



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

MAGISTER EN ARTES, FACULTAD DE ARTES

REFORMAS CULTURALES ENTRE 1925 y 1930

Refundación de la Educación Musical Superior y las Artes en Chile

Por: Edgar A. Vaccaris Blanchard

Tesis presentada a la Facultad de Artes
de la Pontificia Universidad Católica de Chile,
para optar al grado académico de Magister Artes

Profesor guía: Sr. Alejandro Vera

Mayo del 2012

Santiago, Chile

© 2012, Edgar A. Vaccaris Blanchard

En memoria de la niña de mis ojos

*Gracias a Dixi y Nicolas,
por su silenciosa contribución*

INTRODUCCIÓN	7
De la nueva historia a la musicología histórica.....	13
Tesis	20
I. De la tensión global a la transformación local	24
I.1. Crisis y afán de cambio	27
I.2. Centenario e Identidad.....	37
I.3. Cuestión social y las nuevas clases al debate reformista.....	47
II. El gobierno de la reforma.....	52
II.1. Ensayos políticos y ensayos musicales.....	56
II.2. El súper Ministro Pablo Ramírez	63
II.3. La Música y las Artes como parte de la crisis	66
III. Las ideas detrás de la reforma.....	77
III.1. Globalización, Modernidad y Vanguardia.....	78
III.2. Modernidad y Vanguardia	82
III.3. El impacto modernista y la vanguardia musical	88
III.4. Modernismo y Vanguardia en Chile	94
III.5. La Vanguardia chilena: leyenda, mito o realidad	96
IV. Nacionalismo.....	109
IV.1. La reacción nacionalista a la Modernidad	113
IV.2. El nacionalismo o Modernismo a la chilena.....	116
IV.3. Los actores del Nacionalismo Social y cultural.....	129
V. Oligarquías y Hegemonía cultural	139
Los agentes de la transformación.....	147
V.1. Grupo de los Diez.....	151
V.2. Sociedad Bach	154
V.3. Santa Cruz, Iure et música.....	156
El anatema contra la Ópera italiana, los cantantes y lo popular.....	159
Otras aversiones y resentimientos.....	164
CONCLUSIONES	171

Relevo oligárquico, más no modernización	172
Santa Cruz.La historia de la música chilena contada en primera persona	175
Leyenda, mito y realidad de la educación musical superior en Chile	178
Bibliografía	181
Anexo N° 1	193
Cita 1: Crítica de espectáculos firmada por Elvira Santa Cruz bajo el seudónimo de “Roxane”, aparecida el 1° de marzo de 1925 en El Mercurio, página 3	193
Cita 2: Extractos de crónica de El Mercurio del 5 de enero de 1929. Página 14	194
Cita 3: Artículo de El Mercurio del 9 de enero de 1929. Página 17	197
Cita 4: Inserción en El Mercurio del 18 de enero de 1929. Página 8.....	198
Cita 5: Crónica firmada por Manuel Fernández Bolvarán, aparecida en El Mercurio el día 30 de mayo del 2010.	206
Anexo N° 2	211
Relación cronológica de hechos relevantes y normas jurídicas principales en el proceso de incorporación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación a la Universidad de Chile.....	211
Anexo N° 3Del Aria a la canción	218

RESUMEN

La presente investigación se aboca al estudio del contexto cultural, social y político que fue marco y antecedente para las reformas promovidas entre 1925 y 1930; reformas que condujeron a cambios estructurales de la educación musical superior en Chile, de entre los cuales la institucionalización de la Música y las Artes, se encuentra entre sus principales y más determinantes consecuencias.

Insertos dentro de la historiografía musicológica, y a través del examen de fuentes directas y secundarias, junto a una consulta bibliográfica ampliada a las humanidades y las ciencias sociales, teorizamos y reflexionamos, acerca del proceso histórico; procurando constatar hechos, revisar actos y examinar la legitimidad de unos y otros. El análisis crítico del proceso de cierre del Conservatorio Nacional de Música y Declamación y la Academia Nacional de Bellas Artes, para refundirlos en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, comienza por el examen de las razones profundas e ideas formadoras, que pudieron haber influido en los agentes de la transformación. En este sentido, y constituyendo una de las hipótesis centrales de este trabajo, especial y necesaria consideración merece la figura de Domingo Santa Cruz, cuyo gusto y sentir absolutista, marcan el diseño de las reformas aludidas.

Esta tesis, confirmando hipótesis y generando nuevo conocimiento, y en el marco de nuevas crónicas y trabajos historiográficos, habrá de contribuir a la mejor comprensión del diseño cultural de la nación y el rol del Estado en dicho porvenir.

Reformas Culturales entre 1925 y 1930. Refundación de la Educación Musical Superior y las Artes en Chile

INTRODUCCIÓN

A comienzos del siglo XX, en medio de un encendido clima de agitación política y social, junto a la primera y más intensa reflexión identitaria de la historia republicana, tuvieron lugar los procesos de reformulación artística y cultural, que habrían de sentar las bases para el desarrollo musical de gran parte del siglo XX, y que son objeto de la presente investigación.

Las celebraciones del primer centenario de la emancipación dejaron instaladas múltiples disquisiciones en torno la organización del Estado, la institucionalidad política, el desarrollo social, la modernización y por cierto, lo que es de nuestro interés, la cultura y las Artes. Hoy, como hace cien años, y como se ha venido haciendo a lo largo de la historia reciente, muchas páginas se han escrito y se siguen escribiendo en torno a la construcción de la identidad nacional, y en particular, acerca de los factores intervinientes en la definición cultural, como parte de dicha identidad.

No ajenos a la preocupación y conscientes de que tenemos mucho trabajo por delante, revivimos y recuperamos, ahora con la urgencia y el peso del tiempo transcurrido, los mismos temas que instalaron los hombres cultos de hace un siglo. Esta vez preguntándonos quienes, cómo y por qué se construyeron las cosas, y cuánto de sus fundamentos se condecía con una realidad; realidad que hasta ahora no nos parece suficientemente delineada. Dentro del específico campo de las relaciones entre la institucionalidad y la educación musical superior, exploraremos la historia, relacionando

hechos, confirmando actos, e identificando personajes, con el fin de contribuir en la reflexión de la música, la cultura, y las Artes en Chile.

La construcción cultural, como parte de la identidad, incluye una proposición artística y musical, y por cierto nos interesa saber cómo este proceso acogió, tradujo, acomodó y articuló a sus propios paradigmas, los naturales e históricos cambios que desde lo exterior remecieron hasta poner fin a la amable y heredada inercia en la nueva República.

Así, resulta imprescindible contextualizar el escenario social y político en que se enmarcaron los movimientos reformistas. La historia cultural de un país, así como en la biografía de un hombre, resignifica los hechos, dependiendo del contexto en que ellos ocurren y del momento político y social. Lo que fue en la vida de un hombre fue en la vida de su conjunto. Cuando profundizamos en la exploración de un contexto histórico para el entendimiento de las reformas que aquí nos ocupan, intentamos graficar un estado de cosas y del alma social, un contexto que, simple y a veces no tan simple, hace que el ímpetu y la actividad de los hombres desencadenen movimientos profundos, que dejan huellas en la historia.

Para festejar el primer centenario de la independencia, el gobierno celebró con discursos, gestos y obras, los cuales habrían de representar lo que para entonces significaba Chile. Recuerdos de un “haber estado ahí”, para visitar e inmortalizar los grandes paradigmas de la historia del joven país. En el mentado aspecto de la representación de la identidad, y dado que el gobierno de la época no osaría presentar una imagen de país que no grafique la realidad de todos sus sectores, los discursos centenarios se cargaron de críticas, jactancia y aspiraciones. El debate interno se avivó seriamente, alcanzando la más amplia diversidad de temas y cuestiones, incluyendo lo artístico y cultural, y cuánto tienen estos, de nacional, democrático y transversal, según exigían las nuevas pancartas proselitistas de aquel entonces. Las condiciones

socioculturales hacia 1910 y los años sucesivos eran tan sensibles, que en una simple metáfora, equivaldrían a un gran salón decimonónico, donde los susurros populares y con mayor razón, el esténtor burgués puede resonar en los pisos y muros del floreciente Estado.

Por cierto, este dilema no es privativo ni exclusivo de nuestro país. Coincidentemente con el marco temporal de nuestro estudio, reconocemos un pensamiento, además de republicano, indigenista en Latinoamérica¹, advirtiendo que los sucesos mundiales, que son parte del metarrelato modernista, provocan una reacción de autoafirmación local, a través de la apelación a lo indígena o vernáculo. Podríamos agregar por nuestra parte, que este fenómeno pudo darse en Chile en mayor o menor medida en comparación con otros países, pero, como veremos más adelante, es un axioma que sin duda alguna operó, y particularmente en la música.

Nos referimos a disquisiciones constantes y recurrentes de las sociedades con pasado colonial, que por destino están sometidas al embate de la reflexión acerca de la identidad nacional y el incidental enfrentamiento del escrutinio Modernista. Es el consabido choque de culturas, que se inició en aquello que llamábamos descubrimiento, que ahora bien denominamos encuentro, y que siguió transcurriendo en un tránsito sucesivo, en una ceremonia íntima y velada de enfrentamiento entre dos mundos que se abrazan y se confunden. El tránsito de lo colonial a la República independiente.

Así, en el Chile de mediados del siglo XIX los republicanos ilustrados, herederos del poder adquirido legítimamente por la guerra de la independencia actúan con la convicción de que se debe seguir desarrollando el plan original de la Corona, como una extensión de un modelo bien conocido y entendido, pero bajo otra bandera. Posteriormente, la concepción imperial, no asumiría ni incorporaría el factor vernáculo e

¹ (Valdés Devés, 1997)

indígena en Chile ,y aún menos asimilaría el adolescente *ethos* del Chile colonial. En este contexto, comprendemos la formación de la Sociedad Filarmónica Santiago, la fundación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación² y del Teatro Municipal.³

Como pretendemos demostrar a lo largo de esta investigación, la era moderna y el modernismo, como contexto de los cambios que nos ocupan, es un proceso que se conecta directamente con la problemática de las definiciones identitarias, sean estas las relativas al indígena o al mestizo respectivamente.

Si bien se trata de un proceso para nosotros local y latinoamericano, participa éste de características de otros procesos emancipadores, como el que se viviría en África algunas décadas más tarde; pero con la diferencia, de que el profuso e intenso mestizaje indiano-hispano, opera como dispositivo que complejiza la amalgama.⁴ Así como cuando estudiamos el proceso emancipador de las colonias americanas, se advierten actos políticos, actos bélicos y actos ceremoniales que, tanto cronológica como diacrónicamente, avanzan en la construcción histórica de la independencia; hay un momento, un conjunto de actos que desde lo exógeno a lo puramente político, construye una independencia y afirmación en cada uno de los paradigmáticos temas de la época: el Estado en sus componentes de territorio, poder político y nación; y en lo que es relevante para nosotros, en la Cultura y las Artes.

Si los aforismos nacionales, además de su exceso coloquial pueden dar cuenta de la manera de ser, Chile es definitivamente un país crítico, nacionalista y desarrollista. ¡Año nuevo, Vida nueva! ¡Centenario, cambiemos todo! Se advierte un común

²En adelante Conservatorio Nacional.

³ (Merino, 2006, págs. 5-27)

⁴ (Academia de la llingua Asturiana, 1992, pág. 11)

denominador de ciclo o repetición ligada al inconformismo, a la disparidad de visiones, a la secreta aspiración de mejorar.

Siguiendo al historiador Bernardo Subercaseaux, las turbulencias políticas vividas en los años 20 en Chile, se proyectan a todos los ámbitos de la sociedad, y lo que es más importante, las consecuencias se reproducen y amplifican a lo largo de todo el siglo XX.⁵ Del mismo modo, este proceso se yergue como histórico, global y transversal a la música y las Artes en Chile. Se trata de un proceso que, como veremos al final de esta investigación, tiene consecuencias en las relaciones de la música con la sociedad toda -institucionalización de la música-, y afecta también el contenido o sustancia de la formación musical superior, en una suerte de escolástica medieval resucitada para la reivindicación de ciertas estéticas, y la supresión y estigmatización de otras.

Los hombres que alientan y agitan las reformas que terminan por cristalizar los cambios de 1929, promueven una reforma basada en un pensamiento que parece fusionar filosofía y “religión mesiánica”. Una “cruzada” que pretende devolver la decencia y el rigor a una enseñanza, teoría y prácticas musicales que, en palabras de ellos mismos son “degeneradas”. En estas reflexiones, el arte en general y las músicas del país se encuentran a la entrada y a la salida del foro de discusión. La música es constructora e intérprete, nutre las formas, y de regreso representa dichas construcciones.

La musicología histórica, ampliada en un estudio social, territorio en el cual se instala la presente investigación, penetra en los textos y contextos de las existencias políticas y culturales del país en aquel momento, y pretende revelar cómo las energías sociales construyen instituciones idealizadas y formales, las cuales son determinantes

⁵ (Subercaseaux B. , Imaginario político de transformación, 2009, pág. 10)

para el futuro de la enseñanza, ejecución y práctica de la música en Chile. De todas las músicas.⁶

Durante los últimos años, se demanda insistentemente de los gobiernos y las instituciones, la proposición u oferta de un arte y una cultura que satisfaga las necesidades morales de la nación. Pero ¿cómo partir?, ¿desde dónde partir? Es difícil responder a las demandas actuales y proyectar hacia el futuro, si muchas de las bases de la institucionalidad musical actual, aún permanecen insuficientemente aclaradas, y gran parte de la historia musical del siglo XX se tiene por hecho natural y constatado, en un proceso de cristalización casi centenario, donde las verdades, se tienen por ciertas, más bien por repetidas, que por verificadas.

El estudio que nos proponemos apunta a determinar cuál es el motor de los cambios y de qué se nutrió dicha máquina transformadora. Aun cuando consideramos indispensable la verificación de si efectivamente obras y hechos contaban con las bases y fundamentos reales esgrimidos por sus autores⁷, no consideramos simplemente atar cabos en el marco de causalidades obvias, sino que se trata de la revelación de interacciones complejas, que combinan y articulan el imaginario, la posibilidad real, y el poder creador de los hombres. Se trata, en definitiva, de la revisión de los discursos y los hechos constructores de la reforma de 1929.

Queremos constatar cuánto de la historia contada en la academia y en la memoria, se condice con lo verdad y los hechos, comprobando textos, formas y entornos de un época sumamente importante en la historia cultural y musical de Chile. La

⁶ Decimos todas las músicas, porque los hechos que estudiamos y sus fuentes, aun cuando aluden a la música de arte, tienen repercusiones que no distinguen géneros y estilos, ni zonas estéticas, culturales ni sociales.

⁷ Con seguridad en el futuro dispondremos de estudios musicológicos que certifiquen la efectiva modernidad y democratización de la enseñanza de la música a partir de 1929, y cómo dichos cambios pudieron afectar los destinos de la música en el siglo XX en Chile.

identificación del agente del cambio detrás de los hechos y las instituciones, y la contrastación entre las intenciones y el logro. Se trata, en definitiva, de una suerte de examen científico, también axiológico, que dé luces sobre la ideología y legitimidad de la construcción reformista.

Por cierto, la respuesta al cómo estos cambios se expresan y atraviesan todas las Artes, y dentro de ellas la música, considera el examen de la obra institucional de Santa Cruz⁸, la cual, a la luz de los hechos ya no podemos considerarla como la consecuencia inocente del coraje y determinación de la Sociedad Bach.⁹ La constante e indefectible referencia al maestro Santa Cruz en este trabajo, no habrá de considerarse loa ni crítica a su persona; pues el quizá indeseado, pero innegable y muy ambicionado rol de estadista de la música y las Artes, hacen imposible no recurrir a sus palabras y testimonio.

Finalmente, queremos hacer notar que la revisión crítica a este período de la historia de Chile, como momento de la institucionalización de la música y las Artes, no implica juicio ni evaluación de sus resultados, trabajo que requeriría de otros elementos y metodologías, además de una estudio más detallado de lo que ocurrió desde 1929 hasta nuestros días en este ámbito.

De la nueva historia a la musicología histórica

No es una "nueva historia". Ciertamente se le puede definir como el resumen de algunas

⁸ La ingente obra del abogado músico, abarca los planos políticos, institucionales, docentes y compositores.

⁹ La Sociedad Bach, fue la agrupación política y musical creada por Santa Cruz para el apoyo de sus ideas e intereses en el impulso de su actuación pública, y que también llevó a cabo una actividad musical dentro los cánones estéticos que animaban a sus integrantes. El propio Santa Cruz se refiere a esta agrupación como "maravilloso centro juvenil". (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 379)

preocupaciones principales; la ampliación del campo de visión del historiador por el descubrimiento de "cosas nuevas", la apelación a un conjunto de ciencias humanas (antropología, economía, sociología, el psicoanálisis...) la aplicación de métodos cuantitativos cada vez más sofisticados, basados en una serie de documentos... En realidad, la "nueva historia" tiene tras de sí su propia historia, repleta de ambigüedades y contradicciones. (Le Goff, *La Nouvelle Histoire*, 2006, pág. 257)

Como advertiéramos en páginas anteriores, esta investigación considera una proposición hipotética y tangencial, que si bien no constituye un fin en sí mismo, representa un logro metodológico en la tarea de articular la hipótesis central, que pueda ayudar a generar nuevo conocimiento de una época fundamental en la construcción nacional. Nos referimos a la forma y metodología para hacer historia musicológica.

La adhesión a escuelas historiográficas, la exposición vasta de fuentes y organizaciones epistemológicas no son límite ni complejo, para un caso único, particular e irreplicable, como única es la historia de un país. No basta con la mera descripción del entorno o la crónica historiográfica a que estamos acostumbrados desde el siglo XIX y que imperó en Chile hasta fines del siglo pasado. Intentar el mero relato de los hechos acaecidos entre 1920 y 1930 es lo que Fernand Braudel llama "la espuma de la historia"¹⁰. Se enmarca en lo que François Simiand llama "la historia evenemencial"¹¹,

¹⁰ (Gemelli, 1974)

una forma de hacer historia mejor reservada para cronistas y periodistas, que solo cuentan hechos aislados.¹²

En la medida que han surgido y evolucionado los estudios sociales ampliados, se han abierto nuevos caminos para la reflexión cultural, histórica y por cierto, musicológica. A partir de los años cincuenta se centra la atención en los procesos de largo plazo (“*longue durée*”)¹³, y las causalidades implicadas y contenidas en los hechos estudiados, y ya en los setenta se acuña el concepto de historiografía holística, que pretende representar una historia total.¹⁴

Aterrizando la Nueva Historia en nuestro país, Sergio Villalobos al presentar al público el segundo volumen de la “Historia del Pueblo Chileno”, a comienzos de los años ochenta, explicita su visión de “largo plazo”, ampliando el discurso historiográfico sobre un periodo que parecía sumamente asentado en la historiografía nacional, como lo es el siglo XVII.¹⁵ Más potente es la opción en la obra de Gabriel Salazar y Julio Pinto en los años noventa, al construir en 5 tomos, una historia sincrónica, que da cuenta del devenir de Chile en diversos temas sociales.¹⁶

¹¹ Fue Francois Simiand de la *L'École des Annales* (Escuela francesa) quien acuñara las expresión “*histoire événementielle*” para referirse a la forma de hacer historia, en la cual se priorizan los hechos individuales (“*espuma de la historia*”), por sobre las estructuras históricas extensas en el tiempo. (Dumoulin, 2000, pág. 12)

¹² “...el estudio...debe apartarse de los hechos únicos para tomar en consideración los hechos que se repiten, es decir, debe descartar lo accidental para aferrarse a lo regular, debe eliminar lo individual para estudiar lo social”. (Langlois & Seignobos, 2003, pág. 39)

¹³ La expresión “*longue durée*” fue acuñada levantada por la Escuela francesa en el contexto de la crítica a la historia de los eventos.

¹⁴ (Cohen, Congost, & Luna, 2006, pág. 55)

¹⁵ (Villalobos, Historia del Pueblo Chileno, 1983)

¹⁶ Historia Contemporánea de Chile, por Gabriel Salazar y julio Pinto, Volúmenes I al V, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 1999-2002.

Asumiendo que en la misma medida que las sociedades progresan, o quizás solo evolucionan¹⁷, se intensifica la profusión de sus fuerzas internas. Los macro campos de la investigación ceden espacio para el estudio detallado de los procesos endógenos de la sociedad. Ya no es necesario apelar a grandes corrientes universales de pensamiento, sino más bien se articulan reflexiones teóricas, que desentrañen las modulaciones derivadas de la interacción de las instituciones y los hombres que las mueven y componen. Esto no significa desasirse por completo del marco fáctico y de los precedentes teóricos anteriores, los que fueron sustentadores de metarrelatos donde las ideologías arrastraban sin contrapeso el porvenir de los pueblos libres. Se trata simplemente, de sumar a dicho fenómeno la acción, el movimiento, la energía contenida en los eventos internos, nacionales y aun locales.

Citemos por ejemplo, la disquisición entre Vanguardia histórica y la puramente llamada Vanguardia; donde la primera es el fenómeno estético-ideológico que tuvo lugar en Europa occidental a comienzos del siglo XX, y la segunda se refiere a las resonancias locales y particulares de dicho proceso en otras latitudes. La Vanguardia como movimiento, ya tuvo lugar en Europa, pero sus resonancias viven. Es un proceso que traduce en mil pequeñas formas de disciplina, estilo, carácter y finalmente, es la instalación de un espíritu modernizador; vanguardista. Se trata de una verdadera profesión de tracto sucesivo, que no acaba más.

El estudio musicológico ampliado en las ciencias sociales busca hacer conscientes los procesos ocultos de la historia; es como un psicoanálisis historiográfico¹⁸, que modulando y conjugando el fenómeno particular, la historia

¹⁷ Entre las diversas posibilidades que da la sociología y la filosofía para definir evolución, progreso y desarrollo, adhiero a la visión Hegeliana, que acorde con la creencia de la perfectibilidad del hombre, ve el progreso como el avance a un estado deseado, y la evolución como un mero cambio de estado. (Sklair, 2001, pág. 40)

¹⁸ (Goñi, 1996, pág. 19)

global, las crónicas vernáculas, las epopeyas y el pequeño ardid de los hombres, construyen realidades nuevas.¹⁹

Y es que los procesos de la historia nacen en la fragua cotidiana de la vida y las personas; no son consecuencia de una concepción ascética y escéptica del laboratorio, o la mente de un benemérito de los dioses. Las grandes transformaciones sociales, son generalmente, el resultado de la excepcional conjunción de ideas, bríos, poder, recursos, oportunidad y por qué no decirlo, la providencia, que cristaliza ideas y formaliza los cambios. A priori, podemos afirmar que ninguna transformación social y/o cultural podría tomar forma y cuerpo en una organización humana, sin que sus bases populares y las ideas mismas, no tuvieran un asidero que conecte dichas transformaciones con el deseo de al menos algún sector importante de la sociedad en que tienen lugar.

Asimismo, aun las más brillantes páginas de la historia occidental, como la instalación de la república ilustrada, o el alza y caída de imperios y tiranías, adolecen de tristes y ominosos episodios; tanto en la forma como en el fondo. Episodios, donde importantes cambios sociales demandan la intervención directa de los hombres, involucrando no solo la adhesión intelectual de las personas, sino también su participación, la expresión viva de las masas, como caja de resonancia de la actividad de las cúpulas.

Tal como describe la teoría política, las fuerzas políticas, en parte representadas por los partidos, son motor y vasos comunicantes de la democracia moderna; en los movimientos sociales, las personas actúan validando las cosas y los hechos por

¹⁹ Tomemos por ejemplo a Heidegger, quien adhiere sin pudor a la impronta hitleriana, y no son pocos los que desde la nueva historiografía, si bien no justifican del holocausto, se empeñan en establecer relaciones de causalidad entre, una sociedad alemana inter-guerras empobrecida, humillada y oprimida, un exceso genocida y la articulación cómplice, entre el revanchismo y un líder que la interpretó, pero no la inventó.

aclamación, y no por la razón, como si fueran una trastienda, humana y política que soporta los cambios.²⁰

Tal cual, en el territorio de la cultura y las Artes, pueden encontrarse procesos quizá menos graves o determinantes en la historia de la humanidad, pero igualmente complejos y gravitantes, donde la adhesión o no adhesión de las personas, importa y determina la reformulación cultural de la música y las Artes de un país. La transformación modernizadora incluye la transformación cultural, pero de un modo más intrincado y menos evidente.²¹

Con todo, y al rescate de una necesaria polivalencia metodológica, dentro de mi investigación se mantiene de modo implícito y aún explícito la importancia de testimoniar los sucesos. Nos referimos a la tradicional crónica de las personas, los actos y hechos que hacen historia. Tal como dice Burke desarrollando a Halbwachs²², se trata de apelar a la función de los acontecimientos como constructores de la memoria (Historia como memoria social); por tanto no debemos mirar con desdén la importancia de los eventos. La conciencia colectiva de un relato histórico que enfatiza en el hecho político, militar, social y cultural, tiene siempre el gran valor de unir, consensuar y aunar

²⁰ Hegel se inspira en Kant, cuando percibe un “plan oculto”, que escapa a la conciencia de la especie humana. La libertad, realización por el espíritu de su propia esencia, es la finalidad absoluta de la historia..., la necesidad, el instinto, la pasión, el interés particular que existe inmediatamente por sí mismo... Esta inmensa amalgama de voluntad, de interés, de actividad, constituye el conjunto de instrumentos y medios de que se sirve el ingenio del universo para realizar su fin, elevarlo a la conciencia y realizarlo... Finalmente, la historia universal aparece como un proceso, lento, oscuro, doloroso, a través del cual la humanidad pasa del inconsciente al consciente. (Bourdé & Martin, 2004, pág. 77)

²¹ En lo general, tenemos la sensación de que esta modernización, la que conocemos en la historia inmediata, es la de mayor velocidad de cambio. Que incluso tiene que ver con el acelerado paso de las generaciones actuales que no sólo rompen eslabones de continuidad en forma más rápida, sino que además, desde lo cultural, principalmente, tienden a desconocerse entre ellas y a separarse en rompientes más bruscas y disociativas. (Rinke, Cultura de masas: Reforma y Nacionalismo en Chile: 1910-1930, 2002, pág. 10)

²² (Burke, 1997, pág. 44)

a las personas, factores que en países como Chile se hacen indispensables al momento de reflexionar el paradigma de la identidad cultural.²³

²³ “Tal vez hay un camino intermedio, una aproximación al pasado, que cuestiona desde la mentalidad actual, pero se niega a dar respuestas actuales, que se ocupa de las tradiciones, pero que hace posible su continua reinterpretación, y que destaca la importancia de las consecuencias no deseadas en la historia de la historiografía, así como en la historia de los acontecimientos políticos”. (Burke, 1997, pág. 2) [Trad. del autor]

Tesis

El análisis de las transformaciones que aquí nos ocupan, considera un estado de cosas anterior y una masa crítica en movimiento. Es imprescindible visitar los caminos del largo viaje, el proceso como sucesión diacrónica y sincrónica de eventos y hacer una reconstrucción de escenario previo, constituido por la historia general de nuestro país y el análisis político, social y cultural de aquel entonces.

Así, con todas estas consideraciones, en la primera parte de este trabajo intentaré graficar el contexto histórico en todo aquello que pudo haber contribuido como marco o catalizador de las transformaciones culturales. Lo que podríamos denominar la historia externa de una historiografía musicológica. Los metarrelatos modernistas²⁴ como el progreso, el desarrollo, la justicia, la democracia, etcétera, constituyen todos paradigmas que junto a la cultura de un país, sirven para definirlo, perfilarlo como individual, y en definitiva, acercarnos a su identidad nacional. Todos estos conceptos se funden en el gran y único metarrelato llamado Historia.²⁵ Esta Historia, como sistematización de un pasar y la forma de abordarla, constituye también un eje tangencial de esta investigación, por lo que dedicaremos líneas para exaltar el valor de la revisión y los nuevos ojos del investigador, para la resignificación de las cosas.²⁶

Asimismo, hay que señalar que las reformas artístico-musicales emprendidas a partir de 1925 y más evidentes después de 1928, fueron el resultado de un lento, sostenido y subterráneo proceso que involucra sustancialmente la actividad política de

²⁴ Entendiendo por metarrelatos las teorías especulativas de historias dentro de otras historias, basadas en particularidades que viven diacrónicamente para explicar un sinfín de realidades, incluyendo de modo especial la modernidad. (Beriain, Josetxo; Aguiluz, Maya, 2007, pág. 40)

²⁵ (Vergara Anderson, 2010, págs. 2, 95)

²⁶ Como bellamente expresara Proust, “El verdadero viaje de descubrimiento no consiste en buscar nuevos paisajes, sino en tener nuevos ojos”. (Proust, 1923, pág. 360)

“próceres culturales”. La energía de las personas, unida al caos político manifestado en una profusa producción de normas jurídicas, resoluciones y actos administrativos, construyen el camino para las reformas.²⁷

El ejercicio de dar cuenta de cómo eran las cosas, para llegar a ser del modo en que hoy las conocemos, cobra particular relevancia si consideramos que las transformaciones que nos interesan fueron articuladas primordialmente desde el aparato institucional, es decir involucrando política contingente de turno, estatutos jurídicos, actos administrativos y en fin, el actuar de agentes públicos y privados, desde ministros hasta simples funcionarios, todos orientados a la cristalización de cambios institucionales, y más tarde sociales.

Por otro lado, el imaginario de transformación operó asimismo en el campo intelectual y artístico. Corrientes como el desarrollismo, la sociología de la dependencia, el gremialismo, la promoción y educación popular, fueron energizadas por uno u otro polo, y todas estas fuerzas se revelaron en los tópicos de globalización, modernización, clases, hegemonía y cultura, que también son ejes principales de esta investigación.

A propósito de Modernismo, creemos importante identificar y descifrar las variaciones terminológicas que en nuestra realidad toman los conceptos de Globalización, Modernización, Modernidad y Nacionalismo, y las consecuencias que tuvieron el arribo de las ideas del nuevo siglo en la realidad artístico musical chilena. Nos referimos a la Vanguardia.

Consideramos fundamental, hacer el análisis de las ideas desde lo global a lo particular de nuestra realidad y trasladar y adecuar las pulsiones intelectuales e

²⁷ Hemos dedicado el Anexo N° 2 para el repaso y desarrollo cronológico de los momentos fundamentales de este proceso.

ideológicas de Chile y el mundo, al espacio de la cultura y las Artes. Todo un complejo social y cultural, pleno de opciones y decisiones que, sin duda, determina a posteriori una vida artística y musical.

¿Pudo el marco histórico de la época, determinar la vida artística y musical con antagonismo y polarización como formas de construcción cultural? El diseño por simpatías y alineamientos intelectuales son el axioma constructor de los próceres de la reforma o “Padres de la Patria cultural”, por tanto, nos parece más que necesario identificar y perfilar denominadores comunes a partir de los cuales se pueda extrapolar y construir un ideario, soporte de la reforma.

De este modo, y como pretendemos demostrar en esta investigación, la manipulación institucional actuó en ese momento interviniendo la escena cultural-musical nacional, y siguió actuando en las décadas posteriores, construyendo una crónica e historia que selecciona los hechos y tendencias por el tamiz de las conveniencias, dejando conocer solo aquello que sirve a su propia afirmación. Ese ambiente, más que de libertad, diáspora y desorden, acogió, alentó y promovió lo que en arte constituye la proclividad y el gusto. Libertad creadora de tendencias no muy representativas de la comunidad. Libertad que aprovechó brechas de desorden político y una legalidad sin legitimidad, para instalar una nueva institucionalidad de las Artes.

El gusto, la suma e interacción de ellos, irrumpe en la reflexión de un modo atípico e históricamente provocativo. La báscula imaginaria de la ortodoxia y la heterodoxia se duplica y se replica en todos los tiempos y en todos los campos, agudizando y radicalizando el discurso. Esta poesía universal, tiene su orden, complejos y reflejos. Las causalidades, alimentadas por la dialéctica de la política bipolar chilena, construyen y destruyen.

Aun, cabe agregar, que la historia se puede siempre agudizar por la confluencia de otros factores intervinientes, tales como la cultura vernácula y la transculturación, y queda muy bien representada en siglo XX por el modernismo, el posmodernismo y la globalización.

Finalmente, en la égloga de este período, también podemos incluir el drama humano, cuando advertimos que el trajín de los cambios, y en la necesidad de levantar una epopeya de “cruzados e infieles”, deja en la opacidad de las tinieblas a personajes e instituciones, que como Enrique Soro y Luigi Stefano Giarda entre otros²⁸, son duramente estigmatizados y preteridos como enemigos del progreso.²⁹

²⁸ Director y Subdirector respectivamente del Conservatorio Nacional que funcionó hasta 1929.

²⁹ Parafraseando a Domingo Santa Cruz, los fieles de la cruzada son él mismo y sus cófrades de la Sociedad Bach. (Santa Cruz, *Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, 2008, págs. 25,139,156,178,196)

I. De la tensión global a la transformación local

A casi ciento cincuenta años de la primera revolución industrial (de las máquinas)³⁰, cien años de la segunda revolución industrial (la de la modernidad y los capitales)³¹, y aproximadamente a cincuenta años de la explosión y masividad de las comunicaciones y telecomunicaciones, apropiadamente podemos hablar de emulación, repetición y procesos en cadena de las formas sociales y culturales. Es la aceleración a que alude Marc Augé. Es la “sobremodernidad” que aplaca lo personal y promueve lo común, lo colectivo.³² En suma, lo global.

Con igual y gradual rapidez exponencial, se registran los cambios en la historia cultural del siglo XX. Estos eventos se ven potenciados por el motor del capitalismo, como también por el emprendimiento de los individuos, que aburridos o lánguidos por su “*autopoiesis*”, buscan y atraen el nuevo estímulo intelectual, luego cultural y musical. Así, parte fundamental de los cambios que pavimentan el movimiento cultural, lo constituyen los avances industriales, los mecánicos y las novedades eléctrico-tecnológicas, y por qué no citar también las financieras de comienzos del siglo XX.³³ En Chile, particularmente, se perfila un modelo productivo que se perfeccionará a lo largo del siglo XX; tal como vertiginosamente se desarrollarán los avances tecnológicos y de comunicaciones, exponencialmente se reproducirán las causalidades entre progreso y cultura musical.

³⁰ Se habla de primera revolución a la que se conoce como la revolución de las máquinas, los inventos y en general el vertiginoso desarrollo tecnológico de principios del siglo XVIII, y decimos segunda revolución haciendo referencia a la internacionalización de los capitales, para el aprovechamiento de mercados emergentes, como el de las ex colonias. (Rinke, Cultura de masas: Reforma y Nacionalismo en Chile: 1910-1930, 2002, pág. 12)

³¹ (Fazio V., 2004, pág. 44)

³² (Augé, 2000, pág. 97)

³³ Valga anotar que en el caso chileno las anotadas primera y segunda revolución industrial confluyen en un momento de expansión desarrollista donde máquina y capital se potencia recíprocamente.

Los procesos que se vivían en Chile tienen bastante que ver con la situación mundial, la cual desde ya podemos calificar como sumamente convulsionada e inestable. La llegada del nuevo siglo se caracteriza por una aceleración vertiginosa de evoluciones institucionales y cambios provocados, entendiéndose por estos últimos las revoluciones. Se trata de transformaciones que se vienen fraguando desde el siglo XVIII, removiendo los paradigmas principales de las sociedades occidentales. Cambios a los que la música, el arte y la cultura en general, no están ajenos. De hecho las novedades filosóficas, y aun panfletarias, todas las cuales posteriormente constituirán la Vanguardia (*Avant-garde*), son el reflejo y derivada de la crisis social y cultural que se elaboraba y se diseminaba entre futuristas italianos, audaces españoles, revolucionarios franceses, críticos alemanes y atrevidos estadounidenses.

Esta interacción entre lo externo y lo interno, entre lo social-cultural y lo puramente artístico-musical, no es un flujo lineal, unívoco y cronológicamente estable, es más bien un flujo matricial, entendiéndose por este un proyecto social donde los factores generadores del cambio, representados por el gobierno, los políticos, los actores privados, el contexto global, operan de modo independiente, interactuando entre sí y contribuyendo, a veces sin conciencia de ello, aun mismo objetivo. La transformación y el cambio.

En la evolución de las ideas, no hay sincronía, ni siquiera un desarrollo diacrónico que construya un modelo de modernización previsible. En este proceso, el sentido de las corrientes de pensamiento y la obra, retroalimentan el propio discurso y tensionan la trama teórica, estética y filosófica, fortificando las dudas y provocando resistencias, que como en el caso chileno, traicionan la inspiración y el desarrollo de la nueva tendencia, en este caso la Vanguardia: o bien, como en lejanas naciones, desembocan en grandes revoluciones, como las conocidas a principios de siglo XX.

En todos estos casos, la no recepción libre y complaciente de la modernidad cultural, desemboca en la modelación institucional de las Artes y la música. El Estado, la más importante de las instituciones modernas, se remece, y según la cualidad de sus dirigentes abraza, en mayor o menor medida, la renovación interviniente e insurgente.

En términos culturales e institucionales, la modernidad, desde el mismo momento de la gestación de sus ideas en Europa, se ha caracterizado por un alto grado de variabilidad en sus formas institucionales y desarrollos conceptuales. Ha ofrecido puntos de referencia que han adquirido una relevancia universal y que han servido como principios estructurales subyacentes a otros proyectos institucionales de escala global. (Berriain, Josetxo; Aguiluz, Maya, 2007, pág. 314)

El siglo XX propuso temas y preguntas desde todos los rincones del pensamiento y la actividad del hombre. Se había producido una cantidad tal de descubrimientos e inventos, que la imaginación humana ya no competía frente al acelerado devenir de los hechos. La segunda revolución industrial, aquella de los capitales extranjeros y las consecuencias derivadas de la revolución de las máquinas, cambiaba paulatinamente el rostro y esencia de las ciudades chilenas. Las transformaciones sociales fueron una ola, o más bien, una marea que va y vuelve, entre Europa y América, y de Norte a Sur; tiñendo y destiñendo las ideas y las obras. Lo externo y lo interno resuenan: 1917, la revolución Bolchevique; 1920, surgen los proyectos de izquierda en Chile; 1924, primera asomada

golpista en Chile; 1929, la crisis financiera mundial. Y en lo que a nosotros compete, entre tantos otros cambios, tiene lugar la reforma de la enseñanza musical superior.³⁴

Chile, como nuevo Estado libre y soberano, observa, aprende y en ocasiones se hace eco de los sucesos europeos; ecos siempre sesgados por la inefable distancia y morigerados por las graves vicisitudes políticas y sociales internas. Esas circunstancias internas, asimilables a fallas estructurales de la cosa pública chilena, pueden traducirse y así ocurrió, en una reacción manipuladora, oficial y/u oligárquica, que hace una copia y emulación, no siempre feliz, de las nuevas tendencias exógenas.

I.1. Crisis y afán de cambio

Nuestro interés por la instalación, la vigencia y las huellas del imaginario político de transformación social, reside en la relevancia que este proceso tiene con respecto a las ideas y a la cultura chilena del siglo XX, país en que, como hemos sostenido en diversas oportunidades, las energías culturales han sido con frecuencia dinamizadas por imaginarios políticos. (Subercaseaux B. , Imaginario político de transformación, 2009, pág. 260)

³⁴ Asociando hechos de gran escala al proceso interno, el identitarismo social acuñado por Valdés Devés, indudablemente liga a un movimiento mundial de ideas y sólo madura luego de tres grandes hechos: la Revolución mexicana, la Revolución rusa y la Primera Guerra Mundial. Éstos generan un impacto suficientemente grande en la intelectualidad latinoamericana para motivar que la nueva generación sienta la necesidad o tenga el pretexto de tener que instalarse en el escenario esgrimiendo un nuevo paradigma. (Valdés Devés, 1997, pág. s/n)

Emplazados en el período que va desde el primer centenario de la Independencia hasta el fin del gobierno de Ibáñez, se advierten claros indicios de efervescencia y desorden. Es una época de la cual muchos historiadores y cronistas, opinan y ensayan, sin lograr identificar definitivamente las aristas y consecuencias de dicho periodo constructor y destructor; o quizá, parafraseando a Derrida, deberíamos agregar “deconstructor”, apelando a una retórica constructora de imaginarios y mitos que levanta la mirada de aquel tiempo.

La forma de hacer historia que aquí empleamos, como los hechos mismos, objetos de esa historia, contienen y participan notoriamente del análisis y crítica deconstructora Derridiana. “entonces deconstruir... significa atacar al lenguaje, que incorpora este concepto, pero también a todo un sistema institucional, sociopolítico, de jerarquías, de normas. Normas y jerarquías inscritas en la dureza de las instituciones, de las estructuras sociopolíticas”. (Cixous & Derrida, 2005, pág. 135)

Al mismo tiempo que en 1910 la fiesta comenzaba para los chilenos, se consolidaba una crisis a distintos niveles del acontecer nacional. Celebración y tensión se cristalizaron en una polémica que hizo presa de escritores, políticos y autoridades, que no encontraban cauce propicio para una correcta conmemoración nacional. Se trataba de

un país de poco más de tres millones de habitantes, con una geografía humana y política en plena construcción.³⁵ Una sociedad nutrida por el afán de Modernidad.

Para algunos es una crisis de decadencia (MackIver, Edwards) para otros es una crisis social y de desarrollo (Recabarren, Alejandro Venegas). Algunos piensan que el centro del problema radica en algún elemento de la sociedad o cultura chilena, por ejemplo, la raza (Palacios, Encina). Otros enfatizan la esterilidad del estilo y la problemática política (Subercaseux); las tendencias en la educación (Pinochet, Encina) o los problemas económicos monetarios (Ross, Subercaseaux, etcétera) (Gazmuri C. , 2001, pág. 2).

Con todo, la magnitud de la crisis y su propia ocurrencia, no son temas sobre los cuales exista completa aquiescencia entre los investigadores. Hay matices derivados de la naturaleza y alcances del fenómeno de aquel momento. Así por ejemplo, desde nuestros días, Cristián Gazmuri complica el análisis, haciéndonos poner en tela de juicio la real existencia de una crisis generalizada, interpretando que en lugar de una crisis real, acontece una circularidad o ciclo “autoflagelante”. Una suerte de síndrome depresivo centenario, que cada cien años de independencia nos hace reflexionar críticamente acerca del país.³⁶

³⁵ (Censo, 1907)

³⁶ (Gazmuri C. , 2001)

Por su parte, Subercaseaux anota que los cambios locales de que da cuenta la historiografía general y tradicional, no fueron más que otro de los giros bipolares propios de nuestro país. Esta vez, el giro fue del liberalismo a lo que denominamos como conservadurismo burgués suplantador. En suma, se termina el liberalismo parlamentario imperante desde el siglo XIX, por la llegada de otra élite, en algo que podrías graficar como una posta de las oligarquías en la carrera por el poder.³⁷

Es una evolución que, en los hechos históricamente considerados, nos lleva del conservadurismo liberal al reformismo desarrollista, un tránsito aparentemente simple, pero que del modo descrito por Subercaseaux, constituye un proceso que no habría de detenerse hasta nuestros días. Se trataría de una constante política y social, que nos lleva del reformismo al estatismo, y así, sucesiva y alternadamente; brincando entre autoritarismos, socialismos democráticos, conservadurismos, socialismos y dictaduras.³⁸ Este devaneo, que durante los primeros decenios del siglo XX hace bambolear la política interna, trasciende en importancia a los presupuestos historiográficos en que dicha afirmación se produce, pues justamente en ese entonces la cultura y la enseñanza musical superior se afectan de modo radical y fundamental en la historia musical posterior.

Y es que en nuestra sociedad se instala de tiempo en tiempo, un afán de golpear el timón de la nave que nos lleva hacia el futuro. Subercaseaux habla de ese péndulo inmanente de la bipolaridad. Gazmuri comenta una depresión autoflajelante. Quizá, es un proceso heurístico que mueve a los chilenos a buscar de entre la nada, una oportunidad de crecer, ser mejores. Es el “*Aufbruch*” de Kafka³⁹.

³⁷ (Subercaseaux B. , 2009, págs. 218-260)

³⁸ (Subercaseaux B. , 2009, pág. 218)

³⁹Se trata de una actitud atrevida, relacionada con el término alemán “*Aufbruch*” con todas las connotaciones que posee. Esta palabra puede significar «huida», «ruptura» y «estallido», y se puede

Las preguntas básicas serían dos: ¿Se debió esa crisis a la "decadencia de una aristocracia"? ¿Es realmente el año 1920 un punto-eje de cambio en la estructura social nacional? En parte, las causas del descrédito del discurso oligárquico tradicional ya se habían comenzado a gestar desde los años setenta del siglo XIX. (Salazar & Pinto, Historia contemporánea de Chile. Actores, identidad y movimientos, 1999, pág. 39)

Salazar nos revela los quiebres institucionales constructores de la sociedad y la cultura; al señalar que 1924, fue una entre otras oportunidades de construcción institucional no democrática, donde por la irrupción de un gobierno golpista se producen transformaciones desde la ilegitimidad representativa, y con ello normas jurídicas que sientan las bases estatutos e instituciones con importantes repercusiones educativas.

Porque en este país, las tres veces que se ha construido un Estado, las tres veces ha sido en base a golpes militares (1924, 1932 y 1973), con una feroz represión y exclusión de las mayorías democráticas de este país,

utilizar tanto para designar el final de una reunión, contexto en el que debería entenderse en el sentido de «disolución», como para hablar de algo que «irrumpe» o del comienzo de una nueva fase o situación. En este sentido tendría, por tanto, la acepción de «partida». Es la palabra que utilizó Kafka para titular el relato publicado a título póstumo que se cita al principio de esta introducción. (Griffin, 2007)

del proceso constituyente.⁴⁰ (Salazar, Youtube, 2011)

La controversia del bicentenario no debió ser distinta de aquella que tuvo lugar cien años antes. El remezón intelectual y cultural fue similar, pero evidentemente con escenarios muy diversos.

El Bicentenario se constituirá como un momento clave para evaluarnos y debatir diversas temáticas acerca de nuestra identidad nacional. Al revisar los últimos cien años de nuestra historia, podremos reflexionar sobre lo que hemos sido, qué somos, qué queremos y hacia dónde vamos”. (Reyes del Villar, 2007, pág. 42)

La disparidad de visiones era manifiesta, la celebración tenía invitados y observadores que no habían sido invitados. Reyes del Villar los refiere como los “aguafiestas”: Nicolás Palacios, Tancredo Pinochet Le Brun, Enrique Mac Iver, Alejandro Venegas, Francisco Antonio Encina, Alberto Edwards, Guillermo Subercaseaux y Luis Emilio Recabarren.

“La crisis del Centenario” y “los dos Chiles”...“Así, para 1910 la crisis ya se había explicitado de tal forma que había

⁴⁰ Transcripción de la entrevista concedida por Gabriel Salazar a estudiantes de Periodismo, Cine y Televisión de la Universidad de Chile el 9 de Julio del 2010, a propósito de la protesta estudiantil por una educación gratuita, el invierno del mismo año.

logrado gran importancia y difusión. ”
(Reyes del Villar, 2007, pág. 42)

Una vez más, podemos citar a Gazmuri, quien tentado por visiones sociológicas o venidas de la psicología social, parece tener dudas acerca de la lucidez de los ensayistas de la época.

Palacios, Venegas y el suicida Recabarren [los ensayistas polémicos] eran seres solitarios y, a veces, algo (o más de algo) desequilibrados. Algunos,...fueron perseguidos por la oligarquía gobernante...En el caso de Palacios, parece muy probable que padeciera de una enfermedad mental, depresión o algún tipo de neurosis o quizá psicosis. Recabarren era ciertamente presa de depresiones cíclicas y Alejandro Venegas posiblemente sufría de complejos, era tímido y retraído. (Gazmuri C. , 2001, pág. 2)

Alejandro Venegas, bajo el seudónimo de Dr. J. Valdés Cange, quien fue quizás el mayor de los “aguafiestas” de aquel entonces, escribió una serie de Cartas al Presidente Pedro Montt criticando su autocomplacencia en su manera de enfrentar el centenario. En 1910, dirigiéndose al candidato presidencial Ramón Barros Luco, editó un folleto que mejor representa su pensamiento. En estas recopilaciones epistolares se revela una actitud de profunda crítica y malestar respecto del estado de cosas en el país, denunciando la precariedad, desmintiendo el progreso e instalando de modo sistematizado y público el tema de la cuestión social.

La farsa es tan grosera, tan toscas son las bambalinas, tan desvencijados los bastidores, que los únicos que pueden engañarse son los mismos farsantes i tramoyistas que por haber tomado mui en serio sus papeles, acaso hayan llegado a creerlos reales. (Valdes C., 1910, pág. 7)

Esta visión contrasta definitivamente con la expuesta en El Mercurio de Santiago, revelando que hacia los años del centenario, existía una notoria afinidad entre la clase gobernante y este medio, ambos encarnando todo aquello que representa el pasado, lo rígido y lo conservador.

El Mercurio no establece verdades irrefutables, pero ilustra una visión de la realidad, a través de un discurso sólido y bien estructurado.⁴¹ Uno de esos discursos representativos de la mirada oligárquica conservadora, son las palabras de quien fuera Director del Mercurio de Valparaíso y redactor principal de “El Mercurio” de Santiago, don Julio Pérez Canto, quien en 1911, en la Introducción a una presentación de Chile para una colección británica que describía las naciones el mundo, presentaba a Chile como un país marcado por epopeyas, con una institucionalidad sólida⁴², con educación pública gratuita, pleno de ventajas de la civilización, tales como medios de transporte,

⁴¹ El periódico El Mercurio constituye una fuente fundamental en el sentido de testimoniar corrientes y tendencias, pero al mismo tiempo y considerando que fue, ha sido y es el vocero oficial de un sector o grupo importante de la sociedad, no podemos tomar sus contenidos como definitivos, sobre todo cuando ensayamos un estudio crítico o una historia social.

⁴² Recordemos que la Constitución Política de 1833, solo sería reemplazada en 1925, constituyendo un caso excepcional en el mundo. (Urzúa Valenzuela, 1991, pág. 35)

servicios urbanísticos y de asistencia social. En suma instalaba a Chile a la cabeza de los pueblos latinoamericanos.⁴³

Estamos frente a una época que se revela y comprueba confrontacional en la percepción y desordenada en su gestión, donde muchas cosas suceden por alineamientos semánticos e ideológicos. No solo habrá confrontación y antagonismos, sino también brazos intelectuales, políticos y culturales de uno y otro bando.⁴⁴

El historiador Francisco Encina por ejemplo, insigne exponente de los cronistas conservadores yerra gravemente en su diagnóstico, al calificar dicho momento como el de las "crisis fantasmas"⁴⁵. Fantasma porque todo lo que creyó ver, o no existía o era falso. Pero sí, reconoce y acepta una fabulosa reforma transformadora, centrando todo el interés en la construcción de obras y desarrollo material, derivadas de una bonanza económica transitoria.⁴⁶ Alberto Edwards, otro paladín de la historiografía conservadora y complaciente, habla de una crisis nacional, pero la achaca exclusivamente a una crisis política: la de los liberales.

Los liberales debilitaron el principio
de autoridad...y dividieron por

⁴³ (Pérez Canto, 1912, pág. 91)

⁴⁴ Gazmuri acota que siempre habrá historiadores conservadores, que, divergentes con otros intelectuales, hacen un relato benevolente de los hechos y morigeran el relato. La impronta de los chilenos de los primeros años del siglo XX, parece más bien configurar una mirada crítica, desilusionada de una independencia que no cambio las cosas y que sobre todo no recoge los cambios de la floreciente nación. (Gazmuri C. , 2000)

⁴⁵ (Tagle & Gazmuri, 2003, pág. 1)

⁴⁶ Lamentablemente, Encina no recoge hechos y gestos legales que dan una pauta acerca de un espíritu moralizador, ordenador de las costumbres, de las pasiones, pretensiones típicas del conservadurismo clásico, que disfrazado de burgués de clase media, va desplazando a los liberales. E.g. Leyes especiales, que dan cuenta de un nuevo sentido de construcción social: 1902 Ley para limitar el consumo de alcohol, 1913 primera convención de las juventudes conservadoras, y 1914 ley para el cierre de las cantinas en día Domingo.

dogmatismos de dudosa utilidad a las clases responsables del país. (Tagle & Gazmuri, 2003, pág. 95)

Tal como lo hace Encina, Edwards no escatima palabras para alabar ese presunto “progreso” de los gobiernos fuertes de Alessandri e Ibáñez. Como podemos observar, el “progreso” era el mítico paradigma de las oligarquías conservadoras de aquella época, sentencia exultante y jubilosa, solo equiparable al “crecimiento económico” tan estimado en el Chile contemporáneo.⁴⁷

Más que el solo triunfo del liberalismo, ...el país, sus principales ciudades y también sus posibilidades productivas, no solo se abrieron hacia el exterior sino que se reinsertaron en él abriendo nuevos cauces para recibir los nuevos contenidos de la modernización de la época. Modernización material,..., pero también modernización cultural, la de los códigos y asociaciones, la del liceo y la nueva universidad, ... Una modernización con un fuerte contenido valórico, un tanto minimizada en las fuertes discusiones políticas, pero muy profunda respecto a los verdaderos alcances entre conservadurismos y liberalismos. (Rinke, Cultura de masas: Reforma y Nacionalismo en Chile: 1910-1930, 2002, pág. 13)

⁴⁷Una prueba más de la circularidad y bipolaridad enunciada y denunciada por Subercaseaux y Gazmuri.

Valga la pena anotar que la lisonja constructora y artificiosa de la historiografía desarrollista de los primeros decenios del siglo XX, constituye una práctica anterior al centenario; se trata de una tradición enraizada en la propia independencia. Esta precisión que pone en tela de juicio la veracidad de la narración, es muy importante de ser tenida en cuenta a la hora de analizar el contexto de las reformas que nos ocupan, porque la historia general, que es historia externa de la historiografía musicológica, influye a esta última traspasando su función proselitista y correctiva por los senderos delineados por la oligarquía de turno.

I.2. Centenario e Identidad

Más allá de fiestas y celebraciones, los primeros cien años de la independencia de España, junto a la expansión económica y el Modernismo, constituyen una oportunidad en el más amplio sentido de la palabra. Abren una brecha para pensar y cuestionar. Representan la coyuntura para advertir, distinguir, aceptar, asumir y presumir. Presumir de lo que destaca, y también para lamentar las carencias. Es un punto de inflexión y reflexión, que permite avanzar en la tarea de fijar una identidad nacional. Adentrarnos en el proceso de reflexión de una identidad nacional, equivale, entre otros ejercicios, al estudio de las influencias modeladoras del ser nacional, Influencias que, como las describiera Oscar Wilde son perversas, porque modifican la sagrada belleza de lo natural y original.⁴⁸

La cuestión subyacente consiste en cómo diseñar un proyecto que, dando una solución de continuidad, interprete la contrahecha y difícil construcción social de la ex colonia.⁴⁹

⁴⁸ En sus novelas *El retrato de Dorian Gray* (1891), y *La importancia de llamarse Ernesto* (1895).

⁴⁹ Contrahecha y difícil, en cuanto la hibridación y convivencia de los mundos españoles y criollos, que entre guerras, refranes, bailes de salón y espectáculos con ceceo peninsular, se fragua otra nación.

La situación de Chile, podría equipararse a un proceso adolescente, donde el mozuelo mira a su alrededor y adopta las formas y los caracteres que mejor lo interpreten para generar una identidad propia. Es una búsqueda de referentes en un enmarañado paisaje de culturas y subculturas, además enmarcado por una hibridación y transculturación.

Cuando la asimilación se produce por la incorporación, el grupo incorporado debe mostrar su disposición a modificar su comportamiento asumiendo los modelos culturales del grupo cultural que absorbe. Los esfuerzos de amalgamación,...son muy comunes en los nuevos estados postcoloniales requieren una fuerza que limite las tendencias centrífugas en el aspecto cultural...; se busca una referencia cultural de base que sea un denominador común y que permita a la vez las variantes que vienen de antaño. (Boletín Oficial de l'Academia de la Llingua asturiana Principau d'Asturies, 1992, pág. 11)

Influencias en el origen o internas, como la asociada al indigenismo y la colonización, así como influencias en el proceso o sobrevinientes, determinan un cuestionamiento permanente, un desasosiego que surge desde todos los rincones de la sociedad. Así, el preterido *ethos* vernáculo, es un factor importante en la fricción social

local posterior, es parte del desasosiego al que nos referimos; lo que Eduardo Devés Valdés denomina identitarismo social.⁵⁰

Se va estableciendo, de esta forma, la polaridad indígena versus no indígena, como expresión de la polaridad latinoamericano versus no-latinoamericano. En otras palabras, al ser la realidad latinoamericana concebida como lo indígena, esto pasa a representar lo más propio y profundo de nuestra realidad; suplantando por esta vía al arielismo latinista que había marcado los años anteriores, suplantando por ello la polaridad arielista: latino-sajón, y suplantando asimismo lo culturalista por lo social. En síntesis, durante el período 1915-1930 se produce un conjunto de escritos que reivindican lo propio del continente entendido como indígena, se desarrolla así lo que hemos denominado un identitarismo social. (Valdés Devés, 1997, pág. Ed. electrónica)

Es interesante observar que la disquisición, ya en sus facetas de negación primigenia de lo indígena, como en el arrecio de las culturas foráneas, aflora y se concentra en los primeros años del siglo XX. Concorre para ese entonces una confluencia inédita en Chile de realidades, pensamientos y estéticas; todo aderezado por

⁵⁰ (Valdés Devés, 1997)

la influencia cultural externa, derivada de la inmigración, tanto natural como provocada, de alemanes, italianos, ingleses y franceses; todos los cuales se insertan notoriamente desde el terreno económico, pero cuyo reflejo y desinencia cultural, pesará en la cultura y la encrucijada del modernismo.

No en vano, Néstor García Canclini estudia la hibridación cultural de América Latina desde el territorio de la modernidad, estableciendo que esta es un instrumento de categorización para una hibridación cultural que va más allá del mestizaje, de los orígenes, migraciones y encuentros.⁵¹

La influencia política, intelectual y cultural desde el hemisferio Norte, se podía sentir en distintos aspectos de las principales ciudades chilenas y de la sociedad en general, dado el importante contacto con Europa, y aunque no así de intenso, también con Estados Unidos de Norteamérica. La influencia de Estados Unidos y el Reino Unido sobre Chile, ha sido determinante desde la misma independencia de nuestro país, y a propósito de la creciente expansión económica y luego militar, se fue acrecentando a lo largo de los siglos XIX y XX⁵². En particular, respecto de los Estados Unidos, quien, arbitrando el futuro de Tacna y Arica, se convierte en acreedor político *ad eternum*, y Chile y sus gobernantes, en su agradecido e irrestricto admirador.

Francia y Alemania, de distinto modo, devienen en el alter *ego del mestizo*. Ambas opciones bastante artificiosas desde un punto de vista sociológico y aún geográfico, pero como demostraremos más adelante en esta investigación,

⁵¹Es cierto que García centra la mirada en Argentina, Brasil y México, pero en lo que concierne este punto, sus presupuestos son perfectamente extrapolables al caso chileno. (García Canclini, 1989, pág. 15)

⁵² (Nocera, 2006, pág. 26)

inmensamente gravitantes en el plano de la música; ya como modelo, o como pauta de corrección.⁵³

Los vasos comunicantes del complejo cultural con Europa, eran técnicamente los mismos de los siglos anteriores, sólo habían cambiado los contextos, el progreso material y tecnológico, generando un intercambio más rápido y fluido. Esa exposición cultural de América y Chile, en un tránsito que va desde el descubrimiento, conquista y colonización hasta nuestros días, se ha diversificado e intensificado. Lo que en alguna época fue recepción libre o cultura bienvenida, en otras, dependiendo de momento político y social que se experimenta en el país receptor, pudo significar influencia alienante, o simple provocación.

Resulta clave el problema de la recepción: los procesos de creación y transformación cultural se describen y explican en términos de descontextualización, apropiación y recontextualización, y la cultura renacentista europea [como la modernidad y vanguardia] se presenta como una mezcla, bricolaje o hibridación. Burke atiende con especial interés a las vías de transmisión y recepción cultural, destacando la importancia no tanto de los individuos geniales como de las redes o pequeños grupos de creación y recepción,... Los grupos y las instituciones en las que se movían son vistos como factores importantes de cambio. (María José

⁵³ El concepto “desespañolización”, que en otro momento examinaremos con detenimiento, es fundamental en el entendimiento de esta proclividad por el mundo allende los pirineos.

del Río Barredo prologando Burke, 2010, pág. 41)

Habida consideración de un pasado español del cual había que desasirse, y amenazados por un entorno cambiante, marcado por procesos revolucionarios y un verdadero incendio de las ideas estéticas, en nuestro país se instala el síndrome ex colonial. Este urgente complejo, está caracterizado por actos y hechos que manifiestan la necesidad de diferenciación y autoafirmación. La necesidad de autoafirmación se manifiesta principalmente en dos planos: la construcción cultural interna, la que constituye el meollo de investigación, y su representación externa, entendida esta como aquellos actos que pretenden mostrar o presentar al país fuera de sus fronteras, la cual es importante fuente documental de ser considerada, porque al menos teóricamente, el gobierno de turno debería representar la identidad nacional, y consensuar elementos y retóricas que identifiquen la mayor cantidad de rasgos comunes.

Las ferias internacionales son un ejemplo muy interesante, acerca de cómo nuestro país modulaba, en distintas épocas, la imagen que proyectaba. Estas escasas oportunidades para sacar de paseo el ser nacional, dan cuenta de que la discusión en torno a la definición cultural - la cual se mantiene viva -, nos acompaña desde tiempos remotos de nuestra historia independiente. Tomemos por ejemplo la Exposición Universal de París en 1889. En esa oportunidad en contexto de difíciles contiendas políticas internas, era complejo representar esta joven República en Europa, frente al peso específico de las culturas azteca e incásica. En esa oportunidad, Carlos Antúnez, Ministro Plenipotenciario de Balmaceda en Francia, acertó caminos y estéticamente se mimetizó con el anfitrión, toda vez que, encargó el diseño del pabellón chileno al arquitecto francés Henri Picq. Rara cosa ésta, ya que las bases de la feria invitaban a que

los pabellones de los países latinoamericanos se inspiraran en las arquitecturas tradicionales de cada país.⁵⁴

Durante décadas, Chile exhibe un innegable afrancesamiento, que transita por caminos social e ideológicamente turbulentos, hasta fines del siglo XIX cuando los modelos se fatigan por el nacimiento y reconocimiento político de lo que por ahora denominaremos clase media. Este proceso de afirmación de la nación y el Estado que la contiene, se exagera notablemente por la llegada del primer centenario de la independencia y las respuestas se orientarán principalmente a la concreción de un nacionalismo cultural.

Si hay algo que caracteriza la construcción de las identidades nacionales es su autoafirmación a partir de lo que sus productores culturales definen como la alteridad, lo “otro”. Este “otro” –a nivel de representaciones culturales– no es sólo la oligarquía afrancesada en las primeras décadas del siglo XX,...sino que también hay otra serie de “otros”, tanto internos como externos. (Cid, 2008, pág. 1)

No se trataba de un simple cambio de estética. Profundas transformaciones sociales y culturales ocurridas en el país, sumadas a la llegada de ideologías europeas que conformaron un nuevo marco gnoseológico, llevaron a una verdadera redefinición

⁵⁴ (Artequin, 2010)

de la idea de “lo nacional”, lo que obligó a su vez a replantear las formas en que el país era representado.⁵⁵

Diferente es la situación que se produce en 1929, justo en la época en la que se centra nuestra reflexión. En la Feria Iberoamericana de Sevilla 1929, lo humano, representado por la génesis étnica del hombre chileno, se funde con lo que Roberto Escobar da en llamar “lo telúrico”.⁵⁶ El pabellón chileno evocaba, respectivamente, el consenso ecléctico que contenía elementos indígenas y coloniales, y por otro lado, estéticamente, dibujaba la silueta de la Cordillera de los Andes.⁵⁷

En cuanto al citado afrancesamiento venido desde el siglo XIX, se justifica ampliamente ya que Francia representaba gran parte de los ideales y pretensiones de civilización a que Chile aspiraba; básicamente porque fue artífice del proceso republicano que lejanamente desencadenaría la independencia de las colonias hispanoamericanas, pero también, por el influjo de la aristocracia nacional y por la sostenida y comprensible desespañolización, deriva en un proceso, que se traducirá en la promoción e imperio del más gravitante de los nacionalismos del Chile independiente.⁵⁸

Esta etapa de crisis y cambio en Chile va acompañada culturalmente por la declinación de la influencia positivista y la aparición de un pensamiento nacionalista, de

⁵⁵ (Dümmer Scheel, 2010, pág. 85)

⁵⁶ (Escobar, 1961, pág. 43)

⁵⁷ (Dümmer Scheel, 2010, pág. 85)

⁵⁸ Como veremos más adelante, esta reacción independentista se “versiona” gravemente en el campo de las Artes y la cultura.

una conciencia anti imperialista y antioligárquica y de una nueva valorización del mestizaje (Larraín, 2001, pág. 99).

Esta visión de Larraín, contradice a José Vasconcelos, quien afirma que la desespañolización fue sustentada por liberales y positivistas, quienes efectivamente entraban en decadencia confrontados con las emergentes ideologías revolucionarias. El tema puede zanjarse con la precisión de que se puede nacionalizar sin desalojar lo español, como lo propone el propio Vasconcelos. (Vasconcelos, 1956, pág. 525)

Si bien esto [el nacionalismo] se observa por lo menos desde el comienzo del proceso de independencia hacia 1810, en el campo historiográfico el iniciador del paradigma anticolonial es José Victorino Lastarria, con su ensayo “Investigaciones sobre la influencia social de la conquista... Si bien algunas de las ideas de Lastarria -en especial sobre el modo de hacer historia- fueron cuestionadas por la historiografía posterior, el rechazo a la presencia española durante el período colonial fue una idea común a todos los historiadores chilenos del siglo XIX. (Vera, ¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico, 2010, pág. 10)

Nos parece indispensable observar en esta cita, que a propósito de aquella historiografía desalojante del siglo XIX a que alude, se denuncia una práctica teórico-

ideológica asimilable a la actitud de los historiadores posteriores, que en el siglo XX hacen crónica subjetiva de un imaginario político y social; una crónica más ajustada a un deber ser, a un anhelo, que al ser real de las cosas y los hechos.

En el teatro como en el salón se recreaba lo bello, lo entretenido, lo novedoso. Era una tradición, una práctica musical enraizada en orígenes hispano-coloniales, modelada por un intercambio cultural moderado y provocada por los frescos aires de la modernidad. Una escena que a fines del siglo XIX y comienzos del XX, detentaba poesía y creación musical propia, conocía del mejor teatro español y escuchaba ópera italiana, con compañías enteramente italianas.

La belle époque chilena -como se ha llamado al período transcurrido entre 1890 y la década de 1920- desaparecía y con ella, las grandes temporadas de ópera y las visitas de memorables compañías de teatro que se habían sucedido en el Municipal en los últimos treinta años. (Municipalidad de Santiago, 2007, pág. 155)

Apelando al concepto de “alma de Chile”⁵⁹, los agobios y afanes de éste espíritu, siempre parecen ligados al concepto de identidad y progreso, entendiendo por este último la posibilidad de superar etapas, por el logro de objetivos tangibles.

Cuando observamos el aspecto específico de la evolución de la cultura somos relativistas culturales. Pero esto no significa la

⁵⁹ (Gazmuri C. , 2001, pág. 1)

extensión o distorsión del mandato relativista que dice que “el progreso” es un juicio moral, y que todo “progreso” como toda moralidad, es por tanto solo relativo. (Marzal, 1996, pág. 328)

Este cingulo formativo de lo cultural, donde todo es novedad, proposición y construcción, resuelve algunas cosas y deja pendientes muchas otras. Se trata de un tránsito particularmente complejo, que hacia 1910, en el plano artístico musical vivía y recreaba, de modo indiscriminado, lo ajeno y lo propio. Sin certezas identitarias, sin dilemas culturales, a no ser porque irrumpieran en la escena los actores de la reforma, de quienes nos ocuparemos latamente en otra parte de este trabajo.

A propósito de representaciones nacionales y memoria, hoy sabemos que cuestionarnos parece sano, pero desasirse de la ansiedad por obtener respuestas concluyentes respecto a las grandes cuestiones identitarias es liberador; y antes que procurar zanjar definitivamente el tema, conviene más bien conformarnos con haber dejado un testimonio que dé cuenta de la reflexión, de la inquietud misma

I.3. Cuestión social y las nuevas clases al debate reformista

El factor principal de toda historia, y particularmente de la historia que aquí nos ocupa, es la sociedad; aquella que es titular de la experiencia y los cambios, y respecto de la cual, se produce un movimiento social, un desplazamiento y un verdadero dislocamiento, que dan origen a nuevas ramas de un árbol que crecían como crecían con los cambios que aquí hemos detallado.

En pleno parlamentarismo, con una dialógica entre liberales y conservadores agotada por polémicas de medio siglo; hacia 1910 estamos frente a la conformación de un nuevo Chile, caracterizado por la reordenación social. Al mismo tiempo que se fracturó el axioma liberal-conservador, revolucionando el contexto político, y junto una bonanza económica, que permite a nuestro país emprender una impresionante tarea de modernización⁶⁰, surge la cuestión social. Es un conjunto de temas, que de modo transversal y vertiginoso, amplían los sujetos, objetos y contextos; y en línea con la opinión de varios historiadores, estos temas fueron el acicate y provocación de la ansiedad reformadora a que anteriormente nos hemos referido.

Las transformaciones sociales llevaron a cambios políticos. Los nuevos profesionales sabían leer y escribir contribuyendo así al crecimiento del electorado cuyo número aumentó al doble entre 1907 y 1920. (Rinke, *Cultura de masas: Reforma y Nacionalismo en Chile: 1910-1930*, 2002, pág. 27)

La cuestión social, como suele denominarse al conjunto de problemas relativos al progreso e incorporación de las clases populares a la modernización emprendida en Chile durante los años veinte, no denomina algo que surgiera en esos años; sencillamente, por la ampliación de los actores sociales y sus discursos, la cuestión social devino fuente de los textos favoritos de la intelectualidad chilena como consecuencia de una reorganización más compleja. La cristalización de la problemática es el resultado de un largo proceso, tan añoso como la pobreza misma de que se hace cargo; gestado el mismo momento en que nace la República independiente.

⁶⁰ Modernización que aquí denominamos desarrollismo. (Gabriel & Pinto, 1999, pág. 111)

En años previos al centenario, misma época en que las nuevas oligarquías cobran protagonismo, ya se instalaban los cuestionamientos en el cenit intelectual de la sociedad, acerca del estado de cosas en Chile y el destino de la nación. En un contexto mundial complejo e inquieto, y en el marco de una tensión política interna, las cosas están prestas para la proposición y conformación de un nuevo orden.⁶¹

En el progreso de la producción industrial, artística o científica, el proletariado no desempeña otro papel que el de instrumento o herramienta forjadora de ese progreso, pero el oro que se produce sabe guardarlo muy bien el capitalista solo. (Tagle & Gazmuri, 2003, pág. 282)

Cuesta hoy imaginarnos la situación de pobreza y desigualdad de esos años; no porque no conozcamos de desigualdad social, sino porque las escalas son muy diferentes. Una cosa es no tener igualdad o calidad en el transporte y otra cosa es no poder subirse a un transporte público, sino que depender del carromato, la mula o el caballo. En un contexto semejante, abriéndose las posibilidades de cambiar la vida, a través de un trabajo remunerado que provea un techo y comida, ni siquiera agua o electricidad, hace comprensible que los temas musicales, la enseñanza de la música, sean temas estrictamente elitistas, reservados a una cúspide económica y social.

⁶¹ Por la razón o la imposición. Con verdadera y trasgresora novedad, o como aquí sostenemos, y hemos venido constatando, con simple apariencia y suplantación.

Al comenzar el siglo, la situación del proletariado se hacía insostenible. Las pésimas condiciones de vida, las enfermedades, la baja de la moneda y la aspereza del trabajo, arrastraban a una aguda situación conflictiva, sin que los grupos gobernantes comprendiesen la gravedad del momento. Hechos sangrientos debían estallar tarde o temprano. (Villalobos, Chile y su Historia, 2003, pág. 337)

Hablamos en suma, y ponemos de manifiesto su importancia en los procesos que nos ocupan, de la conformación de una subclase conservadora que contrapesa la discusión principal acerca de ricos y pobres, y sus cualidades y anhelos; ya no desde una perspectiva aristócrata, sino más bien desde un cenáculo de poder más asociado a la acumulación de riqueza, la preparación profesional, desde las relaciones sociales y las influencias, ya no desde el mero hecho de descender de viejas familias vinculadas al mito de la sociedad castellano-vasca.

Nos referimos al surgimiento de una oligarquía burguesa que utilizó y se sirvió de la pancarta modernizadora, reformista y aun vanguardista; una clase social que en la historia externa o general, tiene alta gravitación y repercusión política, social y económica, pero que en lo que concierne a nuestro tema, es titular del dismantelamiento de las viejas instituciones del Arte, y protagonista de la “toma” de la cultura y la música.

Los historiadores e investigadores de las ciencias sociales en general insisten en hacer hincapié en la reconfiguración de la sociedad chilena del cambio de siglo. Se enfatiza en ese momento único y culminante en que se deja definitivamente atrás el acento y talante peninsular, para dibujar y modelar, con “pie forzado”, lo que habría de ser la República de Chile, incluso en su proyecto cultural. Pero no se termina de

delimitar los alcances inmateriales de la actividad de las personas de unos y otros sectores de la sociedad.

II. El gobierno de la reforma

Las reformas artístico-culturales de las que se ocupa esta investigación, tienen como escenario un conjunto importante de hechos políticos y una batería de normas jurídicas y actos administrativos que coinciden con el primer gobierno de Carlos Ibáñez del Campo.

En grueso, el gobierno de Ibáñez es una reacción a los gobiernos oligárquicos precedentes, oligarquías tan bien representadas, por ejemplo, por el gobierno de su rival político, Arturo Alessandri Palma. No parece oportuno profundizar en la ideología y praxis de Ibáñez, pues, como bien hacen cronistas e historiadores al momento de buscar la comprensión de una época y la identificación de sus artífices, es preferible fijar la atención al ministro de turno y no al Presidente de la época. Con mayor razón, toda vez que el “Mussolini chileno” reiteró en muchas oportunidades, que “hay que hablar solo si se tenía algo que decir”, por tanto, se carece de un pronunciamiento directo, respecto de lo que el Presidente pudiera haber deseado para su pueblo en materia artístico musical, o de lo que pretendía en tantas otras materias públicas, dando cuenta de un carácter sobrio y marcialmente pulcro, como sus “calamorros” de soldado.⁶²

Evidentemente el Coronel Ibáñez no tenía mucha opinión respecto a la música, las Artes y la cultura de un país en plena formación. Para graficar someramente la figura de Ibáñez, citaremos al conservador y complaciente Alberto Edwards⁶³:

⁶² (Collier & Sater, 2004, pág. 214)

⁶³Gazmuri cita a Alberto Edwards como aquellos, entre los cuales se cuentan Encina y Vial, que por influencia de la sociología de Spengler (“La decadencia de Occidente”) acogen los gobiernos autoritarios como cenáculos de orden en contraposición a las necesarias decadencias liberales y desordenadas. (Gazmuri C. , 2000)

Un hombre justo y fuerte, de espíritu recto, de sanas intenciones, no enfeudado a partido alguno, y que, además, mejor que nadie garantiza lo que para el país es ahora esencial: la permanencia de una autoridad ‘normalmente’ obedecida y respetada” (Edwards, 2005, pág. 287).

Estos epítetos de “sanidad”, “normalidad” y “apartidista” son los signos tradicionales del conservadurismo extremo. Discrepamos con Justo Mellado, cuando alude al gobierno de Ibáñez diciendo “que no podría calificarse de fascista”⁶⁴, pues existen demasiadas afinidades biográficas e ideológicas, sin hacernos cargo siquiera de la homofobia que caracteriza los nacionalismos más recalcitrantes, y que también empaña – ya desde la mitología urbana-, la figura del militar presidente.

Cuando decimos que el régimen fascista es conservador, reaccionario autoritario, puede que se tenga razón. Pero no tiene nada en común con los regímenes conservadores que habían existido antes de los regímenes de fascismo y con aquellos reaccionarios que se han producido después... El régimen fascista, en cambio, tiene como un elemento que lo distingue de los regímenes reaccionarios y conservadores, la movilización y la participación de las masas”. (De Felice, 2009, pág. 54)

⁶⁴ (Mellado J. P., 2005)

De un modo no solo complaciente, sino como cronista oligárquico para la construcción de una sociedad oligárquica, Edwards habla del "país electoral" para referirse al país en su totalidad, en circunstancias de que hacia 1903, ese aludido "país electoral" al que alude lo constituían 490.017 inscritos en el registro electoral, y los 172.065 votantes en las parlamentarias de ese año, es decir, el 5,6% de la población. Y conjugando el despotismo con el desprecio expreso por el pueblo, critica la promoción del sufragio universal "que entrega a las masas venales los destinos de la nación".⁶⁵

Nos preguntamos legítimamente, ¿Para qué país gobernó su adulado gobernante? El gobierno de Ibáñez significó un cúmulo abundante de mejoras y adelantos en la organización del Estado, infraestructura pública y políticas sociales, todas las cuales se encuentran suficientemente documentadas y narradas, así como bien se narra que en cuanto se terminó el dinero, se terminó el gobierno.

Faltaban piscinas, y se construyeron por obra de magia cantidades de lujosas piscinas con pisos y escalas de mármoles de colores y balaustradas de bronce. Los millones danzaban una ronda fantástica. No se podía hablar de miles, la unidad monetaria era el millón. Un diario instalado en alta torre dominaba la ciudad [se refería al diario La Nación] y sonaba a los cuatro vientos la trompeta de la prosperidad nacional. Todo el mundo hablaba de opulencia. Los teatros y los paseos rebalsaban de gente, las calles estaban atascadas de autos. Y la danza de

⁶⁵ (Tagle & Gazmuri, 2003)

los millones seguía su curso entre risas, jolgorio y castañuelas. (Mackenna S., 1931, pág. 4)

Esta cita de la editorial de *El ilustrado*, contiene varios elementos que grafican los locos años 20 chilenos y a mi juicio son de extraordinaria importancia en la afirmación de varios presupuestos en que trabaja esta investigación. Lo primero es que Chile experimentaba una bonanza económica⁶⁶, que no solo era disfrutada por las clases acomodadas, sino que era visible y constatable en el cotidiano de Santiago.

En segundo lugar, impresiona la loa y adulación a la conducción progresista del gobierno y su ministro, que ensalza el consumo y la jactancia material, por sobre la promoción cultural. Esta adulación parece una pasión más que ocasional y se ve permanentemente refrendada en la historiografía complaciente de los historiadores conservadores, destacando la supina inteligencia y sentido modernizador de Ibáñez y Ramírez.

Efectivamente, Patricio Bernedo, uno de los más exhaustivos historiadores del gobierno de Ibáñez, destaca el valor de gestión económica de Ibáñez; pero desde el mundo de la cultura y en lo específico de las Artes, según desarrollaremos más adelante en esta investigación, se advierte mucho recurso y poca reflexión, dado el loco ensayo de fórmulas para organizar las Artes en Chile.

La historiografía se ha preocupado y ha profundizado bastante sobre el tema de la Depresión de 1930 y sus efectos en Chile, centrando su atención en los años 1929, 1930

⁶⁶ Sabemos que la expansión económica chilena previa a la depresión de 1930, venía casi exclusivamente de las explotaciones de yacimientos salitreros, los cuales inundaban arcas fiscales por vía del gravamen, y llenaban los bolsillos por vía de la contratación y subcontratación de particulares y por qué no decirlo, a través de la prebenda.

y 1931, y olvidando los años inmediatamente anteriores, los cuales a mi juicio, son la clave para entender una serie de fenómenos y políticas, tanto inmediatas como mediatas. En otros términos, los años 1927 y 1928 son fundamentales en lo que a cambios e innovaciones en el campo económico se refiere. Completando el análisis preliminar de Bernedo, esos mismos años son fundamentales también en lo que se refiere al devenir artístico musical del país, con la salvedad de que las reformas que condujeron a la refundación de las Artes en Chile consideraron medidas jurídicas, políticas y administrativas, que parecen no haberse tomado con igual cualidad de pertinencia y rigor, como la que se advirtió en la conducción económica del país.

En tercer lugar, siempre en relación a la cita de Mackenna, ésta da cuenta de la actividad cultural y recreativa de aquel entonces, en una ciudad que parece volcada a calles más acogedoras, al son de “castañuelas”, que seguramente hace referencia a la zarzuela y la revista. Se refiere Mackenna al mismo arte y espectáculo denostado vehementemente por la oligarquía reformadora.

II.1. Ensayos políticos y ensayos musicales

La joven República de Chile, que así como logró su independencia en distintas jornadas, algunas políticas, otras épicas, todas heroicas; avanza en la última y más importante etapa de su emancipación, cual es la construcción de un proyecto de Estado, detentador de una cultura que se ambiciona a sí misma, como característica y singular.

Hecho pintoresco... constituye la reacción del coro frente a los sucesos políticos de esos días. Ensayábamos en la Biblioteca Nacional justamente la tarde en que el Parlamento fue de hecho clausurado... Debió haber incidentes ruidosos y en lugar

de salir nosotros a ver los hechos, cerramos la puerta. La Revolución no era como para acallar la voz de Palestrina o Victoria. (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 157)

Como ya hemos estudiado, la sociedad chilena, es una comunidad que alucina con la transformación de las cosas.⁶⁷ Dicho afán se traduce en la alternación de ideologías y tendencias políticas, que propician años plenos de fragilidad democrática, en un ininteligible tránsito a una consensuada modernización desarrollista, caracterizado por una polaridad de ensayo y error.⁶⁸ Esta tendencia política y social se desplaza a lo cultural, y la revuelta política se entrelaza e interactúa con los sucesos musicales.

Desde el centenario, y quizás mucho antes, desde 1891, el clima político y social en Chile se veía suficientemente enrarecido por antagonismos y polémicas virulentas. La pugna entre los modelos de sociedad, la representatividad del pueblo y la misma legitimidad de las autoridades estaba instalada como una cuestión inquietante y transversal a toda la sociedad. Esto se corrobora de modo escandaloso en la sucesión de golpes de Estado, elecciones en tiempo record y advenimiento de militares políticos que tuvieron lugar entre 1924 y 1931.

La estructura social de las dirigencias que se inician en las dos primeras décadas del siglo

⁶⁷ Cf. Subercaseaux y su constatación de la “instalación de un imaginario bipolar”. (Subercaseaux B. , Imaginario político de transformación, 2009)

⁶⁸ Entre 1920 y 1930 se sucedieron 10 gobernantes en el poder, de los cuales al menos 5 fueron gobiernos de facto, 7 duraron menos de 3 meses en ejercicio, y Emiliano Figueroa, Carlos Ibáñez y Arturo Alessandri ocuparon dos veces el sillón presidencial. (Campos Harriet, 2005)

XX comprende una evolución que abarcó un período más largo, y que no posee un momento demoledor y refundante. Más que hablar del período 1920-1925,... hay que referirse a un período difícil y cambiante, asolado por los golpes militares, el caudillismo, el enfrentamiento en la tribuna política y en la prensa, y también en el área de las políticas económicas y sociales. (Salazar & Pinto, Historia contemporánea de Chile. Actores, identidad y movimientos, 1999, pág. 39)

La cúspide de inflexión política, caracterizada por el desorden institucional, la alternancia de gobiernos con irrupción de los modernos autoritarismos que interrumpen la democracia, todo ello además de una participación ciudadana exigua, pone en jaque el sentido de la organización del Estado, que privilegia la preeminencia de oligarquías conservadoras, burguesas y oligárquicas, haciendo surgir sospechas acerca de la legitimidad de las representatividades y en definitiva, la legitimidad del poder.⁶⁹

⁶⁹ (Salazar & Pinto, 1999, pág. 38)

La rotativa ministerial entre 1891 y 1920			
Gobierno	Período	Nº de gabinetes	Nº de Ministros
Jorge Montt	5 años	10	40
Federico Errázuriz	4 años	17	59
Germán Riesco	5 años	17	73
Pedro Montt	4 años	11	43
Ramón Barros Luco	5 años	15	55
Juan L. Sanfuentes	5 años	15	78

(Villalobos, Chile y su Historia, 2003, pág. 347)

Santa Cruz, un impetuoso, un poeta, tardó poco en darse cuenta que la consigna y el proselitismo a nivel de junta de vecinos no bastarían para el convencimiento y la movilización de las autoridades para la aceptación de sus reformas. La alta política, en su más amplia y a la vez cuestionada acepción, junto a la articulación eficiente de una de los más celebres y poderosos constructos del hombre en sociedad, el Derecho; serán las herramientas forjadoras del cambio impulsado por Santa Cruz. Poder, estrategia, influencias y alianzas son los medios. El fin, que a lo largo de este trabajo se identificará con sus propios fines, se irá logrando paulatinamente.

Dice Santa Cruz a propósito de este periodo legislativo:

En vez de leyes comenzaron a granear los innumerables decretos-leyes; ejecutivos, fáciles de hacer y de deshacer...; bastaba sugerir a la autoridad en momento oportuno. (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 157)

Según esta cita, lo que Santa Cruz trata de graficar es el desorden institucional a partir del golpe del General Luís Altamirano, caracterizado por la profusión de normas sin sanción popular, pues el Congreso no funciona y las municipalidades son reemplazadas por las juntas de vecinos⁷⁰, haciendo que el poder oligárquico de las ilustres familias de Santiago se diseminara por todos los vasos comunicantes del poder político. Santa Cruz miraba con santa distancia los hechos coyunturales, el desmoronamiento de la democracia, e incluso anticipaba las eventuales ventajas que podría significar la interrupción de la institucionalidad; ventajas que sabría aprovechar en dos vertientes: la falta de idoneidad y aptitud técnica de los efímeros gobernantes y el desorden jurídico en la producción de normas relativas a la organización del arte y la cultura.

Santa Cruz sabe ver las oportunidades, y sin importar los gobiernos de turno, que no fueron pocos, busca el modo de avanzar en la cruzada. Resalto el nuevo estatus de las juntas de vecinos, porque la de Santiago fue una importante caja de resonancia para su actividad gremial.⁷¹

El desarrollo de todas las instituciones en el Chile del siglo XX (incluido el arte) hace parte del proyecto político y social que vivió el país desde los primeros años del siglo y los procesos de cambio enmarcados en el contexto del centenario y la crisis de legitimidad de la clase gobernante en aquel período. (Peña & Poveda Viera, Alfonso

⁷⁰ (Santa Cruz, *Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, 2008, pág. 398)

⁷¹ (Santa Cruz, *Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, 2008, págs. 162, 167, 169, 172, 185, 197, 240)

Leng. Música, Modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX, 2010, pág. 14; Peña P.)

Estamos frente a una de esas brechas constructoras de instituciones, que bien saben aprovechar los gobiernos autoritarios, según denuncia el historiador Salazar (Ver nota 40 más atrás).

Evidentemente, la formación jurídica y los breves años que Santa Cruz dedicó a su carrera funcionaria en el Ministerio de Relaciones Exteriores, fueron suficientes para entrenarlo en el lobby y la política, y no obstante tener sentimientos encontrados, sabe ver una oportunidad en la pérdida democracia.

La Sociedad, en cambio [refiriéndose a la Sociedad Bach], con el nuevo régimen tuvo facilidades insospechadas: acceso a los Ministerios, posibilidad de promover leyes que, efectivamente se dictaron y, más de una quedó como conquista definitiva de la vida musical. (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 157)

Por lo visto, Santa Cruz era muy proclive al nepotismo y su afección a la meritocracia era tan feble como su sentido democrático; dado que a propósito de la interrupción de la democracia de Septiembre de 1924, él mismo testimonia en sus memorias que celebró la clausura del Parlamento, pero lamentó el alejamiento del Presidente Alessandri por su autoexilio, ya que eso le acarrea la pérdida de influencias

en el gobierno y la prosperidad de su carrera funcionaria, que eventualmente lo devolviera a Europa.⁷²

En suma, el insigne abogado-músico advierte esta fractura institucional y reconoce que de no mediar este golpe, no habría sido posible llevar adelante sus iniciativas.

En medio de este ambiente,... la directiva y en especial el autor de estos escritos, nos movíamos con máxima celeridad a fin de obtener ventajas para la vida musical, ventajas que serían imposibles una vez instaurada la legalidad completa. (Santa Cruz, *Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, 2008, pág. 189)

Oportunista para aprovechar la diáspora y desorden jurídico-legislativo en beneficio de su actividad asociativa, pero afectado en cuanto la merma de sus afanes personales, aun los más íntimos y banales, como su eventual vuelta a Europa con financiamiento de funcionario público, declara Santa Cruz:

Para mí, la partida del Presidente, amigo de nuestras familias y, más que esto, el eclipse político de mi cuñado Manuel Antonio

⁷² “Sinceramente, todos lamentábamos la partida de Arturo Alessandri, pero no la clausura del Parlamento, viciado por la politiquería, la inmoralidad, y responsable de todos los males que Chile padecía...En lo que a nuestros asuntos tocaba, los de la Sociedad Bach y los míos, el nuevo régimen produjo efectos totalmente opuestos”. (Santa Cruz & Bustos, *Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, 2008, pág. 157)

Maira, significaba la radicación definitiva en Chile. Tal lo pensamos así, que ordenamos con Wanda el envío al país de todos los cajones dejados en Madrid para ulterior resolución según fueran las circunstancias. (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 157)

Mas, no todo fue camino llano, pues las mismas condiciones que fueron viento a favor para hacer y deshacer en los temas artísticos, propiciaron complejidades a sus propósitos hegemónicos y personalistas. Uno de los mayores obstáculos que hubo de enfrentar y sin exagerar, diremos sufrir, es el Ministro de Educación de Ibáñez, Pablo Ramírez.

II.2. El súper Ministro Pablo Ramírez

Como dijéramos líneas antes, el estudio de las reformas no debe centrarse en la enigmática figura de Ibáñez, sino en la persona de su súper ministro Ramírez, dado que contrariamente a la orientación altamente populista y demagógica que se venía desarrollando en la política en Chile, a la hora de develar razones, fondo y sustancia de un cambio institucional el discurso político y la labia marcial de poco sirven.

Pablo Ramírez Rodríguez, abogado y político de carrera, fue ministro de Justicia e Instrucción Pública de Juan Luis Sanfuentes en 1919, y bajo el gobierno de Ibáñez

fue ministro de Hacienda (1927 a 1929), ministro interino de Agricultura, Industria y Colonización (1927), y ministro interino de Educación (1928 y marzo de 1929).⁷³

Personaje fundamental en la construcción jurídico-política de las reformas, el Ministro Ramírez, conforme al imperativo nacionalista y modernizador (industrializar y democratizar) impulsado por el gobierno que representó, las Artes tenían que ser resignificadas en su totalidad, para que dejaran de ser sinónimo de oligarquía y se convirtieran en útiles al desarrollo del país. Es franca y lastimosamente notable la figura de este abogado y brillante economista, quien tuviera a su cargo la decisión política que cristaliza las reformas que nos ocupan, y quien condujera personalmente dichos cambios en medio de agitadas polémicas.⁷⁴

Para reseñar y comprender la real y no menos anecdótica importancia del Ministro Ramírez en el estudio de las reformas, es imposible no citar a Santa Cruz, quien lo conoció muy de cerca, y parecen haber construido una relación férrea, dura, estridente y maltratada, como las líneas del tren.

El año 1928 comenzado bajo tan favorables condiciones, pudo continuar en ella sólo hasta finales de octubre, en que, por razones que no se han logrado saber, el Ministro Eduardo Barrios fue sustituido por el de Hacienda, Pablo Ramírez, sin que éste dejara su cargo, es decir, pasando a ser lo que en tiempos recientes ha solido llamarse *biministro*. ¡Mal y desgraciado trance fue

⁷³ (De Ramon Folch, 2003)

⁷⁴ (Vial, 1996)

para toda la actividad intelectual chilena!
(Santa Cruz, 2008, pág. 278).

Así de categórica es la introducción de la persona de Ramírez en la historia de la música chilena de Santa Cruz.

Comprendemos la irritación profunda que este personaje provocaba a Santa Cruz. Ramírez creó, refundió, abrió y cerró instituciones a su antojo, creó becas y las asignó arbitrariamente. En Noviembre de 1928 asumió la dirección completa y absoluta de la educación en Chile, acumulando en sí mismo los cargos de Ministro de Educación Pública y de Superintendente de Educación. Sin ninguna idoneidad y previsión, Ramírez coincidió en el ejercicio de sus cargos con un momento crucial en la historia de la educación en Chile, lo que le valió ser llamado por Santa Cruz como el “Calígula chileno”.⁷⁵

Según Justo Mellado, la política del Ministro Ramírez no prosperó porque las reformas no significaron reflexión, conocimiento ni obra nueva. Los conceptos que informaron sus decisiones tendían a factores industrialistas e ideologizantes, que de un modo arbitrario hacía y deshacía con la enseñanza artística, en un ensayo y error, que abrió brechas y vacíos que otros aprovecharon hábilmente.

Otro elemento grave, fue que estos actos de autoridad fueron altamente irritantes al ambiente artístico cultural y cimentaron las bases de un cisma o aversión entre especialidades artísticas que marcaría la historia de la enseñanza artística en el siglo

⁷⁵ Dando cuenta de la animadversión extrema en contra de Ramírez, vale la pena citar anotar los siguientes epítetos que utiliza Santa Cruz para referirse al vilipendiado ministro: “fatídico Calígula criollo” (pág. 291), “ser anormal y desequilibrado” (pág. 283), “cobarde” (pág. 284), “de aire indecoroso y de abastero insolente” (pág. 286), “falto de palabra” (págs. 289 y 324), “destructor de bibliotecas” (pág. 292), “veleidoso” (pág. 326), “Calígula chileno” (398), y “deplorable” (pág. 408). (Santa Cruz, 2008)

XX.⁷⁶ Esta última situación queda sólidamente respaldada por el desdén con que Santa Cruz consideraba a los pintores dentro del ambiente artístico, lo que él llamara los plásticos.⁷⁷

II.3. La Música y las Artes como parte de la crisis

La intensificación del intercambio comercial y cultural, que a través de Buenos Aires conectaba a la sociedad letrada, que hacia 1900 no superaba el 40%⁷⁸, con los movimientos republicanos y positivistas franceses, también contribuye a una renovación y expansión de las ideas; reflexiones que hasta fines del siglo XIX se restringían al perfilamiento de la República y la definición de la identidad por negación u omisión del pasado. Proceso de desespañolización al que hemos aludido. En palabras de Joaquín Edwards Bello: “se abrió la puerta de Chile al cosmopolitismo”.⁷⁹

A principios del siglo pasado, en términos de días de viaje, poca diferencia había con las comunicaciones transoceánicas de la conquista. Así mismo, hoy sabemos que los viajes transoceánicos entre la península y las colonias americanas no eran tan esporádicos como podría imaginarse. El vapor surca los mares con más rapidez que las carabelas, pero el medio en definitiva es el mismo y en el caso chileno, las cosas se agudizan por la difícilmente franqueable cordillera de los Andes, que dificultaba la expedición entre los principales recales de la costa Atlántica (Rio de Janeiro y Buenos Aires) y Santiago.

⁷⁶ (Mellado J. P., 2005)

⁷⁷ Más adelante, a propósito de otras animadversiones, revisaremos el problema de Santa Cruz con los plásticos.

⁷⁸ (Censo, 1907)

⁷⁹ (Edwards B., 1933)

En la misma época, Anna Pavlova cambió la historia dancística chilena con sus visitas al Teatro Municipal de Santiago en 1917 y 1918, cuando en el marco de una gira verdaderamente “mundial”, desembarca en Valparaíso proveniente desde Lima.

En la primera de ellas, Pavlova debió convencer y conquistar a un público reacio, por desconocimiento, y logró ambas cosas. Su regreso en 1918 fue todo un acontecimiento social y artístico, los comentarios de prensa encomiásticos y las funciones fuera de abono, numerosas. Desde las columnas de *El Mercurio* se la saluda como la "brisa renovadora de la monotonía del forzado aislamiento impuesto por Los Andes". (Montecinos, Historia del Ballet en Chile, 2002, pág. 20)

Es insoslayable que la evolución de los medios de transporte y las comunicaciones han sido decisivos en la influencia del desarrollo musical, pero para la comunicación se requiere un sujeto que desee recibir las verdades y fantasías del comunicando, que en nuestro caso es la manifestación artística. Dentro de este cingulo, en la antípoda de la historia de la navegación y la aviación se encuentran las personas. La audiencia, el espectador, la gente que reclama y satisface su necesidad de arte y cultura.

La aduana republicana, no alcanza a censar las ideas, y los viajes, que se hacen más profusos a partir del año 1900, permiten “cambio y no intercambio”. Es un verdadero “tráfico” de visiones e ideas, que cuesta identificar y subsumir en relaciones de causalidad. Pero las cuales - como veremos más adelante-, sí se replican y constatan

en el afán de intelectuales y artistas chilenos, que al revés de los beneméritos de indias, pero con igual afán, soñaban con ir a Europa a la conquista y explotación, no de mercedes y encomiendas, sino de arte y cultura. Aparentemente, la insularidad de Chile hacía más permeables y sanamente ávidos de novedad a los consumidores de arte del novecientos, y como habremos de constatar, la situación escénica musical de al menos los dos primeros decenios del siglo XX, no fue tan magra como los críticos centenarios, Santa Cruz y sus correligionarios de la Sociedad Bach (en adelante “bachistas”) denunciaban hacia los años veinte.

Revisadas todas las ediciones del periódico El Mercurio del mes de marzo de 1925, se constata que en un solo día, generalmente entre miércoles y sábado, se ofrecían en la ciudad de Santiago hasta 5 diferentes títulos de Ópera, 2 conciertos de música de cámara, 3 obras de teatro, y al menos otros 2 espectáculos de vaudeville, entre estrellas del cuplé y la zarzuela. (Mercurio, Pagina de espectáculos, 1925)

La citada visita de la Pavlova, así como diversas crónicas, que avalan una boyante y efervescente vida teatral y musical en Chile; y una población chilena que se ha multiplicado en casi cinco veces desde aquel entonces hasta ahora, nos mueve a pensar que cualquier comparación entre aquella época y la actualidad, no solo puede sorprender, sino que podría llevar a sospechar acerca del verdadero desarrollo o subdesarrollo de las Artes escénicas y musicales en Chile.⁸⁰

Muchas salas, incluidas el Teatro Municipal de Santiago se dedicaban incidentalmente a la ejecución de conciertos de música culta, veladas de canto y piano, y en ocasiones especiales, como aquella relatada por Santa Cruz a propósito de la muerte de Claude Debussy, se realizaban homenajes musicales de gran relevancia artística.

⁸⁰ En la Cita 5 del Anexo N° 1, donde se reproduce una crónica periodística que relata la bullente actividad de cines y teatros en Santiago del centenario, vale la pena observar que la cinematografía y aun el vaudeville de cuplés, sainetes y revistas tienen mucho que ver con la música de arte y la cultura.

Claude Debussy murió en marzo de 1918... Para los García Guerrero [Eduardo y Alberto] significó un deber encabezar homenajes destinados a honrar su memoria. ...Alberto ejecutó conciertos completos de sus obras pianísticas. Estas veladas tuvieron Lugar en el antiguo Teatro Unión Central, anexo a la Universidad Católica de calle Agustinas y Ahumada”. (Santa Cruz & Bustos, Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, Pág 60)

El artículo citado anteriormente, da cuenta de un creciente interés por el público que asiste a más y mejores salas de espectáculos, tanto teatral como musical, atraídos por avances tecnológicos, seguridad y comodidad, junto a una oferta cada vez más nutrida en contenido y calidad.⁸¹

Santiago progresa en sus teatros. El teatro gallinero no resiste al avance del cine palacio, este año se inicia la construcción de nuevas salas de espectáculos – en general, se introducirán transformaciones en casi todos

⁸¹ En la misma crónica se grafican las siguientes estadísticas:

- 1924: 40.000 espectadores
- 1925: 41.179 espectadores
- 1926: 43.372 espectadores
- 1927: 44.825 espectadores
- 1928: 48.717 espectadores

los teatros. (Mercurio, Santiago progresa en sus teatros, enero de 1929, pág. 5)

La música y las Artes escénicas en Chile no nacen con el siglo XX. Aun cuando no parece del caso comparar épocas y costumbres socioculturales, la actividad musical en el Chile colonial y postcolonial no fue menos de lo que llegó a ser hacia el primer centenario.

Como veremos, este breve recorrido por la conformación de la capilla catedralicia da cuenta de una realidad que trascendía ampliamente los muros de la institución y abarcaba tanto el mundo religioso como laico. (Vera & Cabrera, De la orquesta catedralicia al canto popular: La música religiosa durante el primer centenario de la República, 2011, pág. 1)

La proyección de la cultura española hacia las colonias incluye, por cierto, el importante acervo musical y artístico peninsular y aun europeo. Existe material y fuentes que describen una vida musical rica, actualizada en el repertorio de la época e incluso provocadora para el público local. Aun más, la bullente vida artística que aquí afirmamos, no solo se constata hacia el primer centenario, sino que ella es la natural herencia de una importante vida y actividad musical decimonónica y aun colonial. (Ver nota 3 más atrás)

El propio Alejandro Vera afirma que el tema de la escena musical decimonónica chilena, no se encuentra suficientemente analizado y aún no existen trabajos histórico-

musicológicos acabados o definitivos, no obstante haber fuentes y datos, que sistematizados y relacionados pueden dar nuevas luces sobre dicho período.⁸²

La música religiosa y popular de adoración, o bien denominada catedralicia, haciendo referencia a la institución a cuyo alero se revela esa sustanciosa práctica, poseía órdenes, repertorio, intérpretes y un auditorio cautivo y propietario, todo un arte, que a pesar de ser un programa ritual y funcional, construye y dialoga con repertorios, estilos e intérpretes; mismo repertorio e intérpretes cuya validez y aporte histórico en la construcción de la música nacional, serán puestos en tela de juicio por los bachistas.

Este músico francés [Henry Lanza] fue el primer maestro de capilla del siglo XIX procedente de un ambiente secular y su contratación misma se debió, en gran medida, a la innegable importancia de la ópera para la elite de la época... desde fines del siglo XVIII prácticamente todos los músicos destacados en espacios profanos estuvieron al mismo tiempo vinculados a la iglesia. Pero el caso es que, a partir de su magisterio, la vinculación de los maestros de capilla con la música operística y profana iba a mantenerse durante décadas. (Vera & Cabrera, De la orquesta catedralicia al canto popular: La música religiosa durante el primer centenario de la República, 2011, pág. 6)

⁸² (Vera & Cabrera, De la orquesta catedralicia al canto popular: La música religiosa durante el primer centenario de la República, 2011)

La música anterior al primer centenario, que por muchos años se escuchó, leyó y estudió sólo a la luz de lo confesional, como es natural interactuó y nutrió el arte en general y particularmente el musical, formando sensibilidades y ensayando dispositivos propios de la retórica - barroca y clásica -, que tal como evolucionaron en la metrópoli vaticana, habrían de evolucionar en la matriz chilena de Plaza de Armas.

Punto de atracción constituían también algunos templos en donde se ejecutaba buena música. En primer lugar la Catedral... Don Vicente [Carrasco], músico hecho y derecho, sabía distinguir lo bueno y luchaba denodadamente contra viejas tradiciones, las consuetas, de mal gusto, apoyadas por sus superiores del Venerable Cabildo, y en gran medida también por los cantantes a sueldo que la Catedral contrataba. (Santa Cruz, *Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, 2008, pág. 55)

Con todo y a mayor abundamiento, no debe llamar la atención que hacia 1910, en la ciudad de Santiago se podía elegir entre tres y hasta cuatro veladas operísticas, entre Óperas completas y recitales de arias, ya que el Teatro Municipal trabajaba con temporadas líricas y teatrales desde 1857 (Municipalidad de Santiago, 2007).

Quizás sí nos pueda sorprender que desde 1844, el principal puerto del país contara ya con un teatro con una capacidad de hasta mil quinientas personas, capaz de servir a la producción de grandes títulos italianos. Efectivamente, el Teatro Victoria de Valparaíso, ya en 1868 ofrecía una temporada lírica.

Nos dirigimos al Teatro de la Victoria en Valparaíso. Antes que se iniciara la ópera apareció en el proscenio la *prima Donna* con una gran bandera chilena en los brazos y después de haber recitado un prólogo alusivo, todos cantaron el Himno Nacional, acompañados brillantemente por la Orquesta. La representación de Ernani fue muy buena. (Treutler, 1958, pág. 37)

La voz cantada, que encuentra su mejor plaza en la lírica romántica, dominaba sin contrapesos la escena musical nacional del siglo XIX y comienzos del XX, pero es necesario consignar que esta preeminencia no fue un vicio local, sino que era parte de un proceso colonial y republicano, tanto americano como europeo; proceso que vio transitar el instrumento vocal desde el convento y la iglesia renacentista, pasando por la camerata barroca hasta el gran teatro.

El público chileno puso de moda las temporadas líricas y de este modo se familiarizó con *Lucía*, *I Due Foscari*, *Lucrezia Borgia*, *Anna Bolena*, y, en forma muy especial, *Ernani*, estrenada el 17 de septiembre de 1857 en la función inaugural del actual Teatro Municipal. En 1866 se estrena *Si Yo Fuera Rey* (Adam); en 1877, la zarzuela *La Mascota*; en 1888, *Fra Diavolo*; en 1890, *Aída*, *Carmen*, *Cavalleria Rusticana* y *Fausto*. (Montecinos, *Historia del Ballet en Chile*, 2002, pág. 17)

Así como el repertorio italiano y francés y sus figuras mundiales inundaban las salas de concierto y las aulas musicales, en nada deslucen la sustanciosa historia del teatro chileno, el hecho de que la declamación teatral, bastante popular desde principios del siglo XIX en Chile, abundara en acentos peninsulares o trasandinos.⁸³

Es interesante destacar que este rebullir de inquietudes..., se traduce en forma inmediata en creaciones artísticas nacionales y una prueba de ello son los estrenos de la pieza romántica y en clave Los Amores del Poeta, de Carlos Bello,... y de Ernesto, de Rafael de Minvielle, el 28 de agosto de 1848 y el 9 de octubre del mismo año, en el Teatro Municipal. Idéntico impulso recibe la música a través de las brillantes temporadas líricas del Teatro Municipal, con un repertorio de gran calidad, interpretado por los grandes divos de la época. (Montecinos, Historia del Ballet en Chile, 2002, pág. 11)

Las peculiaridades de una declamación con “ceceo” peninsular, o un diseño escénico típicamente europeo, nos parecen tan lógicos como la mayoritaria presencia de apellidos españoles en nuestra sociedad chilena, apellidos castizos o deformados, pero siempre españoles y chilenos. Estas realidades dan cuenta del devenir de una comunidad, de un pueblo, que fue y en cierto modo sigue siendo, español, criollo, mestizo e indígena, como deberían sus Artes escénicas y musicales. Establecida y

⁸³ Las mismas razones que revisáramos anteriormente y que aluden al mestizaje, la hibridación, la transculturación propias de ex colonias que evolucionan a la definición nacional operaron en el teatro como operaban en la escena musical.

aceptada la diversidad de origen en la formación de la nación, ¿por qué su arte debería evolucionar de un modo distinto? Este sincretismo entre lo europeo y el desarrollo etnocéntrico es transversal y alcanza todos los aspectos de la sociedad y la cultura. Incluida la danza.

Los orígenes de tales danzas [bailes populares y de salón] pueden encontrarse en Chile, en la época de la Colonia, con su doble fuente: las danzas religiosas araucanas (los ngillatunes o purums) y las danzas procesionales de los conquistadores. Ambas corrientes se fusionan y dan origen a ceremonias como las de celebración de Corpus Christi, los bailes de los catimbaos y de las cofradías de chinos, alféreces de Quillota, Olmué, Andacollo e Isla de Chiloé, ya en el siglo XVIII y que, en algunos casos, se mantiene hasta nuestros días. (Montecinos, Historia del Ballet en Chile, 2002, pág. 9)

La somera revisión del entorno cultural, artístico y musical de Chile en los albores del siglo XX, tal como Vera lo anunciara respecto de la música colonial, para nada es acabada ni taxativa, pero constituye un excelente punto de partida para la progresiva deconstrucción de que una de las pancartas más encendidas e incendiarias de la revuelta cultural de la década del veinte: aquella que denuncia una presunta pobreza artístico musical.

Como pretendemos delinear en la presente investigación, la coyuntura y la oportunidad son el escenario histórico de la reforma, una revolución que se veía en la necesidad de instalar y afirmar una novedad; verdad que no solo era alentada por los aires del nuevo siglo, sino que, como lo hemos repasado, coincidía con la necesidad de construir un imaginario o versión de un pasado a superar, un pasado que incluía músicas, personas e instituciones, todas las cuales pagarán con su vigencia el precio del progreso modernista, que por ahora preferimos calificar de desarrollista.

III. Las ideas detrás de la reforma

Si los símbolos... son estrategias para abarcar situaciones, entonces tenemos que prestar más atención a la forma en que las personas definen las situaciones y qué hacen para llegar a un entendimiento con ellas. (Rueda & Moreno, 1997, pág. 109)

En el presente capítulo profundizaremos en esos símbolos, conceptos y definiciones que de algún modo pueden informar o esclarecer - teórica o sustantivamente -, algunos de aquellos actos y hechos que alientan y mueven las transformaciones culturales y/o musicales que aquí estudiamos. El influjo de esas fuerzas y sustentos teóricos, constituye una energía no siempre real o exacta. A veces subterránea u otras veces más visible, la energía de la historia no es flujo orgánico y sistematizado.

Nuestra observación *ex – post*, de la historia de un proceso que ya hemos anunciado como complejo, constituye un ejercicio prudente y condicional, ya que no estamos seguros de poder articular líneas ideológicas y menos un ideario, debido a la multiplicidad de componentes, políticos, sociales y culturales que lo rodean. La historia de la música chilena del siglo, pudo no haberse inspirado en pensamiento o fundarse en doctrina alguna, pero como pretendemos bosquejar, el conjunto de “símbolos” pueden describir tendencias y adscribir a ideologías. Estas ideologías no sirven para catalogar o tachar, sino que, en el marco de esta investigación son un recurso teórico que permite construir axiomas del pensamiento para explicar otros momentos de esta misma historia, con los mismos actores frente a similares dilemas. Son tendencias que, proyectadas al futuro, que aún es pasado, pueden dar luces para el entendimiento de nuestra cultura musical.

Con este objeto, primero intentaremos perfilar conceptos y despejar dudas acerca de cómo en el caso chileno se asocian los fenómenos Modernidad, Vanguardia y Nacionalismo. Integramos el fenómeno globalización para resignificarlo en la Modernidad. En seguida, constataremos cómo el Modernismo se versiona por el tamiz nacional, Nacionalista, y cómo estos factores permiten o impiden la eventual llegada de la Vanguardia. La modernización es a nuestro juicio una de las instalaciones culturales, que sirviendo como excusa en el proceso que nos interesa, nos parece dudoso en su ocurrencia, como en su definitiva instalación. Acto seguido analizaremos el matiz nacionalista como reacción a la provocación político cultural.

Finalmente, intentaremos establecer patrones gnoseológicos que ayuden a interpretar las tendencias descritas por los hechos y actos. Una breve sinopsis histórica y filosófica que contribuya a ordenar, sin afanes taxativos o definitivos, las posibilidades ideológicas que pudieron actuar como dispositivos generadores de la historia cultural chilena, en el período que nos interesa.

III.1. Globalización, Modernidad y Vanguardia

Ser modernos es encontramos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. (Berman, 1988, pág. 1)

La globalización es probablemente uno de los temas que ha concitado más atención en el campo de los estudios culturales, durante los últimos años, entendiéndose generalmente por globalización aquel proceso de pan-culturización, que por la

internacionalización, tiende a unificar los procesos económicos, tecnológicos, comunicacionales y culturales en Occidente, durante la segunda mitad del siglo XX, y particularmente alentado por el surgimiento de la Internet.⁸⁴

Con el fin de conceptualizar el tema, la teoría se aproximó al fenómeno de la globalización primeramente desde la crítica marxista, centrando la atención en la cuestión económica y la expansión del mercado.⁸⁵ Esta percepción imperaría sin contrapesos hasta que el vertiginoso avance de los medios de transporte y comunicaciones, harían modular el concepto, eliminando el límite de la distancia e incorporando el paradigma de la simultaneidad.

Un proceso de producción global tiene cualidades supraterritoriales en la medida en que se produce de forma simultánea y con una estrecha coordinación, a través de un espacio de mundial. (Scholte, 2005, pág. 188) [Trad. del autor]

Solo años más tarde, hasta que la sociología se adentrara en el fenómeno colateral a la globalización, reconociendo y asumiendo consecuencias que van más allá

⁸⁴A propósito del fenómeno globalizante, este no es privativo del siglo XX. Según explicaremos más adelante, hay tres momentos de expansión gnoseológica y espacial (global) de la humanidad, que participan de similares paradigmas, que coinciden con una alteración del curso estético y cultural, el cual es diseminado más allá del territorio que la ve nacer. Estos son la Antigüedad, el Renacimiento y el Modernismo inaugurado en el siglo XIX. En cuanto a la internet, ésta contribuye total y definitivamente a la globalización cultural del siglo XX, sin embargo los plazos del Modernismo parecen agotados al inicio del pasado siglo, sobre todo si consideramos que el arribo del posmodernismo se advierte ya en la postguerra. Las disquisiciones cronológicas no parecen importantes, pero si es necesario establecer que este “*tercer entorno*” al que alude Echeverría, el de las presencias y espacios virtuales (Echeverría, 1999), es una forma rotunda y definitiva de globalización, que aún no sabemos si es un golpe de timón, o como antes, revitaliza lo vivido anteriormente.

⁸⁵ (Harvey, 2009, pág. 227)

de lo puramente material, tecnológico y económico; la concepción de globalización se expandiría y alcanzaría la cuestión cultural, ética y jurídica.⁸⁶ Como bien desarrolla Habermas en su obra “Ciencia y Técnica como Ideología”⁸⁷, este ensanchamiento conceptual, dejará como herencia no despreciable, aristas y desinencias, que constituyen un importante factor de cambio para la transformación de las sociedades, particularmente en lo que atañe a su organización política y la regulación por parte del Estado. Una regulación, una institucionalización que bogará por el restablecimiento de la justicia social, o mejor dicho, para prevenir y mitigar la injusticia implícita en las nuevas formas.⁸⁸

Las perspectivas de este tipo [globalizantes] sólo se pueden contemplar si, al mismo tiempo, se realiza un esfuerzo coordinado para contener la hegemonía cultural de Occidente, permitiendo así el desarrollo de una cultura de la «diversidad humana» que no considere las diferencias culturales como manifestaciones «especiadas» de lo «otro» y, por tanto, como algo a combatir sino que ...las acepte como diferenciaciones evolutivas y confirme la multilateralidad y la «apertura y receptividad al mundo» como características de la especie humana. (Zolo, 1997, pág. 208)

⁸⁶ (Zolo, 1997, pág. 208)

⁸⁷ (Habermas, 1986)

⁸⁸ Esta “injusticia” no solo comprende el problema de la formación del mercado global para la instalación del “capitalismo salvaje” -parafraseando a Juan Pablo II- (Juan Pablo II, 1991), sino el drama ético que aquel conlleva, al violentar la identidad nacional.

Siguiendo a Marshal McLuhan, la globalización en su faceta más esencial tiene que ver con la telecomunicación.⁸⁹ Y decimos esto, porque en la base del proceso globalizador se encuentran el paradigma de comunicar, el paradigma de la conectividad entre dos puntos, que por la mediación de un elemento tecnológico, hace posible el encuentro de realidades que hasta ese momento estaban desconectadas. Por cierto, las consecuencias de ese encuentro son múltiples y exponencialmente amplificadas, dependiendo de las realidades enfrentadas y sus peculiaridades individuales.

Por estas razones, nos parece imprescindible incorporar la reflexión de lo global al hecho de la Vanguardia y su eventual aterrizaje en Chile. Con estas consideraciones, se puede comprender la utilización de la expresión “Vanguardia histórica”, anticipando que los efectos de la diseminación mundial de aquel movimiento originalmente europeo, quizás no es Vanguardia, sino, un remedo consensual entre lo que efectivamente fue y lo que pudo ser. En suma, la llegada de la cultura europea en forma de Modernismo, sea literario, pictórico y/o musical, es definitivamente parte de un fenómeno globalizante.

En las siguientes páginas trataremos de explicar cómo operan las antedichas provocaciones en nuestro mundo, y cómo quizás del mismo modo que refiere McLuhan, la reformulación sustantiva se debilita hasta desaparecer en la simple modernización material⁹⁰, y el crecimiento económico en sociedades que, como la chilena, sentían urgencia por ver emerger códigos estéticos y culturales que buscan la organización, la cohesión social y perfilar una identidad nacional, todo ello facilitado por el actuar de oligarquías con aspiraciones hegemónicas.

⁸⁹ (McLuhan, 2001)

⁹⁰ El desarrollo económico es un concepto mucho más amplio que el crecimiento económico, aunque los dos han sido y continúan siendo utilizados indistintamente en la literatura económica. (Grabovsky, Sharmistha, & Shields, 2007, pág. 5)

III.2. Modernidad y Vanguardia

"Oh, maravilloso nuevo mundo!! Oh, maravilloso nuevo mundo que alberga tales criaturas!"⁹¹ (Shakespeare, 1999) [Trad. del autor]

El primer factor que enrarece el análisis del contexto social cultural de comienzos del siglo XX, dice relación con las difíciles nociones de Modernidad, modernismo y modernización, los cuales en ocasiones aparecen como sinónimos, siendo que cada una de ellas es una voz polisémica y eventualmente de contenido proselitista y político, y por todo ello, utilizadas de modo descontextualizado y aun antojadizo. No en vano, so pretexto de modernización (aplicación de modernismo) se construye y se destruye; y en lo que las Artes y la cultura respectan, se instala como paradigma estético, sin pérdida ni retroceso, durante todo el siglo XX.

Y más allá de la Artes, estas palabras encierran conceptos que concurren permanentemente al análisis humanístico contemporáneo. No hay arte o ciencia cuyo estudio no evoque o apele como eje temporal y/o espacial a la Modernidad. Como si la

⁹¹ En el acto V de la Tempestad de Shakespeare, Miranda (hija de Próspero y denominada "maravilla") dice: "O, wonder! How many goodly creatures are there here! How beauteous mankind is! O brave new world, That has such people isn't!". Estas líneas dieron origen al título con que Aldous Huxley denomina "Un mundo feliz" (1932), obra inaugural de la "antiutopía", visión política, social y filosófica, que como "1984" (1949) de George Orwell, o "Fahrenheit 451" (1953) de Ray Bradbury nos hablan de una sociedad plena de felicidad que no es. Mundos futuros que se han refinado racional y materialmente a tal punto, que olvidan la esencia y fin de la existencia humana. Son mundos futuros, modernos y donde se ejerce una ideología hegemónica y controladora, donde siquiera la rebelión es deseable. Las antiutopías (o distopías) son sumamente reveladoras y expresivas del corolario de civilización y cultura que alcanzamos en el siglo XX, donde la Modernidad encuentra un punto de inflexión que no sabe dónde retornar, qué retomar o qué nuevo inventar.

vida y todas sus consecuencias materiales e inmateriales, nacieran o resucitaran en el modernismo del cambio de siglo.

Modernidad como cualidad -lo modernista-, como justificación y, en fin, como proceso en desarrollo. La Modernidad es sustantiva, adjetiva y aun calificativa.

Tengo la intención de argumentar que la estética modernista y sus correlatos sociales deben ser entendidos como una transformación fundamental de este proyecto (modernista) que no solo incluye la profundización y el debilitamiento de la racionalidad de la Ilustración, sino también la transformación y el renovado desarrollo de la racionalidad instrumental. El modernismo aparece así como un patrón tridimensional. (Lash, 2000, pág. 150)

La modernidad sirve para definir un periodo de la historia de la Humanidad, pero muy alejado de las cronologías y sincronías historiográficas, también sirve para dilatar respuestas y para evadir responsabilidades emanadas de la historia que narra el siglo XX, porque modernidad devino modernismo cuando, desasida de la teoría y la filosofía pre marxista, rebasa los cauces e inunda la cultura.

El modernismo y la modernidad están interconectados. La modernidad es el término aplicado a un periodo de tiempo, que se remonta desde finales de la Edad Media y se diferencia por particulares

fundamentos filosóficos. El modernismo, que llegó a ser dominante durante el siglo XX, consiste en la evaluación crítica de las limitaciones de las filosofías de la época de la modernidad. (Grbich, 2004, pág. 3)

Por otra parte, la modernización es una forma verbal que describe un gesto de modernidad, una acción concreta, pero no sustantivamente definida, como los documentos que se subscriben pero cuyo contenido puede no ser verdadero. Dicho de este modo, la modernización de la República de Chile iniciada en los años 20, pudo haber comenzado un proceso importante de cambios materiales (modernización), pero no haber alcanzado la Modernidad en definitiva.

En primer lugar, la modernización es un proceso de cambio social fundamental, y en segundo lugar, este proceso termina con la emergencia de un tipo enteramente nuevo de sociedad... Lerner... define modernización como "el proceso de cambio social en el que sociedades menos desarrolladas adquieren características comunes a las de las sociedades más desarrolladas". Estas características son las siguientes: Crecimiento económico autosustentable, participación política en la cosa pública, difusión de los códigos seculares nacionales de la cultura, incremento de la movilidad social y la transformación de la personalidad, que Lerner describe como un

aumento de la empatía. (Schelkle, 2000, pág. 33) [Trad. del autor]

En nuestro territorio, no podemos juzgar la natural impropiedad del lenguaje, el cual se ha ido puliendo con el pasar de los años. Es de reconocer que ni siquiera los actores principales de los procesos aunaron terminologías en la construcción de sus discursos intelectuales. De hecho, y como ejemplo de confusión repetida, aún dudamos acerca de la existencia de un posmodernismo, del cual ya se habla profusa y ambiciosamente. Es que quizás, como en el tránsito de tradición a Modernidad, como en el de Modernidad a posmodernidad, cronistas e investigadores se sirven de las palabras para construir discursos autoimpuestos, como los que exige el afán cartesiano de ordenar y catalogar. O para dilatar respuestas y para evadir responsabilidades, frente a dilemas sin dilucidar. O simplemente para justificar hechos, cuya ocurrencia, a la luz de lo conocido, es difícil de explicar o describir.⁹²

Habitualmente vemos que desde distintos territorios de las ciencias sociales se habla de una Modernidad con dos acepciones fundamentales. La primera, bien acogida desde la Historia general, la Antropología y la Sociología, es la que dice relación con el descubrimiento de América en 1492, expandiendo el horizonte y la comprensión de todo lo conocido, y por tanto creando dos grandes historias, la del mundo antiguo, y la del mundo moderno que según fundamentáramos en otra parte de este trabajo, se unen y articulan en el Renacimiento.

En segundo lugar, está el Modernismo como proceso cultural que se desarrolla entre la primera y segunda revolución industrial, y que en el campo de la literatura, las

⁹² “Nos gustan las listas porque no queremos morir” Umberto Eco: La lista es el origen de la cultura. Es parte de la historia del arte y la literatura. ¿Qué es lo que quiere la cultura? Quiere hacer que la infinidad sea comprensible. También quiere crear orden — no siempre, pero con frecuencia. ¿Y cómo uno, como ser humano, se enfrenta a la infinidad? ¿Cómo intenta uno comprender lo incomprensible? A través de listas, catálogos, a través de colecciones en museos y mediante enciclopedias y diccionarios. (Eco, 2009)

Artes visuales, la arquitectura y la música, se caracteriza por un cambio de los paradigmas estéticos que la sustentan, y que hacia el cambio de siglo XX pondrá en crisis los materiales, los dispositivos y los fines perseguidos por la creación artística. Nos referimos a la Vanguardia (“Avant-Garde”).

Como la Modernidad está situada en el tiempo podemos seccionarla en etapas históricas de gestación y desarrollo en su interior. La primera etapa, en la que surgieron algunas características y rasgos que evolucionarán hacia una Modernidad más concreta, se da aproximadamente entre 1400 y 1650 d. C. En este periodo se consolida un proyecto cultural ya establecido por la cronología occidental: el Renacimiento, o como se suele indicar recientemente, los Renacimientos. (Treviño, 2000, pág. 9).

Asimismo, Treviño cita la ilustración francesa como otro momento de modernidad, y quizás su diseminación global podría reconocerse en los movimientos independentistas que encuentran su lejana causa en la reflexión ilustrada, pero aun ese pensamiento se circunscribe más puramente en el terreno de lo político y lo filosófico, no así como sucede en el Renacimiento y la Modernidad del siglo XX, donde las Artes son protagonistas, alternas y subalternas de la historia.⁹³

⁹³ *A contrario sensu*, el clasicismo y el neoclasicismo (1700-1800), que reeditan los valores clásico-humanísticos, se limitan al plano artístico y europeo, por tanto tampoco contienen ese carácter total y global que en este punto nos interesa.

Como veremos más adelante, la evolución de las ideas y su proyección física en el mundo material, es un fenómeno cuyo inicio se identifica muy bien en el Renacimiento pero que no se agota en el siglo XVI, sino que más bien inaugura una nueva comprensión del desarrollo cultural humano occidental, y aún del medio Oriente según Treviño. Es un camino espiral de evolución sucesiva, permanente y diacrónica, que se versiona y revisita en distintos ámbitos y territorios del conocimiento humano. Así, de modo conciliador, la Modernidad, como giro cultural – y aún estético -, es un evento recurrente a lo largo de la historia de la humanidad, particularmente a partir del siglo XV.

La vanguardia, como eco artístico de la Modernidad, fue en todo su ancho rebelión al lenguaje y el contenido estético cultural de las Artes. No fue en todo caso una revelación, dado que la Vanguardia implica el abandono de los códigos, escinde los espacios, descolocando y dislocando el discurso, ubicándolo en el exterior, en la lejanía de la contestación. Es una reacción.

Vanguardia es un deajo de Modernidad, un giro en el desarrollo diacrónico iniciado en el humanista renacer post medieval. Se trata de un proceso que describe, sucesivamente, rescate, cese y reedición del espíritu y concepto clásico, tanto de las formas, como de los materiales y su “*aestesia*”. Y como veremos en otro momento de este trabajo, el modernismo es un nuevo retorno a los paradigmas estéticos clásicos greco-romanos.

Retorno (Renacimiento), Construcción (Barroco), orden (Clasicismo), desorden (Romanticismo) y retorno (Modernismo). Sobre esta suerte de manierismo ideológico nos explayaremos en capítulos posteriores.

III.3. El impacto modernista y la vanguardia musical

Como ya hemos apuntado, durante los últimos años del siglo XIX y primeros años del siglo XX, las comunicaciones transoceánicas se intensificaron de tal modo que el mundo habría de cambiar material y simbólicamente, con toda la carga e intensidad de matices posibles, según los tópicos y naciones involucradas. Esta ola de cambio, esta exposición multifocal de las culturas, expandidas, encontradas y colisionadas hace que cada recepción de la influencia sea diferente.

La Avant-Garde es una acción, un hecho local, y a su vez, un proceso antiguo. Un hecho italiano, francés, español, finalmente europeo exportado a las ex colonias, y es la reacción a un pasado, y a su vez “acción” primaria frente a una tradición esculpida durante cientos de años. Con esto último, nos referimos a la tendencia que venía en marcha y se intensifica durante todo el siglo XIX.⁹⁴ Repetidamente, la primera cita para configurar la Vanguardia es la reacción, el antagonismo, donde la forma, revestida de permanente contrariedad es el lema. A modo de ejemplo, un lenguaje secreto infantil constituye “simplemente una de muchas formas de Vanguardia que antagoniza con lo público”. Era lo que Poggioli llama “una revuelta lingüística con incidencia social”, donde se quiere derrocar antes que crear (Poggioli, 1968).

Pablo de Rokha nos entrega un maravilloso e idiomáticamente delirante ejemplo de “lenguaje secreto”.

*Tosen las angustias al igual q espíritu;
¡toda la vida, toda la ¡quién pudiese
arrojarla arrojan un mueble inútil!... y*

⁹⁴ La tendencia por buscar y ahondar en la práctica tradicional de forma y fondo, lo que Benjamin llama la resacralización del Arte por la restauración del aura. (Benjamin, Walter, 2008, pág. 265)

quedarse i el universo CARA a CARA!... (De Rokha, 1924, pág. 120).

Peter Bürger, cuya cita nos parece aún más apropiada por proximidad a los eventos chilenos, considera que la Vanguardia no solo no ofrece ni propone, sino que en esencia es estilísticamente subversiva, pues se afana en el derrocamiento de la institución representativa del Arte consagrado, construyendo un imaginario de cosas nuevas.⁹⁵ Visto de este modo, no exageraban los conservadores de antaño en catalogar a este movimiento de tendencioso, subversivo.⁹⁶ Es la utopía, la última utopía, que antecede las antiutopías. Quizás el sueño de un Arte nuevo, contrapuesto a un Arte canónico, sin que tengamos totalmente claro de qué se trata esto último.⁹⁷

A propósito de institución o institucionalización como antípoda de Vanguardia, tal como lo presentan Peña y Poveda⁹⁸, podemos aquí tempranamente advertir una evidencia de la falsa adhesión modernista de Santa Cruz y los bachistas, en cuanto a que éstos se sentían teórica y finalmente más atraídos por lo institucional, lo oficial y aún diremos “lo fiscal”, que por la promoción e instalación de un cambio sustantivo renovador, en favor de las Artes y la música.⁹⁹

En el artículo “Problemas estilísticos del joven compositor en América Latina y en Chile”, Roberto Falabella nos brinda las primeras claves para comprender el

⁹⁵ (Bürger, 1984, pág. 63)

⁹⁶ (Unruh, 1994, pág. 210)

⁹⁷ Como hemos dicho, la Modernidad se esfuma lentamente en un proceso inacabado, que indudablemente, se inicia en la década del 30, coincidiendo con la instalación de las antiutopías a que aludiéramos al comienzo de este capítulo.

⁹⁸ (Peña & Poveda, 2010)

⁹⁹ Sobre este tema volveremos ampliamente hacia el final de esta investigación a propósito de las ideas de Santa Cruz y los bachistas.

conflicto, musicalmente hablando. En cuanto a los antecedentes históricos, señala que tras la discusión entre la burguesía criolla y los españoles en el proceso de independencia, una vez instaurada la república se inicia una fluida relación de la alta burguesía con Europa, haciendo mención de la influencia de la ópera italiana. De esta manera establece que para la elite criolla “la cultura europea representaba la cúspide a la cual querían llegar”. Luego hace referencia a la reacción contra la música italiana enmarcándola en el proceso político coyuntural del paso del siglo XIX al XX, planteando que “se sitúa en pequeños círculos intelectuales” y se cristaliza con la Sociedad Bach cuyo objetivo era, según Falabella, “la diversificación de los gustos musicales”; situación que como ya sabemos dio origen, en gran medida, al aparato institucional musical en el que se enmarca esta investigación. En este punto es preciso mencionar que dicho proceso fue liderado por aficionados, lo que nos permite vincular la necesidad de “diversificación” con una necesidad cultural-social particular, que apremiaba al grupo de poder emergente.

Falabella es aún más lapidario, pues no reconoce en la sociedad Bach ningún grado de legitimidad de representación de la sociedad toda, pues lo califica de grupo de aficionados que bajo el pretexto de diversificar los gustos musicales, hace justamente lo contrario, que es demonizar la Ópera italiana, e imponer otro repertorio. Así mismo, Falabella afirma que las aspiraciones de los bachistas son eurocentristas, emparentándolos con los afrancesados del siglo XIX, cuya aspiración se orienta a la imposición de la modelística Ilustrada. En este punto, y teniendo en cuenta la confesada y probada proximidad intelectual entre el grupo de los Diez y la Sociedad Bach, Falabella acierta de lleno, pues aquel grupo era efectivamente afrancesado e “ilustrador”. La calificación de eurocentrista no se condice con el manifiesto afán de nacionalizar la música, que en apelaciones proferidas por los bachistas alcanzan el ribete de xenóforas (Ver pág. 118 más adelante), e incluso racistas (Ver pág. 121 más adelante).

Con todo, advertido el eurocentrismo y denunciado a su vez el nacionalismo, nos queda la duda entonces si la Sociedad Bach pretendió ser europeizante, nacionalista o patriótica; o quizás quería un ambiente cultural superior al resto de América; o simplemente, desespañolizar y excomulgar la Ópera italiana, tomando otras influencias, a juicio de Santa Cruz menos vulgares.¹⁰⁰

Atendidos los distintos autores y para conciliar posiciones, podemos consensuar que la Vanguardia es esencialmente reaccionaria, y asentado ese axioma, es indispensable apelar y considerar el contexto. El estado de cosas anterior, que quizá propicia, irrita y exacerba una recepción mucho más beligerante de lo que significa el manifiesto en su origen y esencia.

En lo puramente musical, la Modernidad está fuertemente identificada con los sucesos de la segunda Escuela de Viena, representada por Schoenberg, Webern y Berg, y particularmente con la provocación del primero de ellos, quien inicia el proceso de vuelta de página a siglos de tonalismo bimodal. El Modernismo musical acaba por romper la cadena bipolar de la disposición y la retórica, iniciada en el renacimiento y versionada filosófica y materialmente a través de los siglos.

La Vanguardia musical abandona la herencia y sus tareas, para buscar una música desde la música, para sostenerse en sí misma y no en las ropas que la engalanan. La Vanguardia no desarrolló, ni expandió, simplemente se salió del sistema. Dejó el territorio conocido del arte canónico, territorio que venía de mucho antes muy estructurado ordenado y categorizado desde la academia y la enseñanza. Es decir, insertos en la cultura positivista y racionalista, la ruptura, al menos en su germen es textual, sea pasquín, panfleto, manifiesto o un manual, como fue el Manual de Armonía de Schönberg.

¹⁰⁰ (Falabella, 1958)

El *Harmonielehre* nació en una situación de una polémica extremadamente tensa contra la enseñanza de la armonía y el contrapunto, que se basaba sobre reglas determinadas, pero no demostradas, por tanto sobre fundamentos dogmáticos: Aquellos de la tonalidad como ley natural de la construcción musical. (Schönberg, 2009, pág. 10)

En la inevitable necesidad de ofrecer y continuar una historia –la de la música –, y consistente con el afán lógico, racionalista y radical de la intelectualidad vienesa, en 1911 Arnold Schönberg cristaliza en texto, una reflexión teórico-musical ya iniciada en los últimos años del siglo XIX y que incluso se reconocía en la obra del mismo.¹⁰¹

Es significativo que Schönberg, ya en los años críticos de la *finis Austriae*, sienta la exigencia de teorizar las reglas de la composición atonal en su fundamental ensayo *Harmomelehre* (dedicado a Gustav Mahler), de 1911. (Gravagnuolo, 1988, pág. 40)

En otra vertiente, el Modernismo musical se transfunde en la profundización de ciertas técnicas compositivas, en la exploración timbrística o la deconstrucción de la

¹⁰¹Los años inmediatamente anteriores al estallido de la Gran Guerra, se caracterizaron por la composición de obras notables. A este periodo pertenecen sus dos primeros Cuartetos para cuerda y la Primera Sinfonía de Cámara de Schönberg, y nos inclinamos a pensar que aquellas obras de cámara (1907) constituyen el primer ejemplo franca y decididamente atonal del autor.

forma, llevándonos a asociar la expansión musical con una suerte de manierismo interdisciplinario que recoge y a su vez resuena y redonda otras manifestaciones artísticas. Así, no todo modernismo es dodecafonismo o derechamente atonalismo, pero sí toda exploración o profundización envuelve un gesto modernista, como el que se aprecia en el impresionismo francés de Fauré, Debussy, Satie, Ravel, Milhaud y Poulenc, que presentando “ciertas correspondencias estéticas y técnicas”, hacen altamente identificables las obras pictóricas y musicales de fines del siglo XIX y principios del XX.¹⁰²

Ahora tomemos el caso de Stravinsky, quien visitara Chile en 1960. El cosmopolita compositor ruso, alumno de uno de los más grandes exponentes del nacionalismo de su país (Rimsky-Kórsakov), influido por el apogeo de la escuela francesa, involucrado con el surrealismo español y explorador del atonalismo de principios del siglo XX. ¿Sería posible calificarlo de neo clásico?, ¿quizá postromántico?, o ¿definitivamente vanguardista? Stravinsky es claramente un Modernista, es un artista consciente de que su Arte fue alcanzado por el tiempo y tanto los cambios como la exploración se hacen impostergables. Ahora, ¿es la Vanguardia un estado permanente del alma?, definitivamente no. No nos agotaremos en insistir y profundizar en que estos conceptos son el producto de una conjunción de factores, de efemérides; de ahí la necesidad de contextualizar, ilustrar un escenario del escenario. Imposible sería afirmar que un representante de la modernidad del tamaño del compositor ruso, se mantuviera incólume frente a la vertiginosa evolución de las cosas.

Un querido profesor ya desaparecido nos contó durante una clase, hace algunos años, que cuando el compositor Igor Stravinsky visitó Chile en 1960, alguien le preguntó su

¹⁰² (Sabatier, 1995)

opinión sobre la música electrónica. El célebre músico ruso / francés / estadounidense respondió con otra interrogación: "¿Usted llama a eso 'música'?". Obviamente, el autor de *Le sacre* no tuvo interés en esta nueva expresión del arte sonoro tan propia del siglo XX, pero en el Cono Sur de Latinoamérica ya desde la década del 50 habían existido compositores que han explorado este terreno. (Guerra, 2000)

Con todo, nos parece necesario despejar los conceptos que fundan nuestro argumento, sobretudo en el caso chileno, donde encontramos un sinfín de confusiones semánticas aún pendientes de ser aclaradas. Y es que cuando la polémica y la fuerza de los cambios se advierten en primera persona, no es fácil el manejo y construcción de conceptos y definiciones. Son los riesgos de relatar historia del tiempo presente.

III.4. Modernismo y Vanguardia en Chile

Se ha escrito ampliamente por intelectuales nacionales y extranjeros, acerca de la recepción del Modernismo cultural en América Latina. Menos profusa es la investigación nacional, la cual, como ya hemos dicho, siempre se orienta a ver el proceso modernizador como un fenómeno circunscrito a lo político, lo social y material, orientado a la configuración de un proyecto nacional y la constitución de un Estado de acuerdo a la modelística eurocentrista.¹⁰³

¹⁰³ (Hobson, 2004, pág. 228)

Tanto fuera como dentro de Chile, el análisis es aun más escaso en materia musical, advirtiéndose más conclusiones y fundamentos en otras áreas de la creación y práctica artística. La Modernidad en el terreno de la cultura y las Artes en Chile, es un proceso complejo que no puede ser abordado sin la consideración de todas sus aristas.¹⁰⁴ Y es que en lo que concierne a nuestro país, hubo una conjunción de revoluciones alienantes, externas, y en mayor medida, internas, que han hecho prevalecer otras aristas del proceso histórico.¹⁰⁵

A este punto creemos bastante útil citar a Marshall Berman¹⁰⁶, quien alude al pensamiento moderno como dividido en dos compartimentos diferentes, separados entre sí: la modernización en economía y política; el Modernismo en el Arte, la cultura y la sensibilidad, y ambas se instalan en la dialéctica materialista marxista, la misma que postulamos como motor de los cambios en Chile.¹⁰⁷

En el Chile de aquel entonces, en tertulias, discursos políticos y editoriales, se comienza a deslizar una nueva idea o postura. Una terminología, muchas de las veces,

¹⁰⁴ El hecho histórico del avance y desarrollo de transportes y telecomunicaciones, en Chile tiene más relevancia de la que se pueda sospechar primigeniamente, sobre todo en lo que acontece en el campo artístico y cultural. El Modernismo cultural y la *Avant-garde* se dejarían sentir con extraordinaria rapidez en nuestras tierras y no cabe duda que las ideas llegaron fuertes y claras al cenáculo intelectual de la época. Solo queda por dilucidar si su arribo significó advenimiento o mera noticia de algo que sucede más allá.

¹⁰⁵ El arribo de las máquinas y los capitales (una suerte de “stretto” de la revolución modernista económica), así como la transculturización e hibridación aparejadas a todo ello, son determinantes en los más disímiles planos de la vida de la joven República, y por lo mismo agudizan la aproximación a las sutiles y musicales consecuencias de la Modernidad.

¹⁰⁶ (Berman, 1988)

¹⁰⁷ Las afinidades entre Marx y los Modernistas, insistimos, quedan todavía más claras si tenemos en cuenta el punto de partida de Berman. Todo lo sólido se desvanece en el aire. Es decir, todo lo sagrado es profanado, y los hombres, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas. Irremediablemente las Artes se cuestionan en un examen desde el interno, cuanto de material, cosificada y repetitiva tiene la creación y recreación artística, y cómo generar el definitivo gesto, que abandonando la regla y la tradición, busque y se justifique en sí misma.

mal traducida o malentendida. Se trata de una cultura, que para bien o para mal, consensuada o no, provoca y remueve el sosiego del Arte canónico y la música tonal-formal. En lo sustantivo sería posible examinar si la creación musical chilena efectivamente abrazó las nuevas formas. Posible y plausible sería la proposición de una tesis acerca del Modernismo en la creación musical chilena, y en ello, adelantamos, parece indefectible citar a Acario Cotapos, Pedro H. Allende, e incluso al propio Santa Cruz. Sin embargo, esta investigación musicológica busca y se orienta a relacionar las reformas culturales y de la educación musical superior de 1929 y sus posibilidades de Modernidad, tanto en el discurso, como en los hechos; y esperamos que otras obras puedan ahondar y constatar aquella hipótesis.

Esta disquisición se plantea en dos frentes. El primero, buscar y develar la existencia de un sustento ideológico que explique el movimiento reformador, y en segundo lugar, cuánto de ese proceso, tiene que ver con un cambio y reforma para la modernización cultural. En suma, demostrar si efectivamente hubo recepción de la vanguardia por parte del medio local y si ese proceso modernista tiene algo que ver con las reformas planteadas.

III.5. La Vanguardia chilena: leyenda, mito o realidad

Volvamos al silencio Al silencio de las palabras que vienen del silencio. (Huidobro, 2010, pág. 38)

La historia general e interna de las Artes y ciencias de un país no debe estar, como yace y ha yacido por mucho tiempo y en muchas partes, en la sección ficción de la memoria individual. La Modernidad es una de aquellas bien montadas narraciones, cuya certeza no se acaba de entender, sobre todo en lo que respecta al cultivo de las Artes

musicales y el eventual mejoramiento que ellas pudieron haber experimentado en la primera mitad del siglo XX.

Volviendo a Huidobro y el bello oxímoron que inaugura este acápite, nos preguntamos: ¿cómo se puede narrar, describir o simplemente hablar desde el silencio? Esta constituye una pista magistral y sugerente para dilucidar por qué caminos nos lleva la Vanguardia. A primera vista nos lleva a la paradoja, la contradicción. Sin embargo, una vez que nos sobreponemos al bochorno de la incomprensión y la distracción, sólo queda la sensación de vernos desplazados del territorio habitual de la estética conocida.

Insistiendo con el poeta chileno, en la escena inicial de la obra “En la Luna” (Huidobro, 1934), el autor pone al personaje Maese López frente a la entrada de un teatro invitándoles a pasar a presenciar algo que nunca antes han visto, ironizando acerca de la completa novedad que aparecerá frente a sus ojos. Avanzado el Modernismo literario, ya no se trata del inquietante oxímoron, sino la exaltación directa y noblemente franca, el manifiesto figurado de algo que quiere venir. Esa es vanguardia en todos los estratos. En todo los textos.¹⁰⁸

Apelamos a lo literario, porque así como en muchas otras instancias de la creación artística, la literatura se anticipa y arremete con fuerza en la proposición estética. Las letras, al menos las de Huidobro, explican muy bien el profundo sentido de la Vanguardia. Desde las otras disciplinas artísticas, parece suficientemente firme el abrazo de la Vanguardia en lo que a literatura chilena se trata. Quizá tardíamente, en los últimos años de la década del 30 y en los 40, las Artes escénicas, entiéndanse por estas la Ópera, el teatro y ballet confirman definitivamente la ruptura con la tradición

¹⁰⁸ No sorprende la anticipación Huidobroniana, toda vez que Antonine Artaud ya advirtiera las propiedades intrínsecamente propicias del teatro para la profusión del cambio estético, o intercambio de las estéticas, como quiera que lo planteamos: el teatro se mantiene aún como el más activo y eficiente lugar de paso para esas inmensas perturbaciones analógicas, cuyas ideas son atrapadas en algún punto de su vuelo de transmutación hacia lo abstracto. (Artaud, 1964, pág. 169) [Trad. del autor]

decimonónica. En cuanto a las Artes visuales (plástica), las posiciones son encontradas. Desde Jean Emar (Álvaro Yáñez Bianchi), hasta Milan Ivelic y Gaspar Galaz creen ver una vanguardia a partir de las generaciones del 20, sin embargo, Patricio Lizama y Justo P. Mellado dudan francamente de que los becarios del arte hayan introducido un lenguaje nuevo en la plástica chilena.¹⁰⁹ Acerca de la música, anunciamos en estas páginas duda y escepticismo, toda vez que las nuevas formas, de hacer, recrear y percibir la música, deben constatarse tanto en el análisis como en el contexto cultural que se desarrolla. El estudio social y de las ideas que rodean la tendencia, es fundamental y connatural a la cuestión.

En este punto, debemos consignar que el citado historiador Bernardo Subercaseaux admite una recepción de la vanguardia en contraposición a soluciones eclécticas nacionalistas de la oligarquía golpista y cultural. Según este historiador, el movimiento estudiantil (Universidad de Chile entre 1920 y 1926), el feminismo aristocrático de vanguardia (del Club de Lectura 1912) y Club de Señoras (1916-1923), constituyen “condicionantes socio-culturales que estimulan y legitiman la apropiación de las vanguardias y la emergencia de las primeras pulsiones vanguardistas en el país”.¹¹⁰

Para estudiar música europea eran, y siguen siendo, necesarios una serie de elementos conjuntos. Para estudiar música ‘cult’, es preciso tener acceso a ella... este espacio musical pertenece a la alta burguesía chilena. Desde el comienzo del proceso de institucionalización, el principal medio de

¹⁰⁹ (Lizama, El cierre de la Escuela de Bellas Artes en 1929: Propuestas, querellas y paradojas de la vanguardia chilena, 2001) ; (Mellado J. P., 2005) ; (Galaz & Ivelic, 1998)

¹¹⁰ (Subercaseaux B. , 1998)

comunicación de los integrantes de la Sociedad Bach era el diario El Mercurio, y todos ellos pertenecían a las más importantes familias santiaguinas. Personas con los medios necesarios para desarrollar en su tiempo libre actividades musicales, que comenzaron con un coro de estudiantes universitarios y terminaron con el proyecto de institucionalización antes mencionado. (Peña P. , La revolución ilustrada de la música chilena 1960-1973. Una aproximación al problema del arte, 2010, pág. 65)

Lo paradójal según veremos más adelante, y contraponiendo frontalmente a Santa Cruz y Falabella, es que al menos desde el punto de vista de la recreación y el repertorio, el Modernismo era visto como una amenaza para la oligarquía conservadora de la época y por tanto no representaba un fin deseado. Como en muchos lugares de Latinoamérica el Modernismo, y particularmente el literario y teatral, es subversivo y degenerado.

¿Qué había en esta música para despertar la ira por ejemplo? Mi respuesta tentativa es que la transformación del lenguaje musical realizada por Schönberg (pérdida del tono) se convierte en un problema porque en ese momento, en Viena, se proyecta en todos los eventos musicales de la representación política y las relaciones el poder. El acto de

transgresión de Schönberg en el campo musical es instantáneamente entendido como socavar los cimientos de la sociedad. Se trata de una prueba a contrario de la importancia social y política de su música. (Buch, 2008) [Trad. del autor]

Para graficar esto, podríamos citar a El Mercurio, vocero oficial de la derecha conservadora chilena, donde en muchas de sus editoriales Elvira Santa Cruz¹¹¹, bajo el seudónimo de “*ROXANE*”, firmaba las más hieráticas sentencias frente a cualquier atisbo de “progresismo” artístico o cultural.¹¹² La señora Santa Cruz, paradójicamente considerada precursora y progresista mujer chilena, dice a propósito de la contratación del maestro español Ortiz de Echague como Director de la Escuela de Bellas Artes: “enlaza el realismo de la época caracterizada por Sorolla, un gran espíritu decorativo moderno... podría constituir un maestro moderno sin ser Modernísimo”. Es una extraña disquisición ésta, pero da fiel cuenta de la aviesa incorporación de las tendencias y los conceptos que las representan.¹¹³

Estos discursos privados, constituyen de algún modo el discurso oficial. En este tipo de temas se halla precisamente el punto de inflexión donde se cruzan el poder fáctico de los oportunismos oligárquicos y la caprichosa construcción cultural que aquellos levantan. La pobre y peligrosa amalgama de gusto personal, veleidad, poder, institución y la reflexión sumisa de las teorías cristalizan leyendas.

¹¹¹ Valga precisar que no hemos encontrado relación de parentesco entre la crítico de arte y el abogado compositor.

¹¹² Ver cita 1 del Anexo N° 1

¹¹³ (Lizama, 2001, págs. 134-152)

¿La intelectualidad y sociedad artística chilena abraza la Vanguardia? ¿Hay discursos oficiales, doctrinas secretas o caminos facticos y genuinos, que son alternativa a todos aquellos? Son todos temas difíciles de resolver, porque los indicios se pierden en contradicciones que más parecen afirmar una falta de doctrina que uniformidad de criterios. Por ejemplo, Santa Cruz testimonia hondo respeto y admiración a Stravinsky, a quien conociera muy tempranamente, por lo menos como auditor, en su corta estadía en Europa, y de quien fue posteriormente anfitrión en su visita a Chile¹¹⁴, Santa Cruz se refiere continua y positivamente mente a Stravinsky en sus memorias¹¹⁵, pero ¿qué afinidades estéticas guardan entre sí el compositor y el entonces Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile? Es incierto.

Santa Cruz declara conocer muy bien, pero no celebra, con el entusiasmo que dedica a otras cosas, la obra del ruso/francés/estadounidense en ninguna parte de sus memorias. Entonces, nos da la impresión de que el abogado-músico conserva una posición muy diplomática con el maestro ruso, pues su estrecho contacto con él y su entorno social, que incluye a la celeberrima mecenas de la vanguardia parisina, Eugenia Huici, lo atrapan en una pleitesía necesaria con un particular y famosísimo maestro, quien al visitar Chile, manifiesta públicamente y sin reparos que la música electrónica “no es música”.¹¹⁶ Por cierto, poco feliz y menos diplomático comentario, pues hacia 1960, Santa Cruz apoyaba y patrocinaba ampliamente la actividad electroacústica de Asuar y Amenábar, quienes al abrigo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, se habían convertido en verdaderos adelantados de su época en la exploración sonora.

¹¹⁴ (Santa Cruz, Un año de Extensión Musical. Revista Musical Chilena, 1960, págs. 3-6)

¹¹⁵ (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, págs. 107, 211, 276, 298, 341, 356, 403)

¹¹⁶ (Guerra, 2000, págs. 120-121)

Por otro lado, Santa Cruz al referirse a su relación con el repertorio impresionista francés, no precisa una definitiva adhesión, quizá derivada del obligado alineamiento con sus respetados padrinos intelectuales Leng y Lavín, que privilegiaban a Wagner por sobre Debussy.

Carlos Lavín nos hablaba con cierto sarcasmo de las obras de Debussy, lo que para nosotros era una revelación. Nos sentíamos atemorizados por las formas inesperadas que brotaban después del mundo aplastante de Wagner al que considerábamos el máximo exponente de lo sinfónico-teatral. (Letelier, Alfonso, 1961)

Las memorias de Santa Cruz son generosas en relatar contactos personales muy estrechos con los autores impresionistas, pero en la audición musical los destaca a veces como una anécdota, una histórica excentricidad, o bien desde un ángulo derechamente jocoso.¹¹⁷

Santa Cruz tuvo una posición privilegiada para la observación, léase audición inteligente, de los movimientos musicales de la época y demuestra en todo momento una posición mucho más flexible y ecléctica en la audición y la creación musical, que en sus conceptos teóricos, musicológicos e institucionales.

Siempre en torno a Debussy, Santa Cruz recuerda las veladas en casa de quien fuera Pro-Rector de la Universidad de Chile, don José Miguel Besoain. Célebre bachista

¹¹⁷ (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 122)

y a quien Pereira Salas recordara como "el apóstol que supo ver a tiempo la generosa posibilidad de nuestro medio".¹¹⁸

Con Carlos Humeres... asistí a las veladas que seguían formalidades de concierto. Pedro Humberto Allende mostró allí sus Tonadas para piano, recién terminadas, que no fueron unánimemente acogidas. Resultaban tanto o más extrañas que el Cuarteto de Debussy, considerado injuria a la tradición de Beethoven. Cuando dicha obra fue ejecutada después de muchos ensayos, causó gran controversia. (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 75)

Recordemos que Pedro Humberto Allende, becario de Chile en Milán, fue profesor de Teoría y Solfeo y otras cátedras de instrumento durante décadas en el Conservatorio Nacional, en donde años antes fuera alumno del maestro Giarda. Asimismo, no es especulativo agregar que en esas veladas musicales de Besoain, el propio Giarda y su trío de cuerdas, fueran quienes animaban los conciertos sociales.¹¹⁹

¹¹⁸ (Pereira Salas, 2012)

¹¹⁹ (Barrientos, Luigi Stefano Giarda: Una luz en la historia de la música chilena, 1996)

Giarda tocó en estas reuniones entre abril de 1906 y julio de 1915... Cabe notar que de estas sesiones musicales nació el Trío Giarda, La labor de difusión de música de cámara de este "trío" fue un aporte fundamental en el desarrollo de nuestra historia de la música, sobre todo por los estrenos absolutos. En sus conciertos ejecutaron obras de músicos contemporáneos europeos como: Catalani, Martucci, Busoni, Casella, Longo, Bazzini, Grieg, Debussy, Ravel, Giarda, etc. (Barrientos, Luigi Stefano Giarda: Una luz en la historia de la música chilena, 1996)

Quedando claro, que autoridades, profesores y músicos pertenecientes al Conservatorio Nacional incorporaban a Debussy en su repertorio habitual, resultan muy discutibles las afirmaciones descalificadoras de Santa Cruz, cuando declara que el Conservatorio, entendiéndose incluidos sus académicos, no promovía el modernismo y la incorporación de las nuevas tendencias musicales.¹²⁰

La música de Debussy sonaba en ese tiempo como de ultra vanguardia y, por cierto,

¹²⁰ Como también resulta muy dudosa la siguiente afirmación: "El Conservatorio era además francamente italianizante, enemigo jurado de la música chilena y, sobre todo, de la música Contemporánea". (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 248)

estaba radicalmente prohibida en el Conservatorio. (Santa Cruz, *Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, 2008, pág. 60)

La revuelta cultural europea, es un fenómeno exógeno para América latina, que como ya hemos visto, se sirve de un cambio material globalizante, que acercó fronteras y expandió el saber. Hablamos de la segunda gran hibridación después del descubrimiento.

En la recepción, y de acuerdo a la natural reacción a lo afuerino y la tendencia homogeneizadora de toda corriente cultural, se produce un cuestionamiento para la reposición de una identidad nacional o étnica, que plantea dudas y rechazo.¹²¹ Se abren los caminos para un diálogo después de un choque. Como afirmara Unruh desde su teoría para la recepción de la Vanguardia, en el caso chileno solo quedaba volver a la foja cero de la construcción cultural: refundar para experimentar y específicamente rechazar el estado de cosas, nacionalizar la cultura y las Artes, erigir símbolos e instituciones y definir normas jurídicas concretas, todos elementos las cuales pueden concurrir alternativa o copulativamente.

La voz ancestral, que apela al retorno, al origen, a las raíces¹²², es una de las más recurrentes formas de reaccionar al embate exógeno. Apreciamos más claramente este fenómeno en países como México y Perú, pueblos que quizá por tener una carga

¹²¹ (Unruh, 1994, pág. 210)

¹²² Como ya hemos dicho, el dilema se halla en dilucidar dónde se encuentran las raíces chilenas, ¿acaso las raíces chilenas no se hallan en lo colonial, en lo peninsular?, ¿no se hallan en lo extranjero como en lo vernáculo? ¿Quién decide qué es lo étnico, lo exógeno y lo híbrido?, y yendo más lejos en la reflexión es necesario fijar los límites y fronteras de la construcción cultural en una ex colonia española: ¿es la exclusión la forma de afirmación?

ancestral más viva y presente, tienen una respuesta natural y rotunda a la hora de rescatar lo vernáculo y original.

Emparentada con lo folklórico y vernáculo, está la apelación a la esencia nacional-nacionalista, la cual nace como alternativa en naciones con una identidad original o indígena más feble o menos apetecida. En estos casos, como el chileno, parece necesario “fabricar” y estimular la producción intencional de códigos y elementos representativos de una identidad, elementos que por diferenciación del entorno y aún sin adhesión o arraigo popular, construyan una cultura característica, capaz de enfrentar el desembarque de las nuevas tendencias.

En suma, la crisis del encuentro entre lo vernáculo y lo foráneo subyace en el proceso artístico cultural una relación sinérgica, o al menos una conexión constatable, entre el Estado latinoamericano ex colonial, la búsqueda de definición identitaria y la modernidad como proceso transformador. Así lo propone Gisela González-Dieter, cuando pone de manifiesto desde el territorio literario, la función unificadora del mestizaje en la consecución de identidad, o bien digamos construcción de Nación, y modernidad cubana.

Este proyecto de nación refleja en Cuba, al igual que en el resto de las ex-colonias españolas, una meta por la unificación, una unificación que intenta eliminar, esconder, ignorar o aminorar las diferencias. Una unificación que usa el mestizaje como herramienta homogeneizadora que ayudará a la nación a convertirse en entidad moderna. Un proyecto de nación que descubre el absurdo latinoamericano propuesto por el

proyecto del mestizaje. (González-Dieter, 2008, pág. 43)

El modernismo, en este caso literario, pero también musical y en definitiva cultural, es una reacción anticolonial, que se nutre por la aglutinación de las energías derivadas del mestizaje, la modernidad desarrollista, y sobre todo, la necesidad de diferenciación cultural. Constituye, en verdad, una segunda independencia, esta vez desde el efecto a las causas.

Con el modernismo literario, las letras hispánicas encuentran un lugar privilegiado, y lo curioso es que el fenómeno ocurre no en la metrópoli sino en la periferia, en las ex-colonias. Empezó con un afán de independencia cultural que siguiera a la autonomía política para finalizar como un movimiento que se vio como profundamente hispanoamericano. (González-Dieter, 2008, pág. 90)

La impureza formal constituye en definitiva el abrazo del Modernismo, es otra de las importantes reacciones, que en eventual concomitancia con otras alternativas, podría describir más de algún proceso latinoamericano, advirtiéndose desde ya que, anunciado nuestro escepticismo acerca de la verdadera llegada del Modernismo, parecen primar más las reacciones espurias, eclécticas o aviesas, antes que una adhesión decididamente Modernista.

Así se explica y a su vez fundamenta, la equívoca percepción de las élites de principios de siglo respecto de lo Moderno, tachándolo a veces de óptimo camino para las Artes, o de fin de los tiempos en otras.

Con todo, habida consideración de que la reacción de los pueblos no debe ser una estricta alineación de ideas y formas, se puede producir una reacción diversificada, polivalente, en la que pueden primar improntas vernáculas o indigenistas, una adaptación o quizá la producción de un artefacto cultural representado por apelaciones nacionalistas, que sin apelar a lo atávico, mezclen, adapten y desvirtúen las ideas. El nacionalismo, como veremos en el capítulo siguiente, es una típica reacción, casi sinónima de la modernidad, no solo por la temporalidad (primeros lustros del siglo XX), sino por el contenido ideológico, aún filosófico.

IV. Nacionalismo

Desde las ciencias sociales, como desde la Teoría Política, el Nacionalismo es un concepto que asume el carácter de movimiento social, que detonado y desarrollado por fuerzas políticas y/o sociales, impulsa la promoción del espíritu nacional, apelando a los valores comunes de una sociedad y tiene consecuencias en diferentes aspectos de la sociedad y la cultura.

Así, el nacionalismo informado desde la filosofía y la moderna historiografía, ya no constituye solamente un momento metodológico dentro de la historia europea, sino también asume un carácter de proceso, que alternativamente surge y se mitiga dentro de procesos sociales más amplios, que por cierto, pueden involucrar temas culturales y aún musicales. Entonces, entendido el nacionalismo como una característica o cualidad, y con el fin de sistematizar y caracterizarlo, podemos advertir varios momentos nacionalistas con consecuencias o resonancias culturales.

Y es que el nacionalismo matiza y contribuye a otros procesos históricos y sociales, pero también se nutre de ellos. Es una corriente que va y viene, cargada de ideas y conceptos, generalmente discursos de vuelo bajo, para hacerlo más accesible al pueblo, porque la perorata inteligente es nada comparado con fórmulas vivas y pregnantes de cualquiera arte. Así entendido el nacionalismo, aparece como causa y origen de culturas, estéticas y músicas. Pero también hay culturas, dentro de las cuales incluimos músicas que promueven y nutren las ideologías, poniendo de manifiesto y revelando que la música, como el diseño, la arquitectura y la literatura son instrumentos de propaganda y difusión de las ideas. Las ideas políticas informan, y las Artes, y las estéticas masifican, erigiendo verdaderos canales de distribución de las ideas, según el afán o el antojo de las fuerzas que detentan el poder.

No obstante la ingente literatura acerca del tema¹²³, Nacionalismo desde nuestra perspectiva reconoce al menos dos frentes conceptuales principales: aquella que se da históricamente desde la Teoría Política, y aquella que conoce la Historia de la música, encarnada por las corrientes compositivas nacionalistas, concomitantes con el posromanticismo y el Modernismo de finales del siglo XIX.¹²⁴ Para los fines de esta investigación el período histórico musical no es tan importante como lo son los movimientos nacionalistas sociales y culturales, que por la vía de la institución determinan la historia de la música de las naciones en particular, y para nuestro caso, de Chile.

Interesa referirnos a los orígenes del nacionalismo y sus implicancias culturales, pues en la medida que caracterizamos la instalación o provocación nacionalista, como parte de un proceso global de afirmación, unido a la fuerte manipulación de los dispositivos culturales, las consecuencias y legitimidad de la reforma aparecen igualmente artificiales e inventadas que el contexto político y social.

La historiografía general ha establecido con gran certeza y propiedad el fenómeno nacionalista como un proceso de afirmación de los estados soberanos europeos, iniciado a fines del siglo XIX y a comienzos del XX. Proceso no uniforme y escabroso, en cuanto importa, de uno u otro modo la afirmación de los valores patrios lo que se tradujo en el corto plazo a violencia llevada a su máxima expresión en la gran guerra. La primera guerra mundial militariza el debate, la segunda lo asienta en procesos consecuenciales tanto políticos como culturales.

¹²³ El más importante y reciente trabajo en torno al nacionalismo, es el escrito por Herb y Kaplan (2008), "Nations and Nationalism: a Global Historical Overview": éste considera 146 entradas a la palabra desde las más diversos campos y especialidades humanistas y sociales. (Herb, 2008)

¹²⁴ Así, el nacionalismo ha jugado un papel importante en el proceso de modernización, a través del cual están cambiando, poco a poco, las instituciones que han mantenido los lazos comunales de las sociedades agrarias y feudales. Hasta podríamos decir que el nacionalismo fue introducido, paulatinamente, como religión por las nuevas élites liberales del siglo XIX, que estaban entrando con mucho éxito a la escena intelectual de las sociedades industriales y capitalistas. (Pakkasvirta, 1958)

La afirmación de identidades regionales, Repúblicas independientes, Estados nacionales y fronteras es un proceso con agudos históricos, representados generalmente en conflagraciones de magnitud. Sobrecargado de trabajo, el hombre moderno ha perdido su capacidad de concentración, ha perdido su espiritualidad en todas las esferas. La falsa interpretación de los hechos de la historia y la vida real, lleva a un nacionalismo... Nuestros pensamientos deben, por tanto, ser dirigidos hacia un concepto del mundo que se inspira en los ideales de la verdadera civilización. (Schweitzer, *Out of my life and thought*, 1998, pág. 201) [Trad. del autor]

Como si no fuera suficiente, el remezón geográfico de las guerras europeas del siglo XX, deja secuelas importantes en la suerte que correrán las colonias dependientes de los países comprometidos.

En el caso de las jóvenes naciones africanas, americanas y oceánicas, la idea fija consiste en la independencia y perfilamiento de una identidad nacional distintiva. Distinta de la metrópoli y de sus vecinos geográficos. Según Schweitzer los pueblos jóvenes, poscoloniales, tienden a desarrollar ideas nacionalistas las que son el germen de las guerras. Si la vuelta de la mirada a las raíces es la reflexión, la guerra es el epílogo natural por el surgimiento de nacionalismos.

Cuando nuestra identidad está en peligro, estamos seguros de haber recibido un mandato de guerra. Hay que recuperar a toda costa la vieja imagen; pero, como sucede con el dolor referido, el síntoma contra el que nos desatamos es muy probable que esté producido por algo sobre lo que no sabemos nada. (Rubio Domínguez, 1973, pág. 477)

Efectivamente, el nacionalismo es una reacción histórica y cualitativamente importante en el terreno de la globalización cultural. A pesar de la sólida teorización que tiene el fenómeno del nacionalismo, tanto en política como en la historia nacional y universal, en los albores del siglo XXI, y a la luz de las nuevas formas de hacer historia¹²⁵, se hace particularmente atractivo hablar de nacionalismo tanto en el contexto de los estudios culturales, como de las ciencias sociales en general y aún en musicología.

Esta vez, la aproximación al caso desde el territorio de la música y la cultura puede ofrecer novedades y propiciar nuevas conclusiones acerca del pasado y sus consecuencias. Aproximación que invita a hacer una historia de las partes, en vez de una historia del todo.¹²⁶

¹²⁵ La historiografía de izquierda coopera con la corriente principal (*évènementielle*, consensual y/u oficial), aportando revisionismo y espíritu crítico, así como un énfasis social y cultural, menos comprometido con la teoría política y publicista (instituciones oficiales), pero ampliando el concepto de lo político a la esfera privada, a las fuerzas sociales, culturales y espirituales. (Bloch, 2005, pág. 108)

¹²⁶ (Bloch, 2005, pág. 108)

IV.1. La reacción nacionalista a la Modernidad

*Esta etapa de crisis y cambio en Chile va acompañada culturalmente por la declinación de la influencia positivista y la aparición de un pensamiento nacionalista, de una conciencia antiimperialista y antioligárquica y de una nueva valorización del mestizaje.*¹²⁷ (Larraín, 2001, pág. 99)

El Nacionalismo es un fenómeno reaccionario, que se estimula en todos los momentos y frentes de lo exógeno. Se revela primeramente desde la provocación de la globalización económica, luego con la llegada de las ideas alienantes y asimismo frente a las consecuencias culturales. O sea, la Vanguardia.

Nicolás Palacios en un gesto de desprecio de la influencia extranjera asevera: "Es en realidad el mercader extranjero -por el hecho mismo de la internacionalidad del gran comercio- el que emprende la tarea de minar el sentimiento de la nacionalidad, que muchas veces contraría sus cálculos mercantiles". (Tagle & Gazmuri, 2003, pág. 106)

¹²⁷ Larraín se refiere en esta parte a la oligarquía chilena emparentada con la sociedad aristócrata decimonónica, emparentada con el conservadurismo de origen más castizo y español. Clase social que será reemplazada en "la posta de las oligarquías dominantes" que trataremos de explicar a través de esta investigación.

El Nacionalismo es reacción, por antonomasia y por simpatía al propio modernismo, ambos fenómenos, donde uno parece la causa del otro, poseen una naturaleza reaccionaria y caracterizan la rebelión cultural de los años 20 en Chile y el mundo. El Nacionalismo es respuesta frente a un estímulo que pone en jaque la propia identidad, ya sea que se trate de un embate eventual o traumático, como lo es la guerra, o como proceso, del modo que opera en la educación y la cultura.¹²⁸

Como vimos anteriormente, el nacionalismo en sus elementos primigenios apela a los valores compartidos, que levantan el concepto de comunidad y pertenencia. Según la teoría psicológica de Maslow, el sentido de pertenencia a un grupo se encontraría dentro de la jerarquía piramidal de las necesidades del hombre. Se inserta en aquellas necesidades de estima, y la satisfacción de dicha necesidad contribuye definitivamente a su felicidad.¹²⁹ Por tanto podemos concluir que el nacionalismo musical es un fenómeno doblemente importante como constructor cultural, en el sentido de que es expresión de necesidades vitales y anteriores, y por otro lado construye, expresa y comunica a través la cultura elementos de identidad y pertenencia.

Hoy, la pertenencia se evidencia y es posible analizarla más fácilmente a como podíamos advertirla hace cien años. Pertenecer no solamente implica sentirse parte de un proyecto social, sino que, aun cuando no se sea parte activa del movimiento la capacidad de identificarse con los otros genera cohesión. La pertenencia se produce aun cuando no se compartan los orígenes, la raza o incluso el idioma; basta con que se comparta la

¹²⁸ Después de las guerras, Francia alentó y fortaleció un programa nacionalista que plasmó los valores y aglutinó los afanes individuales y sociales, dando cauce a la persona y su desarrollo dentro de la faz social al tiempo de profundizar el amor a la patria. En el plano de la enseñanza musical escolar, la autoridad incorporó canciones tradicionales francesas como material de la clase de música, por un lado para la comprensión del vecino invasor por un lado, y para el rescate y promoción de las raíces por el otro. (Madurell, 2010, pág. 30)

¹²⁹ (Maslow, 2011)

afección a ideas o conceptos, gestos, visiones y símbolos, para que estemos frente a la pertenencia que caracteriza el nacionalismo.

En Chile, el nacionalismo como respuesta a la provocación Modernista, se versiona de modo muy especial. Postulamos que dado el contexto preponderantemente oligárquico que describimos en otra parte de esta investigación, la reacción nacionalista no se configura en el consolidado total de la sociedad¹³⁰, sino que es tema, preocupación y consigna de un sector del país. Al modo que describe Grinor Rojo, quien sigue la teoría de la identidad cualitativa de Tugendhat¹³¹, la respuesta se construye en la individual particularidad de las personas y su construcción ética, haciendo una versión privada del nacionalismo¹³².

La identidad de cada individuo comporta siempre algo que ya está determinado, tales como, por ejemplo, elementos de su historia personal, los intereses íntimos, los talentos individuales, y todo lo que depende de cada uno. Todo ello comporta una determinación, una identidad individual a la que otros, según el grado de articulación asociativa, eventualmente podrían adherir, por ser interpretativa de una realidad total.¹³³ Este despunte identitario individual y su eventual eco en otras personas, traducido en aglutinación voluntaria por asociatividad o cooperatividad según otros autores, pudo verse reflejado en nuestra realidad chilena. Puede encontrarse en la acción de jerarcas intelectuales que, como Santa Cruz, encabezan movimientos sociales y constituyen

¹³⁰ Sociedad que no está política y culturalmente preparada y articulada como para reaccionar a lo que damos en llamar provocación cultural del modernismo.

¹³¹ Esto que Tugendhat llama identidad cualitativa se constituye por cualidades equiparables a lo que Aristóteles llama "disposiciones", que consisten en la capacidad para actuar de una manera particular. (Tugendhat, 1996)

¹³² (Rojo, 2005)

¹³³ Esta posición de raíz Aristotélica y Socrática, refrendada por visiones filosóficas, antropológicas y aún sociológicas critican eso que se da en llamar teorías psicológicas o metafísicas, antes representadas por Maslow u Octavio Paz.

cenáculos, que aunque oligárquicos y hegemónicos, interpretan un sector de la sociedad, que adhiere generalmente por simpatía moral o social.¹³⁴

Pero esta noción [la de la identidad cualitativa] es todavía muy incompleta en la medida que no clarifica cómo y por qué personas distintas se identifican con cualidades diferentes... Pero el problema de esta explicación es que la identidad aparece determinada por puros factores internos y subjetivos. (Larraín, 2001, pág. 24)

De todos modos, la legitimidad de la representatividad no es nuestro tema por ahora, sino la constatación del proceso, que como veremos está lejos de ser racional y democrático.

IV.2. El nacionalismo o Modernismo a la chilena

De acuerdo a lo que hemos estudiado, el nacionalismo está presente en diversos niveles de la historia, la cultura y la sociedad. De ese mismo modo, en nuestro país a comienzos del siglo XX penetra en los diversos ámbitos de la vida nacional.

Para los efectos del tema que nos interesa, se hace necesario señalar que el nacionalismo chileno es un complejo paradigma, especialmente político que domina amplios y extensos campos de la historia de nuestro país. En este plano de cosas historiadores del siglo XX en Chile, tanto tradicionales como revisionistas (ver nota 13

¹³⁴ De ahí que para Santa Cruz, el reconocimiento de la personería jurídica y la visibilidad pública de la Sociedad constituya un pilar fundamental en su cruzada.

más atrás), están absolutamente de acuerdo con que a partir del primer centenario de la independencia de la nación, se consagra un nacionalismo, que macerado en un proceso histórico iniciado mucho antes, en esa ocasión se cristaliza y articula como ideología y como práctica evidenciada en muchos aspectos de la construcción social y cultural de la nación.

Nuestra tesis es la siguiente: el momento de la modernidad en el arte, marcado por la voluntad vanguardista, empieza a germinar en Chile hacia 1910. Creemos haber demostrado que el proceso de recepción y apropiación de las vanguardias se inicia y transcurre en algunas de sus instancias más significativas en la llamada década del Centenario... en 1910, y el fin del régimen oligárquico, con la elección de Arturo Alessandri Palma, en 1920. (Subercaseaux B. , 2004, pág. 209)¹³⁵

En gran parte de la historia general de Chile, se describe un nacionalismo fuertemente asociado a los movimientos sociales y/o políticos, al discurso demagógico, al patriotismo y aún al nazismo, distintas dimensiones con sus respectivos personajes y personalidades emblemáticas tales como Nicolás Palacios, Jorge González Von Marées,

¹³⁵ En este punto, estamos en completo desacuerdo con Subercaseaux, pues Alessandri es el primer exponente de otro tipo de oligarquías, las cuales se van instalando en Chile, representante de una clase conservadora, liberal y nacionalista que caracterizara varios gobiernos identificados con la derecha política en el siglo XX.

Jorge Guarello Fitz-Henry, Gustavo Vargas, Carlos Keller, Miguel Serrano y Pablo Rodríguez.¹³⁶

El nacionalismo chileno como fenómeno social, tiene su momento de cristalización entre los años 1918-1938¹³⁷, período que justamente nos interesa para la revisión de la reforma cultural de la música chilena. Más que una sincronía, nos parece encontrar un punto de partida para afirmar que, entre los muchos factores que inciden y perfilan una impronta eminentemente nacionalista, se encuentra el hecho de que al momento de irrumpir en escena los movimientos de reforma musical de 1924, ya se respiraba en el aire una contienda intensa en cuanto a la redefinición identitaria chilena y la versión local de un proceso modernista-nacionalista. La dimensión cultural, artística y musical de aquel proceso amplio y social de discusión y afirmación nacional¹³⁸, se vierte y toma forma en una polémica que se vive desde mucho antes y que se desarrollaba paralelamente a la historia general. Se trata de una discusión antigua como la fundación de los primeros centros de enseñanza musical a mediados del siglo XIX, centros que serán cuestionados profundamente en ese apogeo nacionalista del centenario. Y a propósito de gestores y artífices, esta inflexión histórico-musical también tiene su prócer y sus artífices. Santa Cruz, los bachistas y en menor medida el Grupo de los Diez, que estudiaremos más adelante.

El encuentro entre la cultura popular criolla, que se venía desarrollando desde la colonia, y la actividad de una clase liberal e ilustrada en pleno ascenso y detentadora de

¹³⁶ (Potashnik, 1974)

¹³⁷ Algunos autores hablan de “germinación del nacionalismo”, pero, como hemos señalado antes, nosotros reconocemos a este período como un momento que evidencia y manifiesta una política nacionalista, mas es la suma de un proceso anterior.

¹³⁸ Que en el plano musical será también de enfrentamiento.

la pancarta del Modernismo¹³⁹, describe una interacción entre un Chile “tradicional” y un Chile “moderno”.

El cosmopolitismo... fue visto por los criollistas como una práctica cultural aristocrática con efectos debilitantes sobre la chilenidad. De hecho, los criollistas a menudo cuestionan el cosmopolitismo de la alta sociedad a través de inferencias sutiles y en lugar de atacarlo abiertamente eligieron concentrar sus energías narrativas en los individuos de clase baja y su significación nacional. (Barr-Melej, 2001, pág. 90)

La preeminencia del Nacionalismo en sus más diversas manifestaciones, lo evidencia como un eje articulador, que manipulado desde las cúpulas políticas y el cenáculo intelectual de la época, en medio del cual incluimos a los próceres bachistas, proyecta el entendimiento musical en dos vertientes principales.

Primero distinguimos un nacionalismo cultural-musical chileno asociado a la presencia de elementos vernáculos y/o campesinos y/o folklóricos¹⁴⁰. Esta variante que

¹³⁹ Encuentro y colisión absolutamente relacionada y sustentada –insistimos– con el floreciente intercambio con Europa, propiciado por el desarrollo de los medios de transporte.

¹⁴⁰ Por respeto a las diferentes corrientes etnomusicológicas, nos descomprometemos del rigor terminológico, dejando claro que aludimos a las músicas todas, que contienen elementos o materiales vernáculos, de raíz popular, incluyendo la música no escrita, con organología, forma, ejecución y práctica no académica.

se caracteriza por la hibridez de formas y contenidos tanto hispanos como vernáculos¹⁴¹; de plano y primigeniamente no fue de gran interés para el movimiento reformista.

Y es que los años posteriores a 1910 no son propicios para el reconocimiento de una cultura musical etnográficamente derivada de un pasado potente y tangible ligado a lo hispano. Así, la lectura que Vera hace de Eugenio Pereira Salas en sus “Orígenes del Arte Musical en Chile” es bastante conciliadora al explicar la aparente “exaltación independentista” de Pereira, como una consecuencia de un contexto y atmósfera del momento, lejos de un desconocimiento de una historia musical nacional y colonial.¹⁴²

Nos estamos refiriendo a uno de los historiadores que más se interesó por la colonia [Pereira Salas], a la que dedicó contribuciones invaluables tanto en la música como en otros ámbitos. En consecuencia, lo que estamos planteando no es que despreciara el período, sino que la influencia del nacionalismo lo llevó a defender la amplia superioridad de la época republicana, hecho que puede explicar algunos juicios contradictorios en su obra, que van desde un carácter incluso hispanista hasta la exaltación independentista. En todo

¹⁴¹ Se trató en definitiva de una música que fue el producto de una naturalmente discreta organología importada desde la península (Vera, 2010), más el canto y la danza, tamizados por lo criollo y refundidas en el Chile rural y marginal ciudadano.

¹⁴² Valga la pena recordar que Pereira Salas es miembro fundador de la Sociedad Bach, junto a Luis Vergara, Alfonso Leng, Eduardo Humeres, Tomás Oscáriz y Vicente Yarza, y por supuesto Santa Cruz. (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 66)

caso, podemos imaginar la manera en que sus ideas fueron acogidas por especialistas que, a diferencia suya, no sentían un aprecio o interés particular por el período colonial. (Vera, 2010, pág. 11)

Sin embargo, la guerra nacionalista y que desaloja lo español y sus culturas, una vez alcanzadas las posiciones políticas y funcionarias que se habían propuesto los bachistas al interior de la institución, se ablandaron y cedieron a una mirada flexible y acogedora hacia el folklore y lo vernáculo.

Así, es como en los años 40, el libro “Los Orígenes del Arte Musical en Chile” de Pereira Salas, no solo fue una edición auspiciada y patrocinada por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, sino que fue su propio decano y primer bachista, Santa Cruz quien lo prologó, exaltando la mirada ecléctica y generosa del historiador.

Poco o nada se dice en las historias corrientes acerca de la cultura artística crecida en tierras de América, ni acerca de los hombres que en los campos del arte presentan allí una fisonomía digna de ser considerada. Nuestra posición “exótica”, nuestros indios, y uno que otro aspecto reflejo del movimiento europeo, son temas que de paso, abordan los textos corrientes y analizan con un sentido general la mayoría de las obras que en el terreno de la historia artística se conocen. (Pereira Salas, 1941, pág. 9)

En segundo lugar está el nacionalismo cultural que es parte del programa político reformista, que en primera instancia se yergue frente a la influencia de la Modernidad, oponiendo una tradición propia, caracterizada por un contenido o texto relacionado al “aire nacional” y una forma y procedimiento actualizado a los nuevos modelos.

Por su parte, esa música clásica que suele llamarse "nacionalista" (que deriva su inspiración de los estilos folklóricos locales) empezó a perder terreno entre los compositores chilenos, frente a la "extranjerización" (la adopción o adaptación de las tendencias europeas modernas). (Collier & Sater, 2004, pág. 301) [Trad. del autor]

Pedro Humberto Allende, el mismo que hiciera conocer el modernismo a Santa Cruz, y quienes algunos consideran el compositor chileno más importante de todos los tiempos, es quizás el mejor exponente de esta tendencia que desde su origen construye una musicalidad reconocida desde sus comienzos como Moderna.

García Guerrero me acercó también a Pedro Humberto Allende y me hizo conocer obras suyas, junto a las de su gran amigo Leng. Debido a esto, con Carlos Humeres asistimos a las conferencias que Allende dictó en 1917 y 1918 sobre "La orquesta moderna", "La música pre-modernista" y "La música modernista". Lo que mejor recuerdo de estas veladas fueron los

ejemplos interesantísimos que interpretó.
(Santa Cruz, Mi vida en la Música.
Contribución al estudio de la vida musical
chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 60)

En cuanto a la adopción más decidida de las nuevas formas, Santa Cruz y sus contemporáneos efectivamente avanzan en la recepción de formas compositivas renovadas y esta tendencia que también hasta antes de 1940 es bastante discreta, a partir de ese año toma caminos más decididos, que aún habrían de desbordar a la faceta institucional del abogado músico, advirtiéndose una “liberalización” de los actos y gestos.

El marco institucional en el que ellos podían trabajar fue muy frágil en un principio. Hasta antes de 1940, no podemos hablar de un real florecimiento de la vida musical en Chile (aparte de la Ópera). (Collier & Sater, 2004, pág. 301)

A la vista de lo expuesto en este trabajo, podemos decir que los distinguidos historiadores norteamericanos citados yerran gravemente y se hacen eco de una lectura superficial de los hechos artístico musicales en el Chile de aquel entonces. Una cosa es la institucionalización u oficialización de la música y las Artes, y otra es el florecer de la vida musical.

De acuerdo a lo que hemos tratado de exponer, la flexibilización de los gestos por parte de Santa Cruz en los productivos años 40 de la Facultad Artes de la

Universidad de Chile¹⁴³, no debe hacer pensar que antes de esa época hubo poco o nada. Hubo instituciones, hubo música y músicos, repertorios y teatros; es verdad que fueron otros repertorios, otros directores y músicos, pero los hubo. Como hemos dicho y seguiremos sosteniendo, la preterición o supresión de hechos y personas, la omisión y proscripción como formas constructoras obedecen a criterios de oportunidad política, y sus fundamentos – como la paupérrima actividad musical, la escena extranjerizante, el elitismo y otros-, muchas de las veces, carecen de validez.¹⁴⁴

Dados los límites metodológicos enunciados, no es del caso aquí revisar la evolución del pensamiento de Santa Cruz a lo largo de su larga y sustantiva carrera en la dirección y la docencia musical, pero ciertamente los años 40 inauguran una época de gran proyección y lucidez para la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, particularmente en lo que se refiere a las Artes escénicas como son la danza y el teatro, y se sientan las bases para una actividad musical compositiva, que aunque institucional y llena de “prevenciones academicistas”, goza de boyante vida, y es inquieta y permeable a los asombrosos pasajes de la historia de la música universal del siglo XX, que incluyen la música concreta y la electroacústica.

La figura clave en este desarrollo [que adopta modelos europeos] (y casi único en América Latina) fue, sin duda, el eminente Santa Cruz, junto a su joven colega Juan

¹⁴³ En 1940 se creó el Instituto de Extensión Musical que en 1942 fue integrado a la Universidad de Chile. En 1944 pasaron a ser dependencia del Instituto, la Orquesta Sinfónica de Chile, el Coro de la Universidad de Chile y el Ballet Nacional y el Instituto de Investigaciones Folklóricas (1944), que dos años después pasó a constituir el Instituto de Investigaciones Musicales. En 1945 se fundó la Revista Musical Chilena y creó el Instituto de Extensión de Artes Plásticas. Se establecieron los Premios por Obra a la composición musical y los Festivales Bienales de Música Chilena (1947). En 1948 se logró la creación de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales,

¹⁴⁴ Acerca del olvido, preterición y estigmatización de compositores, resulta imprescindible leer el trabajo de José Manuel Izquierdo quien a través del rescate de Raoul Hügel, constata más una mera negación una completa obliteración, que olvida autores, músicas y en general, una atmósfera artística en proceso, heredera de una tradición y una vida musical. (Izquierdo König, 1985, págs. 33-47)

Orrego-Salas, quien también defendió (y practicó) la modernas y foráneas formas de composición. (Collier & Sater, 2004, pág. 301) [Trad. del autor]

Suponemos que Simon Collier y William Sater, no obstante no hacer un estudio de análisis musical de la obra de Santa Cruz, se refieren a la cualidad musical del abogado músico, pues en el plano donde Santa Cruz es más célebre, el de “estadista” de la música chilena del siglo XX, muy por el contrario nos parece un error identificarlo con el Modernismo, aplacado y morigerado por el Nacionalismo. Y en este punto advertimos una clara divergencia dentro del pensamiento de Santa Cruz, quien a pesar de las manifestaciones personales, acerca de su presunta adhesión a las nuevas formas, no puede ser derechamente considerado como Modernista, ya que existen demasiadas y rotundas pruebas de que en el plano institucional, Santa Cruz encarna la más radical oligarquía conservadora. Aquella nueva clase que se sirve de la retórica y la demagogia típicas del discurso nacionalista para la instalación de hegemonías culturales.¹⁴⁵

En pleno apogeo modernista latinoamericano, parece de una lógica imposible poder conciliar la promoción de una independencia musical chilena frente a la influencia extranjera, y al mismo tiempo acoger el repertorio modernista. Sin embargo, Santa Cruz encarna este doble objetivo, dando cuenta de un doble discurso, aparentemente contradictorio. Para rematar la inconsistencia, Santa Cruz también se queja de que no se ejecuta el repertorio clásico, lo que para esa época equivale todo el repertorio a partir del siglo XVII. No cabe más que preguntarse, ¿qué escuchaban entonces los chilenos?

¹⁴⁵ En el siguiente capítulo veremos en detalle lo patriótico, nacionalista, germanófilo y eventualmente totalitario, que se encuentra en el pensamiento de Domingo Santa Cruz.

En ella [Circular de la Sociedad Bach de Diciembre de 1923] se anuncia...la idea de independizar nuestra vida musical de la ayuda extranjera; en verdad lo que se quería decir era de la tutela extranjera, precisada en el párrafo cuarto diciendo: "Estamos sometidos a lo que buenamente nos quieran hacer llegar los empresarios, más atentos al negocio que a la difusión del arte. Por ello en nuestro país son desconocidas las grandes obras de los autores clásicos, apenas llegan a él noticias de la existencia de las escuelas modernas que, como la francesa, rusa o española, han producido obras de mérito manifiesto. La Sociedad Bach se propone terminar con esta precaria situación, su papel será educativo (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 141)

Decimos que la incoherencia es aparente, o mejor dicho irrelevante, porque en realidad aquí debe aplicarse la advertencia que anunciáramos al comienzo de este capítulo, cual es que no parece apropiado buscar coherencias, armonías o una exposición fina de ideologías, ya que el pensamiento y el gesto en los hechos estudiados son eventos espontáneos e históricamente primigenios, que se pueden diseccionar, relacionar y articular, pero en los cuales no es necesario comprobar teorías acabadas o perfectas.

El más estrecho colaborador de Santa Cruz, su amigo íntimo y cofundador de la Sociedad Bach, Carlos Humeres Solar, también es abogado, melómano, cantante aficionado y fue sin sorpresa para nadie, el primer Director de la Escuela de Bellas Artes, cuando en 1928 es adscrita a la Universidad de Chile. Si no mediara esa profunda amistad, no podríamos comprender cómo el abogado sin formación ni oficio plástico llegó a dicho cargo.

Para agravar el bochornoso nepotismo, Humeres a diferencia de Santa Cruz no exhibe ningún logro visible ni aporte alguno a la vida artística o académica que podamos rescatar para esta investigación, a no ser por el texto “Arte contemporáneo en Chile”, dentro del catálogo para la exposición organizada por la Universidad de Chile y el Toledo Museum of Art, en la ciudad de San Francisco, Estados Unidos, en 1941.

A Humeres se debe interpretar y aun intuirlo, pues no existe ningún escrito u obra que dé cuenta directa de su pensamiento. Solo contamos con referencias, dueñas de las cuales es su alter ego Santa Cruz. Así, los historiadores del Arte Fernando Guzmán y Macarena Roca, describen un Humeres absolutamente entrampado en las críticas que aquí hemos formulado hacia Santa Cruz. En su única manifestación, el abogado reconoce un abandono temprano de las nuevas tendencias, para el retorno a los viejos temas y técnicas que caracterizaban el arte pictórico canónico. Establece que la tutela estatal, enraizada en el financiamiento estatal por medio de becas a París, es determinante en el curso del desarrollo plástico nacional, viéndose compelidos tácita y formalmente¹⁴⁶ a constreñir su obra a la consigna vigente. Vigente en el gobierno de turno y en el ideario de Santa Cruz.

¹⁴⁶ Humeres se hace eco y repite casi literalmente las directrices delineadas por el Director General de Enseñanza Artística Lautaro García.

[Humeres] No es un testigo imparcial... Don Carlos Humeres Solar, desde su papel de funcionario público, autoridad máxima de una Escuela de la Universidad de Chile, otorga su beneplácito a la orientación que toma la plástica nacional, emitiendo juicios respecto de la situación plástica que describe. Declara que... las búsquedas más personales e introspectivas que se vislumbran en el salón de 1941 [aquel que prologa], parecen más importantes. Humeres Solar identifica a la década del treinta como un período en el cual la plástica nacional renovó sus planteamientos estéticos... pero... la pintura nacional debiera proponerse como objetivo irrenunciable la búsqueda de una estética propia [nacional]. (Guzmán & Roca, 2002, pág. 331)

Esta característica de ver el nacionalismo intensamente ligado a la cultura y las Artes es fundamental para entender el proceso de las reformas, que unido al estudio de los movimientos sociales, o derechamente de clases, pueden explicar la obra y relevancia de Santa Cruz y la Sociedad Bach, como fundadores de una tendencia, que durante el siglo XX y aun hasta ahora han dominado el quehacer cultural y musical de nuestro país.

En otras palabras, si no logramos articular la ascensión de una clase, la modelística liberal e iluminista y la instalación de hegemonías culturales, no se habrá logrado el estudio y entendimiento cabal de las reformas. La primera derivada de este

supuesto, podría ser la constatación de si dichas reformas resultan inertes para el proceso y evolución de la música chilena, pero por ahora, desde el plano de la legitimidad y la racionalidad, mucho se avanzaría comprobando que los cambios macerados entre 1924 y 1929, responden a un estentor de clase, respaldado por un contexto enrarecido, lo que todo en su conjunto hacen que la efectiva recepción de la Vanguardia sea un hecho a comprobar.

Su posición como intelectuales [la de los criollistas], perfiló una crítica al cosmopolitismo aristocrático que buscaba ampliar los espacios políticos y culturales de la clase media y promover una nueva agenda nacional y nacionalista. (Barr-Melej, 2001, pág. 90)

IV.3. Los actores del Nacionalismo Social y cultural

Aparte del Estado, a través de sus gobiernos duros de la década del 20, que desde distintos horizontes políticos como Alessandri e Ibáñez alientan el nacionalismo, se yerguen diversos sectores de aquella nueva aristocracia oligárquica a la que nos hemos referido anteriormente. Entre estos sectores intelectuales y reaccionarios, tiene lugar privilegiado la Sociedad Bach, la cual, por sí y como heredera del grupo de los Diez construye un pensamiento eminentemente nacionalista, sino en ocasiones xenófobo.

El discurso inaugural de la Sociedad Bach, que tuvo lugar en los salones de la Biblioteca Nacional el 1 de Abril de 1924, discurso aludido como “Manifiesto” por Santa Cruz y como “Encíclica” por Carlos Humeres, es de extraordinaria importancia

para la comprensión de las ideologías subterráneas; y en lo que respecta al Modernismo y la Vanguardia, también hay material a desentrañar.

La Sociedad Bach se propone hacer obra apostólica en este sentido; producir la reacción creando los organismos musicales, sinfónicos, corales o de música de cámara, auspiciando todos aquellos medios a que más adelante me referiré, destinados a hacer que no nos sea necesario salir de nuestra tierra, ni esperar la casual venida de artistas extranjeros, para poseer una completa y equilibrada cultura musical. (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 148)

Estas líneas son muy expresivas del pensamiento contingente de la época, con una desespañolización aún prevalente, el anatema contra la ópera y sobretudo una arrogante sensación de superioridad frente a lo extranjero, exaltando la autosuficiencia del medio chileno. Lo confirma Santa Cruz cuando habla de

La decadencia musical española, sobre todo a partir de los Borbones, y el encandilamiento operístico que cegó la vitalidad musical de estos países y continuaba haciéndolo con sus derivados comerciales contemporáneos. (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al

estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 148)

Estas palabras aparentemente anti peninsulares, y según explicáramos anteriormente, desespañolizadoras, son en verdad una vuelta sobre lo mismo. De acuerdo a las relaciones estudiadas por Vera, esa presunta “decadencia musical española”, estaría dada por la mayor influencia que ganara la música francesa (y por tanto italiana), cuyos compositores se encontraban natural y lógicamente conectados con la primera ópera (barroco italiano). Por tanto, la presunta decadencia denunciada por los bachistas dice relación con la recepción y acogida de las novedades transpireneas, las que naturalmente se deslizan hacia los territorios de ultramar.

Vera amplía la reflexión, no solo esclareciendo que el desembarco lírico antecede al primer Borbón y alcanza a la casa de Austria (mucho después de que Fernando VII viera perder las colonias), sino que además, y esto termina por lapidar las monótonas letanías de los bachistas, estableciendo que la música española no deja de ser y existir por la influencia italiana.

La introducción de géneros extranjeros no implicó una desaparición de los géneros locales ni una lucha a muerte entre ambos, sino una coexistencia relativamente pacífica que dio origen a ciertas formas de hibridación. (Vera, ¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico, 2010, pág. 5)

Así las cosas, un sentimiento de ensalzamiento de lo propio por rechazo de lo ajeno, sea cual fuera la fuente de origen, sea cual fuere lo sustantivo del aporte, no es otra cosa que nacionalismo del más grueso calibre.

Santa Cruz refuerza esta impronta bachista.

Era, en suma, una nueva proclamación de la Independencia, y en el mismo lugar que reunió a los Padres de la Patria. (Santa Cruz, *Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, 2008, pág. 148)

Aún no logramos dilucidar qué tiene que ver la Biblioteca Nacional con la declaración de Independencia. ¿O quizás, era una analogía entre paternidades de la patria y de la música? Esto último no parece tan descabellado, pues en ambos hubo fuerza y determinación.

Podríamos conceder que el discurso de Santa Cruz en la Biblioteca Nacional es un documento que concilia y aúna diversas posiciones dentro del Directorio de la Sociedad Bach. Nos consta que el sello del “hermano Humeres” está, lamentablemente, presente en más de algún pasaje, profundizando los matices racistas y patrioteros de la impronta bachista.

Nuestro ambiente intelectual no corresponde ni a nuestra importancia como nación ni a las posibilidades de nuestra raza. (Humeres, 1924)

Entonces, ¿qué tiene de nacionalista el pensamiento de Santa Cruz? ¿Qué significa el nacionalismo en palabras del fundador?

Como varios escritores lo han hecho notar, en nuestro pasado los compositores chilenos se inclinaban por poetas franceses, alemanes o italianos, excepción hecha de Pedro Humberto Allende que fue nacionalista desde la partida. Soro usaba el italiano, Leng el alemán en todas sus obras anteriores a *Cima* de Gabriela Mistral; Rengifo, Puelma, Bisquert, Giarda, Guerrero y yo mismo, poemas franceses. (Santa Cruz, *Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, 2008, pág. 70)

Como dijéramos al comienzo de este capítulo, la definición de una ideología constituye, para el caso que nos ocupa, un ejercicio especulativo, que considera componentes, atar cabos, asociar intenciones y gestos, todo ello, a partir de “símbolos” historiográficos. Uno de esos componentes, el más peculiar y expresivo de la naturaleza del proceso, lo constituye la preponderancia de la biografía de un hombre,¹⁴⁷ cuyas vicisitudes se confunden en este caso con la historia de la música nacional.

La historia de la música chilena del presente siglo se confunde con la vida misma de

¹⁴⁷ (Burke, 1997)

Santa Cruz. (Claro & Urrutia Blondel, 1973, pág. 164)

La actividad individual o concertada de los hombres, de personas en particular, cuyos actos y hechos conforman la historia, no siempre son el resultado de procesos programáticos y aún conscientes. Muchas veces, el propio Santa Cruz, se sorprende de las fundamentales consecuencias que tuvo su actividad, política, jurídica como pedagógica sobre la historia de la música en Chile, calificando a veces dichos resultados como “inimaginables”. Santa Cruz, los hombres, los letrados y no letrados (para no preterir los “obreros anónimos” que luchan por sus metas), no siempre se representan en el resultado de sus obras, sobre todo si estas obras se unen a condiciones exógenas cambiantes, que empujan el movimiento social, político y cultural.

El brío y la convicción individual nada tienen que ver con formas o sistemas teóricos. Como hemos visto en otro momento de esta investigación, la titularidad y protagonismo de la historia son materias alternas, que poco tienen que ver con la democracia de las representaciones, o la legitimidad de los actos.

Enfrentados a estos personajes, de figura auto-inventada y gloria bien ganada a través del curso de la historia, es necesario penetrar en sus biografías, sus matices internos, que se construyen y representan en su vida personal. Sus talentos, su oficio, su formación profesional, su entorno material y social, sus informantes y conformadores intelectuales, tanto físicos o inmateriales son la materia profunda que se yergue como acción. En fin, en la esfera de los actores y personajes, solo la historia íntima (“*petite histoire*”) puede ayudarnos a descubrir e ilustrar los “*por qué*” de algunas cosas.

La historia narrativa tradicional (*“l’histoire-récit”*)¹⁴⁸, de hecho ha descrito de modo superficial e impotente los primeros treinta años del siglo XX en Chile, centrando la mirada en el relato diacrónico material y tangible, contribuyendo en definitiva al meta-relato Modernista, que rápidamente habría de sucumbir a propósito de la incuestionable fuerza de los hechos venideros.¹⁴⁹ Nos referimos a la construcción del relato, a la contribución a los mitos, a la consagración y sacralización de las personas. Sin ir más lejos se puede revisar el discurso en la Revista Musical Chilena, principal revista musicológica nacional, publicada por el instituto de Extensión Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, todos medios e instituciones creadas por Santa Cruz.¹⁵⁰

Vicente Salas Viú, autor de la más célebre y completa historia de la música en Chile de la primera mitad del siglo XX, al presentar al abogado compositor, no escatima en elogios, refiriéndose a él como “la personalidad de compositor con mayor relieve en

¹⁴⁸ “En términos más generales, la erosión del interés por los grandes personajes, por lo anecdótico y pintoresco, la investigación de las estructuras y los modelos, relegan la historia narrativa a un nivel inferior o marginal en relación a la “petite histoire”... La historia narrativa tiende a limitarse a la novela histórica cuyos vínculos con la historia en sí era y sigue siendo ambigua. La fatiga experimentada por el público en general y por algunos historiadores se enfrenta a una historia abstracta, sin argumento, preparó una respuesta” (Le Goff, *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 2009) [Trad. del autor]. Esta respuesta es la historia social, la historiografía auxiliada por otras disciplinas humanistas.

¹⁴⁹ La guerra frena la dialógica, sembrando la duda acerca de las existencias, reales y metafísicas. El horror bélico y la fragilidad humana - más evidente que nunca-, hacen perder la fe en la bondad de los viejos dogmas, dando paso al nihilismo, el panteísmo, las anti- utopías y la construcción por deconstrucción.

¹⁵⁰ Ver por ejemplo, el N° 42, del año 1951, fascículo completamente dedicado a la vida y obra de Domingo Santa Cruz, siendo Director de la publicación el propio Santa Cruz; el N° 146 y 147 del año 1979, siendo Director Luis Merino se publica una edición completamente dedicado a la vida y obra de Santa Cruz, siendo este mismo Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; el N° 160 del año 1983, siendo también Director Luis Merino, donde se publica una carta del ciudadano norteamericano Andrew Benson, con ingentes loas a la música de Santa Cruz; y el N° 167 de 1987, siempre bajo la dirección de Luis Merino, la revista se dedica enteramente a la figura de Santa Cruz.

la música chilena de la generación en plena madurez al presente, sino la figura que mejor resume el universalismo que es línea caudal de este arte en Chile”.¹⁵¹

A propósito del antes mencionado discurso de guerrero cruzado, filípica u homilía apostólica, del 1º de Abril de 1924, Salas Viú continúa:

“El programa que éstos y otros extremos consultaba fue anunciado en una solemne sesión de la Sociedad Bach, que se celebró el 1º de abril de 1924, sesión que es, sin lugar a dudas, el punto de partida de todos los hechos posteriores que han situado a Chile en el alto nivel que hoy ocupa dentro de la música Americana”.

En relación a su labor académica, Salas Viú destaca:

“Durante estos dieciséis años de ejercicio ininterrumpido del Decanato, Santa Cruz propició substanciales reformas en los planes de estudios del Conservatorio y de las Escuelas de Artes Plásticas”.

Otro de los más importantes musicólogos chilenos, en el año 1967, Samuel Claro Valdés a propósito de los cincuenta años de la fundación de la Sociedad Bach escribe:¹⁵²

“Los cimientos establecidos hace cincuenta años permitieron que Chile, hoy, cuente con una actividad musical madura y de profundo arraigo en nuestra cultura. La historia de la música chilena del presente siglo no puede dejar de asimilarse con la labor creadora y organizadora de Santa Cruz Wilson”.

¹⁵¹ (Salas Viú, 1952)

¹⁵² (Claro V., 1967, págs. 3-4)

Todos estos elementos mueven la historia, agitan el devenir de las cosas, promoviendo ideas, enarbolando principios e instalando paradigmas supra estructurales que perfilan una ideología distinta de los vectores que la componen.

Ante estos comentarios, legítimamente nos preguntamos: ¿es Santa Cruz el compositor chileno con mayor relieve, eclipsando a figuras como Pedro Humberto Allende, Enrique Soro, Juan Orrego Salas y tantos otros compositores de la primera mitad del siglo XX?; la actividad desarrollada por la Sociedad Bach a partir de 1924, ¿situó a Chile en un *alto nivel dentro de la música americana*?; ¿fueron las reformas de 1928 el germen fundacional de “*una actividad musical madura y de profundo arraigo en nuestra cultura*”?; ¿es Santa Cruz “*la figura que mejor resume el universalismo que es línea caudal de este arte en Chile*”?; en circunstancias que pocos en la historia de nuestro país habrán demostrado tanta animadversión en contra de la Opera y la música romántica decimonónica italiana, y lo que es más grave, transmitido con tanto énfasis dicho rechazo a la academia musical; y finalmente, ¿acaso Santa Cruz “propició sustanciales reformas a los planes de estudios de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile”?

De las primeras de las aseveraciones no nos haremos cargo en esta oportunidad. Constatar la Modernidad o Vanguardia de la música escrita por Santa Cruz, no es un tema relevante en el marco de este estudio. El músico y creador conservará para los efectos de esta tesis su derecho único de producir, inventar y recrear, sin que nada de sus gestos sea objeto de juicio o clausura.

Santa Cruz podrá ser responsable de una reforma que nada cambia, de un sacudón que proscribire, retrotrae e instala el nepotismo, la política y la prebenda como artefactos de la construcción cultural y musical, pero no es culpable jamás de nada. Pues como hemos señalado al comienzo de estas páginas, al abogado compositor le abundaron los egos, pero nunca careció de veracidad. Tanto en su obra institucional

como musical, las cuales, querámoslo o no, son una expresión genuina de su ser y su pensar.

Con todo, el mentado “universalismo” de Santa Cruz y la sustantividad de la reforma de la educación musical superior, son objeto medular de nuestra investigación, y en el siguiente capítulo procuraremos dar cuenta de ello; es decir, analizaremos si el sector social que de modo implícito él representaba, y el origen y talante de su influencia social, le permitían efectivamente ser vocero legítimo de cambios en favor de las Artes y la cultura.

V. Oligarquías y Hegemonía cultural

Hacia 1914, los miembros del Parlamento debían tener una renta, pues no había dieta parlamentaria, en su elección participaba una ciudadanía muy restringida, pues recordemos que no votaban los analfabetos, que eran 60% de la población¹⁵³, ni las mujeres, ni los no inscritos. Con esa información, el autor británico George Mills, redactó un libro sobre Chile para viajeros e inversionistas, el que fue publicado también en Londres, y con toda esa información, al describir el parlamento chileno, no podía sino calificar la verdadera naturaleza de la sociedad chilena en los siguientes términos: “Esto, por supuesto, influye enormemente el carácter del Congreso Nacional, que realmente representa una oligarquía”.¹⁵⁴

Con claras señales de que las oligarquías tradicionales iban perdiendo la confianza del resto de la población, se yerguen otros grupos, ya no como meros objetos del debate, sino como actores del cambio. El sujeto del cuestionamiento, representado por la clase proletaria, desposeída, abandonada en la periferia de una ciudad que se alumbraba y se construía, fue por mucho tiempo objeto de la discusión entre liberales y conservadores.

Se trata de un grupo humano que alcanzada una cierta educación se dedicaba al ejercicio de una industria o profesión, comerciantes y empleados, todo lo que conformará lo que por ahora - para no disgustar la abrumadora literatura - , daremos en llamar clase media; pero que por su connotación proselitista y de simplificación estadística, consideramos de algún modo, una nueva clase alta; herencia del siglo XIX, que por la paulatina transformación social alcanza autonomía y figuración. Y es justo en el roce entre la clase media y la aristocracia ilustrada, sazonado con el desorden político, la expansión económica y el desarrollismo asociado, que surgen las oligarquías.

¹⁵³ (Censo, 1907)

¹⁵⁴ (Mills, 1914, pág. 75)

El desarrollo del capitalismo occidental moderno se interpreta normalmente como un cambio cultural hegemónico resultante de la aparición de una nueva clase, la burguesía, que eventualmente llegó a sustituir a la cultura elitista de la aristocracia terrateniente, cuyo eje era la titularidad de las tierras. (Berriain, Josetxo; Aguiluz, Maya, 2007, pág. 212)

Las hegemonías de base oligárquica construyen tradicionalmente en Chile un Estado Excluyente¹⁵⁵, en el sentido que configuran un proyecto de país – en nuestro caso cultural -, exclusivo y monopólico, marginando por completo a los restantes grupos sociales. Se estaría en presencia de la “institucionalización de la exclusión”, ya que el Estado sería fuente de reproducción de privilegios, de acceso a los recursos y de conservación de los intereses de clase hegemónica, sobre la base de una ideología, o “modo de ser aristocratizante”, en la que la oligarquía tendría una autoimagen de superioridad moral y cultural.

A diferencia de nuestros tiempos – al menos así lo queremos pensar - , aquel Estado no reconoció la raíz híbrida y la necesidad de que todas las subculturas, todos los sectores, todos los intereses y gustos tuvieran cabida en la construcción de una cultura musical y definición de una identidad, que no sólo es diversa, sino que también híbrida o mestiza.

Mientras los grupos oligárquicos, gracias a una serie de situaciones de privilegio económico y significados compartidos respecto a distintos aspectos de la realidad

¹⁵⁵ (Fernández, 2003, pág. 62)

chilena de la época, habían logrado desarrollar un sentido de conjunto, auto identificándose como la “sociedad”, el resto de la población, dispersa en los campos y en los suburbios de la ciudades, era difuminada en categorías como “pueblo”, “turbamulta”, “multitudes”, “muchedumbre”, “masas” y otros. (Fernández, 2003)

Evidentemente, y no como exculpación, la oligarquía burguesa no hubo de desconocer conscientemente a los movimientos populares y las capas intermedias; sí quizás pretendió desplazar intencionalmente a las oligarquías que le antecedían.

Su incapacidad de formar un proyecto de corte más amplio, sería explicada desde una matriz cultural, antes que política. La oligarquía, según Fernández¹⁵⁶, habría “omitido culturalmente” a los restantes sectores sociales, ya que no comprendió las transformaciones que experimentó la estructura social entre fines del siglo XIX y comienzos del siguiente. Su proyecto exclusivista o “modo de ser aristocratizante” al que hemos aludido anteriormente, lo habrían impedido.

La construcción del Estado moderno, o mejor dicho modernista¹⁵⁷, no incorpora a las minorías, y muy por el contrario, lleva aparejada la descomposición de la administración por el nepotismo y el compadrazgo, la corrupción y el abuso de poder en manos de una burguesía oligárquica. En suma, una transformación caracterizada por un

¹⁵⁶ (Fernández, 2003)

¹⁵⁷ Precisamos Modernista, para hacer clara referencia al movimiento de comienzos del siglo XX

retroceso de la democracia y las legitimidades, inaugurando una constante interpelación ciudadana desde las Artes, particularmente desde el mundo del teatro.¹⁵⁸

La discusión político-cultural realizada a través del teatro fue permanente a través del siglo XIX. Pero su signo fue cambiando. De una confrontación para afirmar una opción como la legítima y adecuada se pasó, a fines de siglo, a una puesta en cuestión del sistema propiamente tal (Hurtado M. d., 1997, pág. 70).

En la cadena de causas y efectos, que no solo da espacio a las ideas y la renovación cultural, sino que brinda espacios físicos y políticos a una nueva casta de artífices y estadistas¹⁵⁹, la cuestión social es fundamental en la pancarta reformista. Así, la necesidad de hacerse cargo de los temas, desemboca en un natural empoderamiento donde cada cual, clases altas, intermedias y desposeídas, aporta lo que pueden dar; obedeciendo a su rol, y a lo que unas y otros se permiten. En el sentido de la posibilidad de expresión y acción de las clases sociales menos acomodadas, no existen medios ciertos para ese fin. El empoderamiento de clase, ciertamente asume distintas formas. Las clases altas tienen dinámica de expresión pública¹⁶⁰, se soportan comunicacionalmente por un aparataje público, como lo podría constituir El Mercurio, la

¹⁵⁸ Como en muchos otros momentos de la historia de las Artes en Chile, el teatro es precursor en la crítica e instigación política. El carácter logocéntrico del género de aquel entonces y hasta comienzos del siglo XX, propicia la verbalización de la consigna y el proselitismo, promoviendo ideas y reprobando realidades contingentes.

¹⁵⁹ Estadistas, en planos aun tan específicos como la música y las Artes.

¹⁶⁰ En esta reflexión, concebimos a las Artes y la música como parte del complejo comunicacional y comunicante de la cultura; un sutil instrumento vehicular de una concepción de la sociedad.

literatura privada, y la vida social, que considera encuentros y relaciones. De esto último se puede citar como ejemplo el Club de la Unión.¹⁶¹

Las clases menos acomodadas, menos preocupadas por la gran cultura, asumen los cambios del siguiente modo:

- Asimilan la música y las Artes como formas de entretenimiento y esparcimiento,
- Acceden derechamente a salas y teatros, haciéndose nuevo consumidor de la oferta del momento,¹⁶² o bien
- Comienzan a modular un mensaje estético dentro de esa oferta.¹⁶³

En cuanto a lo publicista, a los medios propagadores de sus aspiraciones culturales, la situación es más exigua. La falta de medios periodísticos, que solo se verá morigerada por la aparición del decimonónico periódico El Ferrocarril, contribuye a una crítica social inorgánica y sin voz.

Son años en que la prensa y múltiples libros y folletos abordan asuntos como el alcoholismo, la mortalidad infantil, la prostitución, la miseria en las viviendas y las condiciones insalubres de sectores mayoritarios de la población. Hasta el propio El Mercurio de Santiago afirma en

¹⁶¹ Domingo Santa Cruz, se valió de unos y otros recursos para la promoción de sus copos de nieve que llegarían a convertirse en avalanchas reformistas.

¹⁶² Revisados el archivo de oficios expedidos y dirigidos al Teatro Municipal de Santiago entre 1920 y 1926, se constata que sus salas, incluida la principal, se destinaban a la recreación de la más amplia naturaleza, tales como bailes sociales, actos de beneficencia, desfiles de modas, veladas musicales populares, obras de teatro, exhibición de filmaciones y largometrajes extranjeros, etc. (Centro DAE Teatro Municipal de Santiago, 1920-1927)

¹⁶³ Ver la Cuestión Social (Hurtado M. d., 1997, págs. 147-178)

1909 que un cuarto de la población de la capital (más de 100.000 personas) vive en habitaciones insalubres e impropias para una persona humana. (Subercaseaux B. , Historia de las ideas y de la cultura en Chile, Tomo III. El Centenario y las Vanguardias, 2004, pág. 49)

En una sociedad que muta, crece y se despierta a la deliberación, todos y cada uno de los temas que involucrara los destinos de la nación tendrían insospechado eco en el Congreso y en la prensa.¹⁶⁴ Quizá hoy no resulte novedoso que las oligarquías del gobierno de turno utilizaran como vocería a la prensa nacional, para anunciar medidas que se materializarían en norma jurídica, y que se promulgarían pocos días más tarde. Pero enfatizando en la gravitación del tema cultural, nos llama la atención el cómo las reformas culturales se instalan en la opinión pública, refrendadas por innumerables crónicas periodísticas que hacen referencia a la nuevas ideas, que habrán de informar la reforma. Ideas que aluden a desarrollo, modernidad, chilenidad, nación, y profesionalización del artista.¹⁶⁵

Asimismo, el foro parlamentario también fue escenario de la polémica. La trascendencia social y política que había tomado la discusión en torno al futuro de la música y las Artes en Chile queda perfectamente ejemplificado por la áspera disputa desatada en la Cámara, y representada en la prensa, entre el Director del Conservatorio Nacional don Armando Carvajal y el abogado y Honorable Diputado conservador, el

¹⁶⁴ No deja de llamar la atención que las trascendentales reformas jurídicas de Enero del año 1929, sean ampliamente divulgadas en el Mercurio de Santiago. En ediciones del 3, 5 y 9 de Enero de ese mismo año el citado diario da cuenta exhaustiva de la intención del gobierno de reformar la enseñanza artística del país, deslizado el hecho del cierre de la Escuela de Bellas Artes y anunciando el envío de los becarios a Europa no obstante dejar intacto el conservatorio. Hasta ese momento.

¹⁶⁵ Ver Anexo N° 1

señor Ignacio García Henríquez.¹⁶⁶ En definitiva, la escaramuza elitista entre antiguo régimen artístico musical y reformadores, nada tiene que ver con la cuestión social, a no ser por lo que aquí nos hemos esforzado en exponer. Por un lado, la cuestión social, es parte de una renovación de la reflexión que vuelve la mirada a la desigualdad y el reordenamiento de clases, haciendo surgir matices sociales, en nuestro caso encarnados por la oligarquía burguesa reformista.

Por otra parte el reconocimiento de una gran clase marginal, muchas veces pobre, es relevante y determinante en el contexto de la historia externa o general de Chile, con todas sus ramificaciones sociales y políticas; pero en el estricto plano que nos ocupa, el pueblo, la ciudadanía, el público no son deliberantes en la construcción cultural, no son siquiera sujeto beneficiario de las reformas, son simplemente un pretexto, una fórmula probada en una época de recriminaciones y retóricas que reditúan buenos y jugosos frutos.

La burguesía suplantadora, no se hace cargo de una conducción social, ni menos cultural; dicha nueva oligarquía lidia con su enemigo natural, su contendor es la aristocracia. Como veremos más adelante la impronta que relaciona el impulso reformista con la cuestión social, este levantamiento intelectual, este esténtor individual y burgués¹⁶⁷, que se arroga la voz de los sin voz, y lo que es más paradójal en temas

¹⁶⁶ García acusa Carvajal de respaldar el intervencionismo de la Sociedad Bach en la reforma del Conservatorio, imponer el “modernismo” en los estudios musicales, instaurar una planta docente compuesta por aficionados, suprimir el cargo de Subdirector, eliminar los exámenes anuales, y finalmente, por el cobro de aranceles inaccesibles, imprimir un sentido antidemocrático a la institución. Ver la Cita 4 del Anexo N° 1

¹⁶⁷ El antes citado Alejandro Venegas, quien era lo que se da en llamar un “afrancesado” (Subercaseaux B. , 2007, págs. 5-37), y que Gazmuri tachara como un depresivo, nació en una familia de comerciantes, estudió en el Instituto Nacional y luego se tituló de profesor de francés. Venegas junto a Ross señalaron como los responsables morales de la crisis a la oligarquía terrateniente y los grandes productores mineros: “la causa única de nuestra situación económica actual es el influjo que han tenido en la formación de nuestras leyes los mismos que han estado usufructuando de esa situación” (Tagle & Gazmuri, 2003). El modelo del burgués transformador que tratamos de describir se repite perfectamente.

ajenos al sector social, no es otra cosa que un acto primigenio por intentar subrogar las prácticas políticas hegemónico-culturales tradicionalmente imperantes, y solo pretende imponer un modelo diverso. Actitud que por la intermediación del grupo de los Diez y la Sociedad Bach, conducirá 20 años más tarde a la completa reformulación de la música en Chile.

Finalmente, hoy sabemos, por el peso de la historia y las experiencias sobrevivientes, que la cultura, el arte y la música son propiedades privadas, que devienen cosas públicas, y la proyección de ellas depende la imposición más o menos hegemónica que puedan ejercer las clases controladoras del aparato cultural.

La cultura, en general, ocupa una posición subordinada dentro de la sociedad. Su valor estratégico se realiza en la esfera del prestigio, antes que en las relaciones económicas y de poder. (Va de suyo que hablamos de énfasis en un continuo- de posiciones relativas- de conexiones dominantes y dominadas)... Con la modernidad se produce nítidamente un paso desde esas formas de comunicación a la comunicación predominantemente institucionalizada... La producción cultural se concentra en un campo institucional que adquiere progresivamente "hegemonía sectorial". (Brunner, Barrios, & Catal, 1989)

No se trata de una visión materialista, o una entelequia puramente teórico-formal. El grado de poder que puedan ejercer las oligarquías, son la causa eficiente de entre

otras cosas: las marginaciones desespañolizantes de ciertos cantos y danzas, la proscripción de repertorios, intérpretes y personas. Son todas consecuencias de una realidad venida de realidades tan privadas, como el propio salón decimonónico; el cual muchos autores describen como una verdadera sinopsis de todo lo que habría de ocurrir llegada la modernidad.¹⁶⁸

El desconocimiento que acarrió la publicidad de Santa Cruz tuvo consecuencias nefastas no sólo para Enrique Soro, sino para la divulgación de la música de todos aquellos que pertenecieron enraizadamente al antiguo conservatorio; Aníbal Aracena Infanta, Pedro Valencia Curbis, Juan Casanova Vicuña, Luigi Stefano Giarda, Roberto Puelma, Raoul Hügel, Eliodoro Ortíz de Zarate y Celerino Pereira, entre otros.....Obviamente, tal proceso de "negación" ha impedido un conocimiento más profundo de la obra de estos compositores. (Izquierdo König, 1985, págs. 34-35)

Los agentes de la transformación

Los actores sociales a los que nos hemos referido, encarnados en una nueva casta oligárquica son los agentes del cambio, que primero en lo puramente arquitectónico y posteriormente en lo fáctico, protagonizaron e impulsaron la transformación cultural y musical del país. Sin contrapesos abordarán la discusión principal, y ya no desde una perspectiva aristócrata, sino más bien desde un cenáculo de poder más asociado a la ilustración, entendiendo por ésta a la educación y cultura.

¹⁶⁸ El pavimentado triunfo del protagonismo del piano, sobre la guitarra decimonónica, donde el primero encarna la música y la segunda es propia de otro tipo de arte menor, es un ejemplo del constructo social parte de un imaginario estamental, heredado y cristalizado en imaginario común,

Esta nueva oligarquía, considera otros perfiles sociales, como el emigrante europeo, quienes como un Alessandri o Ibáñez, habrían de instalar otra clase alta, más segura de sus potencialidades, que de las glorias de un pasado. Son los que dejan de ser terratenientes y emigran a la ciudad, cambiando el fundo por la casa citadina. Burguesa y aspiracional, pero libre de las cadenas que impone una tradición, la nueva clase encarna la fuerza que da movimiento a una nueva sociedad. No tuvieron viaje asegurado a París, como lo tenían las rancias familias decimonónicas, pero tuvieron la inteligencia para procurárselo. No tuvieron institutriz, pero fueron buenos estudiantes. No administraban una hacienda, ni dilapidan la fortuna de un padre, pero estudiaron en la Universidad de Chile para formar parte de las altas esferas intelectuales. No tenían el apellido pleno de *roulantes* erres, pero podían tomar en matrimonio a las hijas, con decaída herencia, de aquellas familias.

El nuevo burgués, noble, virtuoso, ciudadano y republicano apela a la meritocracia porque lo reconoce, avala y premia, por su valor, el cual radica su capacidad personal, no su fortuna ni su origen. El oligarca desprecia las estructuras aristócratas, ya que por su naturaleza y condición no puede acceder, pero emula su pompa, la que sí puede comprar. El afán asociativo, la cofradía y la junta de vecinos son el deleite del burgués, que reemplazan al club social¹⁶⁹, la casa grande, el salón para el piano, el viaje a París, por una beca o comisión estatal o un puesto funcionario. La lógica oligárquica es fenomenológica, porque actúa según el análisis de los beneficios que pueda obtener caso a caso. El oligarca actúa sobre las coyunturas sociales, políticas y culturales, porque en la agitación de las ideas, siempre habrá una oportunidad de afirmar su propia cultura. Y finalmente, la forma de actuar de los oligarcas siempre es política, en cuanto la práctica del lobby, y el compadrazgo y en general la utilización de las influencias reditúan más que las influencias.

¹⁶⁹ Como decía Alberto Edwards, el "Congreso y La Moneda han sido muchas veces el proscenio del drama político real desenredado en sus salones reservados... El Club era un foro en miniatura de la aristocracia chilena" (Vicuña Urrutia, 2001, pág. 55).

En una resolución historiográfica actual, y coincidentemente instalados en la época marco de nuestro estudio, cuando el desorden y la ignorancia se deslizaba desde el supremo gobierno hasta el último de los funcionarios, Salazar y Pinto sentencian que alguien tenía que protagonizar el cambio, a pesar de la ilegitimidad de la representatividad para continuar con la historia.¹⁷⁰

Carlos Vicuña Fuentes resumió la lógica oligárquica: "me parece más práctico y eficaz concebir con la cabeza las instituciones de la República... y no con las vísceras... Es necesario que alguien en Roma piense y actúe por la enorme muchedumbre que no piensa ni actúa". Exactamente lo mismo pensó Alessandri, que, en esto, no confió en las "cabezas" de su propia chusma. (Salazar & Pinto, 1999, pág. 45)

Por cierto, gobernantes autoritarios como Carlos Ibáñez, participan de la mayoría de las características que aquí citamos. Representan un ejemplo de decencia y ascetismo ideológico.¹⁷¹ Este nuevo ciudadano puede ser confundido con aristócrata, pero jamás confundido con el pueblo.

Así, el estudio de las emergentes oligarquías hegemónicas y su imaginario cultural, se advierte como fundamentales la identificación y análisis de las ideas de las personas que constituyen dichos grupos; ideas que habrán de convertirse en la postura

¹⁷⁰ (Salazar & Pinto, 1999, pág. 39)

¹⁷¹ (Edwards, 2005)

única, la opción oficial, la institucionalización del gusto y las formas. Uniformidad que indefectiblemente nos recuerda el totalitarismo en su más esencial de las acepciones.

Lo curioso es que la uniformidad cultural interna, si se alinea con una representación extranjera, podría eventualmente contribuir a esa forma de progreso totalizante, como la del mundo contemporáneo que, por la mediación del mercado global, es cultural y musicalmente uniformadora.

A comienzos del siglo XX, efectivamente hubo una tendencia hegemónica y totalitaria, que quizá por un lado, buscaba la cohesión nacional, a través del rechazo de la música romántica decimonónica e italiana, pero eventualmente y aun cuando no es del caso aquí analizar, nos uniformó con un sector de la música europea; la germana.

¿Qué cosas propias nos quedarán dentro de poco? En tiempo no lejano –respondía– cuanto tenemos de peculiar desaparecerá y nuestro pueblo se confundirá con los demás pueblos sin que cosa alguna le distinga de otros. El llamado progreso moderno consiste en la uniformación de las ideas, de las expresiones, de los hábitos, de los trajes y hasta de las caras. (Laval, 1923, pág. 158)

De música y gustos, mucho se ha escrito, pero no de modo excluyente, hay colores estéticos, aún bellos, pero lo son por la posibilidad de que existan todos, la libertad informe de las preferencias y adhesiones estéticas. La uniformidad es en sí antiestética, porque superpone y constriñe, se coarta la opción y creación, pone trabas y cortapisas al arcoíris y regeneramiento y “degeneramiento” de las formas. De paso, valga anotar, que la institucionalización de las Artes no es vanguardista.

A estas alturas de la tesis que nos proponemos, la pregunta que inevitablemente surge es, ¿podremos constatar algunas de estas características en los gestores y artífices de la reforma cultural? La respuesta para nosotros es más que obvia.

V.1. Grupo de los Diez

En nuestro concepto, el grupo de los Diez es y seguirá siendo una incógnita en muchos sentidos dentro el análisis histórico, social y cultural. Sus ideas no son concluyentes y mucho menos definitivas en el manifiesto modernista.

Eran jóvenes independientes, libres, que se reunían de vez en cuando a charlar, en la oficina de alguno de ellos, o en casa de Prado, que mostraban cierto empeño notorio en tomar la vida en forma ligera, y que, en fin, no creían constituir la esperanza del mundo. Y cuando ya no fueron jóvenes y las filas se vieron raleadas por la muerte, siguieron recordando los episodios ya pasados, sin melancolía ni pesadumbre, sin acrimonia, por el puro placer de sentirse amigos. (Silva Castro, 1961, pág. s/n)

Los límites entre la cofradía, el colectivo artístico y el mero club social son sinuosos, y lo que es más importante, la contribución creadora y constructora de cada uno de sus integrantes es inespecífica, irregular y sustantivamente poco expresiva de aspiraciones concretamente modernistas.¹⁷²

¹⁷² Nos consta una carta fechada el 6 de Diciembre de 1916, firmada por todos los integrantes del grupo de los Diez, donde se formaliza el encargo de la compra de cinco décimos de la Lotería argentina, por hasta

El grupo publica una revista, cuyos cuatro números son ya inencontrables. Además, algunas obras: Venidos a menos, de Maluenda; La hechizada, de Santiván; Días de campo, de Federico Gana; Pequeña antología de poetas chilenos contemporáneos, selección de Ernesto Guzmán y prólogo de Armando Donoso; Homenaje a Rodó, conjunto de estudios con ocasión de la muerte del escritor uruguayo. (Zegers, Harris, & Schütte, 2003, pág. 155)

En una lista de nombre sobre la cual no existe total aquiescencia¹⁷³, se reconoce un colectivo de reflexión multidisciplinaria, que habría de inspirar a otros grupos, o más bien a una persona que, capaz de concitar la atención de su tiempo, forma otra agrupación bastante más delineada y potente.

Sin la explicación de mis orígenes y el ambiente que vivía Santiago... no se entiende el porqué de la fundación de la Sociedad Bach, modesto y pequeño coro dedicado a la música renacentista, de donde surge un movimiento que sin proponérselo,

250 pesos argentinos. Estos gestos humanizan notoriamente las excelsas figuras de Ried, Prado y Leng, pero evidentemente no evocan espíritus superiores o altos valores de la cultura nacional. (Archivo Nacional de la Administración, Ministerio de Educación; 1916, foja 71).

¹⁷³Pedro Prado (poeta, pintor, arquitecto), Manuel Magallanes Moure (poeta, cuentista, pintor), Juan Francisco González (pintor), Armando Donoso (crítico literario, periodista), Alberto García Guerrero (músico), Acario Cotapos (músico), Alberto Ried (poeta, cuentista, escritor, escultor), Augusto D'Halmar (escritor), Alfonso Leng (músico, compositor), Julio Ortíz de Zárate (pintor), Eduardo Barrios (novelista, dramaturgo), Julio Bertrand Vidal (arquitecto, pintor) (Zegers, Harris, & Schütte, 2003, pág. 155)

recoge muchas de las inquietudes del histórico grupo de los *Diez*, encabezado por el poeta Pedro Frado, y las lleva adelante en forma resuelta y combativa. (Santa Cruz, *Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, 2008, pág. 22)

Si bien el grupo de los Diez y la Sociedad Bach tienen una relación bastante estrecha en época y ascendencias personales, hay diferencias radicales entre ambos.

En primer lugar el grupo de los Diez fue una reunión-cofradía de amigos y simpatizantes intelectuales de reducido número. El grupo aglutinaba creadores y profesionales cuyo arte u oficio era parte fundamental de su aporte humano y creativo. En cambio la Sociedad Bach, si bien comienza como una coral de varones amigos y compadres, ninguno de ellos era artista, creador o siquiera profesional que hiciera de su ciencia una proyección dentro del grupo.

Por otro lado, el grupo de los Diez es irregular en todos los aspectos y no presenta las características de permanencia y coherencia de principios, como lo muestra la Sociedad Bach. Esta tuvo personería jurídica, actuó como gremio desde las bases ciudadanas, poseía estatutos, directiva, procedimientos internos, patrimonio. Si bien su existencia no fue muy prolongada su obra se proyectaría hacia el futuro.

Santa Cruz reconoce una completa ascendencia y paternidad formal del grupo de los Diez, a quienes pretendía emular al menos en las formas, formas que revestían de color y anécdotas bastante pintorescas a sus reuniones. Tratarse como hermanos, es

referido como un juego de aporta un cariz “secreto y masónico-musical”.¹⁷⁴ Pero ciertamente, la “inocente entretenimiento” en la Sociedad Bach se extremó, alimentándose de un radicalismo virulento, propio de Santa Cruz. Característica que luego habría de ser recogida como “carácter fuerte”.¹⁷⁵

V.2. Sociedad Bach

Si bien fue una sociedad con personería jurídica, se trató de un ente privado, el cual jamás constituyó una institución de Derecho público, no fue parte del Estado, o siquiera una entidad reconocida para la formación musical, en ningún estamento de la enseñanza del país. Profusos escritos aluden a la Sociedad Bach como cuna o antecesor institucional del Conservatorio Nacional y consecuentemente la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y nada más alejado de la realidad, porque el Conservatorio

¹⁷⁴ (Santa Cruz, *Mi vida en la Música*, 2008, pág. 66)

¹⁷⁵ “Según lo ya manifestado, sea a través de Alfonso Leng o de Alberto García Guerrero, nos llegó la idea de tratarnos de hermanos conforme al uso de la cofradía estética de Los Diez. Tomábamos así cierto aspecto secreto y masónico-musical que nos entretuvo. Cuando llegó a nuestro coro Gerardo Wolter, ...nos dimos de inmediato a inventar el ritual según cuyas ceremonias ...sólo podrían realizarse el 28 de julio, fecha de la muerte de Bach, el Transitoto del Maestro. Fue así como...nuestro buen amigo...manteniendo su gravedad germánica, debió de rodillas y en un largo diálogo cantado debía solicitar se abrieran las grandes puertas que comunicaban mi escritorio con los salones de la casa y luego sumarse a una procesión hacia el primero de estos. Allí, sobre un ejemplar de la Pasión según San Mateo, que después de mi viaje a Europa fue reemplazado por copia facsímil del manuscrito, juró fidelidad a la más excelsa música. Luego, junto a nosotros, echó a un brasero encendido de carbón música perversa que serían, tal vez pedazos del Rimpianto o páginas de partes especialmente vulgares de óperas italianas y, a continuación escuchó con unción un trozo de Bach. Estos ritos que duraron muchos años, se ampliaron más adelante con otros, en especial una forma de comunión desde un plato lleno de galletas o panecillos y, después de Parsifal en 1920, con el uso de barbas postizas en que cada uno era caracterizado según su jerarquía. Carlos Humeres poseía el título de Muy Santo Hermano. Había en todo esto una curiosa mezcla de diversión y seriedad, seriedad que acabó por impresionarnos y convertir el simbólico ágape en casi una verdadera ceremonia religiosa. A Bach se le hacía una especie de altar, con candelabros grandes que tenía mi madre y, a ambos costados, unos raros vasos de bronce oscuro de gusto dudoso, sobre pequeños elefantes de ébano con sus colmillos de marfil. Estos recipientes se llenaban de alcohol encendido que, al apagarse las numerosas velas en ciertas partes de la ceremonia, daban una luz azulada, rara y fantasmagórica”. (Santa Cruz, *Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, 2008, págs. 66, 67)

Nacional es una institución fundada en 1850, con Adolfo Desjardins como su primer Director.¹⁷⁶

Sin embargo, la Sociedad Bach no necesitaba ser más para la propagación e instalación de sus gustos y tendencias, pues su mentor, quien trabajó afanosamente por la institucionalización, y no menos que la sacralización de la agrupación, suplía cualquier carencia que la pudiera alejar del protagonismo y la gloria histórica eterna. De algún modo Santa Cruz entendía la Sociedad Bach como una continuación del grupo de los Diez, en sus ideales de mejoramiento cultural. Estos ideales tienen un doble componente, por un lado la crítica y desprecio al estado de cosas que ve surgir la reflexión, y por otra la proposición de algo estimado como nuevo y mejor.

Si algunas personalidades artísticas han logrado elevarse, ha sido porque estaban maravillosamente dotadas para resistir la influencia aplastante del medio. La Sociedad Bach es un núcleo de espíritus ansiosos de realizar una obra desinteresada de elevación común; ella no constituirá únicamente una sociedad de conciertos, sino a la vez una cátedra de difusión amplia de la cultura artística en todo sentido y por todos los medios posibles. Retomaría ella, ampliándolo, el ideal que había animado la venerable cofradía de Los Diez.¹⁷⁷

Los miembros fundadores, en palabras de Santa Cruz, “más auténticos” de la Sociedad Bach son Carlos Humeres, abogado, compañero y más cercano colaborador de Santa Cruz; Luis Vergara, arquitecto y músico aficionado; Guillermo Echeñique y el

¹⁷⁶Desjardin Adolfo.- Francés. Procedente del Conservatorio de París, capital en donde fue organista de San Eustaquio, Notable profesor de Armonium, escribió un método para este instrumento. Contratado por el señor don Mariano Casanova, fue el primer director y fundador del Conservatorio. Formó muy buenos discípulos que más tarde fueron profesores del mismo establecimiento. Se radicó y falleció en Santiago. (Sandoval, 1911, pág. s/n)

¹⁷⁷ (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 145)

propio Santa Cruz. Santa Cruz gusta de fantasear con la figura de José Miguel Besoain como miembro fundador de la Sociedad Bach, pero no estamos seguros que Besoain se haya sentido parte de esa iniciativa social.

Pero la cuestión no se centra en el mero cotejo de los perfiles, porque a diferencia de lo que pensaba Santa Cruz, no importa la exhibición de títulos o grados; lo verdaderamente importante es la sustancia creadora y cómo ella se puede proyectar en forma de obra o conocimiento. Es evidente que en la primera de las agrupaciones existe un oficio y proyecciones que van más allá de la crítica intelectual planteada al medio chileno de la época. Se trató de una crítica emparentada con aquellos inconformistas del centenario, no tan nacionalistas, y más asociados a la imposición modelística eurocentrista. Una mirada nostálgica de ser el mestizo y no vivir como en la metrópoli, una aspiración que se mitiga con un Museo de Bellas Artes de corte francés.

V.3. Santa Cruz, *Iure et música*

En el estudio de la fundación de la enseñanza superior de la música y el arte en Chile, la relevancia de Santa Cruz va mucho más allá de cualquier límite que podamos imaginar. Ya como simple melómano o amateur de la música, abogado, político reformista, académico, musicólogo, compositor o promotor de las Artes, su injerencia e influencia sobre la educación superior de las Artes en Chile, es vasto en lo sustantivo, como en lo temporal. Entre 1917, año de fundación de la Sociedad Bach, hasta su fallecimiento en 1987, gran parte de lo que conocemos hasta hoy en lo que se refiere a música de arte en Chile, tiene que ver, por sí, o por las instituciones que creó o en que participó, con la vida de Santa Cruz.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Sólo a modo de breve y no taxativo resumen de la obra de Domingo Santa Cruz, podemos mencionar: Junto a un grupo de amigos fundó la Sociedad Bach; promovió la creación de la Facultad de Bellas Artes de la U. de Chile; en 1933, con solo 34 años, fue nombrado decano de la Facultad de Bellas Artes, cargo que, en dos períodos, ocupó por casi 20 años; creó el Instituto Secundario de Bellas Artes; creó la Revista de Arte y Radiodifusión universitaria; fundó la Asociación Nacional de Compositores; creó el Instituto de

No es momento de hacer una crónica exhaustiva de la vida y obra de Santa Cruz, pero ante la irremediable verdad del aserto “Una vida que se confunde con la historia de la música chilena del siglo XX”, se hace imposible hablar de las reformas, sin aludir a la vida del abogado-músico.

La obra, a la que después de mucho cavilar he dado el título sugerido por Eugenio Pereira Salas de “Mi vida en la música” y que podría perfectamente titularse también La música en mi vida, tiene la inevitable doble faz de un caso en el que objeto y sujeto se entremezclan; personal a ratos, ajena a mí en largas secciones... cuán difícil es separar aquello que el desarrollo musical del país tomó de mi existencia, de cuando ésta, a través de hechos personales, íntimos aún, fue causa de iniciativas que luego se tradujeron en acciones de alcance público. (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 21)

La primera grave consecuencia de esta sinonimia, es que las percepciones sesgadas, visiones personales, caprichos y veleidades de todo tipo, que legítimamente pueda detentar una persona, se transfieran a la historia externa de que se es parte,

Extensión Musical, integrado a la U. de Chile, y al cual absorbiera la Orquesta Sinfónica, el Coro de la U. de Chile y el Ballet Nacional; fundó la Revista Musical Chilena; creó el Instituto de Extensión de Artes Plásticas; logró la creación de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; recibió el Premio Nacional de Música; fue Presidente de la Academia de Bellas Artes del Instituto Chile; Presidente del Instituto Chile, además de compositor de dilatada trayectoria.

tiñendo de subjetividades, fabricando constructos, inventando crónicas, que si bien pudieron interpretar el sentir de un sector de la sociedad –y así fue, atendida la servil indulgencia de sus sucesores académicos-, no tenían por qué haber constituido la base ideológica de fundaciones institucionales y destinos culturales de una nación, en el sentido de que no eran verdades naturales o inherentes a los mismos.

Los hechos contados en primera persona, tamizados y matizados por la existencia y la vivencia, esmaltan la verdad. Es un relato arreglado. En el caso de la historia musical chilena de los primeros 50 años del siglo XX se trata de un manto grueso, tupido, de un color que elimina lo feo, lo inútil y lo imperfecto. Es un esmalte brillante, como el que cubría los primeros autos llegados a Chile. Es como la escayola que adorna las cornisas, ocultando las imperfecciones propias y ajenas; es el yeso de la mampostería fina que adornaba los altos salones oligárquicos de los años 20 en Chile.

Pero el grito libertario del padre de la patria artístico-cultural, necesita de correligionarios, súbditos aspiracionales que compren sus antigüedades y desechos ideológicos, adhiriendo y absorbiendo sin crítica lo que desbordaba desde el hegemónico cenáculo intelectual. Son los herederos y beneficiarios de falacias que de tanto repetidas devienen verdad. El impulso reformador, no solo acomodaba los idearios –entiéndase por éstos las ideologías personales de la nueva élite - sino también respondía a un tiempo, una sociedad, un “estado de cosas” y un Estado que buscaba caminos propios, dentro de un proceso anterior y mayor.¹⁷⁹ El ideario y protocolos oligárquicos se confunden y no tienen línea o dogma¹⁸⁰. Este ideario sin ideas, puede chaquetear,

¹⁷⁹ Como veremos en lo sustantivo de este trabajo, este proceso consistió en que la mayoría de las cuestiones político-ideológicas que se instalan en la clase política y cúpula intelectual, dicen relación con la definición, o redefinición de la República en Chile.

¹⁸⁰ En entrevista concedida al diario La Nación, Camilo Mori reprueba el cierre de la Escuela de Bellas Artes y el consecuente envío a Europa de becarios elegidos “a dedo”, por el vilipendiado ministro Ramírez. Pero tristemente, más tarde, el mismo Mori habría de aprovechar semejante regalía, cuando se le es ofrecida por el gobierno de turno. (Emar, La Nación, 1923).

sabotear y criticar, pero luego hacer lo mismo que combate. En esta disímil corriente de pensamiento, sí hay ideología, o mejor dicho una “supra ideología”, que más allá de partidos y manifiestos, recurre y apela a aglutinar, articular y armonizar conjuros y afanes personales, disfrazados de pretensiones colectivas o populares, como el nacionalismo por ejemplo.

Quisiéramos establecer, categórica y terminantemente, que no hallamos solaz ni complacencia en contradecir o desmentir a Santa Cruz. En este capítulo pretendemos simplemente agregar nuevos antecedentes, poner luz sobre ideas que no se han considerado, y por medio de ello, poder abandonar el territorio de las vidas adornadas y entrar a una nueva historia, con otra mirada. Así, por medio del establecimiento de causalidades, se puede describir un lineamiento, una organización del pensamiento que quizás tenga una organicidad subsumible a ideologías más reconocibles, todo lo cual ayude a comprender una historia musical que se confunde con la biografía de sus protagonistas.

El anatema contra la Ópera italiana, los cantantes y lo popular

El continuo descrédito a la ópera italiana y la música romántica decimonónica no tienen ningún fundamento racional o subjetivo, y no obedece a ninguna otra razón, que no sea el hecho de no ser del gusto Santa Cruz.

En parte del prólogo escrito por Santa Cruz al libro “Los orígenes del arte musical en Chile” de Eugenio Pereira en 1941 y a propósito de la práctica musical del siglo XIX, Santa Cruz ataca:

La ópera italiana se entroniza y se apodera de todas las fuerzas musicales de ese medio joven y entusiasta. No era mejor el ambiente

oficial de las grandes ciudades de Europa, salvando naturalmente las proporciones, y en las quejas de Zapiola por la superficialidad con que es tomada la música, vemos muchas veces las agudas sátiras que Héctor Berlioz y Ricardo Wagner dirigieron a los abusos del virtuosismo teatral. (Pereira Salas, 1941, p. 9)

Y es que Santa Cruz no perdía ocasión para denostar la Ópera italiana desde cualquier frente que le fuere abierto. Con el paso de los años, y al contrario de haber moderado su incontenible animosidad, escribe en 1969:

Dimos a conocer el Barroco, y muy singularmente, la figura de Juan Sebastian Bach, considerado hasta nuestras campañas de 1925, solo como autor de excelentes ejercicios mecánicos para el piano. La revelación de todo este pasado magnífico causó revuelo en un ambiente saturado de arte lírico italiano, improvisado, majadero en su inmovilidad mental. (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 23)

Santa Cruz reflexiona y se pregunta: “¿De qué pudo venir semejante rechazo a la ópera en una época en que la temporada lírica marcaba el cenit musical del año?”.

Líneas seguidas se responde a sí mismo desde la más íntima, pueril y delirantemente edípica confesión.

Pienso en las angustias y soledades que sentía de noche, sin mi madre, siempre por causa de la ópera. (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 32)

Las filípicas de Santa Cruz son directas y claras.

La Ópera es un arte despreciable e inútil y el teatro Municipal, El Conservatorio Nacional y la educación pública en su integridad son el centro del mal. (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 14)

Para graficar la animadversión que el abogado-músico tenía en contra del teatro cantado, me parece oficioso transcribir sus expresiones, contenidas en sus memorias organizadas y completadas por la musicóloga Raquel Bustos. (Ob. Cit.)

- “Arte majadero en su inmovilidad mental” (pág. 23);
- “falsa, afectada y hasta ridícula (pág. 32)”;
- “Cherubini y Gounod son un insulto a la música religiosa y particularmente a Bach”. (pág. 56);
- “música perversa” (pág. 66);

- “pobreza... en las consabidas temporadas de la ópera que nada dejaban a la cultura y agotaban el dinero que debía gastarse en conciertos, en importar inútiles divos” (pág. 69);
- “La ópera italiana trajo una total desnacionalización del canto” (pág. 71);
- “La lírica en general, su estilo de canto, me parecían exhibicionistas y afectados, y la voz engolada de los tenores simplemente insoportable”. (pág. 74);
- “El Conservatorio era además firmemente italianizante, enemigo jurado de la música chilena y, sobre todo, de la música contemporánea”. (pág. 248).

Pero Santa Cruz no está solo, y comparte traumas infantiles en esta cruzada para sepultar a la Ópera en Chile.

De aquellos años fueron también mis primeras experiencias con la ópera italiana, la que muchas veces escuché comentar en forma despectiva a quienes frecuentaban las tertulias musicales en mi casa. Las de Wagner eran con las que ellos soñaban... Sin embargo, casi a diario escuchaba a mi padre entonar en la ducha fragmentos que con el correr del tiempo pude identificar como de "La Traviata", "Paqliacci", "Madame Butterfly" y nada que me pudiese sugerir que fuese Wagner. (Orrego Salas, 2005, p. 22)

La Ópera, drama lírico, teatro cantado, género musical italiano por excelencia, arte mayor y completo que une el canto, la música orquestal, la danza, las Artes visuales, es un caudal de sensaciones, efectos, emociones; que conformado por Actos y Escenas, contiene las Arias que brincan entre los álgidos argumentales. Estos momentos musicales, generalmente esperados por el paradigmático admirador del género, son en su origen, especie y forma, canciones. Pertenecen al más castizo linaje de la canción occidental (Ver Anexo N° 3 Del Aria a la canción), y la canción como forma musical tiene a su intérprete por antonomasia al cantante y su voz.

Y así, el argumento es aplicable a cada especialidad, que vive encerrada en su caso particular. Para qué decir de los cantantes. Éstos, exceptuando muy pocos, son modelos de indiferencia musical e incultura. Comienzan por ignorar el solfeo, su herramienta esencial. (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 328)

Pero las aversiones de Santa Cruz no eran temporales, sino que en verdad eran sentencias definitivas, maleficios eternos.

Numerosas personas, en los diversos medios sociales, habían alcanzado gran habilidad instrumental y aún vocal, salvo los aficionados la ópera que, por lo general, hasta hoy cantan de oído. (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al estudio

de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 54)

Pero para evitar, ahora entre nosotros, delirios y paranoias, y considerando que la música vivía uno de los momentos más brillantes en la historia de los intérpretes musicales, no solo cantantes son objeto del desprecio y menoscabo.

Todo lo dicho hasta aquí revela algo muy autentico: vivíamos la música a través de cuanta oportunidad se nos presentaba. Escuchamos obras más que ejecutantes. Rubinstein, Rislér o Arrau tocaban una sonata de Beethoven, era Beethoven al que escuchábamos ante todo. No había aún para nosotros torneo de especialistas. (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 76)

Otras aversiones y resentimientos

Consecuencialmente, el Conservatorio Nacional y la estructura íntegra de la educación superior musical, junto al Teatro Municipal, y algunas iglesias y su música religiosa, alojaban y constituían el centro del mal.

En nuestra inexperiencia tomábamos el rábano por las hojas, ya que si los empresarios, el teatro municipal y su círculo, nos mantenían en la ignorancia,

ello sucedía porque la música en sí mismo carecía de jerarquía. Ni las Artes plásticas con sus tradicionales Salones Oficiales, ni menos la literatura, habían sido enajenadas al mejor postor como la música. Había que ir al fondo del problema, al concepto estético, al valor mismo de nuestro arte. (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 141)

Por otro lado, una de las consignas más resonantes de Santa Cruz era la dignificación del oficio musical, es decir dar la posibilidad a los artistas de vivir de su arte, que la música dejara de ser una actividad amateur y diletante de algunos afortunados. Sin embargo, esta sabia intención encuentra lamentables contradicciones, pues en medio del fragor de la contienda por el control del Conservatorio Nacional, el Director de dicha institución y hasta ese entonces fidelísimo partidario de Santa Cruz y la Sociedad Bach, declara en carta del 18 de enero de 1929 publicada en El Mercurio, la poca importancia de que los estudiantes de música no terminen la carrera, pues un músico es tal con o sin título. (Ver Anexo N° 1)

Evaluar los resultados de los cambios operados por la reforma del año 1929, y como ellos han contribuido a cambiar la estirpe y el rol del músico, teórico, creador, intérprete y musicólogo en nuestro país, será materia de otras investigaciones. Pero sí podemos precisar a este punto, que no se alcanza a entender qué la dignificación del músico con el hecho administrativo de que su suficiencia profesional debiera pasar necesariamente por su integración a la universidad. Incluso, lo que es más grave, podría ser que las exigencias académicas de una institución como ésta más bien constriñeran al músico en lugar de permitir su desarrollo.

Treinta años después de las reformas, en el número 76 del año 1961 de la Revista Musical Chilena Alfonso Letelier, quien de paso valga decir que fue arquitecto de profesión, declara en la editorial:

“Pero, veamos ahora, cual es la situación real de este “privilegiado” personaje, el compositor. No hay en todo Chile un solo compositor que pueda vivir de su obra o del cargo administrativo que ocupa por su calidad de músico. Todos tienen que ejercer otras profesiones y solo pueden crear en sus momentos libres que no son muchos...”

Siguiendo con la somera revisión de las animadversiones de Santa Cruz, el rechazo a los artistas visuales – pintores-, merece especial mención. En las memorias del abogado-músico se advierte una permanente irritación porque los plásticos gozaran del privilegio de la beca a París, y los músicos no estuvieran incluidos en tal concurso.

En el gremio de artistas plásticos el posible viaje [becas a Francia] tentó a muchos y se guardaron bien de informar al Director Isamitt de los pasos que daban. El pintor Isaías Cabezón, íntimo de Ramírez y partícipe de sus oscuras reuniones, parece haber sido el verdadero organizador de la expedición colectiva. (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 284)

Santa Cruz abogó siempre por el estado de los estudios musicales y los músicos, nunca se avocó al tema plástico, porque a su juicio ellos gozaban desde antes de una gran consideración institucional. Las reformas de 1929 incluyeron, de modo inteligente

desde el punto de vista organizacional, que música y artes pictóricas se reunieran en lo institucional. Pero definitivamente nada calmaba el despótico estilo de Santa Cruz, pues él no tenía en mente la presunta dignificación “por adherencia” de los plásticos, por quienes no solo ya sentía celos de su estatus precedente, sino que además consideraba que los rotundos progresos beneficiaban injusta e inmerecidamente a dichos artistas.

En 1931 se produjo la coalición de los artistas plásticos estéticamente reaccionarios con los compositores Chilenos, aquella pintoresca sociedad a la cual calificué de "pobre ficción legal detrás de cuya sombra se cobijan los amargados y venidos a menos". El nombramiento de Armando Carvajal y las medidas radicales que adoptó, le atrajeron un odio sin límites, acrecentado por su real éxito como director. (Santa Cruz, *Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, 2008, pág. 398)

La visión totalizante de las hegemonías se perfila en Santa Cruz y sus seguidores, y no solo a través de la condena explícita, sino también por la preterición y la omisión, como sucede con la música popular, e incluso instrumentos musicales.¹⁸¹

En una de las desinencias de la Ópera, el Aria de Ópera, como parte de la matriz creadora y acrecentadora de la forma musical que nos ocupa (Ver Anexo N° 3 Del Aria a la canción), llegó tras un largo camino de transculturación hasta nuestros tiempos,

¹⁸¹ Ver Christian Uribe más adelante (Uribe, 2004).

constituyendo la forma musical por excelencia en la vertiente popular de la música: la canción. Justamente, contra la música popular Santa Cruz también tiene opinión.

Es impresionante andar por los campos y oír cómo los trabajadores, al salir de sus faenas, si cantan o silban ya no es lo que solíamos oír hace veinte años; invariablemente, lo que les atrae e inspira es la música de alguna película, casi siempre mejicana o argentina, o alguna de esas inverosímiles ‘canciones melódicas’ que se ha dado en fabricar para que sirvan de ligamen entre los avisos cosméticos, remedios o prendas de vestir [...] La exigencia lisa y llana de música chilena traerá como consecuencia, no un adelanto sino quién sabe si hasta una antipatía hacia ella, a menos que las medidas gubernativas formen parte de una acción tendiente a apoyar y sostener la buena creación musical. (Santa Cruz, Música chilena en la radio, 1947, p. 3)

En una comunidad plena de desigualdad, tanto en el plano étnico, social y cultural, es absolutamente legítimo que haya diferencias de significación. En axiomas o ecuaciones básicas, la guitarra no debe ser considerada homónimo de cultura baja o marginalidad, al mismo tiempo que el piano no puede ser considerado representante único del arte superior. Es un ejemplo de simplismo jibarizante y totalitario.

No deja de sorprender el hecho de que todos nuestros estudiosos del fenómeno musical reconozcan en este instrumento [la guitarra] uno de los principales exponentes de nuestra cultura, pero que siempre es aludido en forma genérica; casi como una anécdota en el concierto de las Artes sonoras. (Uribe, 2004, pág. 26)

La historia del instrumento, particularmente la guitarra, resulta paradigmática en esta historia de exaltación y supresión inmanente. Uribe Valladares se pregunta y con razón qué pudo haber relegado a uno de los instrumentos más antiguos, cercanos y versátiles de la historia musical, dejándolo por instantes en planos deslucidos y fuera de la academia. Y acertadamente apunta a dos aspectos: la evolución de las ideas y la evolución del salón musical decimonónico. Lo primero se traduce en suma a antecedentes, presencia y consecuencias de la modernidad; lo segundo se refiere al estudio social que informa las transformaciones. Esto es en definitiva identificar, comprender y analizar qué factores sociales, políticos y culturales pudieron intervenir en las modulaciones organológicas y de repertorio.

El natural desarrollismo imperante a comienzos del siglo veinte en Chile, no tenía por fuerza que incluir o considerar el arrase, represión y supresión como forma de construcción. No tiene sentido la extirpación del castizo acento peninsular para la afirmación de una identidad chilena, no tiene sentido la preterición del folclorismo para la instalación de una cultura que, a la vez de desespañolizar, pretende alcanzar las alturas del acervo musical alemán, cuya alteridad no es necesario detallar. Es ineludible preguntarse: ¿qué tiene la lengua germana que ofrece seriedad y altura a la práctica

musical?, ¿de qué carece la música italiana y su lengua, que la hacen tan vulgar tan despreciable tan ominosa para la superior y educación y ejecución musical?¹⁸²

Así, a modo de corolario, nos preguntamos por qué es necesario dejar atrapado el canto popular entre dos horizontes, dos realidades contrapuestas, como son lo étnico o vernáculo y la alta musical de salón. El ecléctico del bien apreciado y considerado vernáculo y la fórmula de alto arte (sinfónico), representan un ideal de sociedad, pero nosotros vemos dicha construcción como un artilugio tristemente equiparable al entonces coetáneo constructo del “huaso chileno”, mezcla simbólica de campesino y soldado; los cuales no parecen muy genuinos pero sí contribuyen a lo que cierta parte de la sociedad estimaba como elemento cultural deseable para la construcción de identidad nacional o, en función de lo estudiado, nacionalista. Cabría entonces preguntarse dónde quedaban la danza, el baile, la tonada y la copla como factores constitutivos de identidad.

¹⁸² La aspiración germanófila recorre los pasillos de la música chilena, desde los albores del diecismo de Leng y Carlos Lavín hasta los proyectos educacionales de Santa Cruz, quien añoraba detentar un cargo a la altura de un Decano o Director General, o un equivalente a lo que citaba en alemán: “hochschule für Musik”, como si dicho en alemán fuera más grande. (Santa Cruz, Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX, 2008, pág. 198)

CONCLUSIONES

Quizás será mi esperado encuentro con la historia no contada de nuestro país. Somos amantes de mitos más que verdades históricas, nos gusta contarnos cuentos que se van embelleciendo con el tiempo y llegamos a no saber que pasó en realidad. (Poirot, 2011)

A través de estas páginas, hemos ensayado una tesis que encierra una visión crítica de un momento de la historia de nuestro país. Lo hemos hecho apoyados en dos axiomas principales. El primero de ellos tiene que ver con dilucidar qué representaron exactamente las reformas de la década del veinte, y por otro lado la determinación de las reales razones subyacentes, que informan y sustentan dichas reformas.

De modo tangencial y tal como lo expresáramos al comienzo de este trabajo, también apostamos por una forma de hacer historia, una metodología que tiene el valor en sí misma de hacer posible la revisita de los hechos. Hechos que se entendían como ampliamente estudiados y sólidamente refrendados en el estudio de la música y las Artes en Chile, pero que en el marco de un estudio social, ampliada la visión e incorporando el contexto al análisis, permite construir un relato que trasciende a la crónica del evento particular. En este sentido, el aporte de Santa Cruz, quien con rigurosa honestidad a través de sus memorias, describe y expresa sus más hondas reflexiones, no tiene parangón ni similar en la historia musicológica nacional, permitiéndonos entender el todo y sus partes a través de su propia vida.

El juicio y la mirada sobre los primeros decenios del siglo XX, se ha visto renovada con matices y sutilezas que no dejan de sorprender al estudioso de la historiografía tradicional chilena, que entendía al país como un elegido entre los morenos sudamericanos, para conformar el Estado decente, sobrio y moderno,

paradigma que mucho convino a los gobernantes autoritarios y proselitistas, y sus indulgentes seguidores. Para nosotros, decae el mito continental de una sociedad igualitaria, que acaparó tanta atención a mediados del siglo XX, y que dio tanto que hablar en los setenta.

No es providencial, siquiera casual que hayamos revisitado este período de transformaciones culturales en Chile, pues en los últimos 20 años se han editado importantes crónicas, ensayos e investigaciones que, desde diversos territorios, reflexionan sobre la misma época.¹⁸³ Asimismo, la historia paralela, la de la música menor, la de la música proscrita o preterida por la academia en razón de su escasez o poca chilenidad, ha sido recuperada por autores como Juan Pablo González, María del Pilar Peña, Cristián Uribe y Alejandro Vera, quienes, a través estudios ampliados a las ciencias sociales, han ido al rescate de historias, instituciones, repertorios, e incluso de la estirpe de ciertos instrumentos.

Asimismo, el desmenuce particular y pormenorizado de la historia interna de la música chilena se enmarca en un contexto revisionista, igualmente sólido y científico de la historiografía general chilena. Citemos a Sergio Villalobos, Bernardo Subercaseaux, Cristian Gazmuri, y Gabriel Salazar, todos quienes desde el criticismo histórico desentrañan nuevas visiones en periodos fundacionales de la historia de Chile.¹⁸⁴

Relevo oligárquico, más no modernización

La disquisición entre crisis, reforma y cambio, resulta clave en la investigación realizada. No podemos concluir que el proceso de aquellas primeras décadas desembocó

¹⁸³ La reciente edición de un nuevo libro acerca del grupo de los Diez (Méndez & Montero, 2011), además de nuevas investigaciones y revelaciones sobre Soro (Doniez Soro, 2011), Leng (Peña & Poveda, 2010), Cotapos (Hurtado M. E., 2009), y Giarda (Barrientos, 2006), todo enmarcado en la acuciosa organización y edición de Raquel Bustos, hecha a partir de las honestísimas memorias de Santa Cruz (Santa Cruz, 2008), constituyen todo un movimiento de intenciones historiográficas y musicológicas, que se pueden nutrir y complementar positivamente con nuestra investigación.

¹⁸⁴ Reafirmando el caso, y bajo el sintomático y sistemático revisionismo histórico imperante, se acaba de anunciar la producción de una nueva historia de Chile, que afortunadamente será una alternativa más, a la vieja de Encina y Castedo, obra mi juicio cómplice, en la construcción de las leyendas publicistas que aquí cuestionamos.

en real transformación. La crisis es ciertamente una oportunidad de cambio, pero no siempre hubo de desembocar en cambio efectivo. Eventualmente, – y es a lo que apostamos-, dicha crisis pudo ahogarse en sí misma, en el avatar de las conveniencias, o en transformaciones artificiales y/o artificiosas. Como sea que se le llame, reforma, depresión o transformación, aparentemente hay suficientes argumentos para dar por cierto la ocurrencia de un proceso de crisis, que nos llevó a la reforma. Así lo ratifica un grupo importante de historiadores contemporáneos, quienes desde hace varios años, instalan la certidumbre de que a partir del centenario se evidencia un momento histórico clave en el devenir del siglo con consecuencias amplias y profundas.

La cuestión, a nuestro juicio, es bastante más simple y semánticamente esclarecedora. Hubo crisis, pero no hubo transformación. Simplemente se trató de una burguesía conservadora y oligárquica, que desaloja y reemplaza en el poder hegemónico a una clase conservadora y liberal. Desde nuestra perspectiva actual, no es posible afirmar que las reformas estudiadas son precisamente lo que por decenios hemos entendido como fundamental contribución al patrimonio cultural de Chile, toda vez que revisadas sus aristas políticas y sociales, posee ingredientes que no se condicen ni con un proyecto de Estado, ni con una reflexión siquiera técnica de las materias de que se ocupa.

La historia nuestro país está plagada de crítica e indulgencia, pero sobre todo de prepotencia. Es prepotencia el acto hegemónico que se arroga la facultad de imponer lo que se estima necesario para el avance del país. Un país que no reconocía la raíz híbrida y la necesidad de que todas las subculturas, que todos los intereses, que todos los gustos tuvieran derecho y cabida en la construcción de una identidad. Y es que la fuerza de los oligarcas y la inercia de sus discursos resuenan más que las voces disidentes.

Las oligarquías políticas se proyectaron en su carácter hegemónico a las cúpulas burguesas, que detentadoras de un gusto y tendencia, mucho menos que un proyecto cultural, permitieron que Santa Cruz llegara a ser el estadista de las Artes más influyente y determinante en la historia musical de Chile. Un proyecto cultural y musical, a luces de cualquier estudioso de las artes y las humanidades, no puede basarse en la promoción de

un repertorio determinado y la proscripción de otros, demonizando instituciones, personas, formas y expresiones musicales.

Queda comprobado que la actividad musical de aquel entonces era profusa y diversa, no adolecía de grave sesgo, daba cabida a la creación de las personas, promovía la difusión de una cultura global, enfatizaba en algunos estilos, pero no proscribía. La vida cultural anterior a las reformas estudiadas, era una expresión genuina de lo que hasta entonces constituía y caracterizaba el devenir de una ex colonia española. Desconocer la contribución cultural de la clase emparentada con el ex colonizador, tradicionalmente llamado heredero de la sociedad castellano vasca, así como despreciar el aporte del extranjero avecinado, es no reconocerse a sí mismo.

La reacción, traducida como fenómeno nacionalista, siempre asociado a la cuestión puramente política se versiona en la música y las Artes, pero con más énfasis en lo institucional e ideológico y con menos fuerza en lo creativo. Según hemos estudiado, no hacía falta un golpe de timón o abrir las puertas a una hondonada de compositores e intérpretes nacionales, que recreen un repertorio también nacional. Unos y otros, ya también existían, y su presunta pobreza, anti-chilenidad y retrogradación, son otra más de las falacias levantadas por los golpistas culturales.

A principio del siglo XX, concurrimos a un gran momento de crecimiento económico, desarrollismo y modernización en Chile. Un proceso compartido por muchas naciones que en su momento tienen los recursos y la información necesarios para avanzar en la historia del progreso. Un súper modelo, enseñado desde el hemisferio norte. Las reformas se dieron en línea con aquel fenómeno modernizador y nacionalista, sobre todo en la faceta institucional constituida por un marco jurídico que cristalizó ideales autoritarios, informados por constructos artificiales y proselitistas, que bajo la pancarta de modernización, democratización y elevación de las artes musicales, pretendieron ser lo que no son. Se trató de una modernización desarrollista, que no condujo nuestro ambiente musical y cultural a una evolución que dé cabida a todas las formas, todas las personas y todas las músicas, como se publicitó y se enseñó.

Así, se eleva como hipótesis central de esta tesis, que hacia los años veinte hubo un proceso que desembocó en la institucionalización de las Artes y de la enseñanza musical superior, soportada por una reestructuración formal; pero no hubo una transformación sustantiva, ni mucho menos modernizadora del Arte y la cultura en Chile.

A través de este estudio, hemos confirmado que la profusa utilización de semántica y retórica tergiversadora, pervierten el valor de la espiritualidad, la democracia, la verdadera identidad nacional y la cultura. No es posible confundir un movimiento social con una “Santa Cruzada” emparentada con el club y la cofradía. No es posible construir cultura y por ella, definir identidad, en circunstancias que se deja fuera personas, sectores de la sociedad, elementos estéticos y aun los repertorios musicales. No es posible que, auto-declarados melómanos y amateurs de la música, desplacen y dejen en la frustración profesional y moral, a verdaderos próceres culturales como Soro y Giarda; todo ello para el entronamiento de una institucionalidad musical inerte, inamovible e inescrutable. En suma, son preteridas realidades que por no ser compartidas, o no gozar de la preferencia del estadista, quedan olvidadas y relegadas al mito estigmatizador de pobreza, o falta de calidad.

Santa Cruz. La historia de la música chilena contada en primera persona

Cuando el gesto personal e individual constituía gesta épica, como un Alejandro Magno creó países, Jesús, Buda y Alá insuflaron de paz el espíritu de los hombres, cuando Napoleón terminó con imperios, y Hitler destruyó el mapa de Europa, parecía más entendible hablar de historias generales fundidas con biografías personales. Pero, hoy, dando por entendido que nuestro Estado y sus gobiernos rectores, han apostado por la república democrática como forma de organización política, exigimos que la conducción cultural, artística y musical, se funde, se considere y organice con iguales principios informadores.

Algunos podrán argumentar que ese es el modo en que se ha construido la historia moderna de Chile. El historiador Salazar afirma y con razón que las brechas autoritaristas y golpistas han sido oportunidad para la construcción institucional, así como para la destrucción nacional. Y del mismo modo en que el revisionismo histórico chileno devela y revela verdades, previniéndonos de errores e interrupciones futuras; se hace igualmente necesario en el plano específico de la música y las Artes, poner luz y atención a los factores intervinientes en la educación y prácticas artístico musicales del país.

Siempre habrá alguien quien se arroge la exitosa o infausta tarea de liderar el cambio. El Senado romano dio muerte a César, pero siempre habrá una mano, la de Bruto o Cayo, que aseste las puñaladas. En el Derecho o en los hechos, pudieron ser Aquiles Vergara, José Santos salas o Santa Cruz¹⁸⁵, quienes respectivamente hubieron de empuñar la daga traicionera y desalojante contra Enrique Soro o Luigi Stefano Giarda, pero aquellos son en definitiva los actores y protagonistas del cambio.

Acerca de esta verdadera traición, dice amargamente Soro:

“El presidente de la Sociedad [Bach], nombrado Decano, dijo de mí que me había graduado en el peor conservatorio: ¡El de Milán! y él [no se graduó] en ninguno. Fue alumno particular mío y un día le dije que no malgastara su plata, pues carecía de vocación para la música. [... En sus comunicados como decano] aparece que hasta 1920 no se produjo aquí nada que valiera la pena en materia de música, y que todos los progresos se deben a la Sociedad Bach.” (Soro, 1940).¹⁸⁶

Santa Cruz enarboló una bandera que se encontraba a la deriva dentro de un letargo social, frente a un exceso de estímulos artísticos y culturales, que se multiplicaron profusamente y que se amplificaron en una realidad interna sulfurada por sus propios procesos políticos. Así, el verdadero origen del movimiento reformista está

¹⁸⁵ Vergara y Santos Salas, fueron alternativamente ministros de educación para el tiempo de las reformas.

¹⁸⁶ Citado a través de José Manuel Izquierdo (Izquierdo König, 1985)

en la agitación social. Indudablemente, las condiciones del interno y el externo de nuestra historia, y la particular organización y estructura de la política nacional, permitieron y propiciaron la consagración de políticas públicas. Pero alguien tenía que hacerlo, y a nuestro juicio la clave para entender el cómo y el porqué de este proceso, que en su origen es reforma, pero que en sus efectos es una pequeña revolución, se halla en confluencia de hegemonía oligárquica y autarquía ejercida por Santa Cruz.

Efectivamente, el movimiento impulsado por Santa Cruz a partir de 1924, lejos de ser una idea disfrazada de chiquillada y maquillada de pseudo-principios, es una inspiración personal, una impronta, que mediando sus influencias, amigos y seguidores, es convertida en política de Estado; y al tiempo que las bases, razones y argumentos decaen y se diluyen, se desenmascara, por confesión o revelación, un personalismo, un despotismo, una imposición tendenciosa llena de discursos bien armados y estrategias bien amarradas por el tiempo y sus seguidores.

Si bien, Santa Cruz no practicó el ejercicio libre de la profesión de abogado, lo fue siempre. Como hombre de Derecho se valió de sus conocimientos y agudeza leguleya para concitar personas organizando bases sociales, para articular influencias y medios poniéndolos al servicio de su causa, para promover normas jurídicas de la más amplia naturaleza. Queda bien asentado que el abogado se sirvió de cuanto instrumento político y social le era disponible, para el escalamiento y marcha de sus propósitos y sus fines. Asimismo, sabemos que Santa Cruz anidaba y maceraba profundos resentimientos y animosidad en contra de personas e instituciones, y sus memorias y documentos dan cuenta de cada uno de los amigos y enemigos, que por alineación o divergencia se anotan en la agenda del músico-abogado. También queda demostrado que los anhelos de seguridad y poder, como los que brinda un puesto en la administración, fueron permanente motivación de Santa Cruz.

Es perfectamente deducible de sus propias palabras, que el sentido democrático, lógica humanista y pasión por las Artes, quedaban descarnadamente opacadas por el clasismo, el personalismo autárquico, y aún el nepotismo.

Santa Cruz, logró influir en la política y las autoridades, tanto locales como nacionales. Se aplicó para el cierre y la creación de instituciones, concentró todas, absolutamente todas las instituciones y agrupaciones musicales del país bajo el alero de la Universidad de Chile, asegurándose un cargo de importancia, para él y sus correligionarios en ellas, y desde ahí pudo influir sin contrapesos en sus destinos y orientaciones. Es verdad, Santa Cruz no ejerció en el foro, pero como abogado, fue el más implacable estadista cultural en la historia de Chile.

A nuestro juicio, las claves del acto fallido de la refundación de la educación musical chilena, y debemos leer sin miedo, toda la música chilena del siglo XX, se encuentran justamente en la metáfora instalada por Samuel Claro y Jorge Urrutia en 1973: “La historia de la música chilena del presente siglo se confunde con la vida misma de Santa Cruz”. Lo que quizás pretendió ser el *súmmum* de las loas, hoy lo cuestionamos gravemente. Cuando la historia musical de un país es contada en primera persona, a modo de biografía, y lo que es más escandalizante en forma de autobiografía, estamos frente a algo que nos debe preocupar hondamente.

Como República democrática, como parte de un Estado técnica y profesionalmente organizado, como partes de un medio universitario libre en su consciencia y universalidad, y con esto nos referimos a lo comprensivo de todas las realidades, como comunidad pensante, dialogante, crítica y creadora, no podemos allanarnos a semejante aseveración, y es más, debería despertar sospechas y juicio crítico a las legitimidades involucradas.

Leyenda, mito y realidad de la educación musical superior en Chile

Lo que nos dejó la reforma es esencial y prácticamente la institucionalización de las artes. La fundación de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, como propietaria de la formación superior de creadores, investigadores e intérpretes en Chile, provoca varias interrogantes, que por ahora no podemos responder, pero después de revisada la gestación y la matriz de este verdadero golpe cultural, no es difícil especular

que los resultados de la reforma no se soportaban en un proyecto técnico, ni garantizados por su legitimidad en el origen.

Santa Cruz, apoyado por el aparataje institucional y administrativo que él mismo fundó, dejó la educación musical superior constreñida a la estrechez y caprichosa miopía de sus preferencias personales. Levantó un feudo infranqueable, amurallado por el imperio del Estado y una Universidad que hasta hoy no reconoce crítica ni fisura, un ejército intelectual que se multiplicó y sigue repitiendo sin juicio crítico, las consignas y discursos del abogado-músico. Santa Cruz impulsó una concentración institucional y patronazgo total de la educación musical superior, al alero del Estado y su brazo cultural, nos referimos al más importante establecimiento de educación superior que fue la Universidad de Chile.

El tema no está agotado, en cuanto que no se ha establecido la definitiva causalidad que liga las reformas artístico-musicales y las hegemonías culturales, con los efectos sobre el desarrollo de la música en Chile. Es decir, especulamos sobre un inconveniente colateral a la cultura musical nacional, por una eventual construcción coyuntural y politizada, que inundó de una atmósfera y talante oportunista, la fundación y forma de las principales instituciones de formación artística del país, y esto pudo afectar el desarrollo de la música en Chile.

No pretendo, ni creo que a través de estas líneas se logre opacar la imagen de los protagonistas de esta historia, pero sí es necesario establecer, y es parte de mis conclusiones, la carencia de juicio crítico de historiadores y musicólogos, que con un modo de hacer las cosas, dio paso a relatos y representaciones históricas más o menos fieles a la realidad. Un relato que satisfizo - al menos en el papel y la memoria-, la necesidad de resolver una crisis y levantar monumentos, en un imperativo de continuar y salir de un paso crítico desde donde se mirara. Todas alternativas comprensibles, justificables en su contexto, pero que dejaron un tema pendiente y nebuloso, que esperamos haber contribuido a develar a través de la disección del contexto, los actores y sus ideas.

Hay relatos que se tienen por ciertos solo porque han sido bien sostenidos, autoafirmados y apuntalados, en un discurso académico y también musicológico más bien complaciente, conectado con la prebenda y la deuda moral, pero que finalmente dan origen a instituciones y existencias sociales. Son falacias que de tanto repetidas devienen verdad. Son leyendas.

A diferencia de los mitos, que no son susceptibles de crítica o razón porque se basan en la fe y la creencia popular, las leyendas son una construcción a partir de una historia cierta. La leyenda es un cuento tradicional o colección de cuentos y narraciones, que articulados entre sí, han construido una historia con hechos y ficciones. Es una verdad aderezada por intenciones y afanes que no siempre se condice con la verdad.

Las leyendas no tienen el brillo del mito, ni la rigurosidad de la historia. Entretienen ciertamente; pero no ennoblecen el saber.

Bibliografía

- Academia de la llingua Asturiana. (1992). Las fronteras étnicas y sus cambios. *Lletres Asturianas*, 11.
- Adorno, T. W. (2011). *Escritos musicales V*. Madrid: Akal.
- Alsina, P., & Sesé, F. (2006). *La música y su evolución*. Barcelona: Graó.
- Artaud, A. (1964). *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard.
- Artequin. (2010). <http://www.artequin.cl/inicio.php>. Recuperado el 27 de Septiembre de 2011, de Artequin: <http://www.artequin.cl/?pagina=edificio>
- Augé, M. (2000). *Los "no lugares": espacios del anonimato : una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Barilli, R. (2004). *Maniera moderna e Manierismo*. Milano: Campi del sapere.
- Barrientos, I. (1996). Luigi Stefano Giarda: Una luz en la historia de la música chilena. *Revista Musical Chilena*, 50.
- Barrientos, I. (2006). *Luigi Stefano Giarda. Una luz en la historia de la música chilena*. Santiago: UMCE.
- Barr-Melej, P. (2001). *Reforming Chile: Cultural, politics, nationalism and the rise of the middle class*. University of North Carolina.
- Benjamin, Walter. (2008). The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility. En M. W. Jennings, B. Doherty, T. Y. Levin, & E. Jephcott, *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge: Harvard University Press.
- Beriain, Josetxo; Aguiluz, Maya. (2007). *Las contradicciones culturales de la modernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Mexico: Siglo XXI.
- Bernedo, P. (1989). Prosperidad económica bajo Carlos Ibáñez del Campo, 1927-1929. *Revista Historia*(24), 5-105.
- Bloch, A. (2005). *Political Thought and historiography in contemporary America*. Mexico: Universidad de Colima.

- Boletín Oficial de l'Academia de la Llingua asturiana Principau d'Asturies. (1992). Las fronteras étnicas y sus cambios. *Lletres Asturianas*, 11.
- Bourdé, G., & Martin, H. M. (2004). *Las Eescuelas históricas*. Madrid: Akal.
- Brunner, J., Barrios, A., & Catal, C. (1989). *Chile: Transformaciones Culturales y Modernidad*. Santiago: FLACSO.
- Buch, E. (15 de Abril de 2008). <http://www.liberation.fr>. Obtenido de <http://www.liberation.fr/sciences/010178722-les-rapports-entre-musique-et-politique-au-xxe-siecle>
- Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: Manchester University Press.
- Burke, P. (1997). *Varieties of cultural history*. New York: Cornell University Press.
- Campos Harriet, F. (2005). *Historia Constitucional de Chile. Santiago de Chile*. santiago: Editorial Jurídica de Chile.
- Censo, C. C. (1907). *Memoria presentada al Supremo Gobierno por la Comisión Central del Censo*. Santiago.
- Centro DAE Teatro Municipal de Santiago. (1920-1927). Archivo de Oficios.
- Cid, G. (2008). Historia de las ideas y de la cultura en Chile de Subercaseux. *Revista de Historia de Chile y América*, 7(1).
- Cixous, H., & Derrida, J. (2005). *Lengua por venir*. Barcelona: Icaria.
- Claro V., S. (1967). Cincuentenario de la Sociedad Bach. *Revista Musical Chilena*, 3-4.
- Claro, S., & Urrutia Blondel, J. (1973). *Historia de la música en Chile*. Santiago: Orbe.
- Cohen, A., Congost, R., & Luna, P. (2006). *Pierre Vilar. História total, história en construcció*. Paris: Syllepse.
- Collier, S., & Sater, W. (2004). *A history of Chile, 1808-2002*. Cambridge: Cambridge Latin American Studies.
- Cristi, R., & Ruiz-Tagle, P. (2008). *La República en Chile. Teoría y práctica del Constitucionalismo Republicano*. Santiago: LOM.

- De Felice, R. (2009). *Fascism. An Informal Introduction to Its theory and Practice*. New Brunswick: Transaction.
- De Ramon Folch, A. (2003). *Miembros de los Poderes Ejecutivo, Legislativo y Judicial 1876-1973*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- De Rokha, P. (1924). *Iniciación en los Nocturnos*. Santiago: LOM.
- Doniez Soro, R. (2011). *Palabra de Soro*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso.
- Dümmer Scheel, S. (2010). Los desafíos de escenificar el "alma nacional". Chile en la exposición Iberoamericana de Sevilla (1929). *Historia Crítica*.
- Dumoulin, O. (2000). *Bloch, Marc o el compromiso del historiador*. Valencia: Universidad de Granada.
- Echeverría, J. (1999). Los señores del aire: Telépolis y el tercer entorno. Barcelona: Destino.
- Echeverría, J. (2000). Educación y tecnologías telemáticas. *Revista Iberoamericana de Educación*, 17-36.
- Eco, U. (13 de Noviembre de 2009). Umberto Eco habla de "listas" ¿Les suena? (S. Beyer, & L. Gorris, Entrevistadores)
- Edwards B., J. (1933). *Criollos en París*. Santiago: Nascimento.
- Edwards, A. (2005). *La Fronda aristocrática*. Santiago: Universitaria.
- Emar, J. (13 de mayo de 1923). *La Nación*.
- Emar, J. (13 de Mayo de 1923). Con Camilo Mori. *La Nación*.
- Escobar, R. (1961). El sentido nacionalista en la musica chilena y su relación con la obra de Acario Cotapos. *Revista de Música Chilena*(76), 43-49.
- Falabella, R. (1958). Problemas estilísticos del joven compositor en América Latina y Chile II. *Revista Musical Chilena*, 84.
- Fazio V., H. (2004). *La Globalización en Chile. Entre el Estado y la sociedad de mercado*. Bogotá: Unviersidad Nacional de Colombia. Unibiblos.

- Fernandez, C. (5 de Julio de 2009). Derechos de autor sobre grandes éxitos de la Nueva Ola en Chile. (E. Vaccaris, Entrevistador)
- Fernández, E. (2003). *Estado y Sociedad en Chile, 1891-1931. El Estado Excluyente, la lógica estatal oligárquica y la formación*. Santiago: LOM.
- Gabriel, S., & Pinto, J. (1999). *Historia Contemporánea de Chile. Estado, Legitimidad y Ciudadanía*. Santiago: LOM.
- Galaz, G., & Ivelic, M. (1998). *Arte Actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Garber, M. (2003). *Quotations marks*. New York: Routledge.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico: Grijalbo.
- Gazmuri, C. (12 de Noviembre de 2000). Historiografía conservadora chilena .
- Gazmuri, C. (16 de Diciembre de 2001). Los "autoflagelantes" de 1910 . *El Mercurio*.
- Gemelli, G. (1974). *Problemi e prospettive della storiografia francese contemporanea: Fernand Braudel et "la longue durée"*. Bologna: Università degli studi di Bologna.
- González-Dieter, G. (2008). *Entre la Habana y la Sabana: límites de la topografía cultural* . Pittsburgh: UMI.
- Goñi, A. (1996). *Psicología de la educación sociopersonal*. Madrid: Fundamentos.
- Grabovsky, R., Sharmistha, S., & Shields, M. (2007). *Economic Development. A regional, institutional and historical approach*. New York: M.E. Shape Inc.
- Gravagnuolo, B. (1988). *Adolf Loos*. San Sebastian: Nerea S.A.
- Grbich, C. (2004). *New approaches in Social Research*. London: SAGE.
- Griffin, R. (2007). *Modernismo y Fascismo*. Madrid: Akal.
- Guerra, C. (2000). Sonidos y visiones del sur. Música electroacústica de compositores chilenos y argentinos. *Revista de Música Chilena*, 120-121.

- Guzmán, F., & Roca, M. (2002). El nacionalismo cultural en Chile durante el segundo cuarto del siglo XX. Análisis de un texto de Carlos Humeres Solar. *Intus Legere*, 331.
- Habermas, J. (1986). *Ciencia y Técnica como "Ideología"*. (M. Jiménez Redondo, Trad.) Tecnos: Madrid.
- Harvey, D. (2009). *Social Justice and the City*. Athens: University of Georgia.
- Herb, G. a. (2008). *Nations and Nationalism*. Santa Barbara: ABC-CLIO, Inc.
- Hobson, J. M. (2004). *The Eastern origins of the Western Civilization*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Huidobro, V. (2010). *Altazor o el viaje en paracaídas*. Santiago: Petrópolis.
- Humeres, C. (1 de Abril de 1924). Editorial. *El Mercurio*, pág. 2.
- Hurtado, M. d. (1997). *Teatro chileno y modernidad: Identidad y crisis social*. Michigan: Gestos.
- Hurtado, M. E. (2009). *Acario, el músico mágico*. Santiago: RIL.
- Izquierdo König, J. M. (1985). Aproximación a una recuperación histórica : compositores excluidos, músicas perdidas, transcripciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX. *Resonancias*(28), 33-47.
- Juan Pablo II. (1 de Mayo de 1991). Encíclica Centesimus annus. I, N° 8. Vaticano.
- Langlois, C., & Seignobos, C. (2003). *Introducción a los estudios históricos*. Salamanca: Francisco Sevillano Calero.
- Larraín, J. (2001). *Identidad Chilena*. Santiago: LOM.
- Lash, S. (2000). *Modernismo e Postmodernismo. I mutamenti culturali delle società complesse*. (P. Costa, Trad.) Roma: Armando.
- Laval, R. (1923). Paremiología chilena. *Boletín de la Academia chilena*. Santiago.
- Le Goff, J. (2006). *La Nouvelle Histoire*. Bruxelles: Complexe.
- Le Goff, J. (17 de Enero de 2009). *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*. Recuperado el 26 de Noviembre de 2011, de <http://ccrh.revues.org/index2322.html>

- Letelier, Alfonso. (1961). Acario Cotapos, Premio Nacional de Artes 1960. *Revista musical chilena*, 9.
- Lizama, P. (2001). El cierre de la Escuela de Bellas Artes en 1929: Propuestas, querellas y paradojas de la vanguardia chilena. *Aisthesis*(34), 134-152.
- Lizama, P. (2003). *Notas de arte: Jean Emar en La Nación : 1923-1927 (Estudio y recopilación póstuma)*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, RIL editores.
- Mackenna S., A. (11 de Agosto de 1931). Un gran Ministro de Finanzas. *El Diario Ilustrado*, pág. 4.
- Madurell, F. (2010). France, an uncertain and unequal combat. En G. Cox, & R. Stevens, *The origins and foundations of Music Education*. Continuum International Publishing Group.
- María José del Río Barredo prologando Burke, P. (2010). *Hibridismo Cultural*. Madrid: Akal, S.A.
- Marzal, M. (1996). *Historia de la Antropología. Antropología cultural*. Lima: Universidad Católica del Perú.
- Maslow, A. H. (2011). *Hierarchy of Needs: A Theory of Human Motivation*. Kindle.
- McLuhan, M. (2001). *War and peace in the global village*. Bantam, NY: Ginkgo.
- Mellado, J. P. (2003). <http://www.justopastormellado.cl/>. Recuperado el 27 de Junio de 2011, de http://www.justopastormellado.cl/gabinete_de_trabajo/articulos/2003/20030507.html
- Mellado, J. P. (3 de Marzo de 2005). <http://www.justopastormellado.cl/>. Recuperado el 20 de Septiembre de 2011, de <http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=213&Itemid=28>
- Méndez, V., & Montero, G. (2011). *Los Diez 1916-1917*. Santiago: Cuarto propio.
- Mercurio, E. (1-31 de marzo de 1925). Pagina de espectáculos. *El Mercurio*, págs. 1-27.

- Mercurio, E. (9 de Enero de 1929). Sobre reforma de Conservatorio Nacional de Música. exposición que hace el Director de establecimiento, con motivo de las críticas formuladas por el señor García Henríquez. pág. 13.
- Mercurio, E. (6 de enero de enero de 1929). Santiago progresa en sus teatros. *El Mercurio*, pág. 5.
- Merino, L. (2006). La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830. *Revista Musical Chilena*(206).
- Miles, S. (1997). Critical Musicology and the Problem of Mediation. *Second Series*, 722-750.
- Mills, G. J. (1914). *South American Handbooks*. Londres: Pitman.
- Montecinos, Y. (1961). Historia del Balet. 75, 9-31.
- Montecinos, Y. (2002). Historia del Ballet en Chile. *Revista Musical Chilena*, 7-27.
- Municipalidad de Santiago. (2007). *Teatro Municipal de Santiago. 150 años*. Santiago: Quebecor World Chile S.A.
- Nocera, R. (2006). *Chile y la guerra. 1933-1943*. Santiago: DIBAM.
- Orrego Salas, J. (2005). *Encuentros visiones y Repasos. Capítulos en el camino de mi música y mi vida*. Santiago: Ediciones UC.
- Pakkasvirta, J. (1958). *¿Un continente, una Nación?* San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Peña, M., & Poveda, J. (2010). *Alfonso Leng. Música, modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX*. Santiago: LOM.
- Peña, P. (s.f.).
- Peña, P. (2010). *La revolución ilustrada de la música chilena 1960-1973. Una aproximación al problema del arte*. Santiago.
- Peña, P., & Poveda Viera, J. C. (2010). *Alfonso Leng. Música, Modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX*. Santiago: LOM.

- Pereira Salas, E. (1941). *Los orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago: Pub.Universidad de Chile.
- Pererira Salas, E. (3 de Mayo de 2012). *Biblioteca Digital de la Universidad de Chile*. Obtenido de <http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/uchile/desarrollochile02/parte05/01.html>
- Pérez Canto, J. (1912). An account of its wealth and progress, Porter's Progress of Nations. 91-92. Londres: George Routledge and Sons Ltd.
- Poggioli, R. (1968). *The theory of the Avant-Garde*. Washington: Library of the Congress.
- Poirot, L. (2011). *Identidad Fortuita*. Santiago: LOM.
- Potashnik, M. (1974). *Nacismo: National Socialism in Chile, 1932-1938*. Los Angeles, California, Estados Unidos.
- Proust, M. (1923). *La Prisonnière*. Paris: Flammarion.
- Reyes del Villar, S. (2007). *El Centenario de Chile (1910). Relato de una fiesta*. Santiago: Globo Editores.
- Rinke, S. (2002). *Cultura de masas: Reforma y Nacionalismo en Chile: 1910-1930*. Santiago: DIBAM.
- Rinke, S. (2002). *Cultura de masas: Reforma y Nacionalismo en Chile: 1910-1930*. Santiago: DIBAM.
- Rojo, G. (2005). *Globalización e identidad nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?* Santiago: LOM.
- Rosenfeld, M., & Arato, A. (1998). *Habermas on law and democracy: critical exchanges*. Berkeley: University of California.
- Rubio Domínguez, J. R. (Diciembre de 1973). Guerra y Paz en la aldea global. *Revista española de la opinión pública*, 477.
- Rueda, M., & Moreno, S. (1997). *Cosmo, hombre y sacralidad*. Quito: Abya-Yala.
- Sabatier, F. (1995). *Miroirs de la musique. tome deuxième -XIXe - XXe siècles-*. París: Fayard.

- Salas Viú, V. (1952). *La creación musical en Chile, 1900-1951*. Santiago.
- Salazar, G. (9 de Julio de 2011). *Youtube*. Recuperado el 30 de 09 de 2011, de <http://www.youtube.com/watch?v=NEnBMkPfyts>
- Salazar, G., & Pinto, J. (1999). *Historia contemporánea de Chile. Actores, identidad y movimientos*. Santiago: LOM.
- Sandoval, L. (1911). *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación*. Santiago: Gutenberg.
- Santa Cruz, D. (1947). Música chilena en la radio. *Revista Musical Chilena*, 3.
- Santa Cruz, D. (1959). Trascendental aniversario en la vida musical chilena. La Facultad de Bellas Artes de 1929. *Revista Musical Chilena*, 14.
- Santa Cruz, D. (1960). Un año de Extensión Musical. *Revista Musical Chilena*. *Revista Musical Chilena*, 3-6.
- Santa Cruz, D. (2008). *Mi vida en la Música*. (R. B. Valderrama, Ed.) Santiago: Ediciones Universidad Católica.
- Santa Cruz, D. (2008). *Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. (R. Bustos V., Ed.) Santiago: Ediciones Universidad Católica.
- Santa Cruz, D. (2008). *Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. (R. Bustos, Ed.) Santiago: Universidad Católica de Chile.
- Schelke, K. K. (2000). *Paradigm of Social Change: Modernization, Development, Transformation, Evolution*. Berlin: Campus Verlag.
- Scholte, J. A. (2005). *Globalization. A Critical Introduction*. New York: Palgrave McMillan.
- Schönberg, A. (2009). *Funzioni strutturale dell'armonia*. Milano: Il saggiatore.
- Schweitzer, A. (1922). *The Decay and the Restoration of Civilization and Civilization and Ethics Parte I*. London: A.& C. Black, Ltd. .
- Schweitzer, A. (1998). *Out of my life and thought*. Baltimore: Johns Hopkins.

- Shakespeare, W. (1999). *The Tempest*. New York: Peter Holland.
- Shearman, J. (1983). *Il Manierismo* . Firenze: S.P.E.S. .
- Silva Castro, R. (1961). *Panorama literario de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Sklair, L. (2001). *The sociology of progress*. London: Routledge.
- Smith, A. D. (1993). *National Identity*. Nevada: University of Nevada Press.
- Soro, E. (23 de Junio de 1940). *El Mercurio*.
- Subercaseaux, B. (1998). *Genealogía de la vanguardia en Chile. La década del centenario*. Santiago: Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, U. de Chile.
- Subercaseaux, B. (2004). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile, Tomo III. El Centenario y las Vanguardias*. Santiago: Universitaria.
- Subercaseaux, B. (2007). Literatura, Nación y Nacionalismo. *Revista chilena de Literatura*, 5-37.
- Subercaseaux, B. (2009). Imaginario político de transformación. *Universum*(24), 218-260.
- Tagle , M., & Gazmuri, C. (Agosto de 2003). *El Chile del centenario, los ensayistas de la crisis*. Obtenido de Scielo Chile:
http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942003003600028&lng=es&nrm=iso
- Treutler, P. (1958). *Andanzas de un alemán en Chile 1851-1863*. Santiago: Editorial del Pacífico.
- Treviño, P. (2000). Apuntes para una definición de modernidad. En Z. Zeraoui, *Modernidad y posmodernidad: crisis de los paradigmas y valores* (págs. 9-26). Mexico: Limusa.
- Tugendhat, E. (1996). Identidad: personal, nacional y universal. *Persona y Sociedad. Academia*, 29-40.
- Unruh, V. (1994). *Latin American Vanguardists: The Art of contentious encounters*. University of California.

- Uribe, C. (2004). La guitarra en los escritos de la historia musical chilena. *Revista Musical Chilena*, 26-37.
- Urzúa Valenzuela, G. (1991). *Manual de Derecho Constitucional*. Santiago: Editorial Jurídica de Chile.
- Valdes C., D. (1910). *Sinceridad. Chile intimo 1910*. Santiago: Imprenta Universitaria.
- Valdés Devés, E. (1997). El pensamiento indigenista en América Llatina 1915-1930. *Universum*.
- Vasconcelos, J. (1956). *Breve historia de México*. México: Compañía Editorial Continental.
- Vera, A. (2010). ¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico. *Latin American Music Review*, 1-39.
- Vera, A., & Cabrera, V. (2011). *De la orquesta catedralicia al canto popular: La música religiosa durante el primer centenario de la República*. Santiago.
- Vergara Anderson, L. (2010). *El oficio de la Historia. La producción textual del pasado II. Fundamentos para una lectura crítica de la Teoría de la historia de Paul Ricoeur*. Mexico : Universidad Iberoamericana.
- Vial, G. (1996). *Historia de Chile, volumen IV, La dictadura de Ibáñez (1925- 1931)*. Santiago: Zig-Zag.
- Vicuña Urrutia, M. (2001). *La belle époque Chilena. Alta sociedad y mujeres de elite en el cambio de siglo*. Santiago: Sudamericana.
- Villalobos, S. (1983). *Historia del Pueblo Chileno*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Villalobos, S. (2003). *Chile y su Historia*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Weber, M. (1964). *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Woessner, M. (2011). *Heidegger in America*. New York: Cambridge.
- Wolin, R. (1994). *Walter Benjamin, an aesthetic of redemption*. London: University of California.

Zegers, P. P., Harris, T., & Schütte, D. (2003). *Cartas salidas del desierto*. Santiago: DIBAM.

Zeraoui, Z. (2000). *Modernidad y Posmodernidad*. Mexico: Limusa.

Zolo, D. (1997). *Cosmopolis: Prospects for World Government*. (R. Grasa, & F. Serra, Trads.) Cambridge: Polity Press.

Anexo N° 1

Cita 1: Crítica de espectáculos firmada por Elvira Santa Cruz bajo el seudónimo de “Roxane”, aparecida el 1º de marzo de 1925 en El Mercurio, página 3

LA DEGENERACION EN LA ESCENA NACIONAL

Poco aficionada a los espectáculos sin verdadero argumento artístico, el ambiente entusiasta de la sala me contagia al principio. Pero llega un instante en que todo mi ser se subleva y siento el asco, la repugnancia ante la deformidad y la degeneración llevada a la escena...

Ahora comprendo –exclamo yo, protestando airadamente -, porque en Chile no hay afición a los espectáculos cultos. Quien soporta esas vulgaridades no podrá complacerse jamás ni en un drama de Maeterlink, ni en una sonata de Beethoven.

El teatro tiene dos fines: enseñar y formar el gusto del público...

En otros países más civilizados y más cultos que el nuestro pueden tolerarse los espectáculos depravados, porque el público tiene donde escoger belleza... Entretanto, a Chile solo llegan de fuera los vicios exóticos y no la refinada cultura; vienen las modas que desnudan a las mujeres, pero esas mujeres no tienen el refinamiento de las que inventan dichas modas. Allá en Francia hasta la modistilla comprende al Dante, lee a los griegos, conoce las maravillas del Louvre y descansa escuchando música clásica. En cambio, aquí solo se le ofrecen espectáculos que degradan y envilecen el sentido artístico.

Yo creo que aun cuando el Estado no ha creado un departamento especial para la higiene moral, todos los ciudadanos que nos consideramos patriotas deberíamos iniciar una campaña en pro del culto a la belleza.

...Yo quiero creer que solo será una aberración momentánea, y que esos abortos ridículos, especie de leprosos morales, que representan papeles indignos, son ellos mismos seres abyectos enconados con la naturaleza y que se vengan e sus semejantes infiltrando el más corrosivo de los venenos en los espíritus ignorantes y necios que aplauden sus grotescas actuaciones.

“...El instinto de las razas fuertes, de los hombres sanos, lleva siempre al amor de lo grande y de lo noble”

“...Solo las civilizaciones gastadas tuercen así el instinto del hombre, la falsean en sentido artístico hasta deleitarse”

En materia de instintos sanos y nobles es preciso ir a la derecha con los elegidos que siente repulsión frente a lo deforme, a lo vil y a lo mediocre, o la izquierda con los réprobos...Quedándome entre los elegidos nadie me volverá a ver en un espectáculo, donde el primer acto representa a las maravillas el papel de un degenerado”.

ROXANE

Cita 2: Extractos de crónica de El Mercurio del 5 de enero de 1929.

Página 14

“EL CULTIVO DEL ARTE NO DEBE SER MOTIVO DE MISERIA. EL ARTISTA DEBE ESTAR HABILITADO PARA GANARSE LA VIDA.- LE ENSEÑANZA DE ESTOS

RAMOS DEBE ESTAR ENCAMINADA A SERVIR LAS NUEVAS NECESIDADES QUE HA CREADO EVOLUCION DE LA VIDA MODERNA.

REORGANIZACION DE LA ENSEÑANZA ARTISTICA

“Teniendo presente:

Que la enseñanza de las Bellas Artes debe estar encaminada a servir a las nuevas necesidades que ha creado la evolución de la vida moderna;

Que el gobierno tiene el propósito de dirigir esta importante rama de la educación hacia los siguientes fines:

1ª Que ella proporcione una verdadera cultura artística,

2ª Que la aplicación de las Artes sirva a las diferentes actividades productoras nacionales, y

3º que el arte habilite al artista para ganarse la vida, y no como hasta ahora un motivo de miseria;

Que la actual organización de la educación artística, no obstante las gruesas sumas que el gobierno ha invertido en ella, no corresponde a ninguno de los fines señalados;

Que siendo fundamentalmente esta enseñanza de carácter objetivo y no existiendo en el país fuentes de documentación suficientes, se hace necesario dar oportunidad a profesores y alumnos de perfeccionarse en centros de máxima cultura con el propósito de que a su vuelta al país creen el ambiente indispensable y apliquen y transmitan con

éxito sus conocimientos en l Escuela de Artes Aplicadas y demás establecimientos educacionales;

Que está demostrado que uno de los métodos más eficientes para la extensión del sentimiento artístico entre el pueblo consiste en el conocimiento de las obras de arte, clásicas y modernas, que sirven de orientación sobre estas materias y por lo tanto, es necesario adquirir para nuestro Museo de Bellas Artes, originales y copias de producciones famosas, tarea ésta que solo puede encomendarse a artistas;

Que durante el tiempo que demore la formación en Europa de los profesores que tendrán a su cargo la enseñanza artística y la preparación del profesorado de Dibujo es necesario contemplar la situación transitoria en que quedaran estos servicios; y

Que la reorganización dispuesta en este Decreto y a pesar de establecerse nuevos organismos y actividades, el costo de la educación artística disminuye de 1,400,000 pesos que se le destino en 1928 a 1,300,000 pesos produciéndose una economía de 270 mil pesos.

DECRETO:

1° Se organiza la Dirección General de Dirección Artística y los establecimientos de su dependencia que se indican a continuación de acuerdo con las siguientes disposiciones:

Dependerán de la Dirección General de Educación Artística los siguientes establecimientos: Escuela de Artes Aplicadas, Academia de Bellas Artes, Curso de Profesores de Dibujo, sección Decorado y Proyecciones Escolares, Museo de Bellas Artes, Museo Nacional, Museo de Valparaíso, Museo de Concepción, Museo de Talca, y Conservatorio Nacional de Música.

El Director General de Educación Artística será a la vez Director de la Escuela de Artes Aplicadas, de la Academia de Bellas Artes y del Museo de Bellas Artes. Tendrá a su cargo la supervigilancia de los establecimientos dependientes de la Dirección General de Educación Artística y ejercerá respecto de las facultades que le fueron conferidas por el Decreto No5283, de 30 de octubre último.”

Cita 3: Artículo de El Mercurio del 9 de enero de 1929. Página 17

LA ENSEÑANZA ARTISTICA VA HACIA UN FIN PRACTICO. PALABRAS DEL NUEVO DIRECTOR GENERAL DE ESA RAMA, DON LAUTARO GARCIA.- SE ADQUIRIRAN OBRAS DE ARTES MODERNO QUE SIRVAN DE ORIENTACION. PROFESORES Y ALUMNOS A EUROPA

...“Considero que en materia de educación, este es uno de los Decretos más trascendentales dictados últimamente; por su carácter evolutivo y porque implica una visión preventiva del futuro artístico de nuestro país, está llamado a colocarnos en primera línea en el Arte Americano.

Sus disposiciones están encuadradas dentro de una amplia comprensión de la personalidad de cada artista, creando en ellos, por esto mismo, la conciencia de su propia responsabilidad ante la nación que les está ofreciendo preparación gratuita.

Así entonces cada uno está obligado a adaptar sus conocimientos a nuestras características nacionales, que en materia de Arte, tienen un campo bastante dilatado y hermoso,

Se trata especialmente, de exaltar y depurar nuestra chilenidad dentro del arte.

Estamos viviendo un momento de nuestra evolución general como país moderno y es necesario que las actividades artísticas para cuyo desarrollo el gobierno ha dispuesto una suma jamás consultada en los presupuestos anteriores, se traduzca en breve plazo en realidades que signifiquen un aporte positivo para el progreso material de la República.”

SE ADQUIRIRAN OBRAS DE ARTE MODERNO

“...Este es un nuevo punto de interés para nuestro ambiente artístico, pues estamos haciendo las cosas por lo que dicen las revistas o los hombres de buena intención. Falta algo real, que nos indique rumbos definidos.”

“Nuestra evolución efectiva, admirada por todos los estadistas y personalidades que nos han visitado exige estas renovaciones en el campo del espíritu.”

LAS ARTES APLICADAS

“...Vendrán dos profesores extranjeros ya contratados. Uno para tallados en madera y otro para tejidos diversos, tapices, etc. Todo de utilidad práctica. Que dejarán aptos a los alumnos para ganarse la vida después de seguir uno de estos cursos.

Cita 4: Inserción en El Mercurio del 18 de enero de 1929. Página 8

SOBRE REFORMA DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA. EXPOSICION QUE HACE EL DIRECTOR DE ESTE ESTABLECIMIENTO, CON MOTIVO DE LAS CRITICAS FORMULADAS POR EL SEÑOR GARCIA HENRIQUEZ

Señor Director:

Hace un mes se informó al público de la campaña iniciada en la H. Cámara de Diputados por el señor Ignacio García Henríquez en contra de la nueva organización implantada en el establecimiento de mi cargo.

Un refutación oportuna, dada en el mismo seno de la H. corporación, por el Diputado señor Edwards Matte, y en un editorial justiciero de El Mercurio, dejaron en esa ocasión de manifiesto la falta de todo fundamento serio en las críticas aducidas: como el propio señor García Henríquez reconoció en su discurso, ellas no tenían otra base informativa que algunas sugerencias tendenciosas que se le habían proporcionado por testimonios sospechosos que esquivaban su responsabilidad con el recurso poco caballeroso del anónimo.

No creí, señor director, necesario en ese momento otra rectificación de mi parte. Evidenciada quedaba la falta de conocimiento de que adolecía el señor Diputado de todo lo relacionado con el problema que pretendía tratar. Y no podía ser de otro modo. Jamás el señor García Henríquez visitó el Conservatorio que censuraba tan duramente, ni se impuso de calidad de su profesorado, de su Reglamento, ni de sus métodos de estudio. Lógicamente, sus apreciaciones no podía reflejar en absoluto la realidad de los hechos, y carecían de toda la autoridad que solo pueden tener las críticas fundadas en un examen concienzudo e imparcial, cuya falta no puede excusarse en un veredicto emanado de una persona que desempeña una investidura de tan alta responsabilidad.

Desgraciadamente, ésta campaña que no encontró terreno propicio en el seno de H. Cámara, se vuelve a reproducir en estos días bajo la nueva especie de información periodística. Los mismos errores, las mismas insinuaciones tendenciosas, se pretende ahora sembrar sin contra, y con esperanza de mejor éxito, en el campo vasto y desprevenido de la opinión pública.

En presencia de estos hechos, creo de mi deber, señor Directos, advertir a la conciencia pública sobre el alcance que puede dársele a estas impugnaciones, una vez que se imponga de los verdaderos aspectos que encierra la reforma del Conservatorio Nacional de Música. Ruégole dar cabida en la publicación que usted dirige a la siguiente exposición. En que los lectores a quienes interesa el problema de los estudios musicales, podrán hallar todos los datos necesarios para formarse un criterio exacto de la cuestión debatida, en donde no podrá subsistir, honradamente, ni la más leve sombra de equivoco.

LA SUPUESTA INTERVENCION DE LA SOCIEDAD BACH EN LA REFORMA DEL CONSERVATORIO

En la H. Cámara y recientemente en la prensa, el señor García Henríquez ha repetido con insistencia que la actual reforma de los estudios es debida exclusivamente a la sociedad Bach; que ésta institución obtuvo la dirección del conservatorio y que, por fin, la casi totalidad de los miembros del profesorado de este establecimiento pertenecen a ella.

Estas tres apreciaciones carecen en igual grado, de toda veracidad. A la Sociedad Bach no cupo parte alguna en el estudio e la reforma que, según el señor Diputado puede comprobar en el comentario, fue obra de una comisión a la cual fueron llamados casi todos nuestros más distinguidos compositores y maestros.

Es igualmente inexacta la imputación de que la Dirección del Conservatorio fuera entregada en manos de la Sociedad Bach. Para justificar esta aseveración, no titubea el señor García Henríquez en incluir a mi persona entre los miembros de dicha Sociedad, afirmación gratuita, que puede fácilmente comprobar si examina los registros de la referida institución. La única participación que me ha cabido en ella ha sido la de dirigir algunos conciertos para los cuales he sido solicitado, y a lo que he accedido

siempre gustoso, apreciando en alto grado la labor artística y de difusión de la cultura que desarrolla entre nosotros la Sociedad Bach.

En cuanto al profesorado del Conservatorio, puedo demostrar que los únicos miembros de la Sociedad Bach que pertenecen a él son los señores Santa Cruz y Samuel Negrete, y agregar que este último es un antiguo profesor del Conservatorio que ya prestaba sus servicios con mucha anterioridad a la actual reforma.

EL “MODERNISMO” IMPRESO A LOS ESTUDIOS MUSICALES

Se atribuye también a la Sociedad Bach el cargo de haber impreso rumbos modernistas a la enseñanza del Conservatorio. No es necesario insistir demasiado para comprender el contrasentido que encierra semejante afirmación. Se puede suponer que una sociedad que lleva el nombre de Bach, y cuya especialidad es la música polifónica del renacimiento, los Oratorios y las Cantatas, si alguna influencia pudiera ejercer en las tendencias de la enseñanza musical este iba a ser de carácter modernista.(?)

Dentro de los programas del Conservatorio, no ha sufrido la más absoluta mengua el estudio de los clásicos, como puede cerciorarse fácilmente el señor Diputado si quiere darse el trabajo de estudiarlos, y aun sin esto, con el solo examen de los programas de las presentaciones de alumnos del año que acaba de terminar, que, como es del dominio público, fueron dedicadas exclusivamente a los compositores de los siglos XVII y XVIII.

Si en los programas de exámenes de promoción figuran, junto a los grandes clásicos los nombres de Debussy, Ravel, Soriabine, Stranvisnky, etc. Su inclusión en ellos no sorprenderá de seguro a ninguna mente ilustrada, pues estos compositores son los representantes en la época actual de una evolución artística que no se detiene y que se renueva incesantemente.

LOS “AFICIONADOS” QUE INTEGRAN EL PERSONAL DOCENTE

Otro de los cargos que el señor García Henríquez invoca con mayor violencia contra la reforma del Conservatorio es el de haber incluido en el cuerpo de profesores a meros aficionados, a personas sin títulos. Bastara que hagamos la nómina de éstas personas, para que dicho cargo se desvanezca, y quede perfectamente en claro la atinada selección que se persiguió en la actual reforma.

Humberto Allende, profesor de Composición, titulado en Alta composición en el propio Conservatorio, y compositor que es reputado tanto en su patria como en el extranjero una gloria de nuestro arte.

Werner Fischer, profesor de violín, ex profesor en el Conservatorio Stern de Berlín (uno de los mejores del mundo), y de la Academia de Música de Zurich.

Roberto Duncker, profesor de piano, antiguo profesor del Conservatorio y uno de los maestros más prestigiosos que existen en nuestro país, de cuya eficiencia dan testimonio, entre muchos discípulos sobresalientes, Juan Reyes y Rosita Renard.

Alberto Spikin, profesor de piano, ex alumno distinguido de este Conservatorio, que perfeccionó después sus estudios en Londres, siguiendo durante tres años los cursos del célebre profesor Tobias Matthay, cuyas obras sobre pedagogía pianística son consideradas de una indiscutible autoridad.

Cora Bindhoff, profesora de piano, que hizo sus primeros estudios con el reputado profesor Van Doren, y siguió en Berlín los cursos de pedagogía de Mayer Mahr, y se tituló en el Conservatorio Real de Bruselas, bajo la dirección de Van Dam.

Santa Cruz, profesor de Historia de la música, de contrapunto y composición analítica, una de las escasas personas que hay en Chile que tengan una completa cultura musical adquirida mediante estudios especiales en Europa. Hizo en Madrid el curso de Composición con el conocido maestro Conrado del Campo.

Gaudio Mansueto y Lyla Cerda, profesora de canto, no necesitan exhibir muchos títulos para acreditar una competencia de todos conocida.

Augusto Derosa, profesor de flauta, es sin disputa el primer instrumentista en su género que existe en nuestro país. Bastará para probarlo, que es el único flautista chileno que ha obtenido el primer puesto en la orquesta de la opera oficial.

LA SUPRESION DEL PUESTO DE SUBDIRECTOR

Culpa el señor García Henríquez a la actual reforma de la supresión del puesto de Subdirector, que servía el señor Luis Stefano Giarda. Esto también es inexacto. Dicho puesto fue suprimido con anterioridad, por el Ministro señor Aquiles Vergara, quien estimó con justicia que este cargo era enteramente superfluo, uno de los muchos rodajes inútiles de la antigua administración.

Absurda es también la afirmación de que el señor Santa Cruz tiene ahora en el Conservatorio “funciones equivalentes” a las que desempeñaba el señor Giarda. El señor Santa Cruz pertenece al cuerpo docente, y no ejerce en el establecimiento funciones administrativas de ninguna especie.

LA SUPUESTA ANTI-DEMOCRACIA DEL CONSERVATORIO

Errar una vez es excusable; pero insistir en el error con perseverancia como la hace el señor García Henríquez, es cosa que verdaderamente causa admiración, ¿Porque se empeña en asegurar que el ingreso al Conservatorio solo es permitido mediante una fianza en dinero de dos mil pesos, cuando el Artículo 54 del Reglamento dispone esta fianza nominal solo para instrumentistas, como una garantía de permanencia, y aplicable discrecionalmente por el Director, tomando en cuenta su capacidad económica y sus obligaciones de familia? ¿Por qué no se ha acercado al Conservatorio, si desea informarse al respecto, para constatar que esta fianza aún no se ha hecho efectiva en ningún caso?

Jamás la Dirección del Conservatorio se había preocupado, como en el presente, de hacer verdadera labor democrática. Basten a probarlo los cursos nocturnos para obreros, organizados por propia iniciativa del Director que subscribe, que han funcionado regularmente durante todo el año con una asistencia media de más de trescientos alumnos, y las audiciones educacionales dedicadas especialmente a las instituciones obreras, que se realizaron en diciembre pasado.

Se han dado, igualmente, toda clase de facilidades para que se formen en el Conservatorio los alumnos de instrumentos de madera y bronce de la Casa de Huérfanos, lo cual ha aportado al establecimiento un contingente valioso de instrumentistas., que ha permitido el funcionamiento de cursos como los de oboe y fagot, que desde hacía largo tiempo se encontraban desiertos,

Además, por la iniciativa del Ministerio de Educación, en la nueva planta del Conservatorio recientemente promulgada, se crea una escuela para músicos de banda, lo cual ha de contribuir enormemente al mejoramiento de las bandas del Ejército.

EXAMENES DE TITULO

Vuelve el señor García Henríquez a insistir en su idea de que en el Conservatorio se encuentran en la actualidad suprimidos los exámenes anuales. Basta leer el título VII del Reglamento vigente para comprobar la inexactitud de este cargo. En el conservatorio rigen, para todos los cursos, los exámenes anuales y además, un examen de promoción al final de cada ciclo de estudios.

En cuanto a la supresión del Diploma de curso elemental, fue hecha con anterioridad a la actual reforma, por considerar el Gobierno, con muy justa razón, que dicho título que se otorgaba a un promedio de ciento cincuenta personas al año, entre las que se encontraban algunas de trece y catorce años de edad, no daba ninguna garantía de competencia pedagógica.

Dentro del régimen actual, los alumnos que deseen optar a la docencia, deberán hacer estudios completos, y haber demostrado por las pruebas que se exigen, vocación de maestros y preparación suficiente para el desempeño e esta noble misión.

El que el instrumentista o cantante no obtenga su diploma, no significa de ninguna manera un fracaso en sus estudios, pues en su calidad de artistas pueden actuar profesionalmente, sin necesidad de títulos, que se exigen solo para el ejercicio de la docencia.

Para terminar, me es grato dejar constancia que la labor de actual Dirección, criticada tan amargamente por el señor García Henríquez, ha sido esforzada y silenciosa, como debe serlo toda obra que se inspira en nobles propósitos de cultura artística. Su mejor recompensa la ha tenido al merecer los juicios elogiosos de los más grandes artistas que nos han visitado, como Claudio Arrau y Arthur Rubinstein, y viendo llegar al

Conservatorio a numerosos alumnos diplomados de cursos superiores en años anteriores, solicitando que se les permita seguir los nuevos cursos que contempla la actual organización, atraídos por el ambiente de emulación que existe hoy día y el prestigio de los nuevos profesores, lo que acusa insatisfacción por la enseñanza recibida.

He aceptado el puesto de Director del Conservatorio y lo he servido con lealtad, dándome por completo a él, estando seguro de corresponder en esta forma a la confianza depositada en mi por el Gobierno que con la nueva organización de los estudios musicales ha impulsado por senderos de seriedad artística nuestra atrofiada enseñanza para que nuestra cultura corresponda y marche armónicamente con el grado de progreso que se observa en las demás actividades de la República

Armando Carvajal

Director del Conservatorio Nacional de Música”

Cita 5: Crónica firmada por Manuel Fernández Bolvarán, aparecida en El Mercurio el día 30 de mayo del 2010.

Santiago tenía más cines en 1910 que hoy

Una larga investigación de un equipo de la Facultad de Arquitectura de la U. Católica logró reconstruir el mapa cinematográfico de la capital de hace un siglo.

Eran tiempos de boom para el séptimo arte en la ciudad: sus 330 mil habitantes tenían 53 lugares para ver cintas. Hoy, con 20 veces más población, sólo unos 40 sitios se dedican a este fin. Una cifra enorme, considerando que la ciudad entonces tenía poco

más de 330 mil habitantes. Hoy, con más de seis millones, si bien hay más salas, el número de cines apenas sobrepasa los 40.

“En 1910 el cine vivía un boom. Era la novedad del momento; había cinco veces más salas que edificios públicos”, dice Ítalo Cordano, arquitecto de la U. Católica. Junto a los investigadores José Rosas, Wren Strabucchi, Germán Hidalgo y Lorena Farías (todos de la Facultad de Arquitectura UC) lleva tres años reconstruyendo el mapa cinematográfico de la capital del Centenario. La investigación tiene el apoyo de Fondecyt.

A un costado del Instituto Nacional, por la calle Alonso de Ovalle, entre Arturo Prat y Serrano, una deteriorada mole de tres pisos, en total abandono, es el último vestigio de una época dorada. Hace 100 años albergaba al American Cinema y hoy, junto al Teatro Municipal, es el único edificio que queda en pie de los 53 que exhibían películas en la capital en 1910.

En todas partes

La lista incluye auténticas joyas arquitectónicas, como el Teatro Unión Central (propiedad del Arzobispado), que estaba en una galería con accesos desde Ahumada y Agustinas. Ahí se proyectó la primera cinta vista en Chile (1896), y pese a su nombre, nunca se presentaron obras teatrales en su escenario.

“Los cines eran muy dependientes de los teatros. Tenían camarines, proscenio, forma de herradura y varios pisos”, explica Cordano. Reflejo, piensa, de que los exhibidores aún no estaban seguros del éxito del negocio y preferían tener salas multifuncionales, pues podían arrendarlas.

Las mejores salas estaban en el centro y en los lujosos barrios República y Dieciocho. Pero los cines estaban en todos lados: en Av. Matta, en San Pablo, junto al cementerio, en las plazas Almagro, Yungay, Brasil, etcétera.

“Cada barrio tenía su plaza, su colegio y su cine. Eran galpones con escasa imagen urbana. La sala de Pepe Vila, la estrella teatral de la época, estaba en un patio interior, con un pasillo a la calle”, detalla el investigador.

La cercanía y los precios diferenciados por barrios y por acomodaciones fueron la fórmula del éxito. La cartelera se renovaba casi diariamente, y los niños fueron grandes asiduos de este espectáculo. “Incluso, en 1913 la recién nacida Liga de Damas Chilenas empezó a abogar por implantar una censura a las películas, por tocar temas como el adulterio o la delincuencia”, afirma Jorge Iturriaga, historiador de la UC.

Historia negra

Pero esta incipiente industria tenía pies de barro. “Ni los cines más pitucos eran muy higiénicos. De la sala preferida por la aristocracia, la Unión Central, se afirma en 1914 que estaba llena de mosquitos, con las alfombras sucias y baños en pésimo estado”, cuenta Iturriaga. Y no eran raras las quejas del público porque las salas vendieran como estrenos cintas que ya habían mostrado antes, sólo cambiándoles el nombre. “Tampoco era inusual que se publicitara una cinta y luego no se exhibiera”, añade Eliana Jara, investigadora experta en cine mudo.

Para Iturriaga, esta precariedad se explica por razones técnicas y económicas. Por un lado, las cintas que llegaban al país desde Europa y Argentina eran de segunda o tercera mano; ya habían sido exhibidas muchas veces y arribaban muy deterioradas.

Por otro, como el negocio era boyante, quien conseguía una cinta esperaba multiplicar por cuatro o más veces su inversión. “Se buscaba riqueza rápida”, afirma.

“Ésta fue una historia negra”, reflexiona Cordano. La precariedad del circuito contribuyó a su rápida extinción a partir de la década del 20 y 30. “No supieron adaptarse a los cambios tecnológicos. Los menos dieron lugar a nuevos cines, como Windsor, Ástor e Imperio. El resto terminó siendo demolido”, añade.

La cartelera del momento

¿Qué iban a ver los chilenos de 1910 a los cines? Principalmente hechos noticiosos o filmaciones de paisajes del extranjero, llamadas “actualidades” o “vistas”. Todas eran breves, de 5 a 10 minutos de duración, sin argumento dramático. Según Eliana Jara, los grandes hitos fílmicos del año fueron obra de las compañías Ítalo Chilena y Cinematográfica del Pacífico. Esta última impactó con sus imágenes captadas en mayo durante las fastuosas celebraciones del centenario de Argentina, además de las honras fúnebres al Presidente Pedro Montt en agosto y los festejos de septiembre. Ese mismo mes, Adolfo Urzúa grabó “Manuel Rodríguez”, con dos partes de 10 minutos, que es la primera cinta con argumento que se estrena. Hoy está perdida.

Claro que la producción extranjera era mucho más preponderante. Ya en 1907 empiezan a llegar cortos cómicos y policiales que causaron furor entre los más chicos. “En 1910 hay algunos favoritos del público, como Nick Carter o ‘Sánchez’, un personaje francés también conocido como Boireau o Cretinetti, que hacía reír con su humor físico”.

Una noche en el Zig-Zag

El caricaturista y cineasta Jorge Délano, “Coke” (1895-1980), cuenta en su biografía que de niño hacía de pianista acompañando las cintas mudas del cine Zig-Zag (plaza Yungay). “Era una especie de bodegón impregnado del desagradable aroma que exhala el ‘pichí’ de gato y donde las pulgas asaltaban a los asistentes con avidez de políticos en busca de votos”, narra. Sin mucha idea de cómo tocar, desplegaba un repertorio de “románticas melodías para las escenas de amor de la Bertini, alborotadas tocatas (para) las continuas caídas de ‘Sánchez’, y marchas marciales para el noticiario en que Guillermo II revistaba sus tropas”. Dice que el público no pedía mucha calidad en la música, “pero era implacable en cuanto a persistencia y sonoridad. Cuando el ‘maestro’ dejaba un instante de tocar, era acosado por una estrepitosa rechifla”.

Anexo N° 2

Relación cronológica de hechos relevantes y normas jurídicas principales en el proceso de incorporación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación a la Universidad de Chile¹⁸⁷

Luego de que el 11 septiembre de 1924 Alessandri fuera “invitado” a dejar el país, asume como presidente de la Junta de Gobierno Luis Altamirano.

- Decreto N° 3.826 (22 de septiembre de 1924) DSC-RMCH

El Conservatorio Nacional de Música pasa a depender enteramente a la Universidad de Chile, a través de la Facultad de Humanidades.

El 24 de Septiembre se produce golpe “juntista” del general Pedro Pablo Dartnell.

El 23 de enero de 1925 tiene lugar el golpe de Marmanduque Grove y Carlos Ibáñez.

El 1° Octubre de 1925 asume democráticamente el Presidente Luis Barros Borgoño.

- Decreto Ley N° 605 (14 de octubre de 1925) DSC

¹⁸⁷Las normas consultadas se han obtenido por la referencias hechas en las memorias de don Domingo Santa Cruz (Santa Cruz, Mi vida en la Música, 2008), las cuales se indicarán por las siglas DSC; por otras referencias en un artículo del año 1959, contenido en la Revista Musical Chilena firmado por el propio Santa Cruz (Santa Cruz, Trascendental aniversario en la vida musical chilena. La Facultad de Bellas Artes de 1929, 1959) las cuales se indicarán por las siglas DSC-RMCH; y por examen de fuentes directas en la sección Ministerio de Educación del Archivo Nacional de la Administración, las que se identificarán por la sigla ARNAD.

Instituye el Premio Europa. Beca de selección bienal, consistente en un viaje de perfeccionamiento a Europa por tres años, completamente financiado por el Estado, destinado a favorecer artistas plásticos, pintores, escultores y arquitectos que destaquen de modo sobresaliente en su respectiva especialidad.

- Decreto N° 6.894 (22 de octubre de 1925) DSC

Estableció una "clasificación de cátedras" en la Universidad de Chile, según la cual, el Conservatorio era equiparado a la "Escuela de Ciegos y Sordomudos", mientras la Academia de Bellas Artes recibía reconocimiento como escuela universitaria equivalente a Medicina o Leyes.

- Decreto Ley N° 707 (17 octubre de 1925) DSC

Extiende el Premio Europa a la especialidad musical, otorgando la posibilidad de que un músico, pueda ser beneficiado por la beca. El primero sería Jorge Urrutia Blondel.

- Decreto N° 7.658 (17 de noviembre de 1925) DSC

Crea la "Comisión de Reforma de la Enseñanza Musical", integrada por Carlos Mondaca, Subsecretario de la Universidad de Chile, Enrique Soro, Director del Conservatorio Nacional de Música, Santa Cruz, Director de la Sociedad Bach, Raúl Hügel profesor del Conservatorio y Pedro Humberto Allende, como profesor y compositor.

En el término de un mes se debía proponer al Gobierno:

1. Un plan de organización de la enseñanza musical del país,

2. Las reformas que fuera necesario introducir en los planes y programas de la enseñanza musical,
 3. Un proyecto de reglamento para dar cumplimiento al Decreto Ley 707 que había creado los pensionados musicales en Europa.
- Decreto Ley N° 801 (22 de diciembre de 1925) DSC

Contiene las recomendaciones resultantes del trabajo de la Comisión de Reforma de la Enseñanza Musical creada en virtud del Decreto 7.658, reglamentación que cristalizaba fielmente el ideario de Santa Cruz y que en definitiva nunca se materializó.

Con la premura de un tiempo que se agota para un gobierno saliente, el Ministro de Educación Oscar Fenner, encargó a Humberto Allende y a Santa Cruz, refundir en un solo texto la proposición de la Comisión y lo que pareciera admisible en las contraproposiciones universitarias. El Decreto se promulgó justo el día antes al que asumiera el Presidente Figueroa.

El Decreto-Ley, N° 801, de 22 de diciembre de 1925, reprodujo, sin quitar una coma, lo que con Allende redactamos. Elegido Presidente de la República D. Emiliano Figueroa, soplaron vientos muy en contra de la legislación extraparlamentaria y nuestro flamante Decreto-Ley quedó sin cumplimiento, a petición, naturalmente, de las autoridades del Conservatorio. Le alcanzaron las dudas acerca de todos los decretos-leyes y no se dispusieron los

fondos que requerían sus disposiciones
(Santa Cruz, 1959, pág. 11).

El 23 de diciembre de 1925 asume democráticamente la presidencia Emiliano Figueroa.

A principios de 1927 se abre la discusión en medio de la agitación por la realización de reformas y contrarreformas de la educación superior. Con la desazón de no ver implementadas las disposiciones del Decreto Ley N° 801, la Sociedad Bach volvió a presionar por la implementación de sus proposiciones, esta vez en el marco de la sesión del Consejo de Instrucción Pública que tuvo lugar el 8 de abril de 1927.

El 10 de Mayo de 1927, asume Carlos Ibáñez.

- Decreto N° 2.337 (19 de mayo de 1927) DSC

Crea la Superintendencia Educacional a cargo del rector de la Universidad de Concepción Enrique Molina, quien supervisará direcciones generales de educación, entre las cuales estaría la Dirección General de Enseñanza Artística, nombrando como Director a Alberto Mckenna Subercaseaux. Este a su vez contaría con consejos asesores para la plástica y otro para la música.

- Decreto N° 6.786 (31 de Octubre de 1927) DSC

Fija el Reglamento que regula la designación del Premio Europa en música.

- Decreto con Fuerza de Ley N° 7.500 (10 de diciembre de 1927) DSC

La primera Ley de Educación Pública de la historia de Chile. Estableció La Superintendencia de Educación, la enseñanza básica gratuita y obligatoria, y declaró la autonomía de las universidades del Estado. Tuvo una vigencia inferior a un año.

- Decreto N° 135 (20 de enero de 1928) El Mercurio. (Este Decreto fue publicado íntegramente en la edición del 9 de enero de 1929, cuyo texto se adjunta en la Cita 3 del Anexo N° 1 y se destaca negativamente por la importancia de sus disposiciones y la vigencia retroactiva de sus normas, a partir del 1 de enero de 1928)

Clausura la Academia Nacional de Bellas Artes por 3 años. Elimina las Direcciones Generales transformadas en departamentos de una Superintendencia.

En casa del escritor y nuevo Ministro de Educación, D. Eduardo Barrios, se estudiaba la reforma radical del Conservatorio y sus promotores eran Alfonso Leng (compañero de Barrios en el legendario grupo de "Los Diez"), Esteban Rivadeneyra, cuñado del Ministro, y Armando Carvajal, activo participante en las campañas de la Sociedad Bach y director de todos sus conciertos sinfónicos y sinfónico-corales. (Santa Cruz, Trascendental aniversario en la vida musical chilena. La Facultad de Bellas Artes de 1929, 1959, pág. 13)

El 21 de enero de 1928, el Ministro Barrios convocó a reuniones para la reorganización total del Conservatorio Nacional de Música, ordenando la cancelación de

todas las matrículas. Enrique Soro decide jubilarse y es posteriormente reemplazado por Armando Carvajal.

- Decreto N° 226 (27 de enero de 1928) ARNAD

Aprueba el Reglamento de la Academia Nacional de Bellas Artes.

- Decreto N° 227 (27 de enero de 1928) ARNAD

Aprueba el Reglamento del Conservatorio Nacional de Música.

- Decreto N° 327 (14 de febrero de 1928) ARNAD

Fija la planta y el presupuesto del Conservatorio Nacional de Música.

- Decreto N° 328 (14 de febrero de 1928) ARNAD

Nombra a Armando Carvajal Director del Conservatorio Nacional de Música.

- Decreto con Fuerza de Ley 4.807 (4 noviembre de 1929) DSC-RMCH

Termina con el célebre Decreto N° 7500 de 1927. Asume Pablo Ramírez como Superintendente de Educación, en su calidad de Ministro de Educación. Nombra a Carvajal como Director del Conservatorio Nacional de Música.

- Decreto N° 5.065 (13 de noviembre de 1929) ARNAD

Suprime la Dirección General Artística y adscribe el Conservatorio Nacional de Música a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

- Ley N° 7.916 (14 de noviembre de 1929) DSC-RMCH

Ley de Educación que derogó la Ley de Educación de 1879.

- Decreto N° 6.348 (31 de diciembre de 1929) ARNAD

Estructuró la Facultad de Bellas Artes, dentro de la cual se considera al Conservatorio Nacional de Música.

Anexo Nº 3 Del Aria a la canción

(Alsina & Sesé, 2006)

