña publicitaria del CNCA es sorprendentemente servil a esa visión de la cultura como bien de consumo constructor de identidades. Pero la estrategia económica que implica el discurso identitario puede ser aún más compleja, pues no se trata solamente de prometer la satisfacción de una necesidad, sino de crearla. Así, el mensaje publicitario responde, a grandes rasgos, a lo que Michel Foucault (2007) define como una “política de marco”, es decir a una medida estatal que pretende regular la actividad no solamente desde el ámbito económico, sino también favoreciendo una construcción global en la que procesos simbólicos de la sociedad y necesidad económica son categorías solidarias entre sí:

[El gobierno neoliberal] debe intervenir sobre la sociedad misma en su trama y su espesor. En el fondo -y es aquí que su intervención va a permitirle alcanzar su objetivo, a saber, la constitución de un regulador de mercado

general sobre la sociedad-, tiene que intervenir sobre esa sociedad para que los mecanismos competitivos, a cada instante y en cada punto del espesor social, puedan cumplir el papel de reguladores. Se tratará, por lo tanto de un gobierno no económico, como el que soñaban los fisiócratas, es decir, un gobierno que no tiene más que reconocer y observar las leyes económicas; no es un gobierno económico, es un gobierno de sociedad. (Foucault, 2007, pp.179-180)

Aquello explica la alusión a la “identidad” como un bien que se puede adquirir, creando un relato identitario a la vez que la necesidad de su conocimiento y su relevancia (“es necesario reconocernos en la cultura chilena”). Se comprende así la inversión estatal en una campaña publicitaria de dos maneras. Primero, como una acción reguladora cuyo fin es reactivar el consumo y, segundo, como una acción del “gobierno de sociedad” que tiende a crear un contexto de reciprocidad entre consumidores y objetos de consumo, en este caso “cultura chilena”. Esta es la misma lógica que podemos ver en el énfasis que las políticas de fomento de las artes –principalmente los fondos concursables del CNCA– han sostenido e intensificado respecto de la cuestión del “impacto” de los proyectos artísticos. Categoría ambigua pues si bien puede referirse a la relación entre los proyectos y el campo disciplinar en el cual se insertan, las bases de los fondos serán bastante explícitas en vincular el “impacto” a la “estrategia de difusión” la cual a su vez está vinculada, en la lógica de los formularios de postulación, a la evaluación de *calidad del proyecto* con lo cual pareciera establecerse implícitamente una relación entre *calidad de obra* y *nivel de convocatoria*.

El aumento del público en el teatro no tiene como corolario el desarrollo de la práctica teatral como arte. Juzgar el valor de una práctica artística por la asistencia que conlleva, como tratan de hacerlo ciertos programas de subvención, es condenar el teatro a la esclerosis y finalmente a la muerte. El teatro que el público aprecia no es siempre el que se le ofrece. (Féral, 1990, p. 78)

Sin embargo, a ojos del Estado regulador, un vínculo arte-consumidor que permita una subsistencia autónoma del mercado cultural importa tanto o más que el fondo artístico de una determinada actividad cultural y por esa razón es fundamental, según el principio de funcionamiento de la sociedad neoliberal, incentivar el consumo de arte creando, al mismo tiempo que el producto y la necesidad de consumo, un bien-signo llamado “cultura chilena”. Resulta casi demasiado obvio subrayar la idoneidad de la navidad, momento cumbre en el calendario del consumo chileno, para lanzar una campaña publicitaria de este tipo. Subrayamos sin embargo la perversidad de la asociación entre festividad religiosa y consumo que hace el Estado (laico, por lo demás), y que lo convierte no sólo en un cómplice pasivo, sino en un actor principal en la banalización consumista de la espiritualidad y de la incrustación del consumo en la intimidad religiosa de la población. Más perversa aún parece esta intervención si pensamos en la importancia de las festividades religiosas para los

procesos de construcción de identidad de una sociedad. En ese sentido, el mensaje navideño hace “oficial” una visión de la religión vinculada convenientemente con el consumo, y que muy poco tiene que ver con la festividad religiosa en sí. Se busca así generar un “ciclo económico” que se instale sobre la base de la espiritualidad de la población y por lo tanto, como ella, resulte periódico, permanente, y profundamente “naturalizado”.

### Planificación y cohesión social

.Matías Zurita, jefe del Departamento de Estudios del CNCA, afirma que, como cualquier ámbito de la sociedad, la implementación de políticas públicas culturales requiere de “instrumentos apropiados para registro y sistematización de datos e información que nos permitan luego el monitoreo y seguimiento de cada política o programa” (Zurita, 2014). Luego, en la introducción de la última encuesta ENPCC, afirma que “no entender el valor de [la] complejidad [de los datos], nos limitaría a construir cifras que se alejarían de su utilidad final: interpretar la realidad” (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes CNCA, 2009, p.11). ¿Cuál es el origen de esa idea según la cual es posible “interpretar la realidad” dividiéndola y etiquetándola en secciones cada vez más pequeñas? ¿No se expresa ya, a través de esa mirada, una manera de comprender (y por lo tanto de filtrar) la realidad que se quiere analizar? Sin duda subyace en las palabras de Zurita una ideología que nos es familiar: aquella que surge desde el siglo XVIII ante la explosión demográfica, el aumento de la producción industrial y el debilitamiento del poder monárquico, y que resulta en la búsqueda de un modo de organización social basado en una nueva lógica de la eficiencia. La “realidad” pasa a ser aquello que se puede “repertoriar”, nombrar, clasificar y así organizar según una planificación que busca minimizar los movimientos inútiles. Dentro de ese nuevo modelo de organización social también la “cultura” se debe programar, pues ya no es posible que escape al control del poder central. Sin embargo a través de este “marco” dado a la cultura se manifiesta toda una economía de poder, un modelo de dominación que perpetúa las desigualdades del funcionamiento económico. Es por ello que las políticas públicas culturales no han logrado desarraigar las desigualdades del modelo económico que las engendra. Así, la desigualdad de un modelo económico como el chileno se manifiesta en la ideología misma que subyace a un concurso público como FONDART, en el que tener los conocimientos para llenar el formulario de postulación entrega una ventaja decisiva a una postulación sin importar la calidad del proyecto artístico. El poder toma en ese sentido la forma de un conocimiento técnico específico que se impone sobre otros<sup>3</sup>. Por lo tanto, ¿Es realmente saludable el sistema de concurso público como único medio de adjudicación de fondos para proyectos culturales? ¿Tiene

---

<sup>3</sup> Conocimiento sobre el cual podríamos preguntarnos ¿Cómo se genera? ¿Quién lo transmite? ¿Cómo se regula?



sentido, en ese contexto, esperar que una política pública que tiene en su base una lógica fundamentalmente técnica defina la realidad cultural? La gran maquinaria de la economía neoliberal engendra sus propios instrumentos de planificación, y la pregunta que cabe hacer aquí es si es posible una relación entre dichos instrumentos y la propia práctica artística. Pedro Güell habla en ese sentido de una permanente tensión entre las políticas culturales y el arte entendido como práctica social, tensión que él define como inevitable:

La “cultura” de las políticas culturales suele establecer una relación compleja con la o las culturas de la sociedad. Pareciera que esta tensión es un efecto en parte inevitable de la intervención por parte del Estado y de los grupos dominantes en los procesos simbólicos de la sociedad (...). Eso hace que las políticas culturales no sólo tengan una “cultura” propia, sino también una “economía política” específica. Un factor no desdeñable de esa tensión ha sido también la debilidad de las ciencias sociales para precisar lo común y lo diferente de aquello que suele llamarse “cultura en sentido antropológico o sociológico” y la “cultura” de las políticas culturales. (Güell, 2012, p.81)

A partir de esta tensión y de la pregunta por la necesidad respecto de una planificación cultural resulta interesante lo señalado por Gastón Soublette; “[el individuo] de la nueva cultura [se siente] perteneciendo a una sociedad menos cohesionada, menos protegida por las formas tradicionales de organización (...) y propenso a elaborar para su seguridad su propia concepción del mundo (...), todo lo cual conlleva una buena dosis de frustración y sensación opresiva de impotencia” (Soublette, 2005, p 20). Hoy los gobiernos parecen haber tomado conciencia de los procesos de atomización que a largo plazo amenazan el orden social. Es así como surgen las políticas públicas culturales como un instrumento que garantice la cohesión social dando al individuo un sustituto de identidad<sup>4</sup>. En el caso de Chile, el trauma de la dictadura significó no solamente la imposición violenta de un modelo económico neoliberal, sino también un sentimiento generalizado de desarraigo cultural. La falta de modelos identitarios se ha vuelto por lo tanto una preocupación importante tanto para las autoridades políticas chilenas como para los artistas. Muestra de aquello es el hecho de que la ya citada ENPCC se preocupe explícitamente de inquirir acerca de la imagen que tenemos los chilenos de Chile. De esa manera, en el Capítulo 6, llamado “Representaciones sociales sobre la cultura”, se formulan diferentes preguntas orientadas a descifrar la “Percepción del país” (CNCA, 2009) de los chilenos, haciendo explícita la relación entre la valoración de la identidad nacional y la visión de cultura que se expresa en las políticas culturales. La

---

<sup>4</sup> Así, por ejemplo, el Ministerio de Cultura de Francia (uno de los primeros en ser creados, en 1959) tiene como misión “rendre accessibles les œuvres capitales de l’humanité, et d’abord de la France, au plus grand nombre possible de Français” (Volver accesibles las obras capitales de la humanidad, y ante todo de Francia, al mayor número posible de franceses), poniendo claro énfasis en el rol identitario de la institución.

cultura puede, por lo tanto, ser utilizada como una herramienta de poder destinada a mantener vigente el mito de una identidad garante de la cohesión social:

La conformación de sujetos colectivos es particularmente explícita durante los regímenes autoritarios y populistas. Gran parte de las “tradiciones nacionales” son entonces inventadas, establecidas y legitimadas. Éstas poseen la capacidad de ligar ciertos módulos simbólicos, de origen determinado, a fórmulas literarias, cuyo reciclaje da origen a versiones sintéticas, despaternalizadas, que se expresan bajo la forma inconsciente de una programática colectiva. (Castillo Fadic, 1998, p.17)

Así, es probable que la etiqueta “cultura chilena” sea más una necesidad política que una categoría relevante para la actividad artística.

A partir de estas cuestiones resulta sumamente interesante pensar los elementos implícitos en aquella política cultural que incentiva y apoya la formación de orquestas sinfónicas –tanto infantiles y juveniles como profesionales– en nuestro país<sup>5</sup>. Este apoyo se expresa hoy de diferentes maneras. En primer lugar a través del financiamiento directo o indirecto a formaciones como la Orquesta de Cámara de Chile, la Orquesta Sinfónica de Chile, la Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago y otras. En segundo lugar, en la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles (FOJI). No existe agrupación dedicada a otro tipo de música que cuente con un financiamiento regular de tipo estatal<sup>6</sup>. ¿Qué explica ese apoyo tan contundente a una determinada práctica musical en desmedro de otras? ¿Qué hace que se considere ese tipo de música como la única digna de ser financiada? ¿Por qué no se establecen agrupaciones musicales estatales dedicadas a la música folklórica, al rock o a la ranchera? Si vamos a la misión de la FOJI de “Eleva el desarrollo social, cultural y educacional del país brindando oportunidades para que niños y jóvenes de todo Chile mejoren su calidad de vida integrando orquestas” (Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles FOJI, 2014). A pesar de la poca claridad en torno a lo que realmente significa “elevant el desarrollo social” (pues podría preguntarse de qué manera pertenecer a una orquesta facilita aquello), lo que se da por entendido es que la disciplina orquestal entrega a las nuevas generaciones herramientas que les permiten “mejorar su calidad de vida”, convirtiendo a sus integrantes en seres más aptos y preparados para desenvolverse socialmente. Pero, ¿Por qué se asume que integrar una orquesta favorece la integración social? Quizás una perspectiva que nos permita responder esta interrogante la podemos encontrar en los elementos que dan origen a la figura de la *orquesta sinfónica*.

---

5 Fenómeno que está históricamente relacionado con el énfasis europeísta que se le ha dado a la música académica en Chile desde los tiempos de la Sociedad Bach y la reforma al Conservatorio Nacional de Música.

6 Ni siquiera cuentan con un apoyo institucionalizado los investigadores que se dedican a estudiar la cultura local, casi siempre abandonados a la suerte de los concursos públicos para conseguir financiamiento.

La orquesta sinfónica tal como la conocemos hoy es un invento del siglo XVIII. Anteriormente, si bien la práctica musical a varios instrumentos existía, no había consenso en cuanto a la cantidad y tipo de cada uno. Por otra parte, el siglo XVIII es aquél que ve nacer la idea de la disciplina como modelo de organización global de la sociedad. Según Michel Foucault, es la disciplina un arte que divide, que etiqueta, que secciona en fragmentos el tiempo y el espacio (de los lugares y los cuerpos), que busca a través de “cuadros” (rangos y funciones) “organizar lo múltiple, procurarse un instrumento para recorrerlo y dominarlo, de imponerle un ‘orden’” (Foucault, 2008, p.172). Al igual que la disciplina académica, la disciplina orquestal es análoga a la militar, campo donde se desarrolla primero este modo de organización cuyo objetivo último es la formación de individuos funcionales a la sociedad de producción. No es casual, en ese sentido, que la invención de la orquesta sinfónica coincida cronológicamente con el momento de mayor fama del ejército prusiano, cuya disciplina alcanzó gran notoriedad gracias a las victorias frente al Sacro Imperio Romano Germánico durante las Guerras de Silesia (1740-1763). De hecho, numerosos testigos del surgimiento de las primeras orquestas modernas asocian su funcionamiento al de un ejército. Tal es el caso por ejemplo de la famosa orquesta de Mannheim, célebre en toda Europa por su sonido unificado y su excelencia en el *crescendo* y el *diminuendo* (es decir en el arte de hacer todos lo mismo al mismo tiempo), comparada por Charles Burney a un “ejército de generales”, alabando su disciplina y la de su director, Johann Stamitz (Schönberg, 1967, p.44). Un poco anterior es la imposición por parte de Lully, director musical de la corte del rey Luis XIV en Francia, del famoso *premier coup d'archet* (Schönberg, 1967, p.35), movimiento unificador de los arcos de todos los integrantes de la orquesta en un solo flujo idéntico. Pero, ¿cuál es el objetivo de dicha disciplina? Según Michel Foucault en ella se expresa una nueva estrategia de poder que busca, mediante el sometimiento meticuloso, detallado y natural del cuerpo humano, la formación de individuos dóciles que permitan una organización más eficaz del funcionamiento colectivo. Individuos integrados a un mecanismo que los sobrepasa, pero para el cual deben cumplir un rol específico, reducción funcional del cuerpo que permite

...construir una máquina cuyo efecto se llevará al máximo por la articulación concertada de las piezas elementales de que está compuesta (...).

El soldado, cuyo cuerpo ha sido educado para funcionar pieza por pieza en operaciones determinadas, debe a su vez constituir un elemento en un mecanismo de otro nivel (Foucault, 2008, p.191)

Es significativo que la orquesta sinfónica como manera de organizar una práctica musical entre varios intérpretes sea exclusiva de occidente, no existiendo esa idea de disciplina unificadora en ninguna otra cultura musical. Sin duda aquello tiene que ver con el hecho de que ésta es heredera de una ideología social en la que el sujeto subyuga su propia identidad por el bien superior de un objetivo común. A través de la disciplina se limita la posible disipación del individuo en actividades

inútiles y se logra infiltrar el respeto al orden “natural” de las cosas en su misma identidad moral.

El lugar de acción de este nuevo poder disciplinario es, según Foucault, el cuerpo. El tiempo de la acción humana se racionaliza hasta el más mínimo detalle con el fin de lograr una mayor productividad. La disciplina, primero militar (aunque heredada en algunos aspectos de la monástica), luego expandida a todos los ámbitos de la sociedad, es un arte de dividir y seccionar el cuerpo, otorgándole a cada compartimento una función específica que intente sacar el máximo rendimiento posible tomando en cuenta las características naturales, es decir anatómicas, de su constitución. Por eso la disciplina establece con la máxima precisión cada movimiento, pues cada uno de ellos es parte de un todo:

El momento histórico de las disciplinas es el momento en el que nace un arte del cuerpo humano que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y viceversa. Se conforma entonces una política de las coerciones que constituye un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos. El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una “anatomía política”, que es asimismo una “mecánica del poder”, está naciendo. (Foucault, 2008, p.160)

En este sentido es interesante notar cómo el detalle de los movimientos del entrenamiento militar, donde cada pequeña acción debe ser exacta e idéntica entre los distintos individuos, es sorprendentemente similar al que describen los tratados de instrumento que comienzan a proliferar por toda Europa justamente en la misma época<sup>7</sup>.

7 Como ejemplo de la acción coercitiva de la disciplina militar sobre el cuerpo, Foucault cita un fragmento de la *Ordonnance du 1er janvier 1766, pour régler l'exercice de l'infanterie (titre XI, art 2)*: “Se da un golpe con la mano izquierda, el brazo tendido pegado al cuerpo para mantenerlo en forma vertical frente a la rodilla derecha, con el extremo del cañón a la altura del ojo, agarrándolo entonces de un golpe con la mano izquierda, el brazo tendido pegado al cuerpo a la altura del cinturón.” (Foucault, 2008, p.177-178) No es difícil ver que esta manera de entender el cuerpo es la misma que podemos encontrar en la concepción de la práctica instrumental. Como ejemplo podemos citar el famoso tratado *El Arte del Violín* de Francesco Geminiani publicado por primera vez en 1751 en Londres, pero reeditado en Francia poco tiempo después. En él se describe con gran detalle la posición de las manos del ejecutante así como la correcta postura que debe adoptar: *Le violon doit être posé justement au dessous de la clavicule, abaissant tant soit peu le côté droit de manière qu'il ne soit pas nécessaire d'élever le bras qui tient l'archet quand on aura besoin de toucher avec celui-ci la quatrième corde. Le menton doit être un peu appuyé sur ce même côté droit, afin de le presser au besoin, lorsque la main qui tient le manche est obligée de le parcourir en se transportant de position en position (...). Le pouce sera toujours élevé de manière qu'il ne touche jamais aux cordes, les quatre doigts se trouveront naturellement placés vis-à-vis le pouce en forme de voûte, toujours arrondis et prêts à frapper sur les cordes comme des marteaux.* (Geminiani 1762, p.2) El doble énfasis en la anatomía del gesto (naturalmente) y en su funcionamiento mecánico

La práctica orquestal es vista de esa manera como una metáfora del funcionamiento social, como un entrenamiento que permite al individuo encontrar su espacio de acción dentro de la gran maquinaria de la sociedad. Aplicarse dócilmente en una acción determinada, compartimentada y única, que contribuya a un funcionamiento común, pero de tal manera que el resultado individual del intérprete no le pertenece, sino que se diluye en dicho funcionamiento controlado desde arriba: descripción de la idea misma de la orquesta sinfónica y metáfora de la fuerza de trabajo en el sistema capitalista. Así, según el testimonio de muchos músicos de orquesta, una característica de los grandes directores es justamente hacer que cada uno de ellos se sienta permanentemente observado: ideal de los sistemas panópticos descritos por Foucault (2008, p.227).

Pero la disciplina implica otro tipo de ideología: aquella del tiempo evolutivo, visión del tiempo que dota a la vida de un sentido, pues le da una meta, pero que nunca llega a concretarse. Así, más que una meta, es una creencia, una fe que reemplaza aquella de la religión por aquella del bien común o, tomando las palabras de la FOJI, el “desarrollo” y “mejoramiento de la calidad de vida”:

Los procedimientos disciplinarios hacen aparecer un tiempo lineal, cuyos momentos se integran unos a otros, y que se orienta hacia un punto terminal y estable (...). La historicidad “evolutiva” tal como se constituye entonces –y tan profundamente que todavía hoy es para muchos una evidencia– está vinculada a un modo de funcionamiento del poder. Igual que, sin duda, la “historia-rememoración” de las crónicas, de las genealogías, de las hazañas, de los reinos y de los actos había estado largo tiempo vinculada a otra modalidad del poder. (Foucault, 2008, p.186-187)

Es justamente esta ideología que se expresa en la noción de “mejoramiento”, que hace de la práctica orquestal una “evolución” y no una expresión espontánea de una cultura musical<sup>8</sup>. El apoyo a la práctica orquestal no es, bajo ese punto de

---

(como martillos) es sorprendentemente similar al de la disciplina militar descrita por Foucault. Más allá del origen histórico de la disciplina instrumental, es significativo constatar que la manera en que Geminiani entiende el aprendizaje del violín está aún vigente en Chile. En contrapartida, podemos citar casos de culturas que si bien hacen uso de instrumentos occidentales, se los han apropiado de tal manera que han cambiado su técnica de ejecución y sus posibilidades expresivas (tal es el caso por ejemplo del violín árabe, cuya técnica de arco, sonido y posibilidades de microtonalidad son totalmente diferentes a las de occidente). En su dominio anatómico del movimiento corporal la disciplina instrumental es, al igual que la disciplina militar y académica, “normalizadora”. Así, establece paradigmas sonoros que constituyen la expresión de una determinada ideología de la pureza (del sonido, del género, de la forma, del estilo, etc.) aún vigente en la música académica de occidente y que tiende a la marginación de aquellos que no adhieren a ella.

<sup>8</sup>En ese sentido, no es casualidad que el nacimiento de la orquesta sinfónica coincida con la afirmación de la tonalidad como forma teleológica, pues también en esas características de la estética musical de la época se expresa la fe en el progreso, siendo la forma tripartita de la Sonata (exposición – desarrollo – re-exposición) expresión de una visión histórico-evolutiva del tiempo (tesis – antítesis – síntesis).

vista, un apoyo a la cultura sino un modelo político de entender la cultura que tiene implícita una determinada ideología disciplinaria.

### Creación y paradigmas de la música de arte.

La formación musical en Chile es unidireccional. No existe en las universidades tradicionales chilenas la posibilidad de estudiar otro tipo de música que no sea la considerada “música de arte”, como sí existe por ejemplo en Alemania y Francia (donde el jazz y otras músicas improvisadas son parte del programa oficial de numerosas universidades), o Argentina (donde el tango es altamente valorizado). Este hecho está vinculado directamente con la reforma al Conservatorio Nacional de Música liderada por Domingo Santa Cruz, a través de la cual, y con el fin de profesionalizar la actividad musical, se creyó pertinente marginar a todo músico que no tuviera una formación académica de raíz europea. El hecho de que esa marginación constituya ya una valoración de lo que es digno de ser considerado “música de arte” es una evidencia y encierra uno de los grandes temas de la composición chilena, aquél de la identidad. La pregunta de cómo crear una música que no sea simplemente imitación de los modelos europeos ha atravesado todo el siglo XX y perdura hasta hoy. Así lo demuestran estas palabras de Roberto Falabella, expresadas en 1958:

La joven música americana está enferma de indigestión de alimentos estéticos que no se han asimilado. Las tendencias europeas (...) han provocado un desprecio casi uniforme por lo nuestro (...). Se ha buscado originalidad tratando de incorporar tendencias de otras áreas culturales que corresponden a otros estados en el desarrollo social y artístico (...). Esto ha obligado a nuestros jóvenes compositores (...) a resucitar tendencias que cuentan con treinta o cuarenta años de existencia. A esto se llama en nuestra América “estar al día”, ser “vitalista”, ser “vanguardista”. (Falabella, 1958, p.93)<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Esta contradicción se expresa en la producción de importantes compositores chilenos como Fernando García: “Desde el punto de vista de la posición del músico ante la sociedad, la obra responde a lo llamado ‘realismo socialista’, esto es, a una actitud ética frente al arte, de lo que se deduce que hay que ser absolutamente consecuente con la época en que se vive. El lenguaje musical usado debe ser directo, que llegue a quienes la obra está dedicada. Hay que terminar con el distanciamiento entre creadores y público, que ayuda a transformar la música en lujo para unos pocos. La técnica de composición empleada debe estar de acuerdo con los avances experimentados por la música. En ese sentido, el uso del tonalismo está fuera de lugar y debe ser reemplazado por el serialismo, en este caso dodecafónico (un tanto libre).” (Merino, 2003, p.15) Más allá de la contradicción evidente entre la intención de no marginar al auditor no especialista, y la voluntad de imponerle una música que nada tiene que ver con su cultura, lo realmente sorprendente en las palabras del maestro García es la visión “evolutiva” del arte musical, como si éste hiciera un recorrido consciente de sí mismo (visión que recuerda a la que según Foucault se articula a través de la disciplina). De esa manera los “avances experimentados por la música” son vistos como un desarrollo ineluctable de la música hacia su propio futuro. Para García, componer fuera de ese avance está simplemente “fuera de lugar”, lo que acerca peligrosamente su posición a las temibles palabras de Pierre Boulez que consideraba “inútil” a todo compositor fuera de la “búsqueda serial”.

Por otra parte, retomando la idea de la relación entre la orquesta y un determinado paradigma estético, es significativo constatar que gran parte de los concursos de composición en Chile, la mayoría con aportes del Estado, premian justamente la creación de obras para orquesta. Ejemplo de ello son la Convocatoria para Compositores Chilenos de la CORCUDEC, el Concurso para Obras Sinfónicas de la OSCH y el Concurso Luis Advis. Sin embargo, ninguna de las obras premiadas en estos concursos ha logrado formar parte del repertorio estable de ninguna orquesta, ni erigirse en un paradigma de la cultura musical chilena. Valdría la pena entonces preguntarse qué significa componer para orquesta sinfónica. La música sinfónica está demasiado ligada a un contexto histórico-estético como para ignorar esa inercia que la acompaña. Siguiendo ese argumento, sin embargo, se podría cuestionar íntegramente el uso de la organología occidental, pues cada instrumento trae asociado un modelo estético de relación al sonido. Es legítima por lo tanto la pregunta respecto de porqué seguir sacralizando instrumentos relacionados con formas musicales del pasado. Caminos como los de John Cage y sus obras para instrumentos de juguete, o de Helmut Lachenmann, que busca hacer notar en los instrumentos occidentales aquellos sonidos marginados por el paradigma de la pureza (frotaciones, golpes, ruidos, aire, chillidos), o Luciano Berio, quien a través del virtuosismo busca expandir las posibilidades expresivas de los instrumentos, nos parecen significativos y representan un ejemplo en la búsqueda de una libertad expresiva bajo la perspectiva del cuestionamiento a lo que realmente significa la instrumentación para la creación musical<sup>10</sup>.

Por otra parte, más allá de estas formas tradicionales la música contemporánea también tiene sus propios cánones respecto de la forma. En este sentido dentro de las formas sacralizadas de expresión musical actual las piezas “mixtas”, es decir para instrumento solo y electrónica, constituyen ya un género en sí, con sus códigos y lugares comunes. Así describe Antonio Carvallo, compositor chileno, su trabajo en el libreto del disco Música Mixta (2013):

En el contexto de una cada vez más rica y compleja relación entre pensamiento musical y nuevos medios tecnológicos, donde los procesos informáticos se han hecho parte no sólo del proceso compositivo sino del material musical mismo, la composición de cada una de las presentes obras ha pretendido reconducir su atención al sonido: un trabajo desde el timbre centrado en la búsqueda de nuevas sonoridades –electroacústicas e instrumentales– que dialogan para integrarse en una unidad que se despliega en el tiempo al interior de estructuras sintácticas emanadas desde la composición interna de los sonidos mismos.

Dos ideas llaman la atención desde el punto de vista ideológico de esta declaración de intenciones. Por una parte la orientación hacia lo inaudito (“nuevas

---

10 En ese sentido, es interesante el caso de Luciano Berio, pues una de sus raras obras para orquesta sinfónica en sentido pleno se llama justamente *Sinfonia* y juega por lo tanto con los códigos implícitos tanto estéticos como históricos del género. Un distanciamiento de ese tipo, más que saludable, nos parece necesario para la libertad del acto creativo.

sonoridades”) como objetivo de la búsqueda composicional, luego la idea que las estructuras sintácticas emanen desde los “sonidos mismos”. Ambas ideas son sin embargo consecuentes con una visión de la música heredada del pensamiento científico-racionalista, aquél mismo que cristalizó el serialismo integral: evolución, por una parte, pues al buscar lo inaudito el compositor se plantea implícitamente como visionario de lo que no ha sido aún inventado, luego objetividad del material, pues quien busca que las estructuras sintácticas emanen del sonido mismo busca alejarse de la subjetividad discursiva. Se trata por lo tanto, tal como se puede ver en compositores como Pierre Boulez, de establecer una estructura formal abstracta independiente del sujeto. Tal vez el siguiente escalón en la eliminación del sujeto como fin del arte, pues si para Boulez es la serie la que otorga una estructura, para Carvallo la estructura es aún más abstracta (o menos arbitraria y por lo tanto aún más “estructura”) en cuanto intenta extraer del sonido mismo (como fenómeno físico) no sólo el material para la composición sino además la manera en que éste se organiza. En palabras del propio Carvallo:

Yo trato (probablemente sin mucho éxito) que esa sintaxis se aleje lo más posible de una en la que uno podría reconocer algo de uno mismo, verse “reflejado” “reconocerse”, intento plantear una sintaxis que no sea direccional que no me suba a un carro que me indica cuál es la dirección: eso significa a mi juicio tratar de componer a partir de algo en lo que yo como compositor no me reconozca. El modo en el que me he planteado hacerlo es a partir de una homogeneidad generada a partir de la sistematización de la irregularidad: permanente irregularidad en todos los niveles que me permita una homogeneidad, sistematización de la irregularidad planteable (sic) como homogeneidad.<sup>11</sup>

Estas palabras son interesantes en la medida que se puede ver en ellas claramente los elementos centrales de lo que podríamos denominar como una cierta ideología de la música contemporánea. Primero, el ya mencionado alejamiento de la subjetividad directamente vinculado a un intento por hacer de la música un arte-ciencia. Segundo, el proceso de individuación que subyace en la incomodidad ante la experiencia de la música como un hecho cultural (lo que Carvallo llama “subirse al carro” de la sintaxis, pues esa idea parte de la premisa, como mínimo cuestionable, de que dicho “carro” es el mismo para todos los auditores). Tercero, la búsqueda permanente de la inestabilidad, es decir la incomodidad ante el hecho de que la música plantee un hecho tangible, reconocible. A la larga aquella ideología encubierta como anti-ideología; una expresión estética del fin de los ideales comunitarios. La “homogeneidad de la irregularidad” nos habla, en el fondo, de una música en permanente transición, que no espera llegar a nada, una música, que tal como la sociedad actual, se percibe como carente de “sentido”, carente, en palabras

---

<sup>11</sup> Transcripción de grabación personal de Antonio Carvallo en sesión de presentación de su obra en el Seminario de Compositores a cargo del Profesor Jorge Martínez en el marco del Magíster en Composición, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, año 2014.



de Carvallo, de “direccionalidad”. Es por lo tanto una estética paradójica, pues por una parte se orienta a lo inaudible, es decir hacia el futuro, pero ese futuro es indefinido y está marcado por una ausencia de regularidad que lo hace imprevisible: incertidumbre ante los procesos sociales, encierro en el mundo abstracto de la experiencia individual ante el fenómeno. Así, el futuro no se ve con optimismo (como en el caso del período clásico), pero tampoco con pesimismo (como en algunas obras románticas), sino con la más pura frialdad, como un hecho científico. Se trata de la experiencia como un hecho objetivo, como apreciación de una estructura: ni siquiera a través de ella se acerca el sujeto a sí mismo, sino al contrario, se aleja. El sujeto (en el sentido de la auto-consciencia del sí mismo) como fin del arte ha sido reemplazado, a través de la objetividad del medio, por el individuo “experienciador” (en el sentido del ser orgánico *sensible*). La búsqueda de una música no direccional en los términos planteados por Carvallo podríamos leerla, por lo tanto, como la expresión estética de la ideología individualista de la sociedad hipermoderna como la describe Lipovetsky (1986), en la que la experiencia (incluida la experiencia estética) ha reemplazado toda otra fuente de contacto con la existencia.

La estética de compositores como Antonio Carvallo, que podríamos considerar una “música ciencia” es, en su búsqueda de alejarse de la subjetividad individual, una extensión del esteticismo romántico como evasión ante una realidad que aparece como hostil. Así, el artista se convierte en un ser separado del mundo, ajeno a la contingencia y cuyo mensaje aspira a ser universal y trascendente. Sus obsesiones, al igual que aquellas del artista romántico, son la pureza de géneros, organologías y estilos (“sonoridades que se integraran en una unidad”), la unidad de la obra de arte (“homogeneidad”), y la abstracción del lenguaje musical (“no reconocerse”).

Opuestos a esa idea se sitúan los “folkloristas” (Falabella, 1958, p.77): aquellos compositores que buscan integrar al lenguaje europeo elementos de la cultura vernácula con el fin de rescatar la identidad local. Es el caso de compositores como Eduardo Cáceres y René Silva, que se han apropiado de la bandera de la cultura mapuche como un signo de su propia identidad. Sin embargo, dicha postura, más que proponer una verdadera valorización de la cultura local la absorbe, inconscientemente quizás, en un sistema que la desvincula de todo su sentido social quedándose con los puros elementos externos (formas, géneros y organología) para seguir produciendo una “obra objeto” que mantiene su encierro en los círculos reducidos de la música académica<sup>12</sup>. Así, la visión de Fernando García según la cual

12 Más allá de la oposición ya descrita por Roberto Falabella entre “vanguardistas” y “folkloristas”, podríamos retomar la noción de “hibridación” propuesta por Nestor García Canclini, noción que se define como la adaptación e integración de diferentes culturas en convivencia, siendo Latinoamérica un lugar de privilegio para este fenómeno. Así, han surgido obras que se han hecho cargo de la necesidad de expresarse desde la contingencia dejando atrás el paradigma de la pureza que pretende oponer lo universal (europeo y académico) y lo local como categorías absolutas. Dentro de ellas podemos mencionar los trabajos audiovisuales de Juan Pablo Abalo que exploran nuevas maneras de expresar lo sonoro; la estética lúdica de compositores como René Romo, que en su afán de

la música es un “lujo para unos pocos” parece seguir vigente, pero el problema no es tanto el acceso a la música (los conciertos de música contemporánea son generalmente gratuitos), sino la ideología de la “música de arte” que se plantea rara vez la relación con el auditor como un hecho importante del acto musical. La idea beethoveniana según la cual la música de hoy gustará dentro de cincuenta años, es aún mayoritaria: ideología de la evasión y de la evolución que obliga a los compositores a poner una barrera entre su obra y su contexto.

\*\*\*

A lo largo de este texto hemos intentado descifrar las ideas naturalizadas que sostienen la actividad cultural y musical desde el punto de vista económico, político y artístico. Esas ideas las hemos llamado “ideologías” por su relación con una visión del mundo que parece incuestionable y que a la vez da un marco de acción tanto a los individuos como al arte mismo. Partiendo de la base de que la creación musical es un acto de comunicación cuya vocación es relacionarse con un otro, creemos que es necesario reflexionar sobre aquella relación y toda la serie de elementos que se han naturalizado entre la producción y la recepción del fenómeno musical, desde los elementos implícitos en la manera que concebimos la función y el lugar de las prácticas artísticas en el contexto general de una cultura (como se puede apreciar en la publicidad “Regala Cultura Chilena” del CNCA), pasando por la manera en que la propia institucionalidad cultural nacional entiende lo que es una práctica deseable en el campo de la música (como en el caso de las orquestas sinfónicas) hasta llegar a cómo el propio campo musical define su misma práctica creativa. Si el arte se sale de lo empírico, de lo dado, pero guarda con él una relación dialéctica al ser lo que lo empírico no es, entonces (al no ser lo dado) representa una alteridad que guarda en sí una libertad, una libertad que emana directamente de cómo la subjetividad se relaciona críticamente (desnaturalizadamente) con lo dado. Es esa libertad la constituiría la esencia del acto artístico y a la cual el compositor debería siempre aspirar. Si consideramos que “la obra de arte se constituye necesariamente en su diferencia con lo existente por la relación a aquello que, en cuanto obra de arte, no es y que la hace obra de arte” (Adorno, 2004, p.29), es necesario que mantenga dentro de su impulso inicial una mirada que cuestione lo dado dentro de ella misma, cuestión que requiere necesariamente un distanciamiento con relación a sus propias prácticas para permitir una relación con las ideologías implícitas que le dan forma “artística” al fondo expresivo de aquellas prácticas.

---

incluir al auditor en la obra, constituye una revalorización del tiempo presente, opuesta a la estética de la trascendencia romántica; la dramaturgia de compositores como Aurelio Silva Sáez que logra dar cuenta de las múltiples identidades que componen nuestro acervo musical a través de una mirada llena de humor, alejada del pathos de la música contemporánea.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor W., 2004. *Teoría estética* Madrid: Ediciones Akal, Madrid.
- Castillo Fadic, Gabriel, 1998. *Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano*. Revista musical chilena, 52 (190), 15-35. Recuperado en 17 de enero de 2015, de [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-27901998019000004&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901998019000004&lng=es&tlng=es). 10.4067/S0716-27901998019000004.
- Carvalho, Antonio, 2013. *Música Mixta* (2013-CHICH -1502-LICH), Santiago.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2009. *Segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Disponible en <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Segunda-Encuesta-Nacional-de-Participaci%C3%B3n-y-Consumo-Cultural.pdf>
- Falabella, Roberto, 1958. *Problema estilístico del joven compositor en América y en Chile*. Segunda Parte. Revista Musical Chilena, 12(58).  
Recuperado de <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/704/598>
- Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles, 2014. Misión y objetivos. Recuperado de: [http://www.orquestajuvenilchile.com/fundacion/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3&Itemid=3](http://www.orquestajuvenilchile.com/fundacion/index.php?option=com_content&view=article&id=3&Itemid=3)
- Foucault, Michel, 2008. *Vigilar y Castigar, nacimiento de la prisión*. Buenos Aires : Siglo Veintiuno Argentina.
- Foucault, Michel, 2007 *Nacimiento de la Biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Féral, J., 1990. *La culture contre l'art. Essai d'économie politique du théâtre*. Montréal: Presses de l'Université de Québec.
- Geminiani, Francesco, 1762, *L'Art du violon*, Sieber, Paris, disponible en : [http://conquest.imslp.info/files/imgnks/usimg/9/99/IMSLP239954-PMLP13316-geminiani\\_art\\_du\\_violon.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imgnks/usimg/9/99/IMSLP239954-PMLP13316-geminiani_art_du_violon.pdf).
- Güell, Pedro, 2012. *La sociedad de los bienes signo y las políticas culturales: los nuevos desafíos*. Algunas notas desde el caso chileno. Alteridades, 22(44). Recuperado en 19 de enero de 2015, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-70172012000200006&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172012000200006&lng=es&tlng=es). .
- Güell Villanueva, Pedro, Morales Olivares, Rommy, & Peters Núñez, Tomás, 2011. *Tiología de prácticas de consumo cultural en Chile a inicios del siglo XXI: mismas desigualdades, prácticas emergentes, nuevos desafíos*. Universum (Talca), 26(2), 121-141. Recuperado en 12 de enero de 2015, de <http://www.scielo.cl/scielo>.

php?script=sci\_arttext&pid=S0718-23762011000200007&lng=es&ctlng=es.  
10.4067/S0718-23762011000200007.

Lipovetsky, Gilles, 1986. *La era del vacío*, Barcelona: Anagrama.

Larraín, Jorge, 2001. *Identidad Chilena*, Santiago: LOM.

Merino Montero, L. 2003. *Fernando Garcia Arancibia, artista ciudadano*. Revista Musical Chilena, 58 (200), pp. 11-19. Recuperado de <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/424/343>

Schönberg, Harold 1967, *The great conductors*, traducción propia, Simon and Schuster, Nueva York.

Soublette, Gastón, 2005. *Mahler, música para las personas*, Colección Aisthesis, Santiago: Instituto de Estética PUC

Zurita, Matías, 2014. *Información cultural, desafíos para el desarrollo de políticas culturales*. 20 de enero de 2015, de Revista Emprende Cultura Sitio web: <http://recursos culturales.com/revista/2014/10/informacion-cultural-desafios-para-el-desarrollo-de-politicas-culturales/>