



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Escuela de Postgrado

**LA REVOLUCIÓN ILUSTRADA DE LA MÚSICA
CHILENA 1960-1973**

Una aproximación al problema del arte

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, mención Musicología

Pilar Peña Queralt

Profesor guía: Jorge Martínez

**Santiago, Chile
2010**

DEDICATORIA

Este trabajo es fruto de la reflexión acerca del significado del arte, y del hacer arte, tras 18 años de estudiar, practicar, hacer, y en definitiva, compartir música en mi vida. Responde a una búsqueda de sentido, pero por sobre todas las cosas, a una búsqueda de libertad.

A quienes me han acompañado y creído en mí. A mi familia toda, especialmente Cuqui, JR y Catalina; y a mis amigos, gente maravillosa que ha querido compartir conmigo la vida, y a quienes debo en gran parte lo que soy. Todos ustedes seres humanos indispensables en el camino recorrido por la búsqueda de coherencia ideológica en mi oficio musical.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia y amigos por su incondicional apoyo.

A los profesores y compañeros del programa de magíster, con quienes tuve la fortuna de compartir un proceso de estudio y de amistad en el que se cristalizaron grandes preguntas que hoy hacen parte de mis reflexiones, y que en muchos sentidos me acompañarán por siempre.

A don Fernando García, un músico tremendamente comprometido con sus principios, que ha dedicado su vida a construir un espacio musical en nuestra sociedad de la manera más honesta y sincera que ha podido hacerlo.

A los músicos que participaron del proceso que aborda este estudio, quienes me han invitado a indagar en el sentido de lo musical. Y que fueron, y continuarán siendo un ejemplo de búsqueda de sentido y libertad.

RESUMEN

El presente estudio, aborda el proceso político vivido en Chile durante el período 1960-1973, desde del discurso académico-musical de la izquierda. Partiendo de la base de una correlación entre el desarrollo de las discusiones estratégicas con las políticas culturales, se instala la discusión sobre el rol que jugó la música de tradición escrita, como ejemplo de una manifestación burguesa, en la configuración del marco cultural del proceso revolucionario en relación a la discusión e implementación de la vía chilena al socialismo.

Con el objetivo de dilucidar el papel de los espacios académicos en la configuración del discurso político de la época y en la manera en que este articula los mecanismos para construir una nueva sociedad, se trasladan las divergencias teórico-políticas de la izquierda al desarrollo de sus políticas culturales, vistas principalmente desde el espacio musical académico.

Considerando que el arte como espacio cultural propio de la burguesía, hizo igualmente parte del desarrollo del pensamiento y las políticas de la izquierda del período, abordamos las problemáticas propias del medio musical para graficar el conflicto inherente a la configuración de un discurso revolucionario bajo parámetros ilustrados. Específicamente, la música entendida bajo los parámetros de autonomía del arte, donde opera como manifestación propiamente burguesa.

Será posible ver a lo largo de este estudio, que en el medio musical académico, se vivió una fuerte lucha por la resignificación de sus manifestaciones, politizando el repertorio y apropiándose de espacios tradicionalmente definidos apolíticamente. Sin embargo, veremos también que en su mayoría estas acciones apuntan a problemas de forma, más que de fondo. Puesto que los actores del medio académico musical abordaron el problema de la carga de clase que conlleva el 'arte', apelando a masificarlo y difundirlo, instalando un discurso político a través de la música, sin establecer una discusión, mucho menos un quiebre, en el entendido del rol ideológico estructural del arte en el orden establecido que pretendían cambiar.

Finalmente, mediante el caso particular del período analizado, este estudio establece una crítica al entendido de la supremacía moral del arte, estableciendo un cuestionamiento sobre el contenido ideológico de su definición.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	1
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	5
REFERENTES TEÓRICOS	9
Abordando el Problema del Arte	9
ANTECEDENTES GENERALES	21
La izquierda y el proceso político en Chile 1960-1973:.....	21
Paradigmas de la producción cultural y artística en los años 1960-1973	28
EL MEDIO MUSICAL	39
La Nueva Canción:.....	39
El espacio musical académico:	46
EL MÚSICO ACADÉMICO DE IZQUIERDA	55
Sujeto histórico: músico de academia politizado, contexto social y definición ideológica:	55
Configuración y paradigmas del pensamiento musical ilustrado de izquierda:	67
FERNANDO GARCÍA	77
Algunas consideraciones sobre su origen y pensamiento:.....	77
Ideas sobre la identidad musical y coyunturas políticas durante el siglo XX:.....	79
Visión y valoración del espacio institucional musical oficial:.....	86
Discurso político-musical, el PC y la producción artística:	89
América Insurrecta:	98
CONCLUSIONES	104
BIBLIOGRAFÍA	116

INTRODUCCIÓN

Durante el transcurso del siglo XX en Chile, el medio musical académico vivió un proceso de institucionalización mediante el cual configuró, desde la oficialidad, un proceso de construcción de identidad musical chilena desde los parámetros de la estética. Pero este mismo medio institucional, una vez establecido, recorrió caminos que lo llevaron a otros espacios físicos, históricos y sociales de lo musical más allá de dichos parámetros. Se trata de distintas posiciones que adopta en tanto discurso constitutivo de la realidad social e histórica chilena.

El entendimiento del arte, como objeto autónomo se posiciona en el espacio hegemónico del quehacer creativo musical chileno, en cuanto a lo que la música comúnmente denominada como docta, o culta, refiere. Sin embargo, asumimos que los procesos histórico-culturales involucran todos los actores que son partícipes de la sociedad, ya sea consciente o inconscientemente, por lo que, más allá de los esfuerzos y la convicción del valor de la música como objeto artístico cerrado, el estatuto de la estética no es suficiente para abordar el proceso histórico de lo musical en nuestra sociedad.

Dicho de otra forma, limitar lo musical a la idea de producción de obras de artes, como objetos cerrados, desvinculados y autónomos respecto de su contexto, ateniéndose sólo a su valor estructural; o aún más, dejando fuera la apropiación de lo musical que atañe a todos quienes conforman el proceso, en tanto espacio de comunicación; resulta inverosímil. Claramente, los objetos 'cerrados' se cargan de significación más allá de su encierro; y todo campo cultural puede ser, y de hecho es apropiado por distintos actores sociales, en distintos contextos históricos; otorgando significación y valor transversal al campo cultural.

En lo que concierne a este estudio en particular, la producción musical académica se vierte en un proceso político, que sobrepasa los límites de su categorización, lo que constituye un punto paradójico del proceso.

A partir de mediados de la década de 1950, y definitivamente luego de la revolución cubana, se vive un proceso de politización del medio artístico en general, incluyendo a los músicos y su producción creativa, que rompe los paradigmas establecidos de la música de tradición escrita, sobrepasando, en su discurso, los límites del objeto cerrado en sí mismo de la

manera en que era entendido el oficio compositivo antes de este período. De esta forma, el entendimiento de la producción musical, e incluso el objetivo de la misma, más allá de la estética, se vuelve consciente e intencional por parte de algunos de los músicos que se encuentran en el espacio académico de izquierda; quienes funcionalizan su obra, es decir, van más allá de los parámetros estéticos estructurales en su proceso creativo, poniendo de una u otra forma el fruto de su creatividad al servicio de un discurso político, haciendo parte de un movimiento artístico que se puede denominar 'activista', el cual se desarrolla en este período.

Así vemos aparecer en la escena musical chilena compositores que hacen intencionalmente de su obra un instrumento discursivo, militante; y que orientan su producción abiertamente a la construcción de un discurso político; estableciendo relaciones entre su oficio estético musical y su discurso ideológico. Este movimiento, genera vínculos y vuelve transversal el espacio musical, en el que los límites de lo 'docto' y lo 'popular' tienden, ya sea en el discurso o bien en la praxis de estos músicos, a difuminarse (debido a que la coyuntura política y social hace que músicos de ambos campos trabajen en conjunto, produciéndose un fluido intercambio entre ambos oficios musicales) entendiéndose la práctica de la música como un espacio creativo en el cual se expresa la sociedad, o más precisamente, mediante el cual se expresa la percepción, construcción y entendimiento que el medio musical tiene de la misma.

Lo anterior denota la posibilidad de dilucidar, mediante este caso particular, el problema del 'arte', en este caso el 'arte musical', como un conflicto ético. Y ante la situación expuesta, cabe preguntarse ¿cómo articula el medio artístico musical este proceso?

El arte nunca se encuentra libre de carga ideológica. Este movimiento, por tanto no se encuentra ajeno a las militancias políticas en la configuración de su discurso. Aún cuando sea genérico y riesgoso decirlo de esta manera, ni izquierdas ni derechas están exentas de la instrumentalización del discurso artístico. Lo anterior ya sea desde el polo de la estética que asume el objeto artístico como 'cosa' descontextualizada con un valor en sí misma, discurso que hace parte de la construcción de un espacio social determinado y que actúa por omisión; hasta el polo opuesto de la instrumentalización abierta y claramente intencionada del objeto creativo con funciones políticas.

Sin lugar a dudas, el período 1960-1973 en Chile, constituye un momento histórico crucial para enfrentar esta problemática; y será abordado en el presente estudio desde lo musical,

aún asumiendo que el espacio cultural es fundamental para la comprensión profunda de los procesos históricos y humanos, pero específicamente desde un espacio musical que, debido a su lenguaje, y a la persistente categorización y delimitación de su espacio, que ha quedado generalmente fuera del análisis del período. Esto debido principalmente a la reticencia a afrontar la música de tradición escrita problematizándola más allá de los límites de la estética.

Este trabajo pretende aproximarse a la música chilena de izquierda comprendida principalmente entre 1960 a 1973, desde el espacio netamente académico, principalmente porque hace parte del discurso político-musical que se desarrolla en los años mencionados, haciendo parte incluso de la Nueva Canción Chilena, pero que generalmente queda excluido de los análisis de este proceso. Esto a pesar que conforma una experiencia importante para comprender la configuración del pensamiento político-musical del período. Aún más, la investigación apela a la problematización de dicha producción musical y académica, dentro del conflicto político que se desarrolla en la izquierda de la época; incluso posicionando el espacio académico universitario en las discusiones estratégicas de la izquierda, ya que nos referiremos al dominio de lo musical letrado. Esto principalmente porque nos permite preguntarnos acerca de la función del concepto de 'arte', en la configuración del proceso revolucionario.

El rol, por tanto, que juega esta producción, y los actores involucrados en ella (intelectuales de izquierda), en la configuración de la discusión política y su referente musical, es fundamental.

Pero, avanzando aún más allá en las búsquedas de esta investigación, nos preguntamos si es posible extrapolar esta discusión del momento histórico que le concierne a este estudio en particular, al problema mayor de la carga ideológica del 'arte' en sí, como concepto. Por lo tanto, la pregunta sobre cómo se articula con el medio artístico musical este proceso, debería abrirnos camino a cuestionamientos profundos, tanto sobre el significado de dicho proceso, como en lo referido a la problematización del 'arte'.

Establecemos así el cuestionamiento sobre cómo abordan los distintos actores de este proceso, los conflictos que conlleva el paradigma histórico de su oficio creativo, desde el hecho que en Latinoamérica y en Chile en particular implica una carga social y de clase; hasta el problema de la categorización de la producción artística bajo el estatuto de la estética. Cómo se lleva a cabo la discusión interna, si la hay, de estos problemas; cómo se entiende la 'revolución'

desde este medio musical, si se habla en esos términos y cuáles son los mecanismos que se utilizan para enfrentar este problema, enmarcándonos en el discurso de la izquierda de la época.

En suma, el presente estudio apunta, en primer lugar, a problematizar el discurso político musical que se encuentra cristalizado en el medio artístico musical letrado, cómo abordaron este proceso, cómo se relacionaron con el medio cultural general del período y cómo enfrentaron las problemáticas que implica el llevar a cabo su quehacer musical dentro de dicho contexto. Lo anterior, debido a la necesidad de preguntarnos de qué manera se articuló la discusión teórica, estética e ideológica, dentro de la academia musical. En segundo lugar, a trasladar dicho conflicto a los músicos que fueron partícipes de la militancia política de izquierda, y que configuraron su discurso y su militancia dentro de los límites del academicismo musical. Y finalmente, apunta a trasladar esta discusión, como ya hemos dicho, al problema ideológico del arte.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El área de investigación que enmarca este estudio es el 'arte' como problema ideológico; y responde a una inquietud personal, tras haber estado vinculada 18 años con una institución orientada a la formación de músicos 'doctos'. Por esta razón, la aproximación al tema del 'arte' se realizará a través del medio musical académico chileno, específicamente, la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Es preciso aclarar en primer lugar, que el carácter de esta tesis se acerca más a un ensayo que a un trabajo plenamente historiográfico y su fuente principal son los discursos, pues es en base a la configuración de los discursos analizados a lo largo de este estudio que se propone un acercamiento a los mecanismos mediante los cuales el arte, como dimensión social, pone en tensión las cargas ideológicas articuladas en el proceso histórico.

El medio musical académico chileno, históricamente ha correspondido, en tanto espacio cultural, al desarrollo de una manifestación de carácter elitista. En lo que refiere específicamente al siglo XX, a partir de su oficialización e inclusión en el sistema universitario, se cristaliza el paradigma desde el cual aborda la definición de lo musical, como objeto artístico, respondiendo a los parámetros del discurso cultural hegemónico europeo. Sin embargo, durante el período de 1960-1973, el carácter elitista de la música 'docta' chilena, entró en crisis al ser abordado por una serie de músicos que, insertos en los procesos políticos de ese momento histórico, intentaron hacer del arte una herramienta de la revolución.

Delimitamos el estudio a este período, porque su particularidad nos permite dilucidar cómo interactúan los distintos discursos dispuestos en torno al problema ideológico del arte. De esta manera la década de 1960 hasta el año 1973 nos permite abordar dicho conflicto analizando la relación entre el pensamiento ilustrado instalado en la academia musical, el devenir político articulado desde los partidos, respecto de la construcción del concepto de identidad, la definición de lo popular, el rol que esto último jugó en el desarrollo de las políticas culturales y educativas y de la proyección de la propuesta para una nueva sociedad.

Sin embargo, lo anterior no quiere decir que no consideremos fundamental para este proceso todo lo acontecido durante la década de 1950, ni la consecuencia que tuvo en el medio

artístico la instalación de la dictadura militar. Es cierto que el proceso vivido por la institución cuyo discurso ponemos en crisis en este estudio tuvo relación con todos los acontecimientos políticos vividos durante el siglo XX, más aún, la configuración de los pensamientos políticos de la izquierda que se desarrollaron en el medio deben ser necesariamente abordados desde la década de 1950. También es cierto que la politización del arte vivida durante el período aquí analizado, tuvo en dictadura un efecto opuesto al que el discurso de la izquierda de la época pretendió establecer, agudizándose la idea de la autonomía del arte, situación que durante la dictadura generó una producción musical de resistencia que permitiría profundizar y encontrar nuevas aristas al problema tratado, pero por motivos de extensión hemos decidido avocarnos a este punto en particular, sin desestimar la idea de dar una posterior continuidad a la investigación.

A través de la articulación de este caso particular, el medio musical académico de izquierda 1960-1973, desarrollado en mayor profundidad en la figura de Fernando García, pretendemos llevar a cabo el principal objetivo de este trabajo: instalar el tema del 'arte' como un problema ideológico. Esto principalmente graficado en la pregunta referida a la manera en que dicho medio articuló la discusión sobre lo artístico en relación a lo político.

La elección del ejemplo puntual se debe principalmente a la versatilidad que ofrece para enfrentar la producción musical de tradición escrita, con un enfoque metodológico distinto del que tradicionalmente se utiliza para abordarla; puesto que el discurso político que sostienen los actores involucrados en el proceso, permite indagar en una búsqueda ya desarrollada por el propio medio abordar el problema del arte como manifestación elitista, con una consecuente carga ideológica (aunque bajo un contexto totalmente diferente del que nos ofrece hoy una mirada retrospectiva).

El ejemplo específico de este estudio nos orienta entonces hacia los objetivos puntuales de la investigación. Estos son: dilucidar cómo se articuló la discusión sobre el 'arte', en tanto política cultural, así como establecer una aproximación a la manera en que el medio musical enfrentó la situación paradójica del marco teórico de su oficio (la estética), con su discurso político de izquierda.

En el medio musicológico chileno, existen muchos estudios vinculados a la producción musical con connotaciones políticas durante el período 1960-1973, pero están destinados

principalmente al movimiento de la Nueva Canción Chilena. Sin embargo, el estudio de la música de tradición escrita chilena, se encuentra enmarcado en recursos metodológicos delimitados por un entendimiento decimonónico del objeto de estudio, por lo que generalmente ha quedado excluido de un estudio del proceso político. Las investigaciones referidas a este tipo de música, casi en su totalidad, se orientan al trabajo de recopilación, catalogación y análisis musical del repertorio; o bien, a una investigación de carácter biográfico de sus actores, ya sean personas o instituciones; pero no a una problematización de sus procesos, que es el caso del presente trabajo.

Por tanto, metodológicamente, mediante la descripción del estudio de caso, entendido este último como un proceso histórico (no como un objeto musical), se llevará a cabo un análisis cualitativo, orientado desde la descripción del momento histórico general, hasta el análisis del caso particular, basado principalmente en fuentes documentales del período, además de la dos entrevistas realizadas al compositor Fernando García.

En primer lugar, se desarrollará una aproximación teórica al concepto de ‘arte’.

Luego, la descripción historiográfica de los antecedentes generales del estudio (el marco histórico-político y el desarrollo de sus políticas culturales), tiene la finalidad de instalar una perspectiva de las discusiones políticas de la izquierda del período, vistas desde lo netamente estratégico, así como de lo cultural, de manera transversal. En otras palabras, evidenciar el estado del momento histórico en que se sitúa la situación.

Tras establecer el contexto socio-político y su correlación cultural y musical del período estudiado, se establecen los antecedentes históricos del medio específico, así como la definición del sujeto histórico desde el cual se sostiene la investigación, principalmente orientados a ofrecer un marco referencial del mismo, en el momento de articular la discusión referida a los mecanismos mediante los cuales enfrentó el problema ideológico del ‘arte’ en el proceso en cuestión.

Finalmente, se traslada lo anterior al análisis de la configuración del pensamiento político musical de los principales actores del medio académico que teorizaron al respecto, además de profundizar en el caso específico de Fernando García, en relación a su herencia

histórico-social, versus su discurso político-ideológico, estableciendo una aproximación a su manera de enfrentar el problema de lo artístico.

En este último punto tomamos como ejemplo particular la obra 'América Insurrecta'. La instalación de esta obra en el espacio musical académico nos permitirá converger los discursos analizados en lo que socio-musicalmente constituyó su puesta en escena.

REFERENTES TEÓRICOS:

Abordando el Problema del Arte

*Focillon sobre la obra de arte:
“En el instante en que nace, ella es un fenómeno de ruptura.
Una expresión corriente nos lo hace sentir vivamente:
‘hacer época’ no es intervenir pasivamente en la cronología,
es interrumpir el momento.”¹*

Al referirnos a la producción artística, inmediatamente topamos con un conflicto de grandes magnitudes: primero, cómo entender el ‘arte’; y luego, como abordar la figura del ‘artista’.

Comencemos por el problema del arte.

En primera instancia, el ‘arte’, se nos presenta como un concepto asociado al mundo ilustrado. El ‘arte’, como un elemento canónico, elevado, evolucionado y sublime, o más bien, como lo que comúnmente denominamos ‘bellas artes’, entendidas bajo el estatuto de la estética, bastión que sustenta teóricamente el entendimiento occidental, eurocéntrico, del espacio creativo de la sociedad moderna. Esta idea relaciona el desarrollo del concepto de ‘arte’ en relación con el devenir de la clase burguesa y lo instala como paradigma histórico representativo de dicho proceso, tal como lo explica Dahlhaus en *The idea of absolute music*.

Hablamos entonces de un concepto de ‘arte’, autónomo, legado del discurso hegemónico cultural:

“La cultura occidental entiende por *arte* toda práctica que, a través del juego de sus formas –pero más allá de él- quiere enfrentar lo real. Sin embargo, en los hechos, el término *arte* se reserva a las actividades en que ese juego tiene el predominio absoluto;

¹ Fragmento de *Vie des formes*, Paris, 1934, de Henri Focillon, citado por Walter Benjamin en *Tesis sobre historia y otros fragmentos*.

sólo a través de la hegemonía de la forma se desencadena la genuina experiencia estética”²

Haciéndonos de las palabras anteriormente citadas de Ticio Escobar, delimitamos una primera aproximación al concepto de ‘arte’ que, sin duda, es la que prima en el medio académico en el que se contextualiza esta investigación. Epistemológicamente hablando, el sustento de esta teoría radica en la obra de Immanuel Kant, cuyo pensamiento desliga la producción artística, en tanto valor estético, de sus tradicionales fines de uso y función, para posicionarlo jerárquicamente basándose en el rol que juega el desarrollo estructural de ‘la obra’. Al tratar el problema de la estética, Kant habla de la “emoción sensible” y define de dos tipos: bella y sublime, jerarquizando la segunda por sobre la primera. Particularmente, la distinción entre lo bello y lo sublime, grafica los mecanismos mediante los cuales este entendimiento del ‘arte’, que está ligado a un entendimiento filosófico de la sociedad y de lo humano mucho más amplio, apela a un mundo sensible, validado por la razón. En cierta medida, lo sublime para Kant, apela a un estado metafísico de la obra de arte³. Por otra parte, esta idea, ilustrada, que plantea sobre el arte y el pensamiento filosófico en general, y que nos conduce a la autonomización del campo artístico, está íntimamente relacionada con el sentido de trascendencia (a-historicidad) que otorga a la ‘obra’, en tanto, dicha ‘obra’ cobra valor en sí, más allá de su origen y contexto, al mismo tiempo que se neutraliza de cualquier otro tipo de connotaciones. Este valor estructural, racional, es el sello del pensamiento ilustrado y naturaliza un entendimiento del espacio creativo de la sociedad como un absoluto:

“Digamos que en su gran obra crítica Kant ha planteado, fundado la tradición de la filosofía que plantea la cuestión de las condiciones en las cuales un conocimiento verdadero es posible y a partir de allí puede decirse que todo un aspecto de la filosofía moderna desde el siglo XIX se ha presentado, se ha desarrollado como la analítica de la verdad.”⁴

² Escobar, Ticio, *El mito del arte y el mito del pueblo*, pp. 36.

³ Para mayores referencias ver Kant, Immanuel, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*.

⁴ Foucault, Michel, *Qué es la Ilustración*, pp 82.

Según nos plantea Foucault en el párrafo anterior, asumimos entonces, que este entendimiento del ‘arte’ (como una verdad), como un autónomo absoluto, implica una naturalización del orden social; la que Foucault cuestiona planteando que

“existe en la filosofía moderna [...] otro tipo de interrogación crítica [...] allí no se trata de una analítica de la verdad, se tratará de lo que podría llamarse una ontología del presente, una ontología de nosotros mismos, [...] se puede optar por una filosofía crítica que se presentará como una filosofía analítica de la verdad en general [la verdad kantiana], o bien se puede optar por un pensamiento crítico que tomará la forma de una ontología de nosotros mismos [...] es la forma de filosofía que de Hegel a la Escuela de Frankfurt, pasando por Nietzsche y Max Weber ha fundado una forma de reflexión dentro de la cual he intentado trabajar”⁵

En el párrafo anterior, Foucault denota desde ya, la posibilidad de una postura divergente respecto del desarrollo del pensamiento kantiano sobre el arte (pensamiento basado en los preceptos de la ilustración) entendido este en relación con la naturalización del orden social.

Kant, en tanto a la percepción y entendimiento del arte, establece la distinción entre la pureza e impureza del ‘juicio’. Y el arte, válido estéticamente, el que llega a la verdad (pureza del juicio), es aquel que se sustenta autónomamente, sin juicios ‘extra-artísticos’ (o impuros). He aquí el punto álgido de la discusión. Las ‘bellas artes’ son, desde esta perspectiva, las que poseen belleza en sí mismas, a diferencia de otro tipo de manifestaciones, que ante su funcionalidad, son consideradas menores. El objeto artístico por tanto, se constituye como un objeto cerrado, capaz de ser absorto de su contexto inicial, cuyo valor radica en su autonomía estructural.

Pero esta distinción, que posteriormente fue desarrollada en el proceso de configuración del pensamiento romántico, tal como dice Ticio Escobar, “no es ideológicamente neutra”⁶. Es más, deviene en la representación tangible del mecanismo de validación del racionalismo ilustrado en tanto estructura de poder. El ‘arte’ es el objeto de culto de la burguesía; clase que sustenta el desarrollo de la ilustración como período histórico. Clase para la cual, indudablemente el arte corresponde a un objeto mercantil, de validación y de distinción.

⁵Foucault, Michel, *Loc cit.* pp. 82.

⁶ Escobar, Ticio, *Op. cit.* pp. 38.

Luego, en lo que concierne a este estudio, la idea de música de arte que se desarrolla en el medio musical chileno, se basa claramente en un sistema que instala dicha ‘idea’ de ‘cultura’ musical como espacio, finalmente, de uso y definición social. En palabras de Alessandro Barrico, “al defender el orden establecido, él [el público] defiende su diversidad y su primado”⁷. En nuestro caso se trata de un público (y en general, un medio, incluidos los artistas) socialmente definido, desde las tertulias y el salón en el siglo XIX, hasta los espacios académicos elitistas de comienzos de siglo XX, que cristalizaron el proceso.

Profundizando un poco más en el fundamento ideológico de esta idea, el concepto de arte desde sus orígenes se desarrolló mediante el paso de la ‘primacía del gusto’ (como elemento de distinción social) a la ‘primacía cultural y moral’. Entendemos este cambio conceptual según lo explica Barrico,

“Ideológicamente, la expresión *música culta* nace ahí. Nace para dar cuenta del repentino salto con el que una cierta tradición musical se coloca por encima de las demás [...] Hasta entonces, en el fondo, servía muy bien para definir esa tradición la bella fórmula del siglo XVI de *música reservata*, elegante modo de sancionar una dorada separación social. Pero el modelo bethoveniano eleva esa vocación elitista por encima de las prosaicas demarcaciones de censo o de sangre. La *música culta* es la *música reservata* de una humanidad que se proyecta más allá del deleite y que viaja por los derroteros del espíritu [...] Siglos de refinado oficio se convirtieron de golpe en *arte*”⁸

Lo fundamental acá es destacar el contenido ‘moral’ que se le otorga al arte. El posicionamiento de una actividad que no admite juicios ‘impuros’ (extra-estéticos) en sus mecanismos de validación, basándose en la idea de lo ‘sublime’ por sobre lo ‘bello’, otorgándole a lo primero, mediante mecanismos racionales (ya que finalmente sería una verdad sostenida en el valor teórico y estructural del objeto), una supremacía moral, en tanto expresión de lo humano. Esta jerarquización, insistimos, ‘moral’, se articula como validación y naturalización de un orden ‘social’.

⁷ Barrico Alesandro, *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Una reflexión sobre música culta y modernidad*. pp. 18.

⁸ Barrico, Alesandro, Op. cit. pp. 20-21.

Un paso más allá, es preciso considerar respecto de la instalación de esta idea en el medio musical chileno, la significación que adquiere al asumiéndola como importación de referentes hegemónicos de la cultura europea. Todas las discusiones que se desarrollan respecto del concepto de arte, y su rol y desarrollo en la sociedad chilena, acontecen desde un dominio social determinado, ya que el mundo letrado, en el cual se incluye el arte, correspondió a un recurso de ‘distinción de élites’⁹, en los comienzos de siglo XX, cuando su dimensión oficial y su marco teórico, tal como lo conocemos hoy, fue institucionalizando.

Luego, al abordar los procesos políticos vividos durante el siglo XX, vemos que la paradoja del arte es enfrentada, pero estableciendo una distinción entre su rol social y la connotación moral que dicho rol le otorga, situación de la que el proceso chileno analizado en este estudio no se exenta. Y lo que es abordado, mayoritariamente, es la función social, no el fundamento ideológico del concepto de arte.

Para precisar más en lo anterior recordemos las palabras de Foucault citadas más arriba. En ellas, él se refiere a una ‘ontología’ del presente, más que a la búsqueda de la verdad kantiana; y para esto se basa, según plantea, en la línea de pensamiento desarrollada desde Hegel hasta la Escuela de Frankfurt. Ahora bien, Foucault no se refiere en este punto específicamente al arte sino al desarrollo del pensamiento ilustrado (que es el marco desde el cual se configura la autonomía del arte); sin embargo, si trasladamos esto a lo estrictamente artístico, y tomamos los pensamientos estéticos de la teoría crítica, veremos que éstos no alcanzan a romper el paradigma moral del arte, sino que en su crítica apelan fundamentalmente a su mercantilización.

La línea reflexiva que cuestiona el orden establecido de la escuela frankurtiana, no derriba necesariamente la barrera de la supremacía espiritual.

Si analizamos los planteamientos de Theodor Adorno sobre el arte, veremos que establece una postura crítica respecto del espacio social del mismo, pero no de su connotación espiritual (que define como libertad estructural). Adorno apela a la búsqueda de una equidad

⁹ Ver en García Canclini, *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, pp. 81-84.

‘social’ del arte, estableciendo su sinsentido en relación a la falta de libertad en la estructura social para el real desarrollo de la libertad ya alcanzada por el arte:

“En esta [en la falta de libertad total] el lugar del arte se ha vuelto incierto. Tras haber sacudido su función cultural y haber sacudido a los imitadores tardíos de la misma, la autonomía exigida por el arte se alimentó de la idea de humanidad. Pero esta idea se desmoronó en la medida en que la sociedad se fue haciendo menos humana”¹⁰

Como vemos, se trata de un problema de orden estructural, social, político, pero en ningún momento se trastoca el marco conceptual (ideológico) del arte en sí. Todo lo contrario, se mantiene. Más específicamente, Adorno aborda el conflicto del arte como espacio de distinción social, planteando que dicho espacio es una ‘parodia del arte’, funcional a las necesidades sociales de la burguesía, las que sólo se podrían romper según él con una real autonomía del arte.

“Solo puede interpretarse el arte por su ley de desarrollo, no por sus variantes. Se determina por su relación con aquello que no es arte. Lo que en él hay de específicamente artístico procede de algo distinto; de este algo hay que inferir su contenido; y sólo este presupuesto satisfaría las exigencias de una estética dialéctico-materialista. Su especificidad le viene precisamente en distanciarse de aquello por lo que llegó a ser; su ley de desarrollo es su propia ley de formación.”¹¹

“Los estratos básicos de la experiencia, que constituyen la motivación del arte, están emparentados con el mundo de los objetos que se han separado. Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma. Y es esto, y no la inclusión de momentos sociales, lo que define la relación del arte con la sociedad”¹²

El problema ideológico para Adorno, radica en la mercantilización de la obra. De esta forma, al mismo tiempo que desarrolla, junto a Horkheimer una crítica a la industria cultural, estableciendo una correlación entre su desarrollo y las estructuras político-económicas de

¹⁰ Adorno, Theodor, “Teoría estética”, pp. 1.

¹¹ Adorno, Theodor, Op. cit. pp. 5.

¹² Ibid pp. 10.

poder¹³; defiende el marco ideológico del arte, apelando a la unicidad, y al valor estético estructural como mecanismo de liberación.

Así, vemos que el 'arte', es problematizado en tanto reproductibilidad y mercado, dentro del discurso del materialismo histórico, pero no se trastoca su dimensión espiritual.

Probablemente, lo más cercano a una real crisis en el entendimiento de la autonomía del arte sea el desarrollo del concepto de 'aura' de Benjamin, quién estuvo vinculado a la Escuela de Frankfurt, pero no hizo parte de ella. Esta idea, responde a la representación irreplicable de lo lejano, que implica necesariamente una conexión con el significado ritual original de la obra. El desarrollo de este concepto está enmarcado en la aparición de los medios de reproductibilidad técnica del arte, los cuales evidentemente masifican su difusión. En palabras de Benjamin sería la emancipación de la obra de arte.

Para Benjamin, la respuesta del orden establecido ante la crisis expuesta es la teoría de l'art pour l'art, que sostiene el discurso del arte 'puro'; mientras que para él, la reproductibilidad supone el fin del culto, y la aparición de un nuevo mecanismo de fundamentación de lo artístico: la política. De esta manera, la reproductibilidad lo que hace es cambiar la relación de la masa con el arte; y considerando que el aura de la obra es en relación con su 'significado ritual original', en el caso del arte entendido desde la perspectiva de la reproducción, tendría precisamente su fundamento, y su valor aurático, en su praxis política.¹⁴ Benjamin no aborda el problema del origen del concepto de arte, ni su marco ideológico original, sino que directamente lo resignifica.

Vemos como estos autores, apuntan al fin del culto al arte de la manera en que lo desarrolla la burguesía. Entendiendo esta praxis como método de enajenación de la obra, en el entendido que, el arte no es un objeto decorativo. Es por esto que el desarrollo de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, apunta siempre a derribar el valor elitista del arte, y se canaliza

¹³ Ver Adorno, Theodor y Horkheimer, Max, *La industria cultural, iluminismo como mistificación de masas*, y Morin, Edgar y Adorno, Theodor, *La industria Cultural*.

¹⁴ Para abordar las ideas de Benjamin en relación a la obra de arte y el artista ver *La Obra de Arte en la era de su reproductibilidad técnica* y *El Autor como productor*.

principalmente en el desarrollo de la crítica contra la industria cultural. Pero la autonomía del arte continúa siendo fundamental en su definición (a excepción de Benjamin). El contenido moral distintivo otorgado a esta práctica cultural sigue intacto.

Pasemos ahora al problema del artista.

La manera en que el artista enfrenta esta problemática, tiene que ver con el entendimiento que él mismo tiene de lo que es ser 'artista'. Y el 'artista' (persona que hace arte) se encuentra inserto en un medio que existe tal como lo conocemos gracias al marco filosófico e ideológico del arte que hemos planteado anteriormente.

Respecto del rol del artista, y asumiendo los parámetros expuestos referidos al concepto de 'arte', la creación artística, según palabras de Bourdieu, deviene 'creación intelectual', es decir, hace parte del campo que sostiene ideológicamente los preceptos del pensamiento ilustrado.

Partiendo de la idea que el artista está inserto en un medio letrado tomaremos las ideas de Bourdieu que plantean que, "el campo intelectual constituye un sistema de líneas de fuerza" en el cual el artista (y su obra) se posiciona en "el campo cultural, como sistema de relaciones entre los temas y los problemas"¹⁵. De esta manera Bourdieu establece la lucha por la autonomía del campo intelectual (artístico), asumiendo sus leyes internas, pero asumiendo también su interrelación con el medio. Esta ineludible vinculación hace parte entonces del medio, y del proceso artístico desde el cual operaría el artista, idea graficada a través de lo que denomina como 'inconsciente cultural':

"el intelectual [en nuestro caso, el intelectual artista] está situado histórica y socialmente, en la medida en que forma parte de un campo intelectual, por referencia al cual su proyecto creador se define y se integra, en la medida, si se quiere, en que es contemporáneo de aquellos con quienes se comunica y a quienes se dirige con su obra [...] sus intenciones intelectuales o artísticas más conscientes están siempre orientadas por su cultura y su gusto, interiorizaciones de la cultura objetiva de una sociedad, de una época o de una clase [...] La cultura que incorpora en sus creaciones, no es algo que [...] permanezca irreductible a su realización"¹⁶

¹⁵ Boudieu, Pierre, *Campo de poder, Campo intelectual*, pp. 9.

¹⁶ Bourdieu, Pierre, *Op. cit.* pp. 41.

Al entender el arte bajo estos parámetros, en primer lugar el artista se encuentra inserto en una dinámica de relaciones de poder, en las cuales se define su validación creativa. En segundo lugar, aparece como un personaje letrado, un intelectual. Esto es ineludible en cuanto al arte desarrollado en los espacios académicos, y al artista que está inserto en ellos, puesto que la configuración de un proceso estético, o bien la creación de una música de arte, música absoluta, implica necesariamente un proceso intelectual.

Por otra parte, en relación al artista, cabe señalar que entendemos el arte como una actividad realizada por el ser humano; y partiendo de esta base, aclarar que entendemos al ser humano, como eminentemente social, por lo que el arte, en tanto actividad social deviene un proceso discursivo, necesariamente un mecanismo (consciente o no) de comunicación, identidad y/o representación (y reflejo del pensamiento del artista). Por esta razón, consideramos que la producción artística, aún bajo el discurso de autonomía no es jamás 'neutra', puesto que en tanto actividad humana y mecanismo de comunicación, asumimos, no esta exento de semantividad. Esto dado el carácter político que atribuimos al ser humano (en el sentido social del hombre) que lo lleva a construir comunidad mediante su capacidad de comunicación y su construcción de lenguaje.

Ahora bien, la figura del artista que abordamos en esta investigación está determinada dentro de un medio específico.

El caso de la música 'de arte', que se desarrolla en el medio académico chileno, se sustenta en los preceptos hegemónicos del discurso estético, la autonomía y el objeto artístico como 'puro', cerrado en sí mismo. Esto es trasladado a la realidad local, como símbolo de un alto nivel cultural, y como meta del proyecto de institucionalización musical¹⁷. Durante la primera mitad del siglo XX, desde los primeros antecedentes en las actividades del grupo de Los Diez, hasta la institucionalización del proyecto de la Sociedad Bach impulsado por Domingo

¹⁷ Una idea de arte y de medio artístico, que en este caso tampoco estaría libre de cargas ideológicas, puesto que se constituyó como discurso social de la alta burguesía chilena, anclado principalmente en la ciudad de Santiago. Para abordar en mayor profundidad el desarrollo de este proceso se puede ver en *Mi vida en la Música*, memorias de Domingo Santa Cruz, o bien, en los innumerables artículos de la revista Musical chilena referidos al proceso de institucionalización impulsado por Santa Cruz y la Sociedad Bach.

Santa Cruz, se lleva a cabo la instauración de dicho entendimiento del arte, en un espacio reducido de nuestra sociedad. Se trata de un proyecto, no únicamente ilustrado, sino que letrado¹⁸, el cual es construido desde un espacio socio cultural específico: la alta burguesía chilena.

La figura del artista en este proceso, atiende a la instalación del ya mencionado paradigma romántico. La idea del genio creador, paradigma bethoveniano rige los parámetros de la figura del creador instalada en el espacio institucional oficial. Por otra parte, más allá de las buenas intenciones del discurso democratizador, de las políticas educativas que de allí se derivan; se trata de un proyecto y un espacio cultural de élites. Apunta a establecer en Chile, un espacio musical europeo; el cual respondía al desarrollo del campo cultural como un mecanismo de distinción, realidad no sólo chilena, sino paradigma del desarrollo de las ‘bellas artes’ europeas en Latinoamérica¹⁹.

Sin embargo, ya hacia mediados de la década de 1950, cuando el aparato institucional musical estaba establecido, la figura del artista, se diversifica, en relación a su discurso político, su entendimiento social del arte, y la manera en que enfrenta su producción. Existen ya en este período en el medio musical chileno, fundamentalmente dos figuras: quienes permanecen en el desarrollo de lo artístico en tanto espacio autónomo y con un discurso aparentemente ‘a-político’ y quienes politizan abiertamente su quehacer, pero lo valorizan y entienden, más allá del rol social que buscan cumplir (político y militante), desde el mismo marco teórico heredado de su tradición.

Asumiendo entonces, que el arte en ningún caso es ideológicamente neutro, y que el artista, como plantea Bourdieu, actúa en relación al sistema en que se encuentra, es preciso aproximarse a la manera en que los artistas abordados en la investigación entienden su carga ideológica. La actitud política de los músicos que se identificaron con los espacios de la

¹⁸ Letrado desde la perspectiva que se configura a partir de un espacio académico y academicista, en el que la educación marca una distinción fundamental en el manejo de sus parámetros.

¹⁹ Esta idea es ampliamente argumentada por García Canclini en *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*.

izquierda chilena, se autodefinió ideológicamente bajo parámetros marxistas. El arte orientado a desmantelar lo que Marx denomina como ‘falsa consciencia’.

El concepto de ideología de Marx, pone el pensamiento crítico racional, al servicio de la revelación del orden establecido de la sociedad, mediante el análisis racional definiendo su idea de ‘inversión’²⁰ basado en los postulados hegelianos que apelan a la re-apropiación de la autoconciencia. Ahora bien, Marx ubica a la estética como uno de los mecanismos ideológicos que actúan en los procesos de inversión mental de la sociedad, al mismo tiempo que deja abierta la posibilidad de abordar el problema desde la misma:

“Debe hacerse una distinción entre la transformación material de las condiciones económicas de producción, que pueden determinarse con la posición de la ciencia natural, y las formas filosóficas, estéticas, religiosas, políticas o legales en suma, ideológicas, mediante las cuales los hombres se hacen conscientes de este conflicto y luchan por resolverlo”²¹

Como se planteó anteriormente, en lo musical, el medio académico en Chile reafirmó el carácter ideologizado de status quo de la música como arte. Sin embargo, en el contexto político de la década tratada en este estudio, los músicos militantes de izquierda orientaron su producción en un sentido totalmente opuesto: el de re-apropiación de la conciencia; o más bien, el de generar conciencia crítica en el medio que les rodeaba, abordando y problematizando los conflictos de poder de la estructura social, entendida como orden naturalizado. Paradójicamente, esto estableciendo su obra como un recurso discursivo, pero siempre entendiendo la obra de arte desde la idea de autonomía, con lo que finalmente se mantuvo el marco ideológico del arte.

El desarrollo del discurso político en la producción musical no rompió con los parámetros establecidos del canon estético, entendido éste como herramienta de validación de las posturas hegemónicas, aludiendo a la jerarquización de una herencia de prácticas y

²⁰ La inversión entendida como ideología (a nivel mental) y como alienación (a nivel real). Subentendiéndose que la superestructura ideológica permite la alienación de la sociedad lo que deriva en la idea de la ‘conciencia invertida del mundo’.

²¹ Cita a Marx, Karl, *Preface*, tomada de Larraín, Jorge, *Op. cit.* pp. 137.

parámetros preestablecidos en el oficio artístico²². Los artistas, articularon su discusión, desde los parámetros del materialismo histórico, sin quebrar los preceptos ideológicos del arte, sistema según el cual se rigen y a cuyas reglas respondieron, en este caso, aún cuando eso pusiera el discurso político en relación a la praxis artística en una situación paradójal. De los pocos que teorizaron a este respecto, veremos que el que plantea el problema es Gustavo Becerra, pero sus postulados, en un sentido profundo, no hacen parte activa de la discusión interna.

A continuación instalaremos esta problemática, dejando abierta la puerta a una investigación posterior, más profunda, rescatando la loable intención e indiscutible capacidad de este perfil de actores que participaron del proceso político vivido en la década de 1960 hasta 1973 de enfrentar el status quo de la sociedad, pero denotando que un eslabón perdido se ancla en la desarticulada discusión interna respecto del marco ideológico de la propia actividad.

²² Para un desarrollo más profundo de la idea de canon ver Corrado, Omar, “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”

ANTECEDENTES GENERALES

La izquierda y el proceso político en Chile 1960-1973

“Chile se encuentra en la necesidad de iniciar una nueva manera de construir la Sociedad Socialista: La vía revolucionaria nuestra, la vía pluralista, anticipada por los clásicos del marxismo, pero jamás antes concretada
[...] Chile es hoy la primera nación de la tierra llamada a conformar el segundo modelo de transición a la Sociedad Socialista.
[...] Los escépticos y los catastrofistas dirán que no es posible. Dirán que un parlamento que tan bien sirvió a las clases dominantes e incapaz de transfigurarse para llegar a ser el parlamento del pueblo chileno.
[...] Las dificultades que enfrentaremos no se sitúan en este campo. Residen realmente en al extraordinaria complejidad de las tareas que nos esperan: Institucionalizar la vía política hacia el socialismo,
[...] Por esta meta combate el pueblo. Con la legitimidad que da el respeto a los valores democráticos. Con la seguridad que da un programa. Con la fortaleza de ser mayoría. Con la pasión del revolucionario.
Venceremos”²³

Durante la década de 1960, se vive a nivel mundial un proceso social y político en el que pugnaban dos formas de plantearse el mundo y la construcción de las sociedades desde la perspectiva de la cultura occidental. Ha ocurrido la Revolución Cubana, y se encuentra en pleno desarrollo la guerra fría. Latinoamérica está sumida en un conflicto de lucha, asumiendo un posicionamiento en el orden mundial específico, subordinado a las grandes potencias económicas, principalmente a EEUU.

Ya en este punto del siglo XX han hecho su entrada a la historicidad latinoamericana, los actores sociales que tradicionalmente se encontraron excluidos de los discursos de poder y de los procesos constitutivos de los proyectos nacionales. La CEPAL se yergue con un discurso

²³ Vía Chilena al Socialismo. Primer mensaje del presidente Allende ante el congreso pleno, 21 de mayo de 1971, fragmentos citados de Arrate, Jorge y Rojas, Eduardo. *Memorias de la Izquierda chilena, tomo II.* .

político económico latinoamericanista que intenta definir y actuar frente a los mecanismos de dependencia y constitución del orden económico mundial en los cuales se ven involucrados países como el nuestro.

En el marco de todos estos procesos históricos y políticos cabe rescatar las palabras de Fidel Castro en la Segunda Declaración de La Habana:

“En muchos países de América Latina la revolución es hoy inevitable. Ese hecho no lo determina la voluntad de nadie. Está determinado por las espantosas condiciones de explotación en que vive el hombre americano, el desarrollo de la conciencia revolucionaria de las masas, la crisis mundial del imperialismo y el movimiento universal de lucha de los pueblos subyugados.”²⁴

El párrafo anterior refleja claramente el espíritu del período y realza la búsqueda social y política de libertad e independencia de las naciones latinoamericanas. Dicha independencia, que no debía ser únicamente formal y que se veía amenazada en el caso latinoamericano por el entonces denominado imperialismo norteamericano, configuró un discurso sobre el sujeto social desde el cual se construiría la nueva sociedad, libre y autónoma, discurso y discusión que es posible abordar desde la producción cultural, como veremos más adelante.

Más específicamente, Chile se encuentra en pleno apogeo de un Estado desarrollista y populista, proceso articulado desde el cambio de constitución en la década de 1920 con todos sus antecedentes; y la politización alcanza durante la década de 1960 un punto exacerbado.

Lo vivido en la década de 1960 y hasta el año 1973 constituye una entrama de aristas políticas, económicas, culturales, globales y locales, que conforman el proceso histórico en el cual se desarrolla el marco de esta investigación; y para comprender desde qué perspectiva se construye la producción musical que se pretende abordar más adelante es preciso posicionarse, aunque sea brevemente, en la situación política y social que pretendemos abordar desde la música.

²⁴ Castro, Fidel, “Segunda declaración de la Habana”, 4 de febrero de 1962. Texto completo reproducido en <http://www.ciudadseva.com/textos/otros/2declara.htm>

Para abordar la politización del medio musical académico llevada a cabo por los músicos de izquierda, pasemos en primer término a una breve descripción de los procesos internos vividos por la izquierda chilena en ese período.

Esta investigación está enmarcada en la década de 1960 hasta el año 1973; sin embargo, el devenir de los acontecimientos políticos y sociales de la década de 1960 es indisociable de lo acaecido durante los años 1950. Es en este período en el cual se configuran los discursos políticos que protagonizarán enmarco de este estudio, tanto en parámetros netamente políticos, es decir, la configuración de los lineamientos de los partidos y sus discursos económicos sociales y culturales; así como la paulatina gestación e incorporación de los pensamientos de izquierda en el pensamiento de los integrantes de la academia musical, situación que veremos más adelante expresada principalmente en la figura de Roberto Falabella y en el conflicto de la Orquesta Sinfónica a fines de la década de 1950, que como veremos pone de manifiesto el estado del accionar político en el medio musical académico.

Pero comencemos por la articulación de los discursos de los partidos políticos. Ya a mediados de la década de 1950, los dos principales partidos de la izquierda chilena abordaron política y teóricamente decisiones fundamentales para comprender el desarrollo político del período. Desde el comienzo de la alianza política se devela una fuerte contradicción, partiendo de la base que el Frente de Acción Popular FRAP, cuyo eje político central fueron el Partido Socialista y el Partido Comunista, fue una ‘alianza política-electoral’, cuyo objetivo pragmático no fue suficiente para superar las diferencias en la manera de entender políticamente el mecanismo para alcanzar una sociedad socialista en Chile.

Por un lado el Partido Socialista, que se unificó el año 1957 en el XVII congreso del partido (nos referimos a la unión del Partido Socialista Popular y el Partido Socialista de Chile) postulaba la tesis del Frente de Trabajadores (planteada por el Partido Socialista Popular en el XVI congreso del partido el año 1955), en la que, según dice Pablo Rubio, “en el orden político, el Estado sería de carácter nacional-revolucionario e ideológicamente socialista, lo cual incluiría

alterar aspectos fundamentales de la ideología burguesa, como el individualismo”²⁵, y definía además al partido Radical como centrista e híbrido, postulando una visión autocrítica de su propia participación en los gobiernos radicales, planteándose además como opositores al gobierno de turno.

En el documento referido al Frente de Trabajadores del XVII Congreso del partido, en el cual se llevo a cabo su reunificación, se planteó por una parte

“Que el socialismo traduce concretamente su oposición al actual gobierno y los partidos burgueses y centristas en su decidido propósito de trabajar por el mantenimiento y fortalecimiento del FRAP y la más amplia movilización de masas a su alrededor, sin sectarismos ni exclusivismos de ninguna especie.”²⁶

Pero inmediatamente esto entra en crisis en el siguiente punto del documento planteando

“Que el socialismo unificado estima que el FRAP hasta el presente, no ha logrado una gravitación poderosa en el seno de la clase trabajadora por sus vacilaciones y la falta de claridad política a causa de la actitud oportunista del PC la división del Socialismo. El socialismo estima, entonces, la necesidad indispensable de que el FRAP defina sin ambages su posición revolucionaria de Frente de Trabajadores, como justa expresión de la unidad del socialismo y del movimiento obrero, eliminando todo compromiso contrario a esta posición”²⁷

Por otra parte, el Partido Comunista, en su X congreso realizado en 1956 marcaba su principal diferencia mediante la inclusión de la burguesía chilena, postulando la teoría de los cambios graduales y por etapas. Para lo comunistas, la burguesía chilena no necesariamente debía quedar exenta de la alianza política ni del proceso vivido, lo que resulta razonable, si se considera el origen social de gran cantidad de sus militantes importantes²⁸. Esta actitud, en

²⁵ Rubio, Pablo, “La izquierda Chilena en la década de 1950”, en línea, disponible en <http://www.archivo-chile.com>

²⁶ XVII Congreso General Ordinario, Santiago, 5 de agosto de 1957. En Alejandro Witker [Ed] *Historia documental del Partido Socialista Chileno*. pp. 168. En línea, disponible en www.memoriachilena.cl

²⁷ *Ibid.* pp. 169.

²⁸ Para el caso analizado en esta investigación resulta extremadamente relevante esta situación. La música desarrollada en los espacios académicos corresponde por antonomasia a espacios de la alta sociedad chilena. En términos generales, el arte, entendido dentro del marco de las denominadas ‘bellas artes’, hasta el momento configuró un mecanismo de distinción de élites; sin embargo en este momento coyuntural de nuestra historia, se produce una politización de los espacios artísticos más convencionales, la cual es

ocasiones denominada como ‘electoralista’ decía relación con el mecanismo de revolución desde dentro del aparato estatal, el cual, ideológicamente se subentiende como el marco de la estructura social establecida previamente.

De esta manera, ya el FRAP aparece como un antecedente paradójico del desarrollo de la izquierda chilena en la década de 1960 y hasta el año 1973; es más, tal como afirma Tomás Moulián, finalmente “el FRAP no planteó un programa anticapitalista sino solo ‘antiimperialista, antioligárquico y antifeudal’”²⁹. Estas diferencias políticas apreciables en las actas de los congresos de ambos partidos se ven reflejadas en el desarrollo del campo cultural y artístico, y más específicamente en el musical, caso que nos atañe, puesto que las distintas discusiones referidas a las libertades estéticas y las formas de politización del campo cultural reflejan las distintas vertientes de pensamiento de la izquierda chilena.

Tras el ascenso electoral de la izquierda con los resultados obtenidos por Allende en las elecciones de 1958 y una vez acontecida la Revolución Cubana, el clima político y social en Chile entra en un devenir incontenible hacia la búsqueda de la revolución y de la instauración de un Estado Socialista. Pero cabe preguntarse en primer término, sobre todo ante las divergencias de fondo en la manera de entender teórica y políticamente el camino al socialismo, ¿qué se entendía por revolución?. Partiendo de la base que se concordaba en todos los espacios de la izquierda en la necesidad de hacer la revolución, nos hacemos de las palabras de Julio Pinto para especificar que

“La revolución, entonces, se concebía como una transformación radical (“estructural”, se decía entonces) del régimen político, económico y social vigente, que era, para los efectos chilenos, el capitalismo subdesarrollado y dependiente. Se la concebía también con un apellido y una meta precisos: la revolución chilena debía ser socialista [...] El apoyo teórico para dicha propuesta, por último, lo brindaba el pensamiento marxista-leninista, al cual, en términos genéricos, adherían prácticamente todos los partidos chilenos de la revolución. Otra cosa eran las lecturas e implicancias

llevada a cabo, obviamente, por artistas, que adherían a los lineamientos políticos de izquierda pero que, dada su condición burguesa, lo hacían desde la postura menos radical representada por el PC, cuyas políticas culturales, además del rol de los intelectuales y burgueses serán tratadas más adelante.

²⁹ Moulián, Tomás, “La vía chilena al socialismo. Itinerario de la crisis de los discursos estratégicos de la Unidad Popular”, En: *Cuando hicimos historia*, Pinto, Julio, [Ed], pp 43.

que de esa doctrina se derivaban, materia sobre la cual, como se sabe, había profundas y profusas diferencias”³⁰

El debate de la izquierda en la década de 1960, que ya tiene antecedentes, como hemos planteado antes, en los acontecimientos de la década anterior, se puede caracterizar, según Julio Pinto, en dos posturas paradigmáticas: la gradualista (encabezada por el PC y respaldada por un sector del PS y el sector del MAPU que daría origen en 1973 al MAPU Obrero Campesino; y el Partido Radical); y la rupturista (encabezada por la mayoría del PS, la otra fracción del MAPU, la Izquierda Cristiana y el MIR). Estos dos lineamientos denotan la continuidad de las problemáticas descritas en la década anterior.

El proceso culmina con el gobierno de Salvador Allende (que pertenecía a la fracción del PS cuyo discurso era gradualista), en el cual tanto él como el PC jugaron todas las cartas necesarias para demostrar que la revolución podía llevarse a cabo de manera pacífica, cosa que para rupturistas resultaba ingenuo, o en el peor de los casos, implicaba traición. Para ellos, según palabras de Julio Pinto,

“una clase dominante jamás renunciaría a su condición de tal sin oponer resistencia. Más aún: la legalidad burguesa [...] se había creado expresamente para consagrar esa situación y muy difícilmente podría prestarse para que los revolucionarios llevaran a cabo su necesaria obra destructora”³¹

Fidel Castro dijo en su discurso ya citado, “El deber de todo revolucionario, es hacer la revolución”; y en el caso chileno cabe preguntarse entonces, qué es la revolución. Atendiendo a la complejidad y particularidad de lo acontecido en Chile es posible si se vivió una revolución, entendida ésta en su definición más estricta; sin embargo, tal como afirma Tomás Moulián,

“la mayoría de los sujetos sociales (partidos, organizaciones, comités, personalidades o ciudadanos) vivieron la experiencia de la unidad popular como si fuera una revolución socialista, aunque se ejecutaba desde dentro del Estado o desde arriba, iba a tener en la lucha política todos los efectos polarizadores de una revolución socialista a secas [...] La unidad popular no pretendía ser una revolución directamente socialista sino más bien buscaba realizar transformaciones sin tomar el poder total, pero

³⁰ Pinto, Julio, “Hacer la Revolución en Chile”, En: *Cuando hicimos historia*, Pinto, Julio, [Ed], pp. 12

³¹ Pinto, Julio, *Ibid*, pp. 19.

teniendo como perspectiva el avance hacia el socialismo a través de la acumulación de fuerzas en el estado³²

Son estas complejas relaciones entre teoría y práctica las que sin duda ofrecen un espacio político en el cual el proceso social y cultural que lo sustenta, es mecanismo válido para abordar la trama de elementos que conforman el proceso vivido.

En definitiva, el punto más importante de la discusión interna de la izquierda radica en la falta de empatía de ambas posturas para abordar el criterio opuesto. Por un lado, es cierto que el aparato estatal se constituye como el marco legal que sostiene el orden represivo de la sociedad; pero por otra parte, la revolución no puede obviar a los otros integrantes de la sociedad, menos cuando éstos argumentan un discurso ideológico equivalente.

Mientras la izquierda rupturista debió plantearse cómo abordar el problema de la burguesía que militaba en la izquierda y hacía parte del proceso, la izquierda gradualista debió plantearse problemáticamente como romper enmarco ideológico del aparato institucional desde el cual pretendía establecer la revolución ‘por etapas’, puesto que simplemente utilizarlo en pos de la revolución, permitió evidentemente en muchos casos (tal es el caso de la música de tradición escrita como manifestación cultural mayoritariamente burguesa), la persistencia del marco ideológico dominante, a pesar del discurso revolucionario.

³² Moulián, Tomás, *Op cit.* pp 35.

Paradigmas de la producción cultural y artística en los años 1960-1973

Los mecanismos de construcción de identidad en los procesos políticos, se enmarcan en distintos espacios que constituyen la estructura social en su conjunto. Para poder aproximarse a las formas tanto de construcción como de representación de dichos discursos, es posible utilizar los espacios artísticos y culturales, en tanto procesos sociales, así como políticas culturales, a manera de elemento constitutivo del proceso histórico. El arte, las manifestaciones culturales y en este caso en particular la música, conforman una representación y se constituyen, en tanto lenguaje, como mecanismo de comunicación y construcción de la realidad social.

Como ya hemos dicho anteriormente, la década de 1960 se destacó por su gran agitación social y por un estado generalizado en el cual se estructuraron diversos proyectos políticos para formular la sociedad. Evidentemente entra en crisis el patrón establecido hasta entonces, y se desarrolla una fuerte conciencia crítica. En este punto la producción artística juega un rol fundamental.

Un espacio ineludible a ser tratado en este punto es el folclore, el cual fue abordado como un proyecto de identidad nacional. El ser humano entendido socialmente establece un sentido de pertenencia a una determinada colectividad mediante manifestaciones culturales, y desde esta perspectiva, la construcción de un discurso cultural de acuerdo a los parámetros de la sociedad nueva era indispensable.

La identidad, haciéndonos de las palabras de Ignacio Ramos³³, como discurso juega su efectividad en tanto difusión, que sería el elemento fundamental para certificar su operatividad. En el desarrollo de un proceso como el de la década de 1960, en lucha constante por instalar una sociedad nueva en contraposición a las grandes fuerzas hegemónicas en juego, la masividad del discurso cultural, como marco legitimador y como espacio de representación, comienza a jugar un rol importante. No olvidemos que ante la irrupción de los medios masivos de comunicación, el tema era como ‘educar’ a ‘las masas’ que constituían al ‘pueblo’.

³³ Ramos, Ignacio, “Folklore Musical en Chile, un proyecto de identidad nacional 1920-1973”, artículo inédito, gentileza del autor.

En la década de 1960 en particular, la izquierda articula mediante el espacio artístico una representación de lo nacional, un discurso que apela al nuevo proyecto de país que quiere desarrollar. Un proyecto de nación, “comunidad política imaginada”³⁴, sostenido desde luego, por un sistema cultural que se reformula. Es así como nos enfrentamos a un folclore musical, que no corresponde ni al desarrollado estrictamente en zonas rurales, ni a la representación previa de la chilenidad sustentada en una idea decimonónica, que apela al tradicional sentimiento patriótico de las clases dominantes graficado culturalmente en la figura del huaso de la zona central, como núcleo originario de la identidad nacional, tendiente a la estilización y a la homogeneización, que era lo que hasta ese momento prevalecía. Es más bien, una nueva manifestación urbana, creativa, que no responde a una estilización como la que convencionalmente se llevaba a cabo hasta entonces, sino a una recreación, o bien, a la creación de un imaginario musical a partir del folclore tradicional, que fue altamente político y se configuró como discurso constitutivo del nuevo proyecto identitario de la izquierda.

Fue una ‘conjunción entre música y política’³⁵, o más generalmente entre arte y política, que denota el cambio radical en los espacios intelectuales orientados completamente a la transformación social.

Indiscutiblemente, y a modo de ejemplo ineludible, Violeta Parra juega un rol fundamental. Al hablar de la politización de la sociedad, hablamos también de una nueva manera de entender la producción cultural, y en este sentido, Violeta, con su afán de denuncia social, más allá del trabajo de recopilación, constituye un ejemplo de resignificación social del folclore. Es en otras palabras, un ejemplo del compromiso político del artista de izquierda e ícono de todo un movimiento cultural.

Pero la figura de Violeta Parra es más compleja de lo que aparenta. Es posible vislumbrar, a través de ella, ciertas problemáticas de las políticas y desarrollo cultural del

³⁴ Anderson, Benedic, *Comunidades imaginadas*. pp. 23

³⁵ Bowen, Martín, “El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política”, pp. 2.

período. Castillo Fadic nos relata en “El sueño de Violeta: Situación y problema”³⁶ de qué manera el filósofo Luis Oyarzún rechaza la propuesta amorosa de Violeta; propuesta que estaba cargada de iniciativa creativa. El problema fundamental en esta situación deviene del hecho que Violeta, en su persona, su actividad y su producción “obedece a una suerte de ostracismo que la mantuvo a bastante distancia del grupo hegemónico y estable de los folkloristas”³⁷. Haciéndonos de las palabras de Ignacio Ramos, “Violeta Parra vendría a ser una síntesis problemática entre tradición e innovación”, que constituye un referente para todo el movimiento folclórico musical que culminaría con la NCCh. Sin embargo, tal como afirma Martín Bowen, su perfil se aleja del modelo ilustrado que predominaba en los espacios intelectuales y desde los que se configuraron los discursos culturales (a pesar de haber sido inserta en él). Todo lo anterior, en tanto problemática, refleja desde el medio cultural la paradoja del proyecto de izquierda. Por otra parte, en el marco del proceso de las reformas universitarias de la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica, “el pensamiento universitario quedó anclado a la administración de un modelo epistemológico ‘metropolitano’, desechando así la posibilidad de diálogo con estas manifestaciones particulares de pensamiento social” (Dice Bowen basándose en el texto de Castillo Fadic recientemente citado)

Lo anterior denota un paradigma fundamental en las políticas culturales desarrolladas por la izquierda chilena en la década de 1960 y hasta el año 1973, que es la construcción de un proyecto cultural ‘popular’ e ‘ilustrado’. Por el pueblo, pero desde el bastión de la autoridad del logos universitario.

Pero manifiesta también un punto central desde el cual se articulan las discusiones político-culturales del período. Como hemos dicho antes, mediante lo cultural se pretendió establecer un proyecto de identidad que respaldara los parámetros del proyecto político. Se trata de la construcción de una sociedad nueva, con un ‘hombre nuevo’. Este hombre como figura referencial estaba ligado a la idea del desarrollo educativo y cultural como mecanismo de autonomía y libertad.

³⁶ Castillo Fadic, El sueño de Violeta: Situación y problema. En: *Estéticas Nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*.

³⁷ Ramos Ignacio, “El gavilán de Violeta Parra, deconstrucción y reconocimiento monstruoso del folklore chileno. Bosquejos de una perspectiva derridiana.” pp. 1.

Esto nos lleva a puntualizar lo siguiente: Primero, si la identidad es exitosa en tanto masividad, el desarrollo de los parámetros culturales en la construcción del nuevo proyecto de hombre y de sociedad desde la perspectiva de la izquierda encontrará un problema sustancial en la industria cultural. Segundo, la construcción del sujeto popular, del nuevo concepto de hombre y de sociedad implicará entonces una lucha respecto de dicha industria, en la necesidad de oponerse a la representación que ella implica de las estructuras de poder y el desarrollo de la sociedad capitalista. Tercero, esta batalla se libraré en el terreno de la generación de consciencia crítica, pretendiendo que mediante la educación será posible hacer de la figura del hombre nuevo la de un ser capaz de enfrentar las vicisitudes que implica el orden social establecido. Y cuarto, esta lucha contra la figura de la industria cultural será un elemento transversal que servirá a los miembros de la academia militantes o simpatizantes de la izquierda para vincular su discurso artístico y estético a sus parámetros políticos ya que, así como la industria cultural cargaba con una connotación negativa para la izquierda, sucedía lo mismo dentro del espacio académico en el cual la masividad de la industria cultural, principio opuesto al de la unicidad y trascendencia, era algo deplorable de lo cual el espacio artístico musical debía obligadamente prescindir.

De esta manera la idea de ‘gobernar es educar’, característica del período desarrollista será fácilmente vinculable con el eslogan de ‘arte para todos’. Los distintos discursos finalmente podrán ser articulados en el espacio del medio académico musical puesto que el concepto elevado del ‘arte’ musical pudo ser instalado en la idea evolucionista del proyecto socio-cultural.

La cultura y el arte cumplían, en primer lugar, un rol crítico, en búsqueda de la ‘verdad’. Según sale en el programa básico de gobierno de la Unidad Popular, “con el proceso social que se abre con el triunfo del pueblo, se irá conformando una nueva cultura”³⁸. Pero claramente, no se consideraba el conocimiento popular como válido para definir cuál es la conciencia y la verdad a la que se apela. Evidentemente, esto corresponde a uno de los más grandes paradigmas del período; una especie de ‘despotismo ilustrado’ si se quiere: ‘por el pueblo, pero sin el pueblo’ puesto que no todos confiaban en la inteligencia del ‘pueblo’; concepto ya cuestionable, debido a la homogeneización del sujeto social que graficaba la idea de ‘pueblo’, basada

³⁸ Cita tomada de Bowen, Martin, Op. cit. pp. 8.

fundamentalmente en el trabajador, proletario, urbano. Se desconfiaba de la reacción del pueblo frente a la invasión de los nuevos medios masivos de comunicación, y se desconfiaba de su conocimiento no ilustrado en el proceso de concientización.

“... liberar las fuerzas espirituales encerradas en ellas [las masas]. Sólo así será posible realizar la doble tarea de desmitificación, desenvolver una conciencia libre que sea ácido disolvente de los espectros del pasado y de las concepciones heredadas de una sociedad cuyas clases dominantes se propusieron, por encima de todo, que el pueblo tuviera una idea extraña a su realización histórica, desconocedora de su fuerza, de su misión”³⁹

Sin lugar a dudas, estas ilustradoras palabras de Volodia, evidencian la actitud paternalista, intelectual e ilustrada que caracterizó el discurso de la época. Discurso, que en lo cultural, buscaba generar, además de un estado de conciencia, una nueva identidad nacional, renegando de las influencias foráneas y apelaba a la descolonización cultural e ideológica; sin embargo, esto siempre en una dialéctica con expresiones separadas de lo originario. Y es que no podía ser de otra forma, si pensamos que es un discurso construido desde la intelectualidad, que es válido culturalmente desde parámetros netamente occidentalizados. De ahí el rol fundamental de aquellos miembros de la burguesía chilena cuya orientación ideológica era de izquierda. Lo que se relaciona, extrapolando la discusión expuesta en el punto anterior, con la discusión aguerrida que existía respecto del rol de los burgueses en el desarrollo de las actividades políticas, puesto que para los grupos más extremos,

“la búsqueda de la independencia cultural aspiraba al abandono absoluto de aquellos valores culturales puestos en vigencia por la burguesía local [...] la dependencia superestructural con la metrópoli había sido, y seguía siendo, funcional a los intereses de las burguesías locales de América, lo que las hacía cómplices irrenunciables del imperialismo”⁴⁰

Sin embargo, es indispensable decir que el rol jugado por los burgueses intelectuales de izquierda (evidentemente vinculados con el discurso gradualista) fue fundamental en el desarrollo de los espacios académicos, intelectuales y sociales del proceso vivido. Como vemos en la anterior cita, el conflicto político entre las distintas fracciones de la izquierda se ve

³⁹ Volodia Teitelboim cita tomada de Bowen, Martín, Loc. cit. pp. 4.

⁴⁰ Bowen, Martín, Loc. cit. pp. 6.

reflejado en las discusiones referidas a la producción cultural; lo que no resulta para nada sorprendente, puesto que el rol que esta jugó en el desarrollo del proyecto país que se buscaba instalar era tan vital, como la discusión estrictamente política. El proyecto cultural constituyó el elemento discursivo de validación, integración y articulador de identidad grupal, social y del proyecto ideológico de nación.

Por otra parte, y como ya hemos hecho mención anteriormente, todo el espacio cultural de izquierda desencadena transversalmente una lucha frente a los mecanismos ideológicos de enajenación social y cultural. Más allá de las paradojas internas, en este sentido, se vivió una batalla campal contra todos los mecanismos de la industria cultural, sostenida, desde luego, a partir de los parámetros antes planteados.

Uno de los espacios más complejos de esta lucha fueron los medios de comunicación masiva. Vemos así como un rol fundamental lo juega la televisión. Javier Rodríguez, en un trabajo referido a la configuración del proyecto televisivo de Canal 13, advierte que

“a la televisión se le atribuye por tanto una gran responsabilidad en la organización de la sociedad moderna, ya que como instrumento comunicacional es la encargada de estructurar el espacio de la ‘videosfera’, aquel espacio mental y representacional de información visual que contribuye a establecer la relación entre los hombres y el mundo que les rodea.”⁴¹

Esto desde los espacios más populares hasta los más académicos. Vemos así como en la Revista La Quinta Rueda René Schneider afirma, en un artículo titulado “No vea televisión, se acostumbrará” que

“La televisión podría ser el testimonio del proceso de cambios que vivimos [...] ¡Pero! La canción aún es válida aquí y seguirá siéndolo por un tiempo... Todos los canales chilenos nacieron con muy buenos propósitos: “La televisión universitaria es una garantía”, “no habrá televisión comercial”, etc.

Y en la práctica ¿Qué pasa?

Existen tres canales en Santiago. Uno en situación difícil de analizar en este momento con una muy baja teleaudiencia –Canal 9 [en ese momento el canal de la Universidad de Chile]-. Otro, el 13, con gran parte de su programación “made

⁴¹ Rodríguez, Javier, *El advenimiento de un lenguaje televisivo autónomo: Canal 13 y la Reforma de las comunicaciones*, artículo inédito, gentileza del autor, pp. 2.

in USA”, “que nada en Coca-cola”; con una dirección y una inspiración claramente de oposición al avance popular [...] Y nos queda Televisión Nacional. “El canal de la mentira”, dicen unos. “¿Está cumpliendo su papel en el proceso?”, se preguntan otros.”⁴²

Artículos en esta revista referidos al contenido alienante de la programación hay muchos. Sólo por citar algunos: “TV Minuet sobre la lucha de clases”⁴³, de Eugenio Llona, en el que se refiere a la televisión como la “caja idiota”; o “Barnabás ante la estaca: Reunión de fantasmas”⁴⁴ de José Rodríguez Elizondo, en que critica el escenario de las series y telenovelas en la pantalla chica.

Respecto a la discusión interna dentro de los canales, en el citado trabajo de Javier Rodríguez, se describe cómo el proyecto televisivo de Canal 13 hubo un fracasado intento de abordar esta problemática, intentando pasar de un proyecto de televisión de ‘servicio’ a una de ‘compromiso’. El proceso descrito está íntimamente ligado al desarrollo de la Reforma Universitaria vivida en la Pontificia Universidad Católica de Chile, lo que nos daría luces de por qué esto no fructificó. Frente a las dificultades que el proceso de Reforma fue sufriendo, el proyecto televisivo finalmente fracasó, y Canal 13 retornó a la eficiencia técnica como fundamento principal de la política televisiva del canal, eficiencia técnica que conlleva el pluralismo liberal y que denota finalmente el intento fallido de gestar un medio de comunicación masivo orientado a funcionar como un ente crítico y social. No olvidemos que por más que haya existido grupos progresistas actuando dentro de la UC, finalmente Canal 13 se configuró desde muy temprano como el Canal de derecha.

Respecto del Canal 9, partamos de la base que funcionaba con bajo presupuesto, y luego, es preciso afirmar que tal como es el caso de la Universidad Católica, el proceso de Reforma Universitaria vivido en la Universidad de Chile afectó al desarrollo de este espacio televisivo. Ya con el triunfo de Boeninger en el año 1972 en la Universidad, y cursando el cuarto año del

⁴² Schneider, René. “No vea televisión, se acostumbrará”, En: *Revista Cultural La Quinta Rueda*, noviembre de 1972.

⁴³ *Revista Cultural La Quinta Rueda*, enero-febrero de 1973.

⁴⁴ *Revista Cultural La Quinta Rueda*, agosto de 1973.

proceso de Reforma, se designó a nivel de Consejo Universitario la reestructuración del departamento de prensa del canal, que estaba en manos de las fracciones más radicales de la izquierda universitaria, proceso complejo que no pudo ser enfrentado apropiadamente debido a que ya en ese punto del proceso vivido en la universidad, la izquierda sostenía una discusión interna que no pudo ser resuelta y los dirigentes políticos no tenían mecanismos de control efectivos sobre las personas involucradas.⁴⁵

De esta manera vemos cómo la problemática de los medios de comunicación no era menor en el desarrollo de las políticas culturales, y cómo todas las aristas culturales y artísticas que caracterizaron el período están vinculadas a los espacios intelectuales y se encuentran insertas en la discusión ideológica de la izquierda, que luchaba por la apropiación y resignificación de los campos culturales.

De hecho, la televisión constituyó un punto central en los conflictos que representaba el problema de la industria cultural. Es por esto que las discusiones respecto a ella resultan importantes para dilucidar los distintos discursos respecto de dicha industria. Y así como hemos visto la condena hecha a la televisión como recurso del desarrollo del capitalismo por parte de los espacios de representación cultural de la izquierda, es posible apreciar ideas igualmente despectivas referidas al problema de la industria cultural provenientes del medio académico del arte y en particular de la música. Tal es el caso de las ideas sobre la televisión de Domingo Santa Cruz expresadas en la nota editorial de la Revista Musical Chilena N° 84, en que plantea la necesidad de una televisión estatal con una orientación educacional, evidentemente enfocada a ‘mejorar’ el nivel cultural de la sociedad a fin de igualar los estándares europeos. Vemos así que el tema de la pantalla no es un tema menor y afectaba a distintos actores sociales.

Interesante instalar en este punto, que el problema de la industria cultural será finalmente un eslabón en la trama de discursos que se entrelazan en el medio artístico. Por lo tanto, en el terreno de la academia musical los actores que gestaron el discurso de la izquierda ensamblaron

⁴⁵ Para ver más sobre este proceso véase *La Reforma en la Universidad de Chile*, dirigida por Manuel Antonio Garretón y Javier Martínez.

las ideas sobre la industria cultural presentes en sus referentes políticos con el conflicto que generaba finalmente lo masivo en el dominio del arte.

Por otra parte, respecto de la pantalla grande la Empresa Estatal Chile Films cumplió un rol importante. Participaron en ella figuras tales como Raúl Ruiz y Miguel Littin, cuya producción estaba orientada a generar conciencia respecto de la realidad nacional.

Era tal la necesidad de expresión de la sociedad, que todos los espacios constituyeron un soporte a la configuración del discurso político desde el arte. Otro ejemplo más es la actividad muralista de la brigada Ramona Parra. Claro que las pinturas murales, desde siempre han tenido una connotación eminentemente social. Sin embargo, el caso particular de la Brigada Ramona Parra, el cual en términos conceptuales está claramente influenciado por el movimiento muralista mexicano, es eminentemente un discurso político, de arte ‘por y para el pueblo’, cuyo rol es educativo y conscientizador.⁴⁶ Además está la producción de afiches, o ‘carteles’, con una finalidad igualmente conscientizadora. Así lo explica Miguel Rojas Mix en “La gráfica de la revolución”⁴⁷ donde afirma que “La gráfica es un producto de la Revolución y está al servicio de ella” y relaciona esta producción con la influencia del ‘cartel’ (afiche) cubano y el rol que cumple en el desarrollo cultural de la revolución en sus diversos estilos.

Respecto de las políticas estatales, toda acción práctica estaba siempre orientada a la formación del hombre nuevo, a su conscientización y educación. Ejemplos hay muchos, pero sin duda, uno interesante es la compra de la Editorial Zig Zag, realizada por el estado ya iniciada la UP en febrero de 1971, la que posteriormente daría origen a la Editorial Quimantú:

“La nueva editorial inicia masivas ediciones de libros y revistas. La oposición reacciona agitando el tema de la libertad de prensa como un derecho supuestamente amenazado. Pero el impacto cultural de Quimantú es imborrable”⁴⁸

⁴⁶ Para profundizar en la actividad muralista véase la tesis *De los artistas al pueblo: esbozos para una historia del muralismo social en Chile*, de Paula Domínguez Correa, disponible en ciber tesis.

⁴⁷ *Revista Cultural La Quinta Rueda*, julio de 1973.

⁴⁸ Jorge Arrate y Eduardo Rojas, Op. cit. pp. 37.

Finalmente, en lo que al espacio musical se refiere, la NCCh es el referente ineludible del período, entendida ésta como un proceso desde antes que adquiriera su nombre con sus orígenes anclados por una parte en el neofolklore, a pesar de las divergentes vertientes ideológicas que adquieren ambas tendencias posteriormente, y en la canción de protesta, definida a partir de la trova cubana.

El desarrollo de esta propuesta político-musical será abordado posteriormente; pero resulta interesante proponer un primer acercamiento a la discusión, evidenciando desde ya las discrepancias internas del medio musical, citando a Martín Bowen que expone un aspecto de la problemática:

“Dióscoro Rojas ha sostenido que “desde los primeros años” de su ingreso al Conservatorio, a inicios del gobierno de Allende, “se fueron creando las ideas que tenía contra la intelectualidad que quiere imponer cosas al pueblo”, argumentando que junto a Juan Pablo Gonzalez y Rodrigo Torres –militantes del MAPU- creía que “venía un canto nuevo” cuyo camino “podía comenzar por Ramón Aguilera, la Sonora Palacios, por Lucho Barrios o la Palmenia Pizarro” pues “esa era para nosotros la música popular y no lo que imponía el Quilapayún o esos huevones de barba: una visión muy grotesca de lo que era la izquierda”⁴⁹

El párrafo anterior denota que toda la maquinaria cultural desarrollada en el período no está exenta de discusiones entre discursos, ya sea oficiales como marginales de la izquierda, en tanto a lo que las políticas culturales refieren, y en relación con las problemáticas ya evidenciadas dentro de la amplia gama de espacios de izquierda en el período.

Pero más allá de las discusiones internas del medio musical, que siempre son equiparables a la discusión política interna instalada en la izquierda, es posible afirmar en este punto que la música sí jugó un rol fundamental en la configuración del discurso político y social de la izquierda de la época. La música como un espacio de comunidad, como mecanismo de unidad e identidad (así como todos los demás espacios culturales), hizo parte integral del proceso. Así lo entienden y lo narran sus propios actores:

“Nos integramos activamente a la difusión de la coalición de la unidad popular. Esto nos trajo comentarios del propio Salvador Allende, quien atribuyó

⁴⁹ Bowen, Martín, Op. cit. pp. 10.

a nuestra tarea una importancia capital para hacer entender al pueblo chileno el cambio que se avecinaba. Nosotros siempre tuvimos conciencia de esto porque el ser humano no tiene defensa contra una buena canción.”⁵⁰

En definitiva, la problemática del rol de la cultura en la revolución estaba instalada en una discusión en la cual el proyecto ilustrado, o bien, letrado, cumplió un rol, lo que consecuentemente condujo a la construcción de un sujeto popular desde el espacio intelectual. Voluntad o misión educadora, casi mesiánica, que a pesar de sus innegables aportes y buenas voluntades, constituye un paradigma y una arista del conflicto político y la discusión interna de la izquierda de la época.

⁵⁰ Palabras de Patricio Manns citadas en Jorge Arrate y Eduardo Rojas, Op. cit. pp. 38.

EL MEDIO MUSICAL

La Nueva Canción

Una primera precisión respecto a este punto es que La Nueva Canción Chilena (en adelante NCCh), no constituye una representación del espacio popular y masivo de la época. Existen muchas manifestaciones que conforman la diáspora del mundo musical popular que pueden estar relacionadas o no con este movimiento, o incluso en algunos casos pueden ser totalmente opuestas; sin embargo, tomamos en este punto la NCCh porque es un discurso sostenido desde la izquierda, en el cual se expresa la idea de lo popular en relación con el proyecto de sociedad que se pretende instalar, incluyendo la idea del hombre nuevo y los parámetros para la construcción de su identidad.

La NCCh representación musical del proceso social y político abordado en este estudio, responde a un proceso cultural y musical más amplio, que conocemos como la Nueva Canción Latinoamericana (NCL). Durante las décadas de 1960 y 1970, se desarrolla en distintos países de Latinoamérica, un movimiento musical, de protesta, impulsado principalmente por la nueva trova cubana, que denota el estrecho vínculo existente entre los procesos y proyectos políticos y los culturales, durante dicho período.

Se trata de un movimiento musical de protesta, en apoyo a la causa revolucionaria latinoamericana. Este movimiento político-musical se desarrolla desde fines de la década de 1950, principalmente tras la Revolución Cubana, y cuenta con representantes en distintos puntos de Latinoamérica entre los que destacan Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti y Los Olimareños en Uruguay; Amparo Ochoa y Oscar Chávez en México; Soledad Bravo, Alí Primera y Gloria Martín en Venezuela; Carlos Puebla, Pablo Milanés y Silvio Rodríguez en Cuba; Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa y Facundo Cabral en Argentina; Tom Jobin, Giberto Gil y Caetano Veloso en Brasil; y Violeta Parra, Víctor Jara, Inti-Illimani y Quilapayún en Chile; sólo por nombrar a algunos de sus representantes.

La NCL planteó la necesidad del compromiso político en la composición musical en la lucha contra el imperialismo. Su carácter revolucionario se cristaliza en el Festival de la Canción

de Protesta organizado en La Habana el año 1967, en el que se llevó a cabo la discusión respecto de cuál era el rol de la canción de protesta y su función política.

Esta producción musical se caracteriza por su fuerte conexión con el folklore. Lo anterior, establece un vínculo entre el compromiso político de su producción musical y la búsqueda que esta pretende hacer respecto de la construcción de una nueva identidad latinoamericana, libre, propia, y 'nueva' (la identidad del 'hombre nuevo'. Vemos así como la NCL deviene en dos vertientes de construcción identitaria: una propiamente latinoamericana, orientada a la lucha antiimperialista de los pueblos latinoamericanos y a la construcción de su hermandad e identidad comunitaria, dada su matriz social e histórica común; y otra orientada a la construcción de un espacio (nacional) particular en cada país, fuertemente influenciada por los trabajos de recopilación y creación de los folkloristas y cantautores de cada lugar, cuyo rol corresponde a la construcción de las identidades nacionales locales.⁵¹

Tal es el caso de la NCCh. Evidentemente, esta investigación no tiene por objeto el estudio detallado de este movimiento musical, pero el establecerlo como un antecedente; o más bien, como un elemento constitutivo del espacio musical al cual nos queremos referir resulta indispensable. Esto es así porque la militancia política de la producción cultural durante la década de 1960 y hasta 1973, hizo que los espacios artísticos y sociales fueran eminentemente transversales; por lo que las discusiones que se desarrollaron en el ámbito de la NCCh están vinculadas al espacio musical académico, y viceversa; y la manera en que se interrelacionan ambos espacios musicales es fundamental para abordar el compromiso político de la música de la época. En otras palabras, dadas las circunstancias del período podemos decir que en tanto proceso histórico ambos espacios son indisociables.

En primer término, es ineludible abordar la figura de Violeta Parra, quien, al pasar de un trabajo de recopilación a uno de creación, instaló en el medio chileno la figura de cantautor.⁵² Esta figura aparece inmediatamente ligada a un compromiso social y político; compromiso que en primera instancia rompió los paradigmas del folklore de manera equiparable al quiebre que

⁵¹ Ver "La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición", En *Presente y Pasado Revista de Historia*, en línea, disponible en www.saber.ula.ve/presenteypasado/

⁵² Salas, Zúñiga, *La primavera terrestre*, pp. 58.

sufre el medio académico, al politizar su producción. Nos referimos a la contraposición del entendimiento del folklore de la NCCh, anclándonos en el trabajo de Violeta Parra (como referente fundamental en este proceso), con la tradición del folklore nacional que se institucionalizó durante el siglo XX, que materializó los valores culturales hegemónicos y tradicionales, orientados a un proyecto de identidad chilena, principalmente vinculado a la figura del huaso de la zona central, cuyo rol operó en función de la naturalización del orden social mediante la construcción de un proyecto de identidad nacional.⁵³

La NCCh se opuso al sentido tradicional del folklore y desarrolló un nuevo discurso a través del mismo. Se opuso a la Música Típica Chilena (y su consecuente matriz ideológica) y al devenir de lo que Ignacio Ramos denomina Folklore de Proyección, tanto así como a otros movimientos musicales contemporáneos a ella como lo fue la Nueva Ola, el cual se entendía como alienante, mecanismo cultural de evasión y neutralización de la conciencia del pueblo. Incluso si consideramos el neofolklore, en el que originalmente participaron algunos integrantes de la NCCh, como por ejemplo Rolando Alarcón y Patricio Manns, finalmente se configura como una corriente ideológicamente opuesta. Si bien, el neofolklore instala en cierta medida la idea de la incorporación de nuevos elementos a la producción folklórico-musical, y hereda a la NCCh algunos de sus elementos técnico-musicales, éste no se vincula abiertamente a procesos políticos, sino todo lo contrario. Esto mientras la NCCh constituye un discurso musical abiertamente militante, lo que finalmente devino que correspondieran a corrientes políticamente opuestas.

Oswaldo Rodríguez se pregunta en un artículo titulado “Antes de la Nueva Canción Chilena”:

“... ¿Por qué éramos sólo unos pocos quienes conocíamos y nos interesábamos en el trabajo de Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui? ¿Cuáles eran los hilos que movían la

⁵³ Para profundizar en este tema ver Ramos Rodillo, Ignacio *Folklore musical en Chile...* Op. cit. En este artículo, el autor plantea la construcción de un proyecto de identidad nacional mediante tres estados discursivos del folklore en Chile, partiendo desde la Música Tradicional chilena, en la década de 1920, en la que se cristaliza la figura del huaso de la zona central, pasando por el folklore de proyección, incorporando el proceso anterior al contexto del Chile en tanto proyecto desarrollista, hasta llegar a la problematización y cambio de paradigma impulsado por la NCCh.

máquina comercial y especialmente la máquina de propaganda de manera de mantener la canción social al margen?”⁵⁴

Responde citando a Víctor Jara en una entrevista hecha en Cuba:

“Mientras el neofolklore seguía adelante con sus pompas de jabón y sus multicolores fantasías, a nosotros nos empezaron a buscar los universitarios [...] Entonces empezamos a sustentar posiciones, a hablar de la penetración cultural imperialista, e íbamos abriendo brecha contra viento y marea, contra los medios de información, contra la censura, contra la persecución, contra la violencia [...] Mientras seguíamos censurados por la burguesía nuestro auditorio aumentaba”⁵⁵

El conflicto que instala Osvaldo Rodríguez citando a Víctor Jara, en el artículo en general al que hacemos referencia, es el de la independencia cultural. La censura, violencia y represión ideológica, era posible debido a una serie de factores entre los cuales estaban la administración de los medios masivos de comunicación por parte de las estructuras de poder, y los mecanismos culturales de alienación que contribuían a entorpecer la conciencia de las masas. Tal como queda claro en las siguientes citas hechas en el mismo artículo a Gustavo Becerra:

“Para comprender esto tenemos que entender en primer lugar quién es quién en esta distribución de los productos culturales, y aquí entramos nosotros al imperio creado por los grandes monopolios internacionales que están detrás de la industria fonográfica.”⁵⁶

Y a Patricio Manns:

“La radiotelefonía debe descubrir y propagar nuestra música, para completar la utilización del aparato propagandístico que la tecnología en desarrollo pone al alcance de los especialistas en la manipulación de masas. Sin embargo nuestra música no puede ser la música internacional que se canta y se baila por doquier, particularmente entre los medios populares. Es preciso pues escoger lo chileno a partir de la música campesina, que resta aún en estado más o menos puro.”⁵⁷

Lo anterior instala la problemática de la lucha cultural, y específicamente musical, con el sistema capitalista, el cual grafica sus mecanismos de poder mediante la industria cultural y los medios masivos. La respuesta del movimiento de la NCCh al problema de la industria cultural y

⁵⁴ Rodríguez, Osvaldo, “Antes de la nueva Canción Chilena”, en línea, disponible en <http://www.abacq.net/imaginaria/disc004.htm>

⁵⁵ Entrevista a Víctor Jara citada por Rodríguez, Osvaldo Op. cit. sin página.

⁵⁶ Entrevista a Becerra citada de la Revista Araucaria N° 2 por Rodríguez, Osvaldo Op. cit. sin página.

⁵⁷ Manns, Patricio citado por Rodríguez, Osvaldo Op. cit. sin página.

la evidente orientación ideológica de los medios masivos, fue la Discoteca del Cantar Popular (DICAP), sello discográfico fundado por las Juventudes Comunistas, originalmente llamado Jota Jota, que comenzó a funcionar en 1968.

El problema de los medios masivos y la industria cultural no era menor en lo musical. La discusión llegó a tal extremo que los músicos de la Nueva Canción criticaban cualquier manifestación a la que fuera atribuible un mecanismo de alienación vinculado a estos espacios de poder, lo que según Umberto Eco sería una postura apocalíptica respecto de la industria cultural⁵⁸. Vemos así como no era sólo contra el orden establecido y la industria cultural el problema, sino que incluso el baile, lo festivo y lo relacionado con la diversión representaba un conflicto, tal como plantea Fernando Barraza:

“El problema no es tan complicado como parece. Una nueva canción puede ser nueva y creada por artistas chilenos, pero por su música y su letra no pertenecer a lo que llamamos la Nueva Canción Chilena. Una cumbia made in Chile por ejemplo, o uno de los muchos temas de Gustavo Arriagada popularizado en el disco de José Alfredo Pollo Fuentes [...] el acertijo nos lleva directamente al área: ¿Qué diablos es la Nueva Canción Chilena? Una manera de identificar a determinadas canciones chilenas de los últimos años que se diferencian sustantivamente de la música comercial. Hay temas que tiene un objetivo rotundo: vender miles de copias del disco. Se llaman canciones oreja. Ritmo pegajoso,ailable, cantante en la onda –en que tarro rime con jarro- y nadie se sienta ni remotamente incómodo con su contenido.”⁵⁹

De esta manera, vemos cómo el discurso de esta producción musical se configura como un elemento integral de lucha contra las estructuras de poder. En un comprometido pero riesgoso juego, que lleva con su canto un testimonio de la realidad social y una bandera de lucha; al mismo tiempo que ante su rigor teórico descuida aspectos de lo social que son indispensables para abordar una sociedad. La lucha contra el sistema imperante y su mecanismo de dominación graficado en la industria cultural es ineludible.

Más allá del innegable compromiso social sostenido por la izquierda del período, y graficado por la música que esta produjo, lo que resulta interesante rescatar es la manera en que

⁵⁸ Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*.

⁵⁹ Palabras de Fernando Barraza en “La Nueva Canción Chilena”, colección Nosotros los chilenos, editorial Quimantú, En línea disponible en <http://www.abacq.net/imaginaria/ncch2.htm>

los distintos actores de este movimiento musical enfrentan su rol y de qué forma entienden conceptualmente la problemática que abordan.

En las anteriores citas aparece con frecuencia el concepto de ‘masas’. El utilizar este concepto, tan riesgosamente genérico para referirse a lo que en otras circunstancias podríamos entender como ‘pueblo’ –concepto igualmente problemático- evidencia el discurso paternalista del “pensamiento universitario [que] quedó anclado a la administración de un modelo epistemológico ‘metropolitano’”⁶⁰. No debemos olvidar, que la vía chilena al socialismo (la vía gradualista, que triunfó junto a Allende), la cual siempre respetó el orden institucional y apeló a la reorientación de los mecanismos de la sociedad ya establecida para generar ‘desde arriba’ un Estado Socialista, es un proyecto eminentemente gestado desde los espacios letrados.

Vemos así como, ya instalada la Unidad Popular, e institucionalizada la NCCh, se considera el rol de la misma como fundamental:

“Desde el comienzo del gobierno de Allende los cantautores y artistas que se reconocen en la Nueva Canción Chilena, a veces apoyados por el Estado –por ejemplo a través del IRT, empresa discográfica que ha sido socializada- y movilizados militantemente por los partidos conocen una espectacular ampliación de su actividad creativa y productiva [...] Tal vez la más clara expresión de este compromiso con el proceso encabezado por Allende es la “Canción del Poder Popular” en la que Luis Advis y Julio Rojas anuncian la liberación de Chile [...] La Nueva Canción Chilena asume pues una explícita función constructiva”⁶¹

Compromiso social y compromiso político, sello de lo que constituye la NCCh en tanto movimiento cultural. Sello marcado por figuras, como las antes citadas, entre las que emergen músicos vinculados transversalmente a distintos circuitos musicales. Tal es el caso de Luis Advis, cuya obra “Cantata Santa María de Iquique” es un referente icónico del movimiento. Y es el caso también, de Sergio Ortega y Gustavo Becerra. De esta manera, se desarrolla un lenguaje musical que se construye entremezclando recursos de músicas distintas, rompiendo los límites fronterizos de las músicas cultas y populares, al punto en que una de las obras más

⁶⁰ Bowen, Martín, Op. cit. pp. 2-3.

⁶¹ Arrate, Jorge y Rojas, Jorge, Op cit. pp. 38.

reconocidas de un movimiento popular es denominada desde el espacio académico nada menos que una cantata barroca⁶².

Pero lo fundamental, es que como ya hemos visto, este movimiento político-musical, involucró una transversalización del medio. Corresponde sin duda a uno de los momentos en que históricamente se vinculan espacios musicales académicos con otros espacios sociales de la música chilena. Se trata entonces de un proceso en el cual los límites construidos sobre los mundos populares y no populares son abiertamente trasgredidos en pos de la configuración de un proyecto de sociedad y la defensa del mismo mediante la música.

⁶² Ver entrevista a Fernando García realizada el día 13 de abril de 2010 disponible en formato audio en la Biblioteca de Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

El espacio musical académico

Mientras el proceso político y social bullía en los distintos ámbitos de la realidad artística y cultural, el espacio académico de la música chilena desarrollaba en su interior una discusión que calaba en lo más profundo de su institucionalidad.

Para la década de 1950, ya se encontraba completamente instalado el aparato institucional de acuerdo al proyecto impulsado por Domingo Santa Cruz y la Sociedad Bach que incorporó el Conservatorio Nacional de Música a la Universidad de Chile en el año 1928. La puesta en marcha de este proyecto, que devino en realidad para el espacio musical académico, vinculó el proceso de desarrollo de la música chilena de tradición escrita con el aparato estatal.

Para Santa Cruz, la realidad de la ‘música chilena’ (considerando que entendía por música chilena a la producción de tradición escrita, desarrollada en los reducidos espacios sociales de la alta burguesía) era nefasta, por lo que emprendió una campaña que buscó abrir un espacio para el desarrollo de la producción musical. Lo anterior, estimulando la composición, impulsando un proceso de profesionalización de la música, un proyecto de educación musical, generando el respaldo legal para el perfeccionamiento de músicos chilenos en el extranjero, abriendo un espacio para el desarrollo de la musicología (entendida como el recurso de validación y producción historiográfica que respaldaba los fundamentos teórico-estéticos del proyecto), propiciando un marco legal que financió la creación del Instituto de Extensión Musical con la posterior fundación de la Revista Musical Chilena, la instauración de los Festivales de Música Chilena y todo lo que derivó de este proceso⁶³.

Todo lo anterior, orientado a educar a la sociedad chilena en lo que los miembros de la Sociedad Bach (aficionados a la música de la alta burguesía chilena industrial emergente en el proceso coyuntural de la década de 1920) consideraban como ‘buen gusto’ musical, bajo los preceptos de la idea estética del ‘arte por el arte’. Se trataba de instaurar una pequeña Europa vanguardista en Chile, financiada por el Estado. Esto respondía a un proceso de construcción de

⁶³ Para mayores referencias críticas sobre este proceso ver Peña, Pilar “Nación, cultura e identidad nacional: Hacia una revisión del proyecto de institucionalización musical de Domingo Santa Cruz”.

identidad musical, letrada, basada en los parámetros de la alta cultura. Dicho proyecto de identidad musical enmarcó el proceso de profesionalización del oficio musical y configuró las bases del espacio institucional para los músicos venideros.

Sin embargo, ya en la década de 1950, el sistema lentamente comienza a colapsar. En pleno período desarrollista en Chile, el Estado fomentaba la ‘música chilena’ gracias al trabajo de institucionalización musical antes aludido; pero los parámetros para abordar, no sólo la producción musical, sino el proceso en el que se desarrolla la misma, fueron cambiando. El espacio académico no es ajeno a los procesos políticos que se viven en el período. Un interesante reflejo de esta situación son los Festivales de Música Chilena, la militancia en los partidos de izquierda de algunos personajes importantes del medio y la vinculación de los mismos con el movimiento de la NCCh, sólo por mencionar algunos ejemplos.

Un primer antecedente ineludible de ser mencionado es el caso de Roberto Falabella. Compositor que falleciera el año 1958 y que llevó a cabo su producción musical desde una posición abiertamente política. En la Revista Musical Chilena (RMCh) N° 91, Gustavo Becerra quien fuera amigo y profesor de Roberto Falabella, escribe:

“La vida de Roberto Falabella se reguló orgánicamente dentro de un sistema ético: el materialismo dialéctico. Sería imposible, por lo tanto, explicar su obra al margen de estos límites porque sería falsear su fundamento. Dentro de su concepto del mundo, su ética se regía a través de la modificación de las ideas por las acciones. Siendo éste el fundamento de sus actos y por estar ellos dentro de su concepto de la política, al considerar el conjunto de su obra en un sentido amplio, debemos enfocarla como una política expresiva de un aspecto importante de su vida”⁶⁴

Ya en la producción musical de Falabella aparece abiertamente la militancia política en el quehacer artístico. Es más, vemos en su obra antecedentes del vínculo entre música y literatura, que juega un rol fundamental en la politización y funcionalización del repertorio. Tal es el caso de la Cantata *La Lámpara en la Tierra*, para barítono y orquesta, sobre el poema de Neruda que lleva el mismo nombre, perteneciente al Canto General.

⁶⁴ Becerra, Gustavo, “Roberto Falabella, el hombre y su obra”, En *Revista Musical Chilena* N° 91 pp 31.

Avanzando un poco en el tiempo, vemos que más adelante, en la RMCh N° 69, Santa Cruz escribe un artículo titulado “Crisis en nuestro sistema de estímulo a la composición musical”, en el que plantea la decadencia de los Festivales a partir del realizado el año 1954, todo esto basado en una serie de artículos de Salas Viu referidos a la crisis y decadencia de los festivales. Luego, en la RMCh N° 71 Gustavo Becerra responde, ante esta serie de artículos que victimizan la figura de los compositores y plantean un problema de financiamiento para el desarrollo de la composición; estableciendo que el conflicto de fondo está relacionado con la Orquesta Sinfónica, y que finalmente tiene un carácter político:

“Durante el conflicto de la Orquesta Sinfónica, acaecido el año pasado, en repetidas ocasiones revelé mi oposición a la inclinación de algunas personas a ventilar los asuntos de nuestra Facultad por la prensa [...] Me veo, sin embargo, en la necesidad de salir públicamente en este escrito, en defensa del prestigio de la institución que dirijo.”⁶⁵

Además de referirse a los asuntos vinculados directamente con la administración de los fondos de extensión, Becerra evidencia el conflicto real, que no era simplemente económico (problemas de financiamiento), ni estético (la decadencia de la producción aludida por Salas Viu y Santa Cruz, que es absolutamente discutible), sino político. Se trata de la huelga realizada en la Orquesta Sinfónica de Chile, acontecida a raíz de un conflicto de remuneraciones para los músicos en relación a las grabaciones que realizaba la Orquesta Sinfónica luego de un acuerdo del Instituto de Extensión Musical con el sello de la RCA Víctor.

Lo importante de este conflicto es que mediante él se agudizó la politización del medio musical. Según Fernando García, la gran mayoría de los músicos de la orquesta estaban sindicalizados, pero a raíz de este conflicto se buscó el apoyo del sindicato internacional de músicos, y el sindicato de profesores. Por lo cual el problema laboral generó nexos políticos y constituye un ejemplo de transversalización de la discusión política de los músicos (trabajadores)

⁶⁵ Becerra, Gustavo, “A propósito de un artículo de Domingo Santa Cruz”, En *Revista Musical Chilena* N° 71, pp. 106.

de distinta índole. Es más, señala Fernando García, fue en el contexto de este conflicto que Gustavo Becerra comienza su militancia en el PC⁶⁶.

Vemos así cómo la década de 1960 comienza en el medio musical académico con conflictos políticos, los cuales son descritos por los integrantes conservadores del medio musical de manera circunstancial, planteados a través de otro tipo de problemáticas, si se quiere con un discurso apolítico.

Ya en el VIII Festival de Música Chilena realizado el año 1962, Fernando García presenta la obra “América Insurrecta”. La RMCh N° 83 está dedicada a este Festival y de ella es interesante rescatar dos cosas: primero está la problemática del sistema de votación popular:

“[...] el público asistente al octavo festival se demostró mucho más amplio y entusiasta que en años anteriores [...], Sin embargo, y como ya lo dijéramos, hubo un factor desconcertante que nos parece peligroso [...] nos referimos al criterio a veces parcial y como regimentado con que se emitieron los votos, muy especialmente en el grupo de la categoría B”⁶⁷

Lo que sin duda molestaba del conflicto del voto popular era precisamente los mecanismos con que funcionan los criterios masivos. Hablamos de votos que se enmarcan en criterios políticos, sociales, más que estrictamente estéticos. Criterios ‘extra-artísticos’, que no son válidos para el discurso más conservador del espacio musical académico.

Segundo, la manera en que se refieren a la participación de esta obra, la cual refleja exactamente la misma problemática, pero a la inversa. En la oficialidad del medio musical, rescatan el valor estético de la obra. Evidentemente, hacen mención a la militancia política del compositor aludido, sin embargo, su rescate musical apela únicamente a criterios estéticos.

A pesar de lo anterior, la producción musical de este período estaba cargada, en algunos de sus exponentes, de esta característica ética, descrita por Becerra a propósito de Roberto Falabella.

⁶⁶ Ver entrevista a Fernando García realizada el día 13 de abril de 2010 Op. cit.

⁶⁷ Riesco, Carlos, “Octavo Festival de Música Chilena”, En *Revista Musical Chilena* N° 83 pp. 10.

Tal es el caso de compositores como León Schidlowky, con obras tales como “Caupolicán” para narrador, coro mixto, 2 pianos y 6 percusiones, con texto de Pablo Neruda, “Amereida”, que consta de tres partes: *Llanqui*, para narrador y orquesta; *Memento*, para soprano y orquesta (ambos con texto de Javier Heraud); y *Ecce Hommo*, para alto y orquesta, con textos del compositor basados en fragmentos del Ché Guevara.

Eduardo Maturana, con obras como “Responso para el Guerrillero, a la memoria del comandante Che Guevara”, para orquesta; o bien en formato más reducido, “Ciclo por la Justicia y la Paz”, para tenor y piano, con texto de Paul Eluard.

Sergio Ortega, quien además de su conocido trabajo en el marco de la NCCh cuenta con una vasta producción de música de tradición escrita, entre la que se puede encontrar desde obras de gran formato, como lo es la ópera *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta*, con texto de Pablo Neruda, hasta un sinnúmero de obras de formato pequeño, menos conocidas, pero igualmente representativas del activismo de este compositor quien fuera militante del partido comunista hasta su muerte el año 2003, entre las que encontramos principalmente obras para voz y piano, con textos de Pablo Neruda, como los *Cantos del Capitán* y el *Ciclo de Cuatro Canciones*, con textos de Efraín Barquero.

Y Luis Advis, quién al igual que Sergio Ortega, tuvo una activa participación en la NCCh, contexto dentro del cual ambos compusieron el *Canto al programa*. Davis compuso la *Cantata Popular Santa María de Iquique*, obra considerada popular, que formalmente está tratada como una ‘cantata barroca’ en palabras del propio Fernando García. Tema no menor, considerando que este sincretismo, representado icónicamente por la idea de la ‘cantata popular’, responde en primer término a la realidad del medio social, y de oficio, que llevó a un compositor de formación académica a fusionar todos los ámbitos de su quehacer compositivo, luego de vastas experiencias en música de teatro y cine, y de estar vinculado con los espacios llamados ‘populares’; y en segundo lugar, denota un cambio en el entendimiento del oficio musical desde el punto de vista del arte más académico tiene de la producción popular. Así, en parte a razón de sus postulados políticos, y en parte debido a su quehacer, sin duda Luis Advis en tanto su actividad compositiva, y en particular en esta obra, representa uno de los paradigmas más interesantes de los procesos vividos en este período.

Vemos así como la música para estos artistas, al menos en la práctica se vinculaba con la realidad social y conformaba un mecanismo de declaración de principios y de denuncia de las estructuras de poder presentes en el orden social.

Ahora bien, tanto Luis Advis como Sergio Ortega, además de todos los músicos mencionados anteriormente, fueron fruto o estuvieron vinculados con el proceso vivido en el ámbito musical académico desde el legado ético-musical de Roberto Falabella. Sin duda, él fue una figura clave, al ser el primer compositor en plantearse explícitamente de manera política y militante. Además, fue él quien motivó en Gustavo Becerra el discurso político, quien posteriormente ingresaría al partido comunista en el marco del conflicto de la Orquesta Sinfónica antes descrito. De ahí en adelante todos los elementos estaban dispuestos para que figuras como las antes mencionadas aparecieran en nuestro medio musical.

Institucionalmente, un espacio importante, que posibilitó en términos prácticos este cruce entre lo ‘popular’ y lo ‘docto’ y que constituyó un medio para el desarrollo de los procesos sociales-musicales fue la Escuela Vespertina de Música, que nació como una iniciativa para flexibilizar la formación musical, intentando responsabilizarse de un espacio de formación profesional cercano a la música popular, del cual el conservatorio no se hace cargo. Fernando García, Gustavo Becerra, Sergio Ortega, Luis Advis, entre otros, todos estaban vinculados a la Escuela Vespertina, hacían clases en ella; y por sus aulas pasaron incontables exponentes de la NCCh. Parafraseando a Fernando García, la Escuela Vespertina de Música era un espacio en el que todos tomaban contacto y generaba un ambiente propicio, política y culturalmente, en el que los límites musicales se difuminaban, a favor del proceso social.

Paralelamente, ya en el año 1968, cuando se inicia el proceso de Reforma Universitaria, la discusión interna respecto de la relación del espacio musical estaba en un punto álgido. Sin duda alguna, hemos visto como este medio musical, evidentemente menos masivo que el de los músicos de la NCCh, estaba altamente politizado. En el Conservatorio coexistían músicos militantes de izquierda de toda índole al mismo tiempo que personas que tenían una vertiente ideológica totalmente opuesta. Y la discusión política se puede graficar mediante la manera que los distintos integrantes del espacio musical académico abordan el proceso de Reforma Universitaria. La discusión que instala la reforma ya en esta época se veía reflejada a nivel de Facultad en cuanto al destino del Instituto de Extensión Musical y el Instituto de Investigaciones

Musicales, que quedarían supeditados al Departamento de Música. Por una parte, para los personajes más conservadores, la reforma tal como se planteó significaba la destrucción del espacio universitario. En palabras de Domingo Santa Cruz:

“Los acontecimientos universitario de 1968 fueron objeto de comentarios en el exterior y el derrumbe de cuanto habíamos creado con tenacidad y paciencia ejemplares, fue mirado como algo injusto y lamentable”⁶⁸

Pero por otra parte, se puede apreciar en las palabras de Gustavo Becerra, como secretario de la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales, el sentido de pertenencia de los actores de izquierda presentes en el espacio musical académico, respecto de este proceso, al partir señalando y concordando con la definición de la Universidad a la que se llegó por unanimidad en los Plenarios de Reforma:

“La Universidad de Chile es una comunidad democrática de trabajo intelectual, destinada a contribuir al desarrollo integral del país a través de la investigación científica, la creación, la docencia y la extensión de la cultura superior, y, por ello, a conformar la conciencia crítica y la voluntad de cambios necesaria para promover el progresivo desenvolvimiento de la sociedad chilena.”⁶⁹

Como sabemos, el proceso de Reforma Universitaria se vería obstaculizado constantemente. Luego de ser llevado a cabo parcialmente el año 1971 no hubo tiempo suficiente para desarrollarse en la práctica, puesto que luego del 11 de septiembre de 1973, todo el sistema Universitario se vio alterado bajo la dictadura militar. El propio Fernando García señala que al decir que la Reforma fracasó, se pasa por alto el hecho que jamás se realizó, y que fue frustrada por la dictadura.⁷⁰

Ya instalada la Unidad Popular, el tema era cómo enfrentar la función social del artista. Esta problemática, en el espacio académico, era un tema de discusión considerable. No se debe olvidar que el rol social de la música de tradición escrita, vinculada siempre con la alta burguesía, nunca antes estuvo orientado a la configuración de un espacio social cultural

⁶⁸ Santa Cruz, Domingo, *Mi vida en la música*, pp. 23.

⁶⁹ Becerra, Gustavo, Nota Editorial *Revista Musical Chilena* N° 104-105, pp. 3.

⁷⁰ Ver entrevista a Fernando García realizada el día 13 de abril de 2010 Op. cit.

igualitario. Por lo tanto, a pesar que existían músicos que sostenían un discurso social y político de izquierda, había también, como ya se ha mencionado antes, una parte importante del medio que sostenía, por omisión, con un sesgo de ‘inocencia’ en su planteamiento, el discurso totalmente opuesto. Sólo a manera de ejemplo nos referimos a la problemática planteada en la Revista Cultural La Quinta Rueda, sobre el valor de las entradas a la temporada organizada por la UC en el Teatro Oriente en un artículo de Fernando Barraza llamado “Conciertos con Bemoles”. En el artículo contraponen la opinión de Fernando Rosas (Director del Departamento de Música de la Universidad Católica) y Fernando García (Director del departamento de Música de la Universidad de Chile):

“Fernando Rosas: en el país de los ciegos... El enfoque de Fernando Rosas frente al tema en discusión: ‘La temporada de conciertos tiene claras ventajas que son las siguientes: vienen a Chile los mejores intérpretes del mundo, son financiados enteramente por el público, se presentan en la televisión para un auditorio masivo y nos permite fomentar y mantener nuestros propios conjuntos nacionales [...] Para el espectador que paga los mil escudos la ventaja es concluyente: cancela un dólar por un espectáculo que vale quince dólares [...]’ [...] Fernando García: ¿Y el pueblo qué? Las opiniones de Fernando García: ‘La Temporada de conciertos de la Universidad Católica es positiva en la medida en que permite a un sector de la población, interesado en asistir y que cuenta con los medios económicos para hacerlo, tener la posibilidad de conocer a solistas o conjuntos de gran calidad internacional. En la cultura no se puede ni se debe ahorrar, ya que cualquier proceso de cambios está ligado a un proceso cultural. Pero no basta programar conciertos, es necesario que ellos lleguen a todos los sectores de la población, lo que no ocurre en el caso de la temporada del Teatro Oriente [...]’”⁷¹

Al contraponer ambas opiniones, Barraza deja en evidencia las dos posturas frente al rol social que este espacio musical cumplía. Mientras para Fernando Rosas, era correcto comercializar un concierto, posicionando en un espacio económicamente elitista una actividad cultural, apelando a que su puesta en un espacio televisivo era suficiente para integrarlo socialmente; para Fernando García, era necesario apelar a un financiamiento total de la actividad, en pos de ofrecer una actividad cultural gratuita, estatal, al alcance de todos los sectores sociales. Para el primero la coordinación entre las distintas entidades vinculadas a la música culta consistía en que otros organismos (Universidad de Chile, IEM, etc.) debían ofrecer

⁷¹ Barraza, Fernando, “Conciertos con bemoles”, En *Revista Cultural La Quinta Rueda*, julio de 1973.

conciertos a beneficio, de difusión masiva, mientras ellos podían traer estos conciertos de gran calidad accesibles para quienes los podían pagar. Para el segundo, la coordinación de los distintos espacios institucionales debía orientarse a evitar la dispersión de recursos, evitar la mercantilización y democratizar el acceso este tipo de eventos culturales.

Todo lo anterior nos muestra la enorme distancia entre los distintos actores del medio musical académico. Y claramente deja en evidencia, que la fuerte politización de los músicos de izquierda, que impulsaban los procesos reformistas, vinculaban socialmente su producción y rompían las fronteras del espacio académico; se contraponía a otro grupo de músicos, que sostenían un discurso conservador respecto del rol y sentido del medio artístico en la sociedad chilena, tal cual era según el orden social establecido hasta entonces.

EL MÚSICO ACADÉMICO DE IZQUIERDA

Sujeto histórico: músico de academia politizado, contexto social y definición ideológica

Hemos visto cómo en el medio académico existía un ambiente político y social acorde a las circunstancias del momento histórico. Asimismo, es evidente que en este espacio musical coexistían ambos polos políticos; y claramente sus discursos ideológicos se manifestaban a través del entendimiento y manejo del rol social que otorgaban a lo musical.

Para abordar la figura del músico académico de izquierda, es preciso primero problematizar su contexto socio-musical para así comprender los mecanismos que operan en la puesta en práctica, en tanto oficio artístico, de su planteamiento ideológico. Y para esto precisamos entonces, abordar históricamente el espacio social del arte musical en Chile, entendido bajo los parámetros de la alta cultura, en el proceso desarrollado principalmente durante la primera mitad del siglo XX en Chile.

Dicho período, corresponde a los procesos de inserción en la ‘modernidad’ de los estados Latinoamericanos. En el caso particular de Chile, ya desde 1925, con el cambio de constitución, se inicia un período político que conlleva un cambio de paradigma sustancial en los espacios político-económicos de poder de nuestra sociedad: se trata del paso de una oligarquía terrateniente, latifundista, heredera de la tradición española; a una alta burguesía urbana, industrializada, que inserta el proyecto país en el sistema capitalista, bajo los parámetros de la llamada modernidad.⁷²

⁷² Entendemos modernidad, modernismo y modernización ajustándonos a los parámetros de García Canclini en *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Editorial Paidós/SAICF, Buenos Aires, 2008, pp. 40, donde especifica la distinción de modernidad como etapa histórica, modernización como mecanismo para alcanzar la modernidad y modernismo como práctica cultural que construye una práctica simbólica orientada a legitimar la modernidad como proyecto.

Este proceso institucionalizado desde la constitución de 1925 implica una renovación del grupo que encabezaba la pirámide social, pero no el cambio de las estrategias que resguardaron las estructuras de poder en la sociedad chilena. En palabras de Gabriel Salazar:

“El problema de qué estrategia de desarrollo seguir se resolvió no en base a reformas drásticas, sino echando mano de la cultura adquirida. Es decir: se aplicó la *misma* estrategia ‘mercantil’ heredada del conglomerado saliente, sólo que adaptada a la naturaleza pública de los ‘empresarios’ reemplazantes. Así lo que antes fue un competitivo oligopolio privado, devino ahora en un *monopolio público* (el Estado no podía competir consigo mismo). El viejo libremercado de los extranjeros se convirtió, en manos de sus herederos, en *nacionalismo*. Con lo que éste, de ser un mero chovinismo patriotero (como antes), ganó en consistencia, pues se nutrió ahora de un sustancioso proyecto macroempresarial. O sea: al pasar la misma estrategia desde las compañías foráneas al Estado Nacional, nada estratégico cambió, como no fuera el discurso público de la misma. Y si esa estrategia antes no tuvo discurso (los extranjeros eran reservados), ahora sí lo tuvo. Y muy estridente: fue el “desarrollismo”⁷³

El Estado chileno cambiaba de paradigma, pero continuaba siendo administrado por un grupo de poder socialmente elitista. El proceso de construcción de Estado establecido mediante la constitución de 1925, es posible gracias a un proceso político popular revolucionario; sin embargo, en la práctica el modelo político-económico instaurado no lo es.

Vemos de esta manera que Salazar instala un concepto en la discusión, que traspasa los parámetros de lo político-económico: el nacionalismo.

Dentro del proceso de modernización, el nacionalismo es un discurso, que en el espacio cultural de legitimación del proceso político, se instala fuertemente. En el plano musical,

“Paralelamente al cambio de paradigma político-económico que da pie al período desarrollista, [la alta burguesía] se embarca en un proceso de legitimación cultural que, al amparo del aparato estatal, constituye un proyecto de identidad, en tanto construcción de modernidad. Combinando vanguardias (entendidas como modernismos) con la incorporación de elementos folklóricos (estetizados y

⁷³ Salazar, Gabriel. *Historia contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad y ciudadanía*, pp. 55.

descontextualizados) construye un imaginario de lo propio, lo nacional; desde la producción artística y cultural oficial [...]”⁷⁴

El proyecto de desarrollo instaurado por Domingo Santa Cruz se lleva a cabo dentro de esta coyuntura política; por lo que, a pesar del discurso aparentemente ‘democratizador’ con el que es posteriormente descrito por sus propios exponentes, corresponde a un espacio culturalmente elitista.

Es en este contexto que se gestionan las primeras leyes musicales a las que hace referencia insistentemente Domingo Santa Cruz: se incorpora el Conservatorio a la Universidad de Chile en el año 1928, se establece una reforma de la educación musical incorporándola a los planes de estudio (en el arco de una reforma general de la educación), entre muchas otras cosas; con Domingo Santa Cruz trabajando en el Palacio de la Moneda, y haciendo gala de su profesión de abogado, mientras los personajes de la vida política entraban y salían de la casa de gobierno.⁷⁵

Todo el trabajo del proceso de profesionalización e institucionalización musical vivido bajo el alero del Estado y de la Universidad de Chile tenía por objetivo generar la infraestructura cultural y social necesaria para el desarrollo de la música de tradición escrita, de herencia europea, en la sociedad chilena, entendida ésta de manera centralizada y jerarquizada. Bajo estos parámetros se creó la Orquesta Sinfónica de Chile, el Instituto de Extensión Musical, la Revista Musical Chilena, y en resumen todo el aparato institucional.

Pero, el espacio ilustrado en la década de 1920, estaba reservado, como se subentiende, a un reducido grupo de la población. Tanto así como el advenimiento del desarrollismo como política estatal denota la permanencia en el poder de una clase política civil que conservó las estructuras del orden social mediante la estrategia que Salazar denomina “proyecto de *Estado Productivo*”. En este caso la posición frente al Estado de los movimientos sociales “no era de soberanía, sino de ciudadanos a quienes sólo competía hacer uso del constitucional ‘*derecho de*

⁷⁴ Peña, Pilar. “Nación, cultura e identidad nacional: Hacia una revisión del proyecto de institucionalización musical de Domingo Santa Cruz”.

⁷⁵ Para mayores referencias ver Santa Cruz, Domingo, *Mi vida en la música*, Capítulo II.8 “Año de muchas empresas, 1925”, pp. 166-187.

petición”⁷⁶. Paralelamente, el arte como campo cultural ilustrado, se configuró como un mecanismo de distinción de élites, que a pesar de un discurso ‘masificador’ que en ocasiones puede ser entendido como ‘democratizador’, buscaba posicionar una postura estética vanguardista equiparable culturalmente, en tanto modernismo, al naciente proyecto político de desarrollo.

Luego, ya instalada una nueva generación de compositores en este espacio institucional, cambia, o se problematiza, progresivamente la perspectiva desde la cual abordan su rol social. Como ya fue mencionado antes, el primer y crucial músico que instaló este conflicto abiertamente fue Roberto Falabella.

En su artículo “Problemas estilísticos del joven compositor en América Latina y en Chile”, Falabella nos brinda las primeras claves para comprender el 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”⁷⁷. 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.

Este movimiento nacionalista-vanguardista es enmarcado por Falabella en referentes francesa y alemana. Desde ya es preciso plantear lo paradójico de la situación: nacionalismo inspirado en influencias europeas. Así, Falabella sitúa en la corriente francesa a músicos como

⁷⁶ Salazar, Gabriel, Op. cit. pp. 51.

⁷⁷ Falabella, Roberto, “Problemas estilísticos del joven compositor en América Latina y Chile”, En *Revista Musical Chilena* N° 57 pp. 44.

Carlos Isamitt y Pedro Humberto Allende, influenciados por las tendencias a incorporar lo autóctono en la composición musical; y sitúa a compositores como Alfonso Leng y Acario Cotapos en la corriente germánica, estéticamente vanguardista.

Ante la proximidad que vivía respecto de este proceso, si bien, existe lucidez en el análisis de Falabella acerca de la problemática de los antecedentes histórico musicales, planteando que: por una parte, el folklore, era un elemento estilizado y descontextualizado en la producción musical de tradición escrita; luego, que durante el siglo XIX el movimiento musical europeo fue “transplantado a América sin lección previa, pero aquí careció por completo de funcionalidad”⁷⁸; y señalando por último, que se vivió un movimiento estético contra la ópera; no se posiciona críticamente sobre el discurso estético sostenido por el proyecto de la Sociedad Bach. Por el contrario, señala lo siguiente:

“las manifestaciones culturales siempre han sido influenciadas por el desarrollo político económico, y éste, a su vez, sufre influencias de aquellas. De esta manera, el movimiento cultural de la generación del veinte es directamente influenciado por la creciente presencia de la clase obrera en nuestra política; este desarrollo, a su vez, está relacionado con el contacto más estrecho que establecieron nuestros intelectuales con la clase proletaria.”⁷⁹

Concordamos con la afirmación que establece un vínculo certero entre los discursos culturales y el desarrollo político de la sociedad, puesto que esta investigación parte de la base que toda manifestación de este tipo (artística) sostiene en parte un discurso referido a la situación político-social en la que se enmarca. Pero, lamentablemente, no hay nada en los archivos de la Sociedad Bach, en las memorias de Domingo Santa Cruz, en la Revista Musical Chilena o en las actas del Instituto de Extensión Musical, que permita corroborar la afirmación al ligarla al ascenso político de la clase obrera. La Sociedad Bach era una agrupación que pertenecía a un espacio social más elitista de la ciudad de Santiago. Si bien es cierto, existía un afán educativo y de difusión, en ningún momento es posible apreciar en el discurso ético o estético de quienes lideraron este movimiento cultural de la década del veinte en vínculo con la clase proletaria.

⁷⁸ Falabella, Roberto, Op. cit. pp. 44.

⁷⁹ Falabella, Roberto. “Problemas estilísticos del joven compositor en América Latina y Chile II”, En *Revista Musical Chilena* N° 58 pp. 84.

Salvo un discurso mesiánico⁸⁰ de educación y salvación de la considerada por ellos ‘deplorable’ realidad cultural, el proyecto completo y los criterios estéticos desde los cuales se configuraba la valoración de las manifestaciones artísticas y culturales, fueron los del polo opuesto a los de la realidad popular, proletaria o campesina.

Falabella sustenta su afirmación planteando que existe una directa relación entre la creación del Instituto de Extensión Musical y el triunfo del Frente Popular, ya que, una iniciativa de estas características no habría sido posible en un gobierno de orientación derechista, por lo que la ley que permitió la creación del instituto no fue viable antes de este acontecimiento político.

Sin embargo, según palabras de Santa Cruz, los obstáculos que tuvo que sortear la Ley 6696 (cuyo proyecto inicial se envió por primera vez a la Cámara de Diputados el 27 de julio de 1937, año de inicio de la coalición del Frente Popular en Chile) tuvieron relación con el conflicto existente entre el espacio musical oficial y el que fuera marginado en el proceso de reforma del año 1928. Así, lo que Santa Cruz denomina como ‘el grupo enemigo’ pedía “el reemplazo de la Universidad por el Ministerio de Educación” apelando a que “la Orquesta Sinfónica, al ser incorporada a la Universidad de Chile, podía caer bajo la férula de un círculo estrecho [...]”⁸¹. De esta manera se trasladó a un terreno político, en la discusión parlamentaria referida a la mencionada ley, el conflicto que existía entre la oficialidad musical proveniente de la Sociedad Bach y anclada en la Asociación Nacional de Compositores y sus detractores, expulsados del medio institucionalizado tras la cruzada contra la ópera, liderados por Enrique Soro (que según Santa Cruz era el único de ellos que merecía respeto musicalmente hablando) y agrupados desde 1922 en la Sociedad de Compositores Chilenos. Ahora bien, lo que intentaba el ‘grupo

⁸⁰ Según Domingo Santa Cruz, se vieron en la necesidad, casi obligación, de emprender una cruzada a favor de la música y la cultura nacional. Para mayores referencias ver Santa Cruz, Domingo, *Mi vida en la música*, Capítulo II.7 “La Sociedad Bach resurge transformada”, pp. 137-165.

⁸¹ Santa Cruz, Domingo, *Mi vida en la música*, pp. 581.

enemigo', no era impedir la implementación de un proyecto de desarrollo musical estatal, sino, diversificarlo, incluyendo en él las otras vertientes del espacio musical.⁸²

Volviendo a las afirmaciones de Falabella, y tratando de anclarlas en algún argumento viable, él establece este vínculo entre el triunfo de la Ley 6696 bajo el alero de la Universidad con el Frente Popular, apelando al carácter estatista del proyecto, desde la perspectiva de un músico que habla vinculado al espacio institucional oficial. Este punto es de vital importancia para entender el desarrollo de los discursos políticos de izquierda que siguieron en el espacio musical oficial institucionalizado en la Universidad de Chile; puesto que a medida que se configuró el proyecto de izquierda durante la década de 1960, hasta llegar a la vía chilena al socialismo que apeló a una reestructuración partiendo del aparato estatal, fue relativamente fácil que el proyecto institucionalizado por la Sociedad Bach fuera entendido y asumido de manera acrítica, dada su orientación nacionalista y su programa de instauración de espacios institucionales destinados a la difusión y promoción de la música nacional.

⁸² Ver en *Mi vida en la música* de Domingo Santa Cruz el capítulo “Universidad de Chile asume legalmente dirección de la vida musical” pp. 573-603. Se describe incluso cómo Pedro Aguirre Cerda veta la ley, influenciado por sus asesores culturales, en contacto con Carlos Melo Cruz y Enrique Soro (que continuaban en la lucha por la diversificación del espacio institucional). Santa Cruz vincula esto con un programa de la Secretaría General de la Defensa de la Raza, instaurada por el presidente Aguirre Cerda, aún vigente la coalición del Frente Popular cuya finalidad era el fomento del discurso nacionalista en respaldo al proyecto político-económico. El programa en cuestión era el de “La defensa de la raza y el aprovechamiento de las horas libres” (ver documentos “Defensa de la Raza” y “Defensa de la Raza y aprovechamiento de las horas libres” disponibles en www.memoriachilena.cl) que Santa Cruz denomina como “raro engendro nazi-fascista del Frente Popular” (pág. 595). Esta situación evidencia en primer lugar cuál era el marco ideológico de las políticas culturales del Frente Popular en el gobierno de Aguirre Cerda al que alude Falabella; y por otra parte, que a pesar incluso de estos lineamientos gubernamentales, el problema de la ley 6696 fue resuelto tras el veto del Presidente, en el congreso, inicialmente en el senado, con discursos tales como el que “la música está por encima de la política y de los partidos” (página 596) pronunciado por el Senador Benjamín Claro, que anteriormente había sido Ministro de educación y que en su juventud fuera activo miembro de la Sociedad Bach. Vemos así como el triunfo de la Ley 6696 fue debido a una mayor influencia del espacio institucional oficial en el senado (es decir de Santa Cruz y los miembros de la Facultad) que la lograda por la Sociedad de Compositores Chilenos en el poder ejecutivo. Esto muy contrariamente a la opinión de Falabella respecto de que en dicha ley había sido posible gracias a los fundamentos políticos del gobierno del Frente Popular.

Falabella creía en el discurso instaurado por la Sociedad Bach; un discurso ‘estatista’ que concuerda con los planteamientos de un militante del Partido Comunista que buscaba una reconfiguración del orden social desde el Estado. Todos los músicos a los que se refiere en su artículo, cuando habla de los jóvenes compositores chilenos, son músicos provenientes de dicha institución (Sociedad Bach y posterior Facultad de Bellas Artes). Por lo cual, su pensamiento respecto del valor musical de los actores que describe, está configurado desde las bases históricas y estéticas que establece el espacio institucional oficial proveniente de la gestión de lo que él denomina como la generación de 1920.

Luego, al referirse al marco artístico-cultural general que rodea ‘las inquietudes renovadoras’ de las artes y en específico de la música chilena, describe el marco europeo que configura lo que denomina como el ‘telón de fondo’ del proceso, planteando que

“Todas estas tendencias artísticas tienen como trasfondo, inconciente si se quiere, la filosofía existencialista. El problema existencial planteado por Kierkegaard, consiste en buscar una explicación al devenir individual fuera de todo trascendentalismo, reacción contra la dialéctica idealista de Hegel”⁸³

El marco filosófico en el que sitúa Falabella el proceso de la generación de 1920 resulta conflictivo y finalmente continuamos viendo que, el paradigma estético oficializado, no rompe con los preceptos fundamentales del arte. El traslado de dicha filosofía a la realidad local, dentro del contexto social en el que se llevó a cabo la lucha por las ‘inquietudes renovadoras’ implica un desfase de sus significados originales. Tal como ocurriera en el siglo XIX según las propias palabras de Falabella. El punto importante a destacar es que él problematiza este desfase sólo al referirse al proceso vivido durante el siglo XIX, dejando fuera de este tipo de complicaciones lo que significó la coyuntura de la Sociedad Bach. Esto además de establecer todos los antecedentes histórico-musicales desde la historia de la oficialidad musical del siglo XX, excluía la actividad de los músicos que fueran marginados del proceso.

Luego, en lo referido a su mención particular sobre cada uno de los jóvenes compositores, se trata de un análisis finalmente estético. Tenemos así que posteriormente hace

⁸³ Falabella, Roberto, Op. cit. pp. 86. Importante precisar que esta afirmación es referida al ‘telón de fondo’ correspondiente a lo acontecido en Europa, como marco y referente del proceso vivido en Chile.

una revisión estilística de los compositores presentes en el espacio musical chileno (espacio oficial). Los jóvenes compositores son producto, tal como establece Falabella, de las enseñanzas de sus precursores, principalmente Domingo Santa Cruz y Pedro Humberto Allende, y se ven influenciados por las corrientes europeas, francesa o alemana, lo que conlleva a tendencias neorrománticas en el primer caso (representadas según palabras de Falabella por Gustavo Becerra, Carlos Riesco y Alfonso Montecinos) y serialistas en el segundo (influenciados por la llegada de Free Focke y Esteban Eitler quienes conformaran el grupo 'Tonus' entre los que destacan Miguel Aguilar, Abelardo Quinteros, León Schidlowsky y Leni Alexander).

Las conclusiones de Falabella apuntan a la discusión acerca de la búsqueda de identidad musical basada en las dos alternativas estilísticas que menciona durante las dos partes del artículo: la que incorpora elementos folklóricos (que él mismo considera menos evolucionada, pero con la cual se identifica); o bien la vanguardista.

“La joven música americana está enferma de indigestión de alimentos estéticos que no se han asimilado. Las tendencias europeas, muy legítimamente incorporadas a nuestro acervo cultural por la inevitable universalización progresiva de la cultura del hombre –inevitable por causas diversas como el rápido desarrollo de los medios de comunicación y otras-, en América, han provocado un desprecio casi uniforme por nuestro folklore, excepto en aquellos países donde se impone por su propia fuerza. Se ha buscado originalidad tratando de incorporar tendencias de otras áreas culturales que corresponden a otros estados en el desarrollo social y artístico [...] Por otra parte, no se ve la razón por la cual el folklore no pueda tener las mismas posibilidades de resultados inéditos que las otras tendencias denominadas como las más avanzadas [...]

También se dice que el folklore, especialmente en Chile, suena exótico, incluso a los oídos del pueblo y que no es posible hacer nada en este sentido, sino educando a éste previamente. Cierto, en gran parte. Pero, como ya dije al comienzo de esta segunda parte, ello es consecuencia de la verdadera ofensiva del cosmopolitanismo que trae la importación de cultura extranjera, sin ninguna discriminación, por medio de las compañías grabadoras de discos, las radioemisoras que siguen servilmente los dictados de aquellas y el cine. Además, si el pueblo no comprende su propio folklore ¿comprenderá mejor las elucubraciones de nuestros seguidores de la música purista de Webern o los experimentos electrónicos de los epílogos nacionales de Boulez? Creo que no. Educar a nuestro pueblo no implica que, entre tanto, sigamos corrientes que, repito una vez más, no responden a nuestra idiosincrasia”⁸⁴

⁸⁴ Falabella, Roberto, Loc. cit. pp. 93.

Vemos claramente que Falabella instala la discusión acerca del sentido social de la producción musical de tradición escrita en América Latina y Chile. Al plantear sistemáticamente las problemáticas relacionadas con la incorporación del folklore en esta producción musical, y al establecer las preguntas respecto del desenvolvimiento social que tiene una música latinoamericana, y chilena en particular, cuyo lenguaje estético esté basado en elementos totalmente foráneos.

De lo anterior es preciso plantear dos cosas: Primero, que al cuestionarse el real impacto de dicha música en el 'pueblo'; cruza una barrera sustancial, dado que su marco político ideológico le impone la necesidad de establecer una funcionalidad social al objeto musical. Esto implica que la búsqueda de la masividad o de la difusión de esta música chilena, tenía una connotación un tanto más problemática. Para él no era necesario solamente hacer conciertos de extensión, sino que se preguntaba por lo que éstos significaban para el público al cual estaban orientados; y claramente, para él ese público debía romper todas las barreras sociales. Su herramienta entonces era el folklore, puesto que en la búsqueda de una identidad musical latinoamericana o chilena, siendo más específicos, implicaba una necesaria conexión que permitiera hacer viable una comunicación entre la música y el público (pueblo).

Sin embargo, no rompe el límite del objeto artístico entendido bajo los parámetros de la alta cultura. Sigue siendo un objeto válido en sí, en el cual es discutible, a posteriori su validez estética, su efectividad social.

Es por esto que, en primer término, el folklore en este caso continúa siendo administrado bajo los parámetros tradicionales de la música occidental europea, estetizado y estilizado (aún cuando Falabella lo asuma con un nuevo discurso): Y es por esto también, que rescata la validez estética de las otras manifestaciones (vanguardistas), partiendo de la base que no son viables porque no se ha llegado culturalmente al 'estado' necesario para que el 'pueblo' las entienda. Indiscutiblemente, por tanto, continúa vigente la idea evolucionista de la cultura, que en el caso de Falabella es abordada de manera diferente. Él apela a la configuración de una producción e identidad musical más cercana o viable; frente a la necesidad de una adecuada educación del pueblo, antes de llegar a la vanguardia.

Volviendo al contexto del período, hablamos de una actividad, culturalmente poco accesible. A pesar de su gradual ‘democratización’, aún durante la década de 1950 y 1960, continuaba siendo principalmente un espacio cultural de los sectores relativamente acomodados de la población.

Independientemente de la gratuidad de la educación universitaria, para estudiar música europea eran, y siguen siendo, necesarios una serie de elementos conjuntos. En primer término, debe existir una familiaridad con el tema. Para estudiar música ‘cultura’, es preciso tener acceso a ella. Vemos así como al revisar las memorias de Domingo Santa Cruz resulta evidente que este espacio musical pertenece a la alta burguesía chilena. Desde el comienzo del proceso de institucionalización, el principal medio de 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 (porque eran aficionados) actividades musicales, que comenzaron con un coro de estudiantes universitarios y terminaron con el proyecto de institucionalización antes mencionado.

Para el período que nos atañe, si bien el espacio musical era relativamente más masivo, o al menos asequible, dado que el Instituto de Extensión Musical ya estaba funcionando, y la Universidad era gratuita, las figuras que se acercaban a esta música seguían perteneciendo a sectores al menos relativamente acomodados. Las razones son simples. Para estudiar piano, es preciso tener un piano, para conocer la música de cámara, ópera, la música sinfónica, y tener el interés de asistir a este tipo de espectáculos constantemente (no sólo como una eventualidad correspondiente a un concierto a beneficio), es preciso tener acceso a ello y que sea algo natural en la vida. Vemos de esta forma que Roberto Falabella (1926-1958) perteneció a una familia lo suficientemente acomodada como para haber podido desarrollarse cultural y musicalmente a pesar de su enfermedad. Al igual que Luis Advis (1935-2004) y Fernando García (1930-), sólo por nombrar algunos, todos ellos provenientes de familias acomodadas. Es más, en palabras del propio Fernando García, en su caso particular, hace mención de haber crecido en una casa aristocrática, escuchando música Europea, señalando que esa era la música que se escuchaba en su casa, y que la música ‘popular’ (es decir, toda la que no corresponde a la de tradición escrita europea) es algo que descubrió más adelante, y que nunca escuchó durante su infancia.

Este grupo de músicos, correspondiente a una generación más joven (que los gestores del proyecto Sociedad Bach) y fruto del espacio institucionalizado en el contexto antes descrito, se insertó en los discursos políticos del período, siendo el personaje fundamental para esto Roberto Falabella, cuyos planteamientos antes fueron descritos. Todos identificados ideológicamente con la izquierda, en su mayoría militantes del Partido Comunista. Sin embargo, de todos ellos quienes más se vincularon en términos concretos con el espacio musical más transversal fueron, sin duda, Gustavo Becerra, Luis Advis y principalmente Sergio Ortega. Siendo este último quien en tanto oficio musical logró una mayor versatilidad. Así, la semilla sembrada por Roberto Falabella daba frutos, pero no cambiaba necesariamente los paradigmas estéticos representativos del espacio social ilustrado.

Configuración y paradigmas del pensamiento musical ilustrado de izquierda

Ahora, ya establecidos los antecedentes y parámetros del actor social que nos atañe, y habiendo realizado una primera aproximación al pensamiento político musical desarrollado en la década de 1960 a través de la figura de Roberto Falabella, pasemos a revisar la configuración del pensamiento musical de esta década, abordando la relación entre los planteamientos ideológicos de izquierda y la manera en que estos se establecen en el discurso estético musical en las figuras más representativas del período.

Tomaremos en cuenta principalmente los planteamientos de Gustavo Becerra y Luis Advis, por ser ellos músicos vinculados con la NCCh y con el espacio musical académico, que teorizaron y escribieron respecto de su manera de enfrentar la música como recurso estético, en el caso de Advis y estético-político en el caso de Becerra, de lo que podemos presumir será posible analizar el discurso teórico y ético musical representativo del proceso que aborda la investigación, aproximándonos a sus conflictos.

Gustavo Becerra aborda el problema del significado social de la música como lenguaje. Para él, la música constituye un lenguaje, por lo cual entiende el acontecimiento musical como un proceso de comunicación; y la manera en que funcionan los mecanismos del lenguaje musical constituyen la herramienta mediante la cual establece el vínculo entre el compositor como creador y el entorno social que lo rodea.

En la RMCh desde el N° 58 al 65, aparecen una serie de artículos correspondientes a un estudio titulado “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente”. En ellos Becerra plantea meticulosamente cómo opera su entendimiento del proceso musical como un lenguaje. Dos cosas son importantes de destacar: Primero, la fuerte crítica que hace a los criterios con que los espacios académicos abordan la formación musical. Para él, el espacio académico está en crisis, puesto que opera bajo preceptos insuficientes para abordar lo musical más allá de los aspectos formales. Se pregunta por la validez de estos enfoques en un espacio cultural diverso, sobre todo Latinoamericano, en el que existe una variedad de elementos culturales en juego, además de la rapidez con que opera la difusión de los procesos artístico-culturales en un contexto que se ve impactado por los medios masivos de comunicación y el avance de las nuevas tecnologías. Cuestiona también el concepto historicista lineal de la enseñanza, afirmando que

metodológicamente, la música se enseña igual que en el Renacimiento, es decir, en el orden de la historia, obviando los intereses del estudiante. En este punto se pregunta entonces a quién se enseña o si hay desarrollo en esa enseñanza.

“Nada parece haberles sugerido a los maestros de composición ni la psicología experimental ni la sociología. Ellos enseñan “la fuga”, “el contrapunto”, “la forma”, etc, y no la fuga según la visión actualizada del educando, el contrapunto como medio de exteriorizarse [...] Hoy se huye de la improvisación, olvidando que es el único medio de observar en libertad el mecanismo asociativo del alumno, clave de su personalidad. Se le lleva hacia un estructuralismo ajeno a sí mismo, se le separa más y más de la base electiva del arte. Donde hay soluciones únicas no hay arte. El academicismo con su secuela, la pedantería, son sus sepultureros. Hay quienes llegan a decir que si se cambia una nota, la estructura musical es otra, lo cual es confundir la estructura acústica objetiva de la música con la psico-acústica, que es la verdadera. Es confundir una vez más el arte con los objetos separables de la personalidad.”⁸⁵

La segunda cosa fundamental a destacar es que mediante un enfoque distinto del uso, función y significación de los recursos musicales, establece las bases de su entendimiento de la producción musical, como un elemento discursivo, que no puede ser entendido de otra manera más que socialmente. El paradigma de la autonomía del arte, basado en la forma como elemento fundamental para ser evaluado, entendido y aceptado como tal queda totalmente desplazado. Esto queda claro en el capítulo VII de la misma serie de artículos, el cual está referido a la problemática de los elementos llamados ‘extramusicales’ en la música.

Para Becerra, “la forma es un objeto estético elemental accesible por el conocimiento directo”⁸⁶, de ninguna manera es el elemento sustancial que define una obra de arte. Desde esta perspectiva, incluso el término ‘extramusical’ en sus propias palabras “cae como en descrédito, porque el sonido en sí mismo no es principio y fin del lenguaje al que representa”⁸⁷. En definitiva es una crítica a la postura academicista que defiende el sentido de autonomía del objeto musical. Lo anterior, a pesar de continuar rescatando los parámetros estéticos formales

⁸⁵ Becerra, Gustavo, “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente I”, *Revista Musical Chilena* N° 58 pp. 12.

⁸⁶ Becerra, Gustavo, “Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. VII y VIII”, *Revista Musical Chilena* N° 65 pp. 93.

⁸⁷ Becerra, Gustavo, Loc. cit. pp. 89.

para la evaluación del objeto música, haciendo la salvedad que los llamados elementos ‘extramusicales’ deberían considerarse ‘extraacústicos’. Aún así, es indispensable mencionar el paso que da Becerra en su pensamiento musical, jerarquizando de manera inversa el rol que juegan lo social y lo estructural en la conformación del discurso musical. Además de lo trascendente que resulta que plantee incluso que esta problemática no es abordada por el medio musical, cosa que para él es indispensable.

Pero lo más importante del pensamiento de Becerra, es que una vez establecidos sus parámetros teórico-musicales, él plantea abiertamente el carácter social de la música como lo primordial de la misma. En la RMCh N° 119-120 aparece publicado un artículo titulado “Ensayo de autodeterminación de la postura del artista frente a su mundo y a su arte en una época dada”, el cual está datado en el año 1972, en el cual se resumen sus ideas acerca de la ineludible relación entre el quehacer musical y el político.

Partamos por mencionar que el ensayo está dedicado a ‘la creatividad del hombre’, al ‘hombre nuevo’, y a aquellos que sienten el deber de abrir camino a la creatividad que hay en la humanidad⁸⁸. Claramente, en estas palabras Becerra apela al rol social y político en el que contextualiza su propia obra.

En tanto antecedentes del problema, ubica en primer lugar la crisis del espacio académico como origen del conflicto de la producción musical. Para él este espacio no estimula a los estudiantes puesto que los desvincula de la realidad que los rodea, lo que consecuentemente conlleva a músicos que no tienen una postura conscientemente definida respecto de su medio histórico-social. Esto debido a los conflictos que detalladamente explica en la serie de artículos mencionados anteriormente.

Luego aborda el problema del espacio no académico y lo vincula con las problemáticas de la identidad. La identidad es un elemento que todo artista busca. Implica una definición de lo propio, del sí mismo. En el caso Latinoamericano, Becerra establece el conflicto de la definición de los discursos identitarios nacionales en la arbitrariedad de las naciones Latinoamericanas en

⁸⁸ Becerra, Gustavo, “Becerra 1972. Tercera sonata para violín y piano” *Revista Musical Chilena* N° 119-120 pp. 8.

su origen, derivado de divisiones establecidas bajo el dominio español. De esta manera, Becerra cuestiona el nacionalismo como concepto válido para establecer una identidad musical, la cual incorporará elementos ‘autóctonos’ y ‘urbanos’ (estos últimos relacionados con la herencia europea) que configuran una identidad que en el caso de Chile se determina bajo parámetros exteriores, es decir, se basa en la otredad.

En tercer lugar plantea que el estudio de la sintaxis musical posibilita abordar los problemas éticos de la música. De esta manera, su teorización acerca de la didáctica musical queda enfocada finalmente a la configuración de una semiótica musical que otorga semanticidad al discurso musical, como ya dijimos anteriormente, entendido como lenguaje.

En cuarto lugar, aborda el problema de la unicidad de la obra, haciendo una crítica a lo que denomina como ‘renovismo’, que afecta al medio musical académico, enfocado siempre en la producción de algo nuevo. Apelando a que esta necesidad inagotable del objeto musical entendido de manera purista afecta las capacidades comunicativas de la música. Para él este tipo de discursos configuran un mecanismo de alienación.

Y en último lugar aborda el problema de la ética, como el de la relación entre el mundo personal y el socio-político del autor. Llegado este punto establece que la obra de arte, está vinculada a necesidades personales que son indisociables de la realidad histórica y social, por lo que él opta por que su producción no sea un ‘objeto decorativo’, sino uno discursivo, directamente en relación con lo político y social. El recurso técnico musical, y artístico, que bajo una concepción academicista sería el que sustenta el valor del objeto, sería para Becerra de carácter secundario. Para él la técnica está subordinada a la ética. Es interesante destacar que en este punto aborda el problema del contenido social en el lenguaje musical desde diversos flancos, puesto que tanto como critica los planteamientos estéticos puristas, establece que el público juega un rol fundamental. La opción entre un objeto decorativo y uno discursivo implicaría la diferencia entre un público pasivo y otro activo. Para él un público pasivo es sinónimo de enajenación. En este punto el problema del rol del arte en el discurso político marxista aparece abordado de la siguiente manera:

“Yo no olvido que las artes antes del socialismo llevan la impronta de la clase dominante [...] La mayor parte de esto es, sin embargo, arte como artículo de consumo, cuyo valor de riqueza sólo se entiende en función del dominio. El

dominio compartido no resuelve el problema esencial de la enajenación, éste sólo se supera con la participación creativa.”⁸⁹

Así vemos como todo se resume para Becerra en el hecho de si la música es abiertamente concebida como un espacio de comunicación o no. El caso negativo correspondería a un proceso de alienación, el arte autónomo, como objeto decorativo, y como discurso artístico que opera por omisión. Claramente él se sitúa en la primera de estas dos posturas.

Dada su militancia además, Becerra aborda directamente el problema del ‘hacer la revolución’:

“Hacer la revolución en el arte no es lo mismo que hacer la revolución con el arte. Este distingo es básico en una conducta clara si ésta ha de ser consecuente tanto frente a la estética como frente a la política. La acción revolucionaria de un artista no está limitada al campo de su profesión.

Revolución en el arte consiste en cambiar las estructuras que gobiernan las relaciones de producción de la obra.

Revolución con el arte es lo que se intenta hacer cuando, a través de mensajes se da apoyo a las gestiones que tienden a cambiar las relaciones de producción en todos los campos.

Creo que la música es más adecuada para controlar su propia revolución que para incidir con precisión en el proceso general.

El momento es propicio para, a partir de los cambios de estructura sociales tratar de cambiar algunos aspectos de la superestructura artística, ello es especialmente posible en la música.”⁹⁰

Recordando las palabras de Fidel Castro “El deber de todo revolucionario, es hacer la revolución”, resulta interesante ver cómo Becerra asume la responsabilidad de problematizar la idea de la ‘revolución’ en lo musical. Es preciso destacar que, a pesar de establecer teóricamente que a la música le compete más hacer una revolución en ella que hacer la revolución con ella, en la práctica esto se debe a que realiza sus planteamientos desde la problemática del espacio académico. Sin embargo, no hay que olvidar su activa participación en la NCCCh como compositor. Lo importante es que con estas declaraciones apela a la necesidad primera de replantearse el sentido del espacio musical académico, ¿cuáles son sus objetivos sociales?, ¿en qué consiste el real impacto de los mismos?, ¿qué tan efectiva es la política de la extensión

⁸⁹ Becerra, Gustavo, Loc. cit. pp. 13-14.

⁹⁰ Ibid. pp. 17.

musical en sí, más allá de la realización de conciertos?, ¿cómo abordar la carga social histórica de la música entendida como arte? Todos cuestionamientos indispensables para entender el medio artístico chileno, socialmente, más allá de sus funciones elitistas.

El problema del entendimiento del arte, es abordado sin embargo, desde una perspectiva muy distinta por el compositor Luis Advis. Él posee un pensamiento y entendimiento del arte, y en específico del proceso musical, como mecanismo estético en el que el elemento fundamental en juego es la idea de la autonomía del arte. Aunque parezca irónico, proviniendo de uno de los músicos más representativos de la NCCh, para Advis la experiencia estética entendida como la interacción entre objeto y sujeto estético, es un proceso autónomo y unidireccional en el que un sujeto percibe, ordena, aprehende e interpreta los elementos dispuestos en la obra, remitiéndose a una propuesta estructural que otorga autonomía a la obra en sí misma y hace posible que el sujeto en interacción con ella la interprete y en dicho proceso experimente el placer estético.

El placer, como eje del proceso estético, sin duda es su sello característico; pues para Advis, es éste el fin de la experiencia estética. De ahí el nombre de su libro y del curso que resume su pensamiento estético: “Displacer y trascendencia en el arte”.

Para entender mejor estos planteamientos es preciso revisar a grandes rasgos los elementos con los que define este proceso. Entiende, como ya hemos dicho, la experiencia artística como creativa o receptiva. De esta forma, vincula inicialmente la idea del displacer con la percepción estructural de las artes; luego con los contenidos temáticos de las obras; y finalmente con la “significación profunda que lo expresivo tiene en la experiencia estética.”⁹¹

Todo el pensamiento musical de Advis está basado, como ya hemos mencionado, en la idea de autonomía estructural del arte. Desde su entendimiento del concepto de ritmo (que va más allá del ritmo musical, constituyendo el eje desde el cual se establecen los parámetros de tensión y distensión en la experiencia estética), hasta la manera en que aborda el proceso de aprehensión del objeto estético por parte del sujeto, entendido el primero como un objeto

⁹¹ Advis, Luis, 1979, *Displacer y trascendencia en el arte*, pp. 14.

cerrado, cuya interacción se regula mediante la generación de expectativas estructurales y sus resoluciones. El principal marco teórico al cual hace referencia es Leonard Meyer⁹².

Todo lo anterior resulta paradójico, si se considera que Advis es uno de los íconos de de la NCCh, sobre todo en lo a que músicos doctos que participaron del movimiento se refiere. Pero por otra parte, no dejó mayores escritos que vinculen su discurso estético a uno político, por lo que, a pesar de su evidente tendencia de izquierda (ya que nadie podría componer la música de Canto al Programa sin ser simpatizante del proyecto político) no hace postulados referidos al vínculo entre el contexto político-social y la música. Es más, bajo los parámetros en los que entiende la música, para él un discurso político no tendría un valor dentro de lo musical, más bien constituye un elemento extramusical, que no otorga validez a la obra de arte. Advis, por lo tanto, separa abiertamente, el valor estético del valor ético y social de la música.

Ahora bien, Luis Advis “proviene de una familia acomodada donde el cultivo y práctica de las artes y de las letras eran habituales en el quehacer hogareño, lo que para [él] fue un factor decisivo en su formación humanística y profesional.”⁹³ A su llegada a Santiago, realiza sus estudios de filosofía en la Universidad de Chile y sus estudios musicales con Gustavo Becerra. En cuanto a su formación musical, es importante precisar que es eminentemente ‘docta’ y que su orientación estética proviene del romanticismo.

Luego, su producción musical es dividida habitualmente en música docta, música para cine y teatro y música popular, vinculada a la NCCh⁹⁴. En términos generales, se hace mención de su aporte a la música popular en términos compositivos y de la ruptura de barreras que implica dicha participación. Sin embargo, su teorización musical, apunta en dirección opuesta. Si bien es cierto, que la sola participación del movimiento de la NCCh, o aún más, la sola idea de componer música para cine y teatro, y posteriormente música popular, ya constituye un posicionamiento político dentro del espacio académico; la manera en que Advis enfocaba su

⁹² Ver Meyer, Leonard, *Emoción y significado en la música*.

⁹³ Diccionario de la Música Española e hispanoamericana vol 1, pp. 81-82.

⁹⁴ Ver Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana vol 1, Luis Advis Vitaglich, pp. 81-84; y “Canto para una semilla: Luis Advis, Violeta Parra y la modernización de la música popular chilena” En *Revista Musical Chilena* N° 205, pp. 34-43.

trabajo docente, por ejemplo, en su curso de estética; o bien, los parámetros teóricos bajo los cuales aborda su trabajo compositivo vinculado a la música popular, no rompe los paradigmas de la autonomía del arte, sino por el contrario, los reafirma.

Un claro ejemplo de esto es precisamente lo que entendemos como ‘cantatas populares’. Si bien es popular por la temática, y por algunos aspectos estilísticos (incorporación de instrumentos folclóricos, uso de musemas referentes de lo andino, etc.) la Cantata Santa María de Iquique, por ejemplo, se acerca en muchos sentidos a una cantata barroca, por sus características estructurales y la disposición y relación de sus partes, entre otras cosas. El punto en cuestión, no es emitir una crítica a esta situación; puesto que todos los músicos que fueron partícipes de espacios doctos y populares simultáneamente en la década de 1960, hicieron uso de su oficio musical, utilizando todos los recursos que su formación académica les diera; sino más bien hacer la salvedad que, para Advis, el valor musical de su producción estaba determinado por parámetros netamente estéticos, ya que para él el valor social de una obra era dissociable de su validez en tanto objeto de arte. Esto es lo que planteó en sus cursos de estética, incluso al referirse a su propia participación en la NCCh hacia finales de su vida.

Si comparamos las posturas de Advis y Becerra, vemos entonces que ambos compositores alcanzan distintos grados de profundidad en la problematización del discurso político a través de lo musical. Mientras que para el primero constituían significaciones y valores separados del objeto; para el segundo eran una sola cosa.

Una manera de graficar esta diferencia es comparando cómo afrontan cada uno el problema de los elementos ‘extramusicales’ en la música. Como ya hemos señalado anteriormente, para Advis, lo extramusical se sale de los límites de la validez estructural del objeto música. Esto es fácilmente apreciable en su teoría estético-musical y se fundamenta en un entendimiento kantiano y romántico del arte. Sin duda, un discurso que se configura desde su origen social hasta su marco teórico-filosófico. Por otra parte, Becerra establece que lo extramusical forma parte de la obra. E incluso va más allá al afirmar que el valor de lo extramusical es indispensable para el sentido del contenido semántico de la música. Para él, por ejemplo, los escritos del compositor en la partitura hacen parte del valor discursivo. Esto es

apreciable en sus partituras, en las que podemos encontrar cosas como “Dedicado a Hans Stein, el camarada tenor”, o bien, “para los que como Hans, sostienen con su voz la lucha proletaria”⁹⁵. Para Becerra, el intérprete no podía hacer caso omiso de este tipo de elementos. Si bien, leer o no leer estas palabras, que no constituyen precisamente indicaciones, no incidiría directamente en la ejecución, plantea que un intérprete que no considera estos elementos actúa alienadamente.

Por otra parte, en lo referido a la distinción hecha por Becerra respecto del hacer la revolución ‘con la música’ y ‘en la música’, debemos partir estableciendo que la manera en que él entiende lo extramusical, de todas formas está relacionada con los parámetros convencionales del objeto música.

Según Fernando García⁹⁶, el pensamiento musical de Gustavo Becerra estuvo influenciado principalmente por dos de sus discípulos: Falabella y Advis. El primero, sería quien aportaría el discurso político, militante. En definitiva, el desarrollo del discurso marxista en la persona de Becerra, está fuertemente vinculado a su relación con Falabella, y enmarcado también en un proceso en el cual lentamente muchos fueron sumándose a la politización, y a la militancia en el PC. Dado su ingreso en el PC poco después de la muerte de Falabella, y en el marco del conflicto de la Orquesta Sinfónica, podemos presumir que de esa fuerte relación provienen las bases de su pensamiento político en relación con su oficio musical.

Por otra parte, Luis Advis, quién también fuera su alumno, habría sido quién instaló el problema del discurso musical. Ya hemos visto que Advis teorizó a cerca de la construcción de una obra artística, y por ende también musical, como discurso coherente en sí mismo, en el cual los distintos elementos dispuestos adquieren significación formal estando en relación unos con otros. Esto principalmente basado en la idea de generación y resolución de expectativas estructurales en el desarrollo de la percepción del objeto estético, lo que relaciona con la manera en que define el concepto de ‘ritmo’ en el arte⁹⁷; pero la manera en que Advis finalmente

⁹⁵ Ver anexo, partitura, “No me lo pidan”, Gustavo Becerra con texto de Pablo Neruda.

⁹⁶ Ver entrevista a Fernando García realizada el día 13 de abril de 2010 Op. cit.

⁹⁷ Ver Advis, Luis, “Implicancias objetivas y subjetivas del concepto de ritmo” *Revista Musical Chilena* N° 92. pp. 79-89.

entiende lo musical, es como un objeto estéticamente 'puro'. Para él incluso la música que posee texto, para ser válida en tanto objeto de arte, es entendida como objeto puro, en el que la relación texto música, está regida por principios estructurales, y el valor de la obra radicaría en la manera en que esta relación se establece y no en el significado semántico del texto utilizado. El contenido del texto sería, como ya hemos dicho antes, de valor social, y extramusical.

Luego, Becerra toma los principios formales que establece Advis, sin embargo los problematiza de manera diferente, puesto que para él, el contenido del discurso musical 'es semántico', por lo que aborda sistemáticamente los problemas de forma, ritmo, armonía, etc., todos parámetros netamente musicales, en pos de desarrollar un mecanismo compositivo que finalmente otorgue sentido abiertamente discursivo a lo musical con la finalidad de orientarlo a la resolución del problema del sentido de la composición en países como el nuestro. Ésta es la distinción fundamental, puesto que jerarquiza de manera inversa el problema. Para Becerra, sería la técnica subordinada a la ética. Para Advis, no sería a la inversa, sino, que la ética, sería un conflicto separado del estético, que sería el que finalmente primaría en su valorización de lo musical.

Vemos de esta manera, cómo el pensamiento musical de los actores que hicieron parte de este proceso, se ve siempre relacionado. Pero sin duda, de quienes escribieron al respecto y verbalizaron el problema desde la perspectiva del oficio compositivo en sí, quien fue más lejos en el desarrollo de su teoría fue Gustavo Becerra.

FERNANDO GARCÍA

Algunas consideraciones sobre su origen y pensamiento

Fernando García nace el año 1930, en el seno de una familia perteneciente a la alta burguesía chilena. Según él mismo lo ha señalado en variadas ocasiones, en su casa se escuchaba y ejecutaba habitualmente música de cámara, por lo que él creció escuchando música, específicamente música europea⁹⁸.

Según nos cuenta el propio compositor, su primer acercamiento con la música popular lo tuvo una ocasión en que cayó enfermo y su padre le obsequió una radio. Ahí escuchó por primera vez las ‘otras músicas’, lo que según sus propias palabras significó una nueva conexión con el mundo. Sin embargo, lo que le resultaría inminentemente propio, continuaría siendo la música de tradición escrita europea, dada su familiaridad con ella, puesto que finalmente era lo que se practicaba en su medio familiar y social.

Fernando García demuestra con sus actos, con su discurso, sus obras, su actividad docente y su militancia política un fuerte compromiso con la sociedad. Plantea que en la década de 1960, él como muchos otros, buscaba hacer la revolución, para generar una sociedad más justa e igualitaria. Su postura ideológica se basa en la búsqueda de una estructura social en la que se superen las diferencias sociales, apelando a la igualdad de oportunidades, la educación y en general, a la democratización de todos los derechos fundamentales del ser humano a través del aparato estatal como articulador del proceso. Sin embargo, la perspectiva desde la cual aborda la idea de democratización de la sociedad, está sesgada, como ya veremos, por sus parámetros culturales y sociales.

De esta manera, Fernando García afirma que, aún dado su discurso político como militante del Partido Comunista y como artista comprometido con el proceso de revolución

⁹⁸ Ver Merino Montero, Luis, “Fernando García Arancibia, artista ciudadano” *Revista Musical Chilena* N° 200; y Torres, Rodrigo, “García Arancibia, Fernando” *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana* vol 5.

socialista vivido en Chile, su herramienta sería siempre la que formaba parte de su propia identidad e historia personal. Declarando que la música ‘popular’ constituye un lenguaje que le resulta totalmente ajeno, por lo que el problema para él siempre fue, en primer lugar, qué hacer con esta música, cargada de significaciones de clase, y eminentemente foránea, cuyo origen europeo conflictúa su rol y sentido en una sociedad como la nuestra⁹⁹. A lo anterior agregamos en este estudio la pregunta sobre cómo enmarcar este problema en el desarrollo de un discurso revolucionario.

Para abordar su pensamiento musical y político, tanto así como la conjunción entre ambos, en primera instancia estableceremos los parámetros mediante los cuales explica los procesos políticos vividos durante el siglo XX en Chile, y la manera cómo los vincula con el desarrollo de un proyecto de identidad en el espacio musical académico. En segundo término, realizaremos un análisis enfocado a esclarecer la postura del compositor en la configuración del espacio académico musical en Chile durante el siglo XX. Finalmente analizaremos bajo qué parámetros aborda el período 1960-1973, desde su militancia en el PC; hasta los mecanismos en que opera su militancia política en su quehacer compositivo.

⁹⁹ Ver entrevista a Fernando García realizada el día 13 de abril de 2010 Op. cit.

Ideas sobre la identidad musical y coyunturas políticas durante el siglo XX

Al considerar a la visión que tiene Fernando García del devenir histórico político del siglo XX en Chile, vemos que se inicia anclando el proceso de democratización vivido a lo largo del siglo, a partir de la coyuntura política de la década de 1920. Parfraseándolo, en los años 1920, graficado en el cambio de constitución, se pasa de una oligarquía latifundista a la burguesía urbana comercial industrial. De ahí en adelante se establece, según sus parámetros, un proceso de democratización –que vincula al desarrollo de la izquierda- el cual evolucionaría, con altos y bajos, desde el cambio de constitución, pasando por la configuración del Frente Popular hasta culminar con el gobierno de la Unidad Popular, proceso que se rompe con el golpe de estado de 1973.¹⁰⁰

Este proceso, marcado según el entendimiento de García en tres puntos importantes, que son como ya hemos dicho, el cambio de constitución (década de 1920), el Frente Popular (1937-1941) y la Unidad Popular como culminación del proceso político; se encuentra relacionado con la realidad mundial y latinoamericana. Así, García establece vínculos, por ejemplo, entre el proceso vivido en la década de 1920 en Chile y la Revolución Mexicana; asume el Frente Popular, como un movimiento mundial, marcando como antecedentes el Frente Popular en España y en Francia, y entiende el proceso político que llevó al triunfo de la Unidad Popular en Chile como parte de un proceso Latinoamericano general articulado desde el triunfo de la Revolución Cubana.

Ahora bien, en lo referido al desarrollo de la izquierda chilena desde el Frente Popular hasta la Unidad Popular, plantea que el rol jugado por el Partido Comunista fue fundamental, e incluso, que dicho partido fue el eje sobre el cual se desarrolló el proceso. Fernando García entiende el proceso del Frente Popular en Chile como gestionado desde el PC; luego hace mención de los conflictos internos del partido socialista hacia fines de los años 1940 y

¹⁰⁰ Ver entrevista a Fernando García realizada el 07 de agosto de 2009 disponible en formato audio en la Biblioteca de Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

comienzos de la década de 1950, diciendo que el PC establece una alianza con Salvador Allende, quien se desprende del partido Socialista con un grupo minoritario, situación que conlleva a la primera candidatura de Allende en 1952; y finalmente, afirma que, dada la mayor capacidad de organización del PC, es desde éste que se articula el proceso político acontecido en la década de 1960, culminando con el triunfo de la Unidad Popular.¹⁰¹

Dado lo anteriormente expuesto, vemos claramente que la perspectiva desde la cual el compositor aborda el proceso político vivido en el período que comprende esta investigación, se alinea con una postura gradualista de la izquierda chilena, vista desde la perspectiva del PC. Menciona de manera superficial los conflictos del PS, y establece como eje central del proceso la fracción de la izquierda que triunfara en la puesta en práctica de la “vía chilena al socialismo” desde el aparato estatal.

La importancia del PC entonces, sería sustancial, lo que justificaría el hecho que según sus propias palabras “la gran parte de los intelectuales y artistas eran militantes del PC”¹⁰², lo que consecuentemente conllevaría al hecho que dicho partido jugara un rol fundamental en el proceso de desarrollo cultural que llevado a cabo durante el siglo XX.

Ahora bien, las coyunturas políticas antes mencionadas, estarían vinculadas, para García, con los momentos en que históricamente se han acercado los espacios ‘doctos’ y ‘populares’ en el desarrollo de la identidad musical nacional. De esta manera, el compositor establece que los procesos políticos afectan a todos los chilenos, incluidos los artistas, y entre ellos los músicos; quienes serían parte culturalmente del proceso histórico-político descrito.

Esta vinculación entre el acontecer político y el desarrollo del espacio artístico musical, estaría graficado para Fernando García en tres momentos históricos en los que el medio de la música culta, admite que lo que él define como ‘nuestros orígenes culturales’, no son únicamente europeos, sino que están constituidos también por los elementos autóctonos. Y de esta manera, relaciona los vínculos que la música de tradición escrita genera con el folklore, entendidos éstos como búsqueda identitaria, como espacios coyunturales posibles gracias al devenir histórico-

¹⁰¹ Ver entrevista a Fernando García realizada el 07 de agosto de 2009 Op. cit.

¹⁰² Ibid.

político en los que los pensamientos de izquierda fueron ejes de la discusión política de la sociedad.

Desde ya es preciso destacar que la perspectiva desde la cual aborda el problema de la identidad musical está anclada, en primer término, en la búsqueda de una identidad en el campo de la música de tradición escrita, es decir, desde sus parámetros estéticos. Y en segundo lugar, de la base que la construcción de una identidad cultural es necesaria, en el proceso de configuración de la identidad nacional. Para Fernando García, este proceso de búsqueda de una forma o identidad chileno-musical, dice relación con el proceso de la nación misma y con la necesidad de definirnos como chilenos.

Describe este proceso, el cual vincula con la incorporación de elementos folklóricos a la producción docta, en tres etapas: La primera estaría anclada en la década de 1920, cuando los compositores Pedro Humberto Allende, Carlos Lavín y Carlos Isamitt desarrollan su producción musical incorporando elementos de la música mapuche. Proceso que para García es viable, dadas las condiciones socio-musicales de los años 1920 y el proyecto impulsado por la Sociedad Bach.

Posteriormente, a partir de los “Estudios Emocionales” de Roberto Falabella, que incorporan elementos musicales de la Fiesta de la Virgen de la Tirana, se incluyen en el medio musical académico elementos de la música nortina; esto enmarcado en el proceso de politización vivido en el medio artístico desde mediados de los años 1950 hasta el año 1973. Señala en este punto el rol jugado por Luis Advis y Sergio Ortega en la inclusión de estos elementos estéticos en el medio musical culto, haciendo mención de lo que conocemos como ‘cantatas populares’, género entendido como tal a partir de la ya mencionada “Cantata Santa María de Iquique” de Luis Advis. Lo importante es que García define las ‘cantatas populares’ de la siguiente manera

“La cantata popular es música de tradición escrita, organizada al amparo de una prestigiosa y desarrollada estructura de esa misma tradición [las cantatas barrocas], pero con un lenguaje nacido en la tradición oral, en que sus partes se

ciñen a formas propias de la música popular y los instrumentos musicales utilizados son principalmente los que emplean los pueblos latinoamericanos”¹⁰³

El proceso de inclusión de elementos folklóricos del norte chileno desarrollado durante este período es enmarcado por el compositor en lo que denomina como “Vanguardia de los ‘60”. Grupo para el cual establece como elemento fundamental el compromiso ético con el devenir histórico latinoamericano del período. Paralelamente al desarrollo del discurso de identidad musical nacional, que García relaciona con la estilización y estetización del folklore en el campo de la música escrita, plantea que este grupo relacionó la configuración de su búsqueda identitaria con el compromiso político enfocado a la transformación social. Argumenta esto citando a León Schidlowsky en el boletín de la Asociación Nacional de Compositores:

“El arte nace del hombre y ha de volver al hombre y esta actitud implica un doble compromiso, con el arte que él hereda y con la necesidad de ampliar los horizontes técnicos de esta herencia; pero, además, implica el papel que ha de jugar el artista en la transformación de la sociedad humana”¹⁰⁴

Posteriormente, respecto de la cita anterior señala que

“Es fácil imaginarse en consecuencia, que una parte importante de esa generación que se ha llamado “vanguardia de los ‘60”, haya participado muy activamente en el proceso de democratización que se vivía en Chile y apoyado con decisión los cambios y luchas que se desarrollaban en Latinoamérica.

Mucha música escribieron Falabella, Schidlowsky, Becerra, Maturana (1920-2003), Lefever (1926-2003), Vila (1937), Advis, Ortega, Brcinc (1942), entre otros, celebrando los triunfos alcanzados o saludando las luchas de los pueblos del mundo por conquistar una sociedad más justa, libre y solidaria. De ahí que en los años 60 fueran duramente atacadas algunas obras de esos compositores por su “contenido político contingente”. Era inconcebible que un compositor docto empleara como temática los acontecimientos políticos y sociales del siglo XX”¹⁰⁵

Finalmente, el tercer momento histórico en el que, según Fernando García, se produce un acercamiento entre el espacio ‘docto’ y el ‘popular’ es hacia fines de la dictadura y comienzos de la democracia, en donde cita la producción de de Guillermo Rifo, Gabriel Matthey, Carlos

¹⁰³ García, Fernando. “Música de Tradición escrita chilena y mestizaje durante el siglo XX”, en línea, disponible en <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/garcia/musicachilena.html>

¹⁰⁴ Ibid. sin página.

¹⁰⁵ Ibid, sin página.

Zamora, Juan Mouras y Eduardo Cáceres, de quienes algunos de ellos redescubren y reutilizan los elementos mapuches en su producción, mientras otros incorporan a su lenguaje elementos de las culturas del sur del país como los selk'nam.

De los tres períodos históricos a los que Fernando García hace referencia, el que marcó y definió su pensamiento es claramente el comprendido desde la década de 1950 hasta el año 1973. La mirada desde la cual evalúa los procesos políticos está enmarcada en el pensamiento del partido comunista y en los parámetros que le otorga su origen social. De lo anterior podemos deducir que su mirada corresponde siempre a parámetros de una u otra forma institucionalizados, ya sea dentro de su definición social, o dentro de su entendimiento del PC.

Si bien busca los cambios sociales, lo hace desde su propia perspectiva de clase. Claro ejemplo de ello lo constituye la manera en que plantea una equivalencia en los procesos políticos y lo que define como momentos de acercamiento entre lo 'culto' y lo 'popular' en la música, momentos en los que el término 'acercamiento' es absolutamente cuestionable, dado que la apropiación, estilización e incorporación bajo parámetros estéticos de elementos sonoros propios de música étnicas en la producción de tradición escrita continúa siendo una postura unidireccional. Es un mecanismo de lo que él define como 'mestizaje', el cual en primer lugar, no configura una identidad cultural nacional, dado que continúa funcionando en circuitos elitistas; y en segundo lugar, mantiene en su discurso las relaciones de poder y jerarquización entre lo entendido como arte culto (bajo los parámetros de la alta cultura) y lo entendido como popular (que al caso de lo planteado por el compositor equivaldría a lo folklórico).

Ahora bien, cuando hablamos de 'identidad musical', apelamos a un concepto planteado por el propio compositor. Fernando García plantea que, dada la arbitrariedad de la configuración de las colonias por parte de España, al desarrollarse los procesos de independencia en Latinoamérica, las nuevas naciones emergentes tuvieron la necesidad de 'inventarse' como tales. El problema principal para él radica en que la configuración de una identidad nacional única (homogénea), es imposible, dado que los límites formales de las naciones Americanas no dicen relación con las identidades culturales previas a la conquista española. Ante esta situación,

plantea que la solución desarrollada por la sociedad chilena en el siglo XIX es la incorporación del folklore en la conformación de una cultura mestiza (criolla) oficial.¹⁰⁶

Lo anterior sentaría los precedentes al proceso antes descrito respecto de su visión del desarrollo político y musical durante el siglo XX.

Respecto de lo anterior, concordamos con que durante el siglo XIX se vivió en Latinoamérica en general y en Chile en particular, un proceso en el cual fue preciso construir un sentido de lo nacional, dado que el proceso mediante el cual se llegó a los estados nacionales latinoamericanos no contó con la naturalidad con que esto acaeció en Europa. Sin embargo, es preciso destacar que la postura acrítica con que el compositor asume el proceso de estilización de elementos autóctonos como mecanismo de mestizaje que soluciona el conflicto, el cual tendría sus bases en el siglo XIX y constituiría una continuidad durante el siglo XX, en el cual además tendría una connotación política, resulta compleja de ser aceptada deliberadamente.

En primer lugar, sería necesario definir bajo qué parámetros se entiende lo popular. Para García, corresponde a las manifestaciones culturales no hegemónicas. Siendo más específicos, en el caso de lo musical, a la producción que no corresponde a la de tradición europea. La anterior, es una definición ambigua y amplia, pero según lo planteado en sus escritos y entrevistas, podemos deducir que se refiere a la música tradicional, folklórica, y a la música popular urbana, tonal, vinculada a la anterior. Más allá de estos límites y ya contextualizados en el siglo XX estaría lo que define como música comercial (vinculada a la industria cultural), lo que no haría parte de la identidad nacional. Vemos así como los parámetros mediante los cuales García define lo popular, están establecidos desde el marco de la cultura europea dominante.

Por otra parte, al hablar de la incorporación del folklore o de elementos de la música étnica en la producción musical de tradición escrita como mecanismo de construcción de identidad, se confirma una vez más la argumentación de sus planteamientos basada en los parámetros de la alta cultura, tanto así como se abre el espacio a la duda respecto del real acercamiento vivido entre los llamados espacios 'cultos' y 'populares'. Si se trata de la

¹⁰⁶ Ver entrevista a Fernando García realizada el 07 de agosto de 2009 Op. cit.

descontextualización de los elementos populares para ser administrados bajo parámetros cultos, no representan necesariamente la identidad de los sectores populares. Es más, existe la probabilidad que los sectores populares aludidos estilísticamente, en una gran mayoría de los casos, ni siquiera hayan tenido conciencia del su ‘acercamiento’ al mundo ilustrado.

Visión y valoración del espacio institucional musical oficial

Para el compositor, el desarrollo de lo musical en Chile está vinculado al proceso de institucionalización musical. Y entiende este proceso principalmente en dos grandes etapas.

La primera, correspondiente al siglo XIX, en la que principalmente destaca la importancia de las bandas en el desarrollo musical en los primeros años de la República, el Conservatorio Nacional de Música, el desarrollo de la infraestructura para el medio musical vinculado a la ópera, y la actividad de las Sociedades Filarmónicas y la música desarrollada en el salón. Todo lo anteriormente descrito constituye para Fernando García una primera gran fase en la institucionalización de la música en Chile.¹⁰⁷

Luego, iniciado el siglo XX, García establece que, gracias a las bases de infraestructura generadas por la ópera, y a la necesidad social del desarrollo musical es que se produce el fenómeno que significó la Sociedad Bach, agrupación que constituye para él, elemento fundamental para el desarrollo de la música chilena durante el siglo. Del proyecto de institucionalización desarrollado por esta agrupación señala fundamentalmente lo siguiente:

Primero, que responde a una continuidad del proceso vivido durante el siglo XIX. Estableciendo de esta manera lo que define como 'el desarrollo de la música chilena' en dos grandes etapas, de las cuales, aquella llevada a cabo durante el siglo XX sería el referente del proyecto de desarrollo institucional musical que deberíamos seguir.

Segundo, que dicho proceso está anclado en el desarrollo de movimientos sociales vanguardistas, dentro de los cuales establece como antecedente ineludible al grupo de Los Diez. Señalando de esta manera un cambio de paradigma estético, el cual no problematiza, sino que asume como algo natural en un proceso de carácter evolucionista. Si bien, dice que el proyecto de institucionalización de la Sociedad Bach responde a la coyuntura político-social de comienzos de siglo, no profundiza mayormente en el problema acontecido en el cambio de equipo que se

¹⁰⁷ Ver entrevista a Fernando García realizada el 07 de agosto de 2009 Op. cit. Además, considerar que lo expuesto corresponde a lo que desarrollaba en el curso de Música en Chile y América, el cual impartió hasta el año 2009.

produce en la oficialidad del medio musical académico. De esta forma, la historia de la música chilena del siglo XX, para García, es la que se construye desde los preceptos establecidos por Santa Cruz y la Sociedad Bach, dejando fuera de discusión cualquier movimiento musical paralelo, y sin hacer un análisis de lo que fuera la producción y el quehacer musical de quienes fueron marginados del sistema.

Tercero, al ser éste un proyecto administrado por la Universidad de Chile y amparado por el Estado, lo enmarca dentro de sus parámetros ideológicos, sin profundizar mayormente en lo que esto significa.

Siendo más específicos, para Fernando García, el proyecto de institucionalización musical impulsado por Domingo Santa Cruz, es un proyecto democratizador, que ampara la búsqueda de la configuración de una identidad musical chilena y que establece todo lo necesario para el correcto desarrollo de la música en el país (respaldo estatal, financiamiento, profesionalización del medio, una orquesta, una revista, un sistema de fomento a la creación musical chilena y un instituto de extensión musical- claramente, todos elementos entendidos dentro de los límites del medio musical de tradición escrita). Sin embargo, no aborda en mayor profundidad el hecho que el proyecto impulsado por aficionados, margina de la oficialidad musical a quienes eran los músicos profesionales, y que esto puede responder a un cambio de paradigma de las clases altas santiaguinas.

De esta manera, tenemos que lo que idealiza como una instancia de democratización y desarrollo, es en realidad una apropiación del medio musical, que responde a una necesidad de legitimidad cultural de un nuevo paradigma social. Lo que él mismo describe como burguesía comercial empresarial emergente. El paso de la ópera a la vanguardia, sin embargo, no implica necesariamente un real proceso de emancipación, sino que es la necesidad social de un selecto y reducido grupo de santiaguinos que establecen un proyecto centralizado y ajeno culturalmente a la realidad social chilena.

Cuarto, que el proceso de politización del medio musical vivido desde mediados de la década de 1950 fue posible gracias a este proceso. Si bien es cierto, este medio se politizó y hubo dentro de sus integrantes una importante cantidad de músicos militantes de la izquierda; esto no responde a las bases éticas planteadas en los comienzos del proceso de institucionalización musical realizado en los años 1920. Por lo que, desde su perspectiva social, establece un vínculo

entre lo que entiende como proceso ‘democratizador’ dentro del proyecto de la Sociedad Bach (cuestión de la cual discrepamos totalmente), y la politización del medio y la producción musical vivida durante la década de 1960 y hasta el año 1973. Esto queda claro, si atendemos a su explicación de la configuración de la identidad musical chilena, orientada a una masificación y vínculo con la realidad local, basada en la estilización deliberada de elementos folklóricos, entendida, quizás hasta ingenuamente, como un mecanismo de acercamiento a lo ‘popular’, por ende al ‘pueblo’.

En definitiva, Domingo Santa Cruz, la Sociedad Bach y su proyecto, son mitificados por el compositor. Para él, los procesos vividos en la década de 1920 en el medio musical devienen del orden natural que debían seguir los acontecimientos; y asume, tanto la historia, como la verdad oficial respecto del medio académico musical, como una batalla épica vivida por los músicos chilenos en la búsqueda de su espacio en la sociedad chilena.

Discurso político-musical, el PC y la producción artística

“La verdad de las cosas es que el Partido Comunista, yo no sé por qué, pero yo te diría que tenía una postura bastante independiente [...] En los años 40 se produce este fenómeno del... cómo se llama... del realismo socialista; en que ninguno de nosotros lo asumimos como cosa buena, todo lo contrario [...] El partido dijo, en relación con esto de la creación artística, que los artistas, la única obligación que tenían con el partido era su aceptación, como quien dice, de los estatutos; y que estéticamente hiciéramos lo que se nos ocurriera [...] eso dijo Luis Corvalán”¹⁰⁸

Compromiso ético y libertad estética son los principios básicos en el desarrollo de la producción musical de Fernando García; pero aún más allá de su producción, este pensamiento, anclado fuertemente en los espacios académicos, es representativo de uno de los paradigmas del proceso político desarrollado en el período en que se enmarca esta investigación.

Para poder abordar profundamente el desarrollo del discurso político en la producción musical del compositor, es preciso detenernos brevemente en primer lugar, en la vinculación del partido comunista con los espacios intelectuales en su desarrollo; en el enfoque local que el partido elaboró respecto del realismo socialista; y finalmente, en las políticas culturales que establecieron durante el período estudiado.

En sus orígenes, el PC es un partido de composición eminentemente obrera. Para algunos, corresponde a la continuación del Partido Obrero Socialista POS; así lo entiende también Fernando García, lo importante es que existe una continuidad entre ambos, basada principalmente en la correlación de los estatutos.

Hacia el año 1933, se produce un giro sustancial dentro del partido. Para ese entonces ya estaban instalados todos los mecanismos jerárquicos del partido (formato centralizado basado en el sistema de células) y en la Conferencia Nacional realizada ese año se “estableció el clásico etapismo que identificaba la necesidad de alcanzar la revolución democrático-burguesa, agraria y antiimperialista, antes que la revolución socialista, sin embargo, este proceso debían llevarlo a

¹⁰⁸ Ver entrevista a Fernando García realizada el día 13 de abril de 2010 Op. cit.

cabo los obreros y campesinos.”¹⁰⁹ Como vemos en la cita anterior, el discurso se abre a nuevos actores sociales, pero su eje continúa anclado en el mundo proletario.

Luego, en el Frente Popular, se producen dos fenómenos importantes. Primero, el argumento que moviliza el conglomerado es la alianza anti-fascista; que cuenta, sobretudo después de la Matanza del Seguro Obrero, incluso con el apoyo de espacios conservadores. Y segundo, dadas las características de una alianza contra el fascismo, en conjunción con la idea ya instalada del etapismo como mecanismo para llegar una sociedad socialista, el PC se vuelve considerablemente más versátil en su composición. Muchos intelectuales y artistas se suman a sus filas; y a pesar que continúa declarándose como un partido obrero, el rol que jugarían estos nuevos actores sociales en el partido sería fundamental en la conformación de sus líneas políticas de ahí en adelante. Sin lugar a dudas, la autoridad natural para configurar el discurso cultural de una etapa revolucionaria democrático-burguesa, cayó lentamente sobre los hombros ilustrados del partido¹¹⁰.

Las políticas del PC durante las décadas de 1950 y 1960, si bien se sostienen en un discurso obrerista; superponen la idea de alcanzar el poder con la hegemonía de la clase obrera, expresada en la alianza PS-PC; manteniendo al mismo tiempo la tesis de la revolución democrático-burguesa como etapa necesaria en una vía pacífica (no armada) hacia la sociedad socialista. No olvidemos que ya para el año 1956 se establecen en el XX Congreso del PCUS las bases de la ‘coexistencia pacífica’, resoluciones asumidas por el PC chileno en el congreso del mismo año¹¹¹. Esto, considerando además que en este período, el rol estructural y mediático de intelectuales y artistas era fundamental en las políticas del partido, y tomando en cuenta que, sumados a estos intelectuales generalmente provenientes de la alta burguesía, ya se encontraban entre las filas comunistas, una gran cantidad de profesores normalistas y personas cuya formación estaba enmarcada generacionalmente dentro de las políticas desarrollistas.

Luego, la relación del PC con la Internacional Comunista (IC), sobre todo en el período que nos atañe, evidentemente está marcado por una diferencia sustancial con las políticas

¹⁰⁹ Loyola, Manuel y Rojas, Jorge, *Hacia una historia de los comunistas chilenos*, pp. 18.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ver actas del X congreso del partido comunista, año 1956.

implementadas desde la URSS. Claro ejemplo de esto son las declaraciones de Fernando García citadas más arriba, en lo referido al realismo socialista. Según Lafertte, la influencia de los camaradas de la IC, aportaba con la experiencia internacional. Sin embargo, en algunos casos fue considerada negativa dada la actitud prepotente de algunos de ellos (actitud propia del funcionamiento jerárquico del partido).¹¹²

Vemos así como el PC chileno adopta ciertas líneas de la IC, como la coexistencia pacífica, que enmarca dentro del postulado de la revolución democrática-burguesa en relación de la vía pacífica para alcanzar el socialismo. Pero al mismo tiempo, todos los postulados que interfirieran en la participación de estos nuevos actores dentro del partido (los artistas, intelectuales y militantes provenientes de las clases altas), son desestimados.

Ahora bien, para abordar las políticas culturales del partido y su vínculo con esta investigación, es preciso primero aproximarse a la definición de 'realismo socialista'. Este concepto fue proclamado oficialmente por Andrei Jdanov en 1934 en el Congreso de la Unión de Escritores de la URSS cuyos antecedentes están anclados en la AKhRR (Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria - 1922), que defendía un arte realista y representativo opuesto a los movimientos vanguardistas.¹¹³ Esta corriente, enmarcada en las políticas stalinistas, asumía el desarrollo del arte vanguardista como una manifestación cultural de la burguesía, que defendía la autonomía del arte.

Tal como es posible apreciar en las palabras de Fernando García citadas más arriba, el PC chileno establece una autonomía con respecto del movimiento comunista internacional, al no adscribir a la idea del realismo socialista. Según palabras del compositor en la misma entrevista, dicho realismo socialista en Chile habría significado, por ejemplo, que la producción musical debería haber sido tonal y ajena a todo vanguardismo, cosa totalmente distante del medio académico musical chileno¹¹⁴. No olvidemos lo importante que es para García la configuración de una identidad musical nacional, en la cual asumió lo popular (como elemento de chilenidad) en

¹¹² Para más información ver Loyola, Manuel y Rojas, Jorge, *Hacia una historia de los comunistas chilenos*.

¹¹³ Más información en www.masdearte.com/

¹¹⁴ Ver entrevista a Fernando García realizada el día 13 de abril de 2010 Op. cit.

música como algo tonal y vinculado a los elementos folklóricos, ya sea folklore criollo (mestizo), o bien, música de las etnias pertenecientes al territorio nacional, pero perfectamente permeable a los criterios del medio de tradición escrita.

En un partido cuyas políticas educacionales y artísticas ya estaban siendo abordadas por pensamientos ilustrados, anclados en el espacio académico y vinculados en muchos casos a un origen social burgués, una determinación política que marginara de los discursos del partido el ‘arte’, entendido como manifestación cultural evolucionada, estaba fuera de lugar desde la perspectiva de los intelectuales del PC.

El problema del realismo socialista en Chile tiene que ver con el problema que implica como política cultural tal cual es entendida en su origen en relación a los parámetros del medio artístico ilustrado en Chile, el cual está cargado de una representatividad de clase. Clase que, aún militando en la izquierda, parte desde su identidad socio-cultural para elaborar su pensamiento, producción y discurso. Esto generaría en un comienzo un fuerte rechazo a la imposición de esta política cultural, desde todo el medio musical. Y llevaría, como veremos más adelante, a personas como Fernando García a teorizar sobre la manera realmente chilena de llevar a cabo un realismo socialista.

Recordemos ahora las palabras de Julio Pinto referidas a la postura del grupo más extremo de la izquierda, contrario a la vía gradualista al socialismo, en las discusiones internas de la izquierda de la época, en relación a las manifestaciones burguesas:

“Una clase dominante jamás renunciaría a su condición de tal sin oponer resistencia. Más aún: la legalidad burguesa [...] se había creado expresamente para consagrar esa situación y muy difícilmente podría prestarse para que los revolucionarios llevaran a cabo su necesaria obra destructora”¹¹⁵

He aquí una situación paradójica del PC: más allá de sus estatutos obreristas, esta legalidad burguesa, respaldada culturalmente, es representativa de la mantención de las estructuras sociales preexistentes.

¹¹⁵ Pinto, Julio, Op. cit. pp. 19.

Con lo anterior no queremos decir que las políticas culturales debieran haberse enfocado en el llamado realismo socialista para romper este paradigma, ni que necesariamente un proceso revolucionario debiera conllevar una obligada marginación de actores sociales que no hagan parte del mundo obrero. Sino más bien, plantear que el problema de la inclusión de estos discursos, políticos y culturales en la configuración del proceso de cambios sociales que se quería llevar a cabo, no llegó al punto auto-reflexivo de su propio paradigma.

La incorporación de los elementos culturales de la alta burguesía, y de los parámetros ilustrados en la configuración de los discursos políticos (como ya hemos dicho, estratégicamente pensados desde el bastión del espacio académico, universitario, ilustrado), se llevó a cabo bajo un discurso fuertemente paternalista.

Vemos así como finalmente las políticas culturales del PC, ya instalada la Unidad Popular, se enmarcan dentro de los parámetros antes descritos.

En primer lugar, la configuración del hombre nuevo, implicaba necesariamente una revolución cultural puesto que “sólo se ha suprimido las relaciones de explotación y no se ha modificado aún las relaciones de los obreros con la sociedad”, por lo que “cada artista, cada científico, cada escritor, cada maestro deberá ir enfrentando creadoramente este proceso en su devenir [...] Pero tenemos que desalojar ese concepto clasista de cultura que entiende como tal sólo aquellos productos que han sido elaborados por una minúscula elite”¹¹⁶.

Sin embargo, inmediatamente señalan que

“El hecho que situemos a la masa trabajadora como el artífice principal de la nueva cultura, no debe llevarnos a idealizar sus posibilidades actuales. Recordemos lo que Lenin, con su singular realismo advertía: “*No nos apoyamos en el punto de vista utópico de que las masas trabajadoras están preparadas para la sociedad socialista*”. Quienes entienden este proceso, basado sólo en la acción espontánea de las masas, caen en un peligroso populismo, que si bien tiende a halagarlas desvirtúa sus verdaderos objetivos revolucionarios”¹¹⁷

¹¹⁶ “La revolución chilena y los problemas de la cultura”, En ASAMBLEA NACIONAL DE TRABAJADORES DE LA CULTURA DEL PARTIDO COMUNISTA, pp. 6 y 8.

¹¹⁷ Ibid. pp. 9.

Vemos de esta manera que al mismo tiempo que se pregona el “fin al paternalismo”¹¹⁸, se considera la educación de las ‘masas’ como un mecanismo ilustrativo y necesario, pensado desde el mundo letrado, para la generación de una conciencia ideológica adecuada. Sin lugar a dudas, es una manera paradójicamente ‘paternalista’ de enfrentar el problema.

La lucha contra el discurso cultural imperialista, expresado en la industria cultural, lleva al PC a declarar que la cultura “no es un adorno”¹¹⁹, con lo cual inmediatamente instrumentaliza la producción cultural y artística, marginando todo lo vinculado a la diversión, haciendo de este espacio social un espacio que políticamente ha de ser sólo de denuncia y concientización, lo que generaría la necesidad de orientar toda la maquinaria cultural hacia la idea no menor de “crear una cultura de masas”¹²⁰. Claramente, el crear una cultura de masas, más allá de la democratización y diversificación de lo entendido como arte a la que se apela en un comienzo, estaría sesgada por un pensamiento ilustrado.

Este es un punto trascendental desde el cual se articula el pensamiento político musical de Fernando García, puesto que en él pueden confluír sus discursos referentes. El problema de la industria cultural por una parte y el rol del estado por otra, son dos eslabones que otorgan un punto de encuentro tanto a los referentes sociales e históricos provenientes del espacio institucional y social del compositor como a sus preceptos políticos provenientes del PC.

Volviendo al documento citado, las políticas culturales del PC estarían orientadas a “Salir de la pasividad” y a hacer ver “*que no somos revolucionarios por tener un carnet en el bolsillo, sino por nuestra capacidad de ponernos a la altura de las circunstancias*”¹²¹. Circunstancias que partirían, según palabras de Volodia Teitelboim, de la base que “el obrero chileno ha sido privado tradicionalmente de la cultura”¹²², lo cual denota nuevamente la postura paternalista y lo contradictorio del discurso cultural revolucionario del PC, al estar planteado desde sus intelectuales sin que ellos mismos se hayan cuestionado profundamente respecto de la postura

¹¹⁸ Ibid. pp. 10.

¹¹⁹ Ibid. pp. 13.

¹²⁰ Ibid. pp. 16.

¹²¹ Ibid. pp. 23.

¹²² Ibid. pp. 31.

ética desde la cual abordaron su idea de ‘pueblo’ o ‘masa’, cuya conciencia querían ilustrar, en relación a sus propios paradigmas de clase.

Volviendo al caso de Fernando García, es preciso preguntarse cómo se traslada esta problemática al medio académico musical desde la perspectiva del PC. En el mismo documento citado anteriormente, aparece la síntesis de los principales informes entregados a la Asamblea por los delegados de equipos coordinados, frentes culturales y regionales de provincias. Respecto del informe del coordinador de música cabe rescatar lo siguiente:

“El problema de la educación artística: Someramente, queremos decir, de que no estamos de acuerdo con los planteamientos demagógicos y populistas que pretenden abrir las anchas puertas de las facultades artísticas, dejando en segundo plano la preocupación por el nivel académico. Pensamos que debe cuidarse extraordinariamente ese nivel, mejorarlo notablemente, darle un contenido revolucionario y completar la organización de la educación artística, creando una pirámide, cuya base son las escuelas populares de arte, que deben existir en cada comuna y cuya cima son las facultades artísticas como institutos de enseñanza superior, en todo sentido de la palabra.

Podemos mostrar como ejemplo de una victoriosa lucha de masas en el terreno de la cultura, la temporada de ópera [...] está ofreciendo espectáculos baratos, con precios especiales para gremios, algunas funciones de trabajo voluntario y ligadas a la batalla de la producción [...]

Y para finalizar, comunicamos oficialmente, que para el 50º aniversario de nuestro querido partido, la Opera Nacional, gracias al esfuerzo creador de los camaradas Sergio Ortega y Volodia Teitelbiom, estará en condiciones de representar la Ópera Recabarren”¹²³

Las palabras anteriores cobran sentido al considerar la manera en que Fernando García entiende en primer lugar el medio musical, el cual claramente asume de manera jerarquizada; y sobre todo lo que entiende con respecto a los estatutos comunistas, enfocando su militancia en el quehacer musical, bajo una idea de democratización al acceso del ‘arte’.

Pero profundicemos un poco más en estas dos afirmaciones. Ya hemos mencionado antes que para García, el proceso de institucionalización musical y las actividades de la Sociedad Bach son elementos en cierto modo ‘mitificados’ de nuestra historia musical. Al mismo tiempo, hemos visto cómo dichos procesos, en términos ideológicos, responden a mecanismos para mantener el

¹²³ Ibid. pp. 85-86.

orden establecido. Decimos esto basándonos en primer lugar en el rol social que cumple la música de tradición escrita en la configuración de la sociedad chilena. En el proceso vivido en la década de 1920, como ya hemos explicado más arriba, el cambio de paradigma estético, no tiene relación con una real democratización, sino con la necesidad de un cambio en la clase dominante.

Sin embargo este cambio, es amparado por el Estado y contiene en sí un discurso democratizador. Ésta es la clave para aproximarnos la manera en que Fernando García entiende los procesos culturales desde su perspectiva de clase y su militancia política. Para él la idea del desarrollo cultural es evolucionista, si bien respeta el valor identitario de lo ‘popular’ (lo que a su vez, no define y aborda genéricamente como lo no comercial y que no corresponde a su realidad académica-cultural). Este respeto atiende en primer lugar a una aceptación, bastante notable, de la diversidad, aunque sea desde sus parámetros; y en segundo lugar, a la necesidad de configurar una identidad artística que se ajuste a la construcción de una chilenidad entendida ideológicamente por él de manera más democrática, y al mismo tiempo, entendida estéticamente, desde la perspectiva jerárquica de la música de tradición escrita.

Con lo anterior, no se pretende atacar la producción musical vanguardista, ni decir que el legado desarrollado por García, como el de otros que funcionaron bajo los mismos parámetros, no es realmente representativo de una conciencia social de sus actores, como agentes activos de la izquierda de la época; sino que, en su accionar, ellos problematizan la necesidad de romper los paradigmas artístico-sociales sólo enfocados a la democratización entendida como masificación y consecuente proceso de educación, sin detenerse en las perspectivas desde las cuales desarrollan ese proceso. La distinción que hiciera Becerra entre hacer la revolución ‘con el arte’ y hacer la revolución ‘en el arte’ no alcanza a ser tema de discusión. Se hace la revolución con el arte, sin importar qué significara anteriormente ‘el arte’, y cómo se traslada dicho conflicto a la inmediatez cultural.

De esta manera, masificar y educar para que dicha masificación (democratización) rinda sus frutos, no se enmarca en una revolución en el arte, sino en la instrumentalización del mismo para hacer la revolución, que a su vez no soluciona los conflictos internos del arte en lo que ideológicamente implica su autonomía..

Luego, si bien es cierto, educar es necesario para masificar, la izquierda del período sólo llegó a profundizar el conflicto al nivel de plantearse necesario que alguien educara. Pero no se

cuestionaron si la perspectiva del educador era la más correcta. Y los militantes letrados, como ya hemos visto, no eran precisamente obreros, sino de las clases medias y altas, situación que sustenta esta paradoja.

Finalmente, la perfecta combinación de las ideas sobre educación y democratización, sumadas al amparo estatal, se cuadraron perfectamente con la idea de la revolución democrático-burguesa como vía gradual al socialismo, y aún sosteniendo el discurso de un partido obrerista, los parámetros para evaluar lo artístico continuaron siendo burgueses.

América Insurrecta

Sin lugar a dudas, ésta obra es una representación icónica de lo expresado más arriba. Fue presentada en el VIII Festival de Música Chilena el año 1962, obteniendo el mayor puntaje, aunque sin premiación, puesto que no tenía el mínimo necesario para recibir premio. Posteriormente fue interpretada en la temporada oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile el año 1963.

Veremos a continuación cómo la disociación que finalmente se establece entre el enfoque realizado sobre el propio discurso estético y el ético permite la coexistencia de una manifestación de carácter eminentemente político en un espacio que aborda dicha práctica de manera apolítica, sin que esto altere para el autor su intención militante.

Volvamos a las palabras de Fernando García cuando afirma que el realismo socialista no fue recibido como 'cosa buena'. El acatar de manera positiva tales preceptos políticos sobre la producción artística, habría significado en el caso chileno romper con dos cosas sagradas para el medio musical académico: el mito de la Sociedad Bach (su proyecto y su discurso musical que estaba completamente incorporado en los compositores instalados en el espacio institucional oficial), y el paradigma social del arte como elemento identitario de su propia clase.

Ahora bien, según palabras del compositor, para algunos, ésta obra constituía el verdadero realismo socialista.¹²⁴ Esto significa, que mediante esta composición se estaría construyendo identidad cultural chilena para el pueblo, sin necesariamente sumarse a esta idea de identidad musical vinculada a la utilización de recursos locales marginando las manifestaciones burguesas. Esto debido a que según los preceptos del pensamiento ideológico y musical del compositor ya abordados en este estudio, una vanguardia chilena apuntada a los conflictos sociales y la configuración de la identidad desde una nueva proyección social cuadra con los parámetros políticos en los que se enmarca. Si gobernar es educar en una nueva sociedad en la

¹²⁴ Ver entrevista a Fernando García realizada el día 13 de abril de 2010 Op. cit.

que ‘el arte es para todos’, la masificación de la vanguardia como democratización del proyecto ilustrado respondía completamente a las expectativas del proyecto artístico y cultural.

Veamos pues algunos alcances sobre el asunto. La obra es una Cantata, en cuya portada aparece una dedicatoria señalando la conmemoración al aniversario del PC: “A cuarenta años de lucha 1922-1962”. El texto de la obra corresponde a una selección de textos del Canto General de Pablo Neruda.

El hecho de presentar una obra con estas características en un espacio como el de la música académica en Chile (cuyo contexto y origen social ya ha sido descrito) es en sí mismo un acto político. Sin duda, altamente desafiante y que no estuvo exento, según nos cuenta el propio compositor, de conflictos en el medio académico. Tal como lo señala al referirse a la denominada ‘vanguardia de los 60’ afirmando que para muchos era incomprensible que compositores doctos asumieran un discurso político, y precisamente para esos ‘muchos’ fue un conflicto la puesta en escena de esta obra¹²⁵.

Dedicar una obra de esas magnitudes, en términos de formato musical (una obra sinfónica) en un espacio institucionalizado para impulsar el desarrollo de la ‘música chilena’ (bajo los parámetros en que fueron instalados los festivales), al Partido Comunista; además de, posteriormente a la Revolución Cubana, usar un texto como el de Neruda, constituye sin duda una trasgresión de todos los límites de espacios musicales en los que el arte era entendido como manifestación sublime y autónoma.

Lo anterior es ni más ni menos que la instalación de un conflicto político. Una revolución del espacio institucional. Si se quiere, una revolución en el arte, desde la perspectiva que sus actores, en este caso Fernando García, entiende sus propios espacios.

Llevar a cabo la revolución desde la música implicó para compositores como él, una apropiación y resignificación de los espacios desde la perspectiva de las temáticas con que abordaron su producción. Es por esto que las obras con texto tomaron una connotación tan

¹²⁵ Ibid.

importante en este proceso. Si recapitulamos lo planteado durante este estudio, veremos que todas las obras citadas en este proceso y cuentan con una connotación política, tienen texto.

La incorporación de un elemento discursivo de carácter semántico (un texto literario), será entonces el principal recurso revolucionario de los compositores de la época en el ámbito académico. Tal es el caso de Becerra, Schidlowsky, Maturana, García, sólo por nombrar algunos.

Pero, la apropiación del espacio para instalar un discurso no certifica su efectividad revolucionaria, ni mucho menos, determina un grado de profundidad en la discusión y reflexión interna en el medio artístico politizado.

Vemos de esta manera que el medio musical respondió a este problema sin censurar dicha producción, sino destacando sólo su valor estético (en el cual se anclaba). Sin mencionar el afán revolucionario de los compositores (salvo en el discurso de Gustavo Becerra). Es decir, se abordó institucionalmente este proceso descontextualizando este tipo de producción de su contenido político.

Evidentemente, la apropiación y resignificación de un campo cultural siempre es un proceso factible. Sin embargo, lo que habría que destacar en este caso es la manera en que esto sucedió y el poco impacto que tenía para el compositor este hecho.

En la RMCh N° 83, aparece un artículo de Carlos Riesco sobre el VIII Festival de Música Chilena, en el cual se estrenó la obra en cuestión. Al referirse a “América Insurrecta” parte estableciendo que

“Aquí nos enfrentamos a un problema de interés: “La posición del músico frente a la sociedad”. El compositor Fernando García, en lo político, es un activo partidario de extrema izquierda, actitud sincera que respetamos. ¿Pero qué tiene que ver esto con la música? El propio autor se encarga de explicárnoslo:

‘Desde el punto de vista de la posición del músico ante la sociedad, la obra responde a lo llamado ‘realismo socialista’, esto es, una actitud ética frente al arte, de lo que se deduce que hay que ser absolutamente consecuente con la época en que se vive. El lenguaje musical debe ser directo, que llegue a quienes la obra está dedicada. Hay que terminar con el distanciamiento entre creadores y público, que ayuda a transformar la música en lujo para pocos. La técnica de composición empleada debe estar de acuerdo con los avances experimentados en la música. En este sentido, el uso del tonalismo está fuera de lugar y debe ser reemplazado por el serialismo, en este caso dodecafónico (un tanto libre)’

Naturalmente, y como lo han de suponer los lectores, no deja de sorprender la naturaleza de la técnica-musical que emplea el autor. Hasta donde llegan nuestros conocimientos, el 'dodecafonismo' ha sido proscrito desde el primer momento por los 'países socialistas' y por ello no se compadece la actitud de García con los requerimientos que se suponen afines a las normas que rigen la creación musical (y demás artes) en esos lugares. Sea cual fuera la contestación nos sentimos muy a gusto con la posición adoptada por Fernando García.

Tiene un talento evidente que brota con espontaneidad y oficio [...]"¹²⁶

Tal como dijimos anteriormente, instalar una temática de este tipo en un espacio 'docto' es en sí mismo un acto revolucionario. Dijimos, revolucionario en el arte, desde la perspectiva en que sus propios actores entienden el 'espacio' del arte. Pero no es igualmente revolucionario en el arte, si consideramos los recursos teóricos bajo los cuales sus propios actores entienden y definen el arte.

Profundizando un poco más en lo anterior, en las palabras de Fernando García vemos que defiende la vanguardia musical, como lenguaje propio del espacio musical chileno. Para él, lo atonal sería lo más lógico como recurso para abordar un proceso de construcción de conciencia revolucionaria a través de su obra. Sin embargo, esto sería desde su realidad cultural. Para construir un discurso identitario musical, realmente revolucionario, sería preciso plantearse al menos el problema de si realmente un lenguaje como éste 'acercaría' al público (pueblo) al problema que la música pretende instalar.

Si bien es legítimo pretender democratizar el acceso a espacios, lenguajes y medios académicos; esto no implica que estos espacios sean realmente representativos ni mucho menos que entren en un diálogo con el mundo popular.

Cabría preguntarse qué puede llevar a Fernando García a afirmar que el lenguaje atonal es el más indicado para hacer la revolución con la música. Evidentemente, en su afán democratizador se encuentran las estrategias de masificación y difusión, pero principalmente está instalada la idea de la educación. Se trataría de poner a disposición del pueblo lo más 'evolucionado', para que este también haga parte de dicho espacio cultural. En suma se trata de democratización de la alta cultura.

¹²⁶ Riesco, Carlos, "VIII Festival de Música Chilena", *Revista Musical Chilena* N° 83 pp. 26-27.

Es una perfecta conjunción entre el paternalismo cultural, el paradigma de clase, y la idea de generar conciencia en el pueblo, que sería incapaz de hacerlo por sí mismo.

La manera en que Fernando García adecua el realismo socialista a su paradigma de clase y contexto socio-artístico no alcanza finalmente a llevar a cabo una reflexión sobre este conflicto. Realismo socialista, como ya hemos visto, en sus orígenes implicaba ni más ni menos que todo lo contrario de lo planteado por el compositor en la argumentación teórico-política de su obra. Y estaba orientado a la construcción de una identidad social vinculada al proyecto político a partir de lo popular y autóctono. García pretende construir un discurso artístico sobre lo popular y sobre el conflicto político, con un lenguaje ajeno a la realidad popular, con la intención que éste lentamente forme parte del mismo y apelando a que es un recurso elevado y desarrollado de la música que debería estar a disposición del pueblo, sin atender a la real vinculación de esta manifestación con el medio al cual apunta.

Poner a disposición los avances de la música y el arte significa en el caso chileno, sostener el discurso de autonomía instalado en el proceso iniciado por la Sociedad Bach. En definitiva, validarlo, y adecuarlo al propio discurso de construcción de una nueva sociedad partiendo por la instrumentalización del aparato Estatal. En el fondo, la revolución democrático-burguesa mantiene los valores culturales del orden social establecido, por lo que sus actores activos, que intentan desarrollar el proceso revolucionario, y que se originan en los espacios burgueses, pretenden siempre mantener sus parámetros culturales originales.

Esto produce finalmente, que el propio medio musical puede hacerse del contradictorio estado de esta producción artística, e instalarla dentro de su medio, cuando es necesario, omitiendo su connotación política, otorgándole trascendencia al objeto, como obra, y no como discurso.

Lo anterior es precisamente lo que podemos apreciar al ver el enfoque que el propio Carlos Riesco da a la obra en cuestión en el artículo referido al VIII Festival de Música Chilena citado más arriba, en el que seguido de las palabras citadas en este estudio se realiza un análisis musical formal de la obra. O bien, en las notas al programa del concierto del año 1963 en el que se tocó nuevamente en el marco de la Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile, en las que seguidas de un breve currículum artístico del compositor se señala lo siguiente:

“‘América Insurrecta’ está escrita de acuerdo a los principios del serialismo dodecafónico, tratados libremente, manteniendo en lo posible un lenguaje directo y respetando permanentemente el texto, que juega un fundamental papel. Este fue seleccionado de ‘América Insurrecta’ y de ‘A pesar de la ira’, poemas del ‘Canto General’, de Neruda.

En la mencionada cantata el compositor incorpora algunos elementos rítmicos y timbrísticos nacionales. Formalmente la obra está constituida por dos partes y una sección conclusiva que sintetiza los materiales de ambas.”¹²⁷

Vemos de esta manera como la falta de problematización del recurso estético en la forma que la música de tradición escrita lleva a cabo su revolución, permite fácilmente al medio musical, otorgar una connotación a-histórica, a-política, trascendente únicamente en términos técnico-musicales, a la obra. La cual, es planteada en tanto producción, con un mecanismo de autonomía estética, más allá de su connotación política.

Finalmente, lo único que quedaría del realismo histórico de García, sería la incorporación de “elementos rítmicos y timbrísticos nacionales”, recurso ampliamente utilizado en la música académica; y el contenido semántico del texto, el cual no es considerado en términos concretos desde el medio musical oficial para validar la obra, sino más bien, se considera su incidencia estructural en la construcción del objeto musical.

¹²⁷ Programa Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile 10 de mayo de 1963, disponible en archivos de programa, Orquesta Sinfónica de Chile, Instituto de Extensión Musical. En: archivo musical, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

CONCLUSIONES

La música de izquierda desarrollada en el marco del espacio académico durante el período que concierne a esta investigación, se sostiene sobre un discurso político-ideológico que apunta a un cambio estructural de la sociedad; sin embargo, dados los parámetros sociales que le son inherentes, su discurso político se manifiesta mediante la instrumentalización del objeto artístico musical, insertándolo en el desarrollo del proceso revolucionario como una herramienta más en la lucha; pero sin abordar el problema del arte como mecanismo ideológico que sostiene y legitima culturalmente el cuestionado orden social.

Abordando la música, como fenómeno social, podemos aproximarnos a los paradigmas desde los cuales se articula el proceso histórico-político, entendido este, no como una secuencia de acontecimientos organizados cronológicamente, sino como una trama en la cual interactúan realidades colectivas e individuales. Al enfrentarnos a la 'hebra cultural' de dicha trama tanto diacrónica como sincrónicamente en el proceso histórico, el pensamiento de la época surge como eslabón en el desarrollo histórico de los acontecimientos, heredero de sus preceptos canónicos y de los conflictos de los mismos; tanto así como elemento constitutivo de la realidad transversal del momento histórico, en la que hace parte de la lucha revolucionaria. Y el punto paradójico de lo musical-artístico como discursividad social radica en el cruce de la primacía de los preceptos canónicos (y su marco ideológico) que hereda el medio de su historicidad diacrónica, al ser instalados en un momento histórico particular que pone en jaque el orden establecido, haciendo de un instrumento político, precisamente una manifestación cultural que legitima históricamente dicho orden social.

Abordando desde lo musical, lo social, es posible plantearse los problemas referidos al marco teórico desde el cual se articula la idea de la música como arte, en relación al proceso social desde el que se establece la discusión. En el caso particular de este estudio, se trata de enfrentar el conflicto de lo artístico, en relación al proceso histórico-político. Habiendo delimitado el actor social que desarrolla esta práctica, lo artístico se nos presenta como un elemento constitutivo del discurso hegemónico, históricamente fundado en la distinción social articulada como supremacía moral. Esto es lo que hemos definido teóricamente como el origen

ideológico de la idea de ‘arte’ o del caso específico, ‘música de arte’. Fundamento que al ser instalado en el discurso político es obviado de la discusión, puesto que el proceso revolucionario subentiende la necesidad de democratización de los espacios intelectuales y culturales, necesidad planteada desde esos mismos espacios, que abordan tal democratización desde la perspectiva de sus preceptos socio-ideológicos, como hemos visto, de manera unidireccional, manteniendo en un discurso paternalista, la supremacía moral de sus parámetros culturales.

El primer y más fundamental objetivo de este estudio, no radica en encontrar respuesta alguna, ni en establecer o enunciar una verdad; sino en la necesidad de instalar el problema del cruce del arte con la historicidad, en un momento histórico particular.

En primera instancia, plantear lo musical como un proceso social, histórico y humano, no necesariamente ha de ser sorpresivo o nuevo para muchos estudiosos, que no pueden sino entenderlo de este modo. Profundizando esta idea, la música entendida como realidad social, como relación humana y social, que se configura en un proceso de constante regeneración, de acuerdo a sus actores y a la manera en que se establece como un elemento de la sociedad. Sin embargo, el punto al que apelan estas palabras, es a posicionar esta manera de abordar la música, en un espacio académico musical, habitualmente restringido a un entendimiento técnico-teórico de la música como objeto.

La música establecida como arte es heredera de la tradición hegemónica europea y en general es entendida como un objeto cerrado. Una ‘cosa’ estética, con valor en sí, trascendente, a-histórica, a-política, y no social. Pero, como ya hemos visto en las páginas anteriores, esto no puede responder más que a un discurso sesgado por una realidad social y política, en el que un oficio, en este caso el artístico, adquiere mediante un marco filosófico, una connotación que lo desprende, al menos en el discurso sobre sí mismo, de su contexto y de su relevancia como actividad humana.

Sin embargo, el ‘arte’, como objeto de culto, cumple una función social que responde a parámetros estrictos, funciona en espacios determinados propios de un contexto social y principalmente se sostiene como un espacio cultural de legitimación de un orden social específico. La autonomía, concluimos, es un planteamiento ideológico, que funciona por omisión; posicionando al arte como elemento distintivo que sublima al hombre y lo descontextualiza de su realidad. En este sentido podemos decir que funciona como mecanismo de articulación de la

estructura social, preservando su orden jerárquico, puesto que ocupa un espacio cultural y en muchos sentidos ritual de la sociedad ilustrada con un discurso aparentemente a-ideológico, que sin embargo ofrece el respaldo social a la preservación del orden político-económico.

Por otra parte, el proceso vivido durante la década de 1960 y hasta el año 1973 en Chile se articuló como una búsqueda profunda de una sociedad nueva. Búsqueda y construcción de cambios profundos en la que muchos y muy diversos actores sociales se vieron involucrados.

Quienes fueron partícipes de la izquierda de la época apelaron a la construcción de una sociedad más igualitaria, a terminar con las diferencias sociales, a la democratización e igualdad de oportunidades. En definitiva, a construir un orden social nuevo que quebrara el paradigma de las relaciones de poder entre las personas. Pero, como hemos visto, el proceso en cuestión enfrentó una fuerte discusión estratégica sobre cómo desarrollar esta nueva sociedad.

Si bien todos estaban conscientes de la desigualdad social y de los grandes conflictos del sistema establecido, las diferencias de enfoque para enfrentar el problema radicaban principalmente en los orígenes sociales (culturales) divergentes. De esta manera, las manifestaciones culturales, sociales y políticas propias del marco ideológico del orden que se pretendía romper, como por ejemplo el arte, estuvieron en la discusión estratégica de la izquierda.

Las discrepancias entre rupturistas y gradualistas, finalmente, se anclaban en la disyuntiva de incorporar o no dichos marcos y manifestaciones en el proceso revolucionario.

Al plantear, desde una perspectiva rupturista, que la 'legalidad burguesa' jamás renunciaría a su marco ideológico para configurar una nueva sociedad igualitaria para el 'pueblo', inmediatamente se pretendía excluir del proceso todo lo proveniente de esa estructura. Sin embargo, el principal conflicto que esta línea de pensamiento representa, es que no se puede excluir ni marginar del proceso de concientización social a actores provenientes de los espacios dominantes de la estructura social de poder, puesto que es perfectamente legítimo y viable que éstos concuerden con la necesidad, búsqueda y lucha por el cambio.

Por otra parte, al proponer una perspectiva gradualista, que incorpore la estructura legal e ideológica preexistente, inevitablemente se conserva el marco ideológico de la estructura que se pretende cambiar. Si esta situación no es debidamente problematizada y no responde en primer lugar a una reflexión interna, la instrumentalización de los espacios y recursos que se pretenden

enfocar al proceso de cambio responde finalmente a un cambio formal, o si se quiere, aunque bien intencionado, en un cierto sentido superficial.

El punto en cuestión, es que las discrepancias entre ambas posturas se anclaron en la discusión de incorporar u omitir un determinado espacio social, con todo lo que esto conlleva, incluidas sus manifestaciones culturales. Sin embargo, ni omitir o eliminar deliberadamente, ni incorporar ciegamente son soluciones viables al problema.

En primer lugar, porque la sociedad está compuesta necesariamente por un conjunto heterogéneo de actores y pretender derrocar el orden establecido mediante una tendencia a la homogeneización de la misma, esta vez invirtiendo la estructura de poder, simplemente otorga un marco de libertad a los oprimidos, pero claramente no elimina las relaciones de poder del sistema.

Luego, porque los actores sociales culturalmente pertenecientes a espacios elitistas hacen parte y son capaces de instalarse legítimamente en los procesos de cambio. Es legítimo que políticamente pretendan romper con su posición elitista y crean en la búsqueda de una sociedad distinta. Pero la construcción de un discurso revolucionario desde el orden establecido presenta el conflicto no menor de dislocar su propia identidad y legitimidad cultural y social, para llevar a cabo el cambio, en primer lugar en su propio fundamento ideológico. En este caso se precisa una revolución interna que vaya más allá de la politización del discurso.

Tanto rupturistas como gradualistas pretenden instalar un mecanismo de cambio desde su perspectiva, en ocasiones de manera unidireccional, en el sentido que ambas posturas hablan desde una verdad: Una visión absolutista de cómo se deben hacer las cosas. Sin embargo, vemos que ambas posturas se desligan de ciertos problemas necesarios para el desarrollo profundo y proyectable del proceso. Mientras unos pretenden hacer la revolución sin considerar todo un segmento de la población, lo que realmente implicaría la total inversión de las relaciones de poder pero no necesariamente su eliminación, otros pretenden mediante un postulado gradual abordar más transversalmente el proceso; sin embargo, el marco teórico cultural desde el cual se articula esta visión no se ve problematizado, por lo cual, si bien constituye un cambio, no es necesariamente uno que implique la ruptura de los paradigmas que sostienen ideológicamente el orden preexistente.

Tal es el caso de las políticas culturales de la UP, que se desarrollan a partir de criterios de democratización, entendida esta como igualdad de oportunidades y bajo preceptos de instrumentalización, abordando esto último como un enfoque funcional de la cultura orientado a sostener ideológicamente el proceso revolucionario.

Y tal es el caso del desarrollo del medio musical académico, entendido este como ‘artístico’, en el cual se inserta una manifestación cultural burguesa en el discurso revolucionario.

Lo anterior es el gran paradigma del proceso. La necesidad de democratizar fue abordada bajo criterios de masificación. El parámetro intelectual desde el cual se plantea esta necesidad de acceso igualitario supone un posicionamiento jerárquico de los parámetros culturales en el proceso de cambio. ¿Qué se pretendía democratizar? ¿El arte?, pero ¿Era realmente necesaria la democratización del arte?, y si lo era, argumentando que aunque se constituya como frontera cultural en una sociedad como lo nuestra, de todas formas hacer parte de ella. ¿Es realmente consecuente con el proceso revolucionario pretender una democratización y masificación, sin abordar una revolución interna? ¿Es posible que una manifestación cultural de estas características sea masiva si pretende al mismo tiempo mantenerse dentro de su marco ideológico original? ¿Es compatible la auto-convicción de la jerarquía moral del arte por parte del medio artístico revolucionario con un proceso de ruptura y cambio del orden estructural establecido en la sociedad?

Estas son las preguntas que a lo largo del presente estudio hemos intentado establecer y es en este contexto que abordamos la paradoja del medio musical académico.

En el proceso revolucionario descrito, los actores sociales involucrados en este espacio socio-cultural buscan romper su paradigma de distinción social, como ya hemos dicho mediante la masificación (difusión) entendida como democratización. Y lo hacen sosteniendo que es derecho de todos acceder a la cultura. Con esto apuntan a romper las diferencias sociales, pero mantienen la jerarquización cultural propia de la cultura occidental eurocéntrica. Esto, porque el plantearse una lucha por ‘el derecho de todos a la cultura’, es presumible, como ya hemos visto, que no se considera al ‘resto’ (a todos quienes no son partícipes de este tipo de espacios culturales) con una legítima cultura.

Pero esto, como hemos visto, no sólo sucede desde el discurso proveniente del espacio académico musical. En general, las políticas culturales y educativas de la izquierda del período apuntan a este proceso. Por citar un ejemplo a partir de este estudio, vemos que al buscar referencias a la NCCh, encontramos usualmente mención del aporte que significó en ella la participación de los músicos provenientes de la academia. Se le considera habitualmente un aporte jerarquizado, al que se debe la calidad musical (artística) de la manifestación, en muchos de los casos. Ahora bien, el punto en cuestión, es que dentro del propio discurso de, o sobre, la NCCh se plantea en muchos casos jerarquizadamente el aporte teórico musical de la academia.

El problema para nosotros entonces, no radica en el estado de las cosas, en que las manifestaciones se interrelacionen, se unan, se mezclen, cambien, sean apropiadas, recontextualizadas, etc. Todo lo contrario. Radica en que lo hagan manteniendo los roles ideológicos en que sostienen, en este caso particular, la supremacía moral del arte, esos ‘siglos de refinado oficio’, como dice Barrico, cuando lo artístico asumió una jerarquía espiritual por sobre las demás manifestaciones creativas culturales.

Refiriéndonos en particular al medio musical académico, tenemos que sus actores no lograron sostener un discurso reflexivo suficientemente eficiente para instalar la discusión interna de manera autocrítica. En muchos casos incluso ni siquiera se hizo el intento de abordarlo. En general, el medio académico, como colectividad, fue perfectamente capaz de disociar la función social de la estética de la música, manteniendo el paradigma de la autonomía del arte.

Para el mundo académico musical, el espacio institucional era fundamental. Mediante una suerte de mitificación del proceso y el proyecto de institucionalización, el medio no abordó la condición heredera del valor social particular, elitista, de su propio espacio. Su sentido de historicidad no problematiza el origen social, sino que lo distancia a la vez que mitifica las figuras que llevaron a cabo la configuración de dicho espacio, consolidando a su vez, el marco ideológico desde el cual se llevó a cabo el proceso.

Por otra parte, el contexto político desde el cual actuaron los músicos académicos de izquierda en el período en cuestión, llevó, como hemos dicho, a una politización del quehacer musical, orientada a respaldar la lucha revolucionaria, a producir cambios en la estructura social. Este proceso hace sentido en tanto se entiende desde la perspectiva del momento particular, pero evidencia sus contradicciones al no problematizar su propia historicidad. En otras palabras, el

cruce entre la realidad del momento histórico, desde la perspectiva de la izquierda en el arte, no enfrenta el problema de fondo del mismo, en su valor social e ideológico históricamente establecido.

El problema se enfrenta mediante la construcción de una identidad musical chilena, la cual fue institucionalmente enfrentada de dos maneras complementarias: la incorporación de elementos folklóricos o étnicos a la producción musical tratados estéticamente; y el desarrollo de una vanguardia musical, buscando generarla y arraigarla al medio artístico nacional.

En el contexto del período analizado, la que Fernando García denomina “vanguardia de los ‘60” utilizó exactamente los mismos recursos. Ya sea la conexión con el ‘material’ musical folklórico y su lenguaje, o el desarrollo de la vanguardia orientada a un discurso político y social.

Lo anterior constituye por una parte un ejemplo magnífico de apropiación y resignificación de un campo cultural. Este mecanismo del medio artístico (la vanguardia) que tuvo a comienzos de siglo XX un discurso totalmente a-político adquirió posteriormente una connotación y orientación abiertamente militante. Pero al mismo tiempo denota que el medio no rompió el punto paradigmático de lo que significa ideológicamente el ‘arte’, lo cual sin duda corresponde al punto paradójico de su propio discurso.

De todos quienes participaron de este proceso, quizás quien realmente abordó e intentó instalar la discusión fue Gustavo Becerra. Fue el único que planteó abiertamente la necesidad de realizar una revolución en el arte, e incluso más allá, proponiendo una manera de hacerlo. Sin embargo, esto no tuvo repercusiones en el medio artístico, puesto que siempre era viable desvincular lo que se decía sobre el arte de los procesos políticos.

Ejemplos de cómo este conflicto fue ignorado, eludido u omitido hay muchos. Luis Advis, por citar uno importante, ofrece en su teorización sobre el evento estético musical un claro discurso de autonomía del arte, el cual sostuvo hasta sus últimos días de docencia (situación que puedo respaldar a partir de mi propia experiencia como su estudiante). De esta manera, este compositor icónico, desde una perspectiva separó su accionar ético del estético al sostener un discurso sobre el arte.

Al mismo tiempo tenemos que Gustavo Becerra, en gran medida se hizo de los recursos teóricos que plantea Advis (las problemáticas sobre el ritmo, la armonía, la forma, etc.) y los

abordó de manera totalmente distinta, por no decir opuesta. Para él todo el mecanismo estético debía constituirse como discurso semántico. Esto era para Becerra un primer paso necesario para hacer la revolución en el arte. Becerra tomó las influencias de Falabella, el marco teórico de Advis y su propia historia, estando siempre receptivo a analizar y problematizar los eventos históricos, sociales y musicales e hizo una propuesta, que en la práctica fue fácilmente ignorada, por un medio que se articulaba desde el discurso estético-teórico cuya jerarquía no le interesaba quebrantar.

Luego, el caso que más profundamente hemos analizado, Fernando García, ilustra perfectamente cómo la politización del quehacer musical académico llegó a desarrollarse haciendo caso omiso de su problema de base. El más claro ejemplo de esto es sin duda la manera en que el compositor aborda el llamado realismo histórico, el cual finalmente era para él absolutamente el opuesto de lo planteado originalmente por el concepto.

Con lo anterior no se pretende ni defender ni invalidar el realismo histórico, más bien apelamos a la discusión de por qué éste fue abordado de esta manera. Sin dudas, el planteamiento de García, que concibe la vanguardia musical como el mecanismo más adecuado para llevar a cabo el proyecto de configuración de una identidad social y política, evidencia una serie de problemas:

- Es absurdo intentar eliminar algún tipo de manifestación cultural invalidándola para hacer parte de un proceso histórico. Tal es el caso de las manifestaciones burguesas, como lo es la llamada música de 'arte'. En estos casos, siempre se desarrolla algún mecanismo, aún cuando sean en la clandestinidad, para desarrollar el campo cultural, aún como forma de resistencia.
- En el caso chileno, tales actos de resistencia fueron innecesarios; puesto que la burguesía, incluido su marco legal y sus manifestaciones culturales, hicieron parte del proceso revolucionario, esto a pesar de lo planteado por toda una fracción de la izquierda.
- El hacer parte del proceso, fue abordado desde su propio marco ideológico. Siendo esta su fundamental paradoja ya que denota la falta de reflexión, o al menos de discusión, sobre el real significado de este tipo de manifestaciones en la construcción del discurso social que se pregona.

- La manera en que Fernando García aborda el medio musical académico denota la mitificación, por parte de sus propios actores, del origen de su espacio institucional. Dicho territorio artístico configuró una interpretación sobre su propia historia, políticamente correcta en relación a sus postulados marxistas, en el sentido que se encuadró a los objetivos revolucionarios. Esto fue posible gracias a que los principios de democratización instalados en el período desarrollista que acaeció en la política chilena anclando sus antecedentes desde comienzos de siglo XX, fueron extrapolables a los postulados de la revolución (el rol del Estado paternalista con todo lo que esto implica); pero hizo esto obviando el marco autocrítico necesario para derribar el sentido social inicial de dicho proceso. Y tratándose de una manifestación cultural basada en su jerarquización moral, es perfectamente cuestionable, si bien, no la real honestidad de las intenciones y postura política, sí la profundidad del cambio estructural vivido en el desarrollo de los acontecimientos del medio artístico.

Todo lo anterior sin olvidar que para Fernando García, los mecanismos musicales de construcción identitaria se anclan en la proximidad de los mundos ‘doctos’ y ‘populares’, entendida ésta, evidentemente, desde la perspectiva del mundo ‘docto’, como estilización de recursos folklóricos. En definitiva, en los postulados de García, así como en los de muchos otros mencionados en esta investigación, no se hace más que instaurar arbitraria, o ilusamente, la manifestación de la cultura dominante por sobre la versatilidad de los procesos socio-musicales, entre los cuales, cabría decir, está incluido el folklore, pero no es el único elemento ‘popular’ (o bien, no docto) en juego.

Sin embargo, desde la postura prevaleciente de la academia, el problema estaba solucionado con la incorporación de estos elementos en su lenguaje. Una solución unidireccional que puede incluso estar anclada en preceptos sociales y políticos tendientes a generar cambios, pero no deja de ser lejana a la realidad no ‘docta’ (‘popular’), además de sostener la autonomía como elemento fundamental del arte.

Esto es entendido por García de tal manera que incluso la vanguardia, como ya hemos visto en lo referido al realismo histórico, debiera ser ‘lógicamente’ popular.

Si analizamos en retrospectiva lo vivido en el medio musical académico durante este período, veremos que sus aportes radicaron en otorgar un marco y una orientación ilustrada al desarrollo de la música que realmente tuvo un impacto masivo. Además de esto se vivió una real

revolución, considerando que muchos de sus actores trasgredieron sus propios espacios. Aunque considerando en su praxis artística su marco ideológico original.

Con esto no queremos cuestionar la convicción política de estos músicos, que buscaron los mecanismos que creyeron eran los mejores para plantear su inquietudes. Sino instalar la discusión sobre cómo se hizo.

Recapitulando: si las discrepancias entre rupturistas y gradualistas, finalmente, se anclaban en la disyuntiva de incorporar o no los marcos y manifestaciones burguesas en el proceso revolucionario, cabe señalar que sería necesario ahondar un paso más allá la pregunta. Es decir, si todos estaban de acuerdo con la necesidad de revolución, la pregunta debería haber apuntado, como ya hemos dicho, al ‘cómo’ articular el problema, en lugar de radicar en la decisión de evadirlo directamente o incorporarlo sin cuestionamientos.

Actualmente el medio musical académico se encuentra totalmente desarticulado. Las nuevas generaciones de músicos nacidos o educados en la ‘democracia neoliberal’ estamos insertos en la desvirtuación más extrema que pueda tener ‘el arte’ como discurso autónomo.

Para los jóvenes estudiantes de hoy, que empatizan ideológicamente con los postulados de izquierda, son tiempos míticos aquellos en los que el Estado financiaba la educación, y el arte hacía parte de ese discurso. Más aún, constituyen figuras ejemplares aquellos que hicieron de su quehacer creativo un instrumento militante. Pero ante la desarticulación producida por tantos años de violencia explícita y con la continuidad silenciosa de la misma en un entorno en que todo pareciera un privilegio, corremos nuevamente el riesgo de las conductas cíclicas de nuestra historia.

La frágil memoria lleva a olvidar y, peor aún, lleva incluso a mitificar, lo que podría significar ser la condena de cualquier intento de articulación de un proceso nuevo. Si aún existe el Conservatorio y la Facultad de Artes, es preciso asumir que no responde a lo que los preceptos universitarios establecen y requieren con la misma facilidad con que lo hiciera en su origen. El arte, como espacio de sublimación, no responde a nuestra realidad; y sin importar cuánto crean sus actores activos en la trascendencia de su producción, es preciso al menos problematizar este paradigma para evaluar el sentido actual de esta actividad en el contexto actual.

Muchos quisiéramos, sin dudas, un acceso democrático a la educación y al arte (para quienes participamos activamente de él), y nadie niega que en tiempos de gratuidad así lo fuera; todos quisiéramos un mayor impacto social, incluso algunos pocos apelamos a realmente ser un actor social, y tampoco es viable negar que una mayor eficiencia en la educación ayudaría en eso. En definitiva, punto por punto habría razones para anhelar ese tiempo pasado que en muchos sentidos fue mejor. Sin embargo, sería un error mirarlo de manera acrítica, como aparentemente sucede.

Es preciso entender críticamente el marco ideológico que define el origen del campo académico musical en Chile (y luego tener una visión crítica, es decir analítica) para abordar los procesos de politización vividos en la década de 1960 y cuestionar las paradojas de manifestaciones culturales elitistas como la de la música de arte, que a toda costa muchos quisieran la sociedad comprendiera y apoyara (conservando el marco ideológico aquí cuestionado y entendiendo la sociedad como un bloque uniforme), sin notar que en último caso no es posible enjuiciar a esa ‘sociedad’ incomprensiva, ya que la incomprensión es mutua.

Desde el bastión del logos universitario, desde el marco ideológico del arte autónomo, jamás se logrará una real imbricación de esta manifestación cultural llamada ‘arte’, que sistemáticamente se automargina, incluso en sus momentos de mayor lucidez (como quizás lo haya sido el momento analizado en este estudio) sólo para defender su jerarquía moral en el sistema cultural.

Menos aún en una sociedad como la actual, en la que el individualismo y la competencia, impiden procesos de discusión y reflexión colectiva. Procesos que no hacen parte del cotidiano sino que explotan en momentos coyunturales en los que se vuelve inevitable enfrentar los problemas de la comunidad musical ilustrada.

Finalmente, el objetivo fundamental de este trabajo fue analizar el problema en un momento y un caso histórico determinado para plantear cruciales preguntas. ¿Será capaz el medio artístico de problematizar internamente el significado ideológico del arte? ¿Es posible que el arte renuncie a su jerarquía moral y continúe siendo arte? ¿Es posible que los artistas se cuestionen por la veracidad del privilegio de ser quienes, genialmente, abordan la espiritualidad humana como si fueran los únicos operadores de la sensibilidad? ¿Es realmente un privilegio reservado a la genialidad el vivir la espiritualidad en tanto seres humanos? ¿O sería menos egocéntrico para

los artistas pensar, que el arte es finalmente un oficio, que en tanto manifestación cultural permite, al igual que muchas otras manifestaciones, indagar en el sentimiento y la espiritualidad de los seres humanos, tanto así como constituye una forma de sociabilidad?

Una mirada hacia nuestra historia y una revisión crítica de la misma nos llevaría en primer lugar a enfrentar la figura de nuestros héroes. Veríamos probablemente que más que figuras míticas, son seres humanos que lucharon por una forma de desarrollar la vida y la sociedad. Nos llevaría a desmitificar los orígenes fundacionales, a husmear en los discursos que fueron sepultados en la marginalidad y en los mecanismos que operaron en esos procesos. Y también seguramente conllevaría a una distinta manera de enfrentar los mitos acerca del acercamiento de lo 'docto' y lo 'popular', principalmente en la paradoja del 'arte'; así como a entender que quienes constituyen los hitos revolucionarios, también son personas insertas en sus propias paradojas, tanto personales como de la época.

Mirar atrás y en lugar de ver absolutos, ver procesos, pensamientos y personas, hace más viable la capacidad de cuestionarnos nuestras propias paradojas y de plantearnos si es realmente concebible cuestionar la carga ideológica del 'arte' mientras siga teniendo su connotación de supremacía moral.

Y de esta manera se abre la posibilidad de preguntar, conscientemente, el sentido del ¿ser artista? hacia el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor.

1969. *Teoría Estética*. En línea, disponible en www.archivochile.com/Ideas.../adornot/esc_frank_adorno0009.pdf

ADVIS, Luis.

1960. “Aplicación de los Símbolos Lógicos al Análisis Musical”. Revista Musical Chilena N° 72. pp. 53-64.

ADVIS, Luis.

1965. “Implicancias objetivas y subjetivas del concepto de ritmo”. Revista Musical Chilena N° 92. pp. 79-89.

ADVIS, Luis.

1979. *Displacer y trascendencia en el arte*. Santiago, Chile. Editorial Universitaria.

ADVIS, Luis.

2000. “Nueva Canción. II. Chile”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana* Vol 7. Emilio Casares Rodicio (Editor y coordinador general). Madrid. Sociedad General de Autores y Editores. Pp. 1077-1080.

ANDERSON, Benedict.

1983. *Comunidades imaginadas, Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. D.F., México. Fondo de la Cultura Económica.

ARRATE, Jorge y ROJAS, Eduardo.

2003. *Memorias de la Izquierda Chilena, Tomo II (1970-2000)*. Santiago, Chile. Javier Vergara Editor, Grupo Zeta.

ASAMBLEA NACIONAL DE TRABAJADORES DE LA CULTURA DEL PARTIDO COMUNISTA.

“La revolución chilena y los problemas de la cultura”. 11 y 12 de septiembre de 1971. Santiago. Impresora Horizonte.

BARRAZA, Fernando.

1972. *La Nueva Canción Chilena*. Serie Nosotros los Chilenos. Santiago. Editorial Quimantú. En línea, disponible en <http://www.abacq.net/imaginaria/ncch2.htm>.

BARRAZA, Fernando.

“Conciertos con bemoles”. Revista cultural La Quinta Rueda. Julio de 1973.

BARRICO, Alessandro.

1992. *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin. Una reflexión sobre música culta y modernidad*. Madrid. Ediciones Siruela. 2ª reimpresión en castellano 1999.

BECERRA, Gustavo.

1958a. "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente I". Revista Musical Chilena N° 58. pp. 9-18.

BECERRA, Gustavo.

1958b. "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. II. Ritmo". Revista Musical Chilena N° 59. pp. 48-75.

BECERRA, Gustavo.

1958c. "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. III". Revista Musical Chilena N° 60. pp. 100-124.

BECERRA, Gustavo.

1958d. "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. IV". Revista Musical Chilena N° 61. pp. 57-81.

BECERRA, Gustavo.

1958e. "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. V". Revista Musical Chilena N° 62. pp. 44-58.

BECERRA, Gustavo.

1958f. "Roberto Falabella Correa (1926-1958)". Revista Musical Chilena N° 62. pp. 59-60.

BECERRA, Gustavo.

1959a. "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. VI". Revista Musical Chilena N° 63. pp. 54-66.

BECERRA, Gustavo.

1959b. "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. VII". Revista Musical Chilena N° 64. pp. 70-82.

BECERRA, Gustavo.

1959c. "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. VII y VIII". Revista Musical Chilena N° 65. pp. 87-100.

BECERRA, Gustavo.

1960. "A propósito de un artículo de Domingo Santa Cruz". Revista Musical Chilena N° 71. pp. 106-112.

BECERRA, Gustavo.

1965. "Roberto Falabella, el hombre y su obra". Revista Musical Chilena N° 91. pp. 28-36.

BECERRA, Gustavo.

1968. "Editorial: La Facultad de Ciencias y Artes Musicales en el curso de la Reforma". Revista Musical Chilena N° 104-105. pp. 3-6.

BECERRA, Gustavo.

1972. "Becerra 1972. Tercera sonata para violín y piano". Revista Musical Chilena N° 119-120. pp. 8-25.

BENJAMIN, Walter.

1934. *El Autor como producto*. Bolívar Echeverría, editor. 2004. D. F., México. Editorial Itaca.

BENJAMIN, Walter.

1936. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Bolívar Echeverría, editor. 2004. D. F., México. Editorial Itaca.

BENJAMIN, Walter.

[1939-1940]. *Tesis sobre historia y otros fragmentos*. Bolívar Echeverría, editor. 2008. D. F., México, Editorial Itaca.

BOURDIEU, Pierre.

1966. *Campo de poder, campo intelectual*. Editorial Montessor.

BOURDIEU, Pierre.

1992. La conquista de la autonomía. La fase crítica de la emergencia del campo. En: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona. Editorial Anagrama. pp. 79-174.

BOWEN, Martín.

2008. "El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política". *Nuevo Mundo Nuevos Mundos*. En línea disponible en <http://nuevomundo.revues.org/index13732.html>

CASTILLO, Fadic.

2003. El sueño de Violeta: Situación y problema. En: *Estéticas Nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. Santiago, Chile. Instituto de Estética-Pontificia Universidad Católica de Chile. Pp. 79-91.

CASTRO, Fidel.

1962. "Segunda declaración de la Habana" Texto completo reproducido en <http://www.ciudadseva.com/textos/otros/2declara.htm>

CELIS, Claudio.

2008. Cine clásico, autorreflexión e ideología. De Don Quijote a Toy Story. Tesis (Licenciado en Artes mención en Teoría e Historia del Arte). Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes. En línea disponible en www.cybertesis.cl

CORRADO, Omar.

2004. "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones". Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza. Ponencia en la XVI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología, AAM.

DAHLHAUS, Carl.

1978. *The idea of absolute music*. Chicago, Estados Unidos, The University of Chicago Press, traducción de Roger Lustig, Paperback Edition 1991.

DOMINGUEZ, Paula.

2006. De los artistas al pueblo. Esbozos para una historia del muralismo social en Chile. Tesis (Licenciada en Artes mención en Teoría e Historia del Arte). Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes. En línea disponible en www.cybertesis.cl

ECCO, Humberto.

1968. *Apocalípticos e Integrados*. Madrid. Editorial Lumen.

ESCOBAR, Ticio.

1986. *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre el arte popular*. Santiago de Chile. Ediciones Metales Pesados.

FALABELLA, Roberto.

1958a. “Problemas estilísticos del joven compositor en América y Chile I”. Revista Musical Chilena N° 57. pp. 42-49.

FALABELLA, Roberto.

1958b. “Problemas estilísticos del joven compositor en América y Chile II”. Revista Musical Chilena N° 58. pp. 77-93.

FOUCAULT, Michel.

[1980-1988]. *¿Qué es la Ilustración?*. Madrid. Las Ediciones de La Piqueta. 1996.

GARCÍA CANCLINI, Néstor.

1990 *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires. Paidós. Cuarta reimpresión 2008.

GARCÍA, Fernando.

2000. “Sergio Ortega Alvarado”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana* Vol 8. Emilio Casares Rodicio (Editor y coordinador general). Madrid. Sociedad General de Autores y Editores. Pp. 242-243.

GARCÍA, Fernando.

2004. Música de Tradición escrita chilena y mestizaje durante el siglo XX. En: II SEMINARIO *Instrumentos tradicionales – Músicas Actuales*: 7 de octubre de 2004, Santiago, Chile. Disponible en línea en <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/garcia/musicachilena.html>

- GARRETÓN, Antonio y MARTÍNEZ, Javier**, editores.
[1987] *La Reforma en la Universidad de Chile Tomo II y III*. Santiago, Chile. Ediciones Sur. Disponible en línea en www.memoriachilena.cl
- HERRERA, Silvia**.
2000. "Luis Advis Vitaglic". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana* Vol 1. Emilio Casares Rodicio (Editor y coordinador general). Madrid. Sociedad General de Autores y Editores. Pp. 81-83.
- HURTADO, María de la Luz; EDWARDS, Paula y GUILISASTI, Rafael**.
1989. *Historia de la televisión chilena entre 1959-1973*. Santiago, Chile. Ediciones Documentas Ceneca.
- KANT, Immanuel**.
Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Fundamentación de la metafísica de las costumbres. Buenos Aires. Ediciones Libertador. 2004.
- LARRAÍN, Jorge**.
2001. *Identidad Chilena*. Santiago de Chile. LOM Ediciones.
- LARRAÍN, Jorge**.
2007. *El concepto de ideología vol. I Carlos Marx*. Santiago de Chile. LOM Ediciones.
- LLONA, Eugenio**.
"TV Minuet sobre la lucha de clases". Revista Cultural La Quinta Rueda Enero-Febrero de 1973.
- LOYOLA, Manuel y ROJAS, Jorge**, compiladores.
2000. *Por un rojo amanecer. Hacia una historia de los comunistas chilenos*. Santiago, Chile. Impresora Vals. Disponible en línea en www.memoriachilena.cl
- MERINO MONTERO, Luis**.
2003. "Fernando García Arancibia, artista ciudadano" Revista Musical Chilena N° 200. pp. 11-35.
- MORIN, Edgar y ADORNO, Theodor**.
1967. *La industria cultural*. Buenos Aires. Editorial Galerna Sociedad de Responsabilidad Limitada.
- MOULIAN, Tomás**.
2005. La vía chilena al socialismo. Itinerario de la crisis de los discursos estratégicos de la Unidad Popular. En: PINTO, Julio, editor. *Cuando hicimos historia. La experiencia de la unidad popular*. Santiago, Chile. LOM Ediciones. Pp. 35-56.
- OSORIO FERNANDEZ, Javier**.
2006. "Canto para una semilla: Luis Advis, Violeta Parra y la modernización de la música popular chilena". Revista Musical Chilena N° 205. pp. 34-43.

PEÑA QUERALT, Pilar.

Nación, cultura e identidad nacional: Hacia una revisión del proyecto de institucionalización musical de Domingo Santa Cruz. En: X Jornadas de Estudiantes de Postgrado en humanidades, artes, ciencias sociales y educación: 13, 14 y 15 de enero de 2010. Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades.

PINTO, Julio.

2005. Hacer la revolución en Chile. En: PINTO, Julio, editor. *Cuando hicimos historia. La experiencia de la unidad popular*. Santiago, Chile. LOM Ediciones. Pp. 9-33.

PROGRAMA TEMPORADA OFICIAL ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE.

10 de mayo de 1963, disponible en archivos de programas de la Orquesta Sinfónica, del Instituto de Extensión Musical, Archivo Musical, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

RAMOS, Ignacio.

2009. "Folklore musical en Chile, un proyecto de identidad nacional, 1920-1973", Artículo inédito.

RAMOS, Ignacio.

El gavilán de Violeta Parra. Reconstrucción y reconocimiento monstruoso del folklore chileno. Bosquejos de una perspectiva derridiana. En: X Jornadas de Estudiantes de Postgrado en humanidades, artes, ciencias sociales y educación: 13, 14 y 15 de enero de 2010. Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades.

RIESCO, Carlos.

1963. "Octavo Festival de Música Chilena". Revista Musical Chilena N° 83. pp. 7-36.

RODRÍGUEZ, Javier.

2006. "El Advenimiento de un lenguaje televisivo autónomo. Canal 13 y la Reforma de las comunicaciones. 1968-1973". Artículo inédito.

RODRÍGUEZ, José.

"Barnabás ante la estaca: reunión de fantasmas". Revista cultural la Quinta Rueda. Agosto de 1973.

RODRÍGUEZ, Osvaldo.

1984. "Antes de la nueva Canción Chilena". En línea, disponible en <http://www.abacq.net/imaginaria/disc004.htm>

ROJAS MIX, Miguel.

"La gráfica de la revolución". Revista cultural La Quinta Rueda. Julio de 1973.

RUBIO, Pablo.

2005. "La izquierda chilena en la década de 1950. Socialistas, comunistas y sus contradicciones". En línea, disponible en <http://www.archivo-chile.com>

SANTA CRUZ, Domingo.

Mi vida en la Música, Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX. Raquel Bustos Valderrama, editora. 2008. Santiago, Chile. Ediciones Universidad Católica de Chile.

SANTA CRUZ, Domingo.

1963. Editorial: "El comercio: regalo de la televisión". Revista Musical Chilena N° 84. pp. 3-7.

SALAS ZÚÑIGA, Fabio.

2003. *La primavera terrestre. Cartografías del Rock chileno y la nueva canción chilena.* Santiago, Chile. Editorial Cuarto Propio.

SALAZAR, Gabriel.

1999. *Historia contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad y ciudadanía.* Santiago, Chile. LOM Ediciones.

SECRETARÍA GENERAL DE LA DEFENSA DE LA RAZA.

"Defensa de la Raza y aprovechamiento de las horas libres" 1940. Santiago. Editorial Zig-Zag. Disponible en línea en www.memoriachilena.cl

SECRETARÍA GENERAL DE LA DEFENSA DE LA RAZA.

"Defensa de la Raza. 1939-1941". Santiago. Editorial Zig-Zag. Disponible en línea en www.memoriachilena.cl

SCHNEIDER, René.

1972. "No vea televisión, se acostumbrará". Revista cultural La Quinta Rueda. Noviembre de 1973.

ULLOA, Carla.

Yo no canto por cantar. La revolución independentista en la Nueva Canción Latinoamericana. En: X Jornadas de Estudiantes de Postgrado en humanidades, artes, ciencias sociales y educación: 13, 14 y 15 de enero de 2010. Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades.

VELASCO, Fabiola.

2007. "La nueva canción latinoamericana. Notas sobre su origen y definición". Presente y pasado. Revista de historia. En línea, disponible en www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23057/1/articulo9.pdf

WITKER, Alejandro.

Compilador. [1993] *Historia documental del PSCH: 1933-1993: signos de identidad.* Colección Archivo Salvador Allende. Santiago, Chile. En línea disponible en www.memoriachilena.cl

DOCUMENTOS OTROS FORMATOS

Entrevista a Fernando García. Entrevista realizada el 07 de agosto de 2009 [audio, formato wab]. Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes.

Entrevista a Fernando García. Entrevista realizada el 12 de abril de 2010 [audio, formato wab]. Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes.

*** Ambas entrevistas, junto a los artículos inéditos citados en este estudio se encuentran disponibles en Biblioteca de Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile.**