

**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
Instituto de la  
Comunicación e Imagen  
ICEI

---

## **LO CLÁSICO DE LA MÚSICA EN CHILE**

**La situación de la música de tradición escrita en nuestro país**

**GABRIEL SANDOVAL PULIDO**

**PEDRO CÁRDENAS RUEDA**

**MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PERIODISTA**

**Categoría: Reportaje**

**Profesora guía: María Cecilia Bravo**

**Santiago de Chile**

**Noviembre - 2018**

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>3</b>
<b>CAPÍTULO 1: EL RITO: IDENTIDAD Y ASISTENCIA AL ESPECTÁCULO DE MÚSICA DE TRADICIÓN ESCRITA.....</b>	<b>5</b>
<b>Espacios llenos, mismo público. ....</b>	<b>8</b>
<b>El rol del espectador en el mundo de las artes y en la música clásica .....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 2: LOS ALBORES DE LA INSTITUCIONALIDAD DE LA MÚSICA EN CHILE.....</b>	<b>15</b>
<b>El surgimiento de la República y la llegada del conservatorio a Chile.....</b>	<b>19</b>
<b>El salón, instancia de difusión musical del siglo XIX .....</b>	<b>24</b>
<b>CAPÍTULO 3: LA SOCIEDAD BACH Y LA REFORMA DEL CONSERVATORIO .....</b>	<b>27</b>
<b>Las repercusiones de la Reforma a nivel institucional.....</b>	<b>33</b>
<b>Las mujeres en la historia de la tradición escrita chilena.....</b>	<b>37</b>
<b>CAPÍTULO 4 DILEMAS EN LA MÚSICA CLÁSICA EN CHILE DESDE EL SIGLO XX HASTA LA ACTUALIDAD .....</b>	<b>41</b>
<b>Dictadura militar y el repliegue de la generación musical de los 60.....</b>	<b>44</b>
<b>Los problemas del financiamiento en la música clásica.....</b>	<b>47</b>
<b>Difusión: Espacios y nuevos dispositivos.....</b>	<b>53</b>
<b>CAPÍTULO 5: FORMACIÓN Y EDUCACIÓN DE LA MÚSICA CLÁSICA EN CHILE .....</b>	<b>58</b>
<b>El caso del Liceo Experimental Artístico: Precariedad en la educación musical.....</b>	<b>61</b>
<b>Infraestructura, lo difícil de sostener una institución de música clásica.....</b>	<b>63</b>
<b>Formas de aprender, diversas experiencias en la pedagogía musical .....</b>	<b>65</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>70</b>
<b>FUENTES .....</b>	<b>73</b>

## INTRODUCCIÓN

¿Música clásica o docta? Ambos conceptos, igual de conflictivos, son utilizados para denominar la música de tradición escrita occidental que se desarrolla en diversos periodos históricos, siendo especialmente representativa la matriz europea situada entre renacimiento hasta principios del 1900 y que se practica, difunde y reproduce actualmente en la mayoría de los países del mundo bajo el auspicio gubernamental y de instituciones privadas.

En Chile, el desarrollo modernista en los comienzos del siglo XX determinó gran parte de la creación artística de nuestro país en adelante. En 1928, un nuevo modelo institucional marcó un ideal de progreso, en donde muchos elementos quedaron fuera de la nueva tradición y otros, como la cueca, las tonadas populares y la música representada por mujeres, fueron categorizados directamente dentro de lo marginal y despreciados por la academia.

Muchas son las interrogantes que le dieron origen a esta investigación sobre la situación de la música clásica en nuestro país. La inicial, en torno al interés del público a este tipo de espectáculos, pues pese a que en general estos recintos atraen al público lo suficiente para ocupar una gran parte del espacio donde se representan, son muy disminuidos en relación a otros tipos de espectáculos culturales masivos.

¿Libre albedrío para que el músico componga bajo sus estándares estéticos o la misión de comprometer su trabajo para la comunidad? En una era de caóticos avances tecnológicos, podemos escuchar una obra las veces que queramos al alcance de un botón y no esperar meses o años como sucedía en el periodo clásico romántico. Bajo esta premisa se presentan nuevos desafíos a la esfera de la música relacionados con la creación y atracción de nuevos públicos.

Todo, en un país donde la educación artística está en un segundo plano frente a los conocimientos cuantificables en exámenes estandarizados como la Prueba de Selección Universitaria, donde además los liceos artísticos sufren constantes apremios económicos y resultan campos yermos para los nuevos talentos.

Agradecemos a todos los musicólogos, periodistas, profesores, intérpretes y compositores que colaboraron en esta investigación y nos entregaron sus puntos de vista frente a los dilemas en que se encuentra la historia de la música en Chile y la educación musical en nuestro país.

En la presente Memoria de Título no analizaremos obras ni tampoco a hacer una enumeración de todos los renombrados músicos que surgieron en nuestro territorio. Nuestro trabajo es una revisión de las instituciones musicales en Chile, desde los primeros registros, sus distintos discursos de desarrollo y sus consecuencias.

## CAPÍTULO 1:

### EL RITO: IDENTIDAD Y ASISTENCIA AL ESPECTÁCULO DE MÚSICA DE TRADICIÓN ESCRITA

La historia cuenta que Mangoré, cacique de los timbúes guaraníes, se enamoró perdidamente de Lucía Miranda, española casada con Sebastián Hurtado. Para conquistarla atacó a los españoles, donde acabó muerto por las manos de estos mismos. Su hermano Siripo intentó vengarlo raptando a Lucía, pero fracasó en el intento.

No satisfecho con ello, Hurtado quiso realizar una acción de castigo, que para su mala suerte, terminó con él mismo encarcelado por los timbúes. Sin embargo, Siripo le perdonó la vida gracias a la influencia que Lucía tuvo en él, con la condición de que ambos contrajeran matrimonio y Hurtado lo hiciese con cualquier otra india. Y pese a que todo se realizó según lo estipulado, un día una anciana sorprendió a la pareja española junta, por lo que Lucía fue quemada viva y Hurtado asaetado.<sup>1</sup>

Mucho tiempo después en Departamento de Misiones, Paraguay, nació a fines del siglo XIX un niño llamado Agustín Barrios, quien se transformó en uno de los músicos más importantes de dicho país y en un emblema de la guitarra latinoamericana. Un hombre que además usurpó el nombre del antiguo cacique para proclamarse como *Nitsuga Mangoré*, y componer emblemáticas piezas como *La Catedral* y *Danza Paraguaya*.

La música de Barrios, quien invirtió su primer nombre y utilizó el apellido del legendario jefe enamorado, compuso una música cuyo repertorio clásico incluye elementos folclóricos y religiosos. Escribió preludios, estudios, valsos, mazurcas, tarantelas, romanzas, entre otros estilos. También interpretó gran cantidad de música popular y muchas de sus composiciones se basan en cantos y danzas de toda América Latina como cuecas, choros, tangos y zambas.

---

<sup>1</sup> Poleo P. Rafael (2005). *Mangoré el Artista*. En Agustín Barrios, el Indio Mangoré. República Bolivariana de Venezuela: Fundación Conservatorio Vicente Emilio Sojo Barquisimeto. p.10

Mangoré hacía una fusión entre procesos típicos de composición europea con música americana posterior a la colonización. El músico Luis Forero Acerero escribió que: "Inicialmente interpretaba la primera mitad del recital vestido normalmente, en donde tocaba sus propias transcripciones de obras clásicas. En la segunda mitad cambiaba a una vestimenta indígena para interpretar sus propias obras de carácter popular y folclórico".<sup>2</sup>

Algo similar es lo que hizo María Georgina Quítral, famosa soprano chilena de origen mapuche-picunche que en sus presentaciones se vestía con atuendos característicos para representar con orgullo sus raíces, al igual que el músico paraguayo.

Entre sus presentaciones más importantes, quien se presentaba como Rayén Quítral participó en la inauguración del Estadio Nacional en 1938 e interpretó *La Flauta Mágica* de Mozart en el Teatro Colón de Buenos Aires, triunfando en uno de los escenarios más importantes de Sudamérica.

Llegó a Europa en 1950 y un año después se presentó por primera vez en el Royal Opera House Covent Garden de Londres. Meses más tarde de dicho espectáculo, dio un concierto en el Teatro Municipal de Santiago, donde la crítica señaló su "vulgarismo" y su negativo "despliegue de sonoridad".<sup>3</sup>

Si nos remontamos a la época de la conquista, el libro *Historia de la música en Chile*, de Samuel Claro y Jorge Urrutia, cuenta que en el siglo XVII el español González de Nájera describió la música mapuche de la siguiente forma: "Están todos cantando a un mismo tono, más triste que alegre. Sin aficionarse a instrumentos de placer; sino a bélicos, funestos y lastimeros, como roncós tamboriles y cornetas hechas de canillas de españoles y de otros indios, sus enemigos que resuenan con doloroso y triste clamor".<sup>4</sup>

¿Se han hecho esfuerzos en Chile para componer o interpretar piezas musicales que representen aspectos de nuestra cultura? El periodista especializado en música de tradición

---

<sup>2</sup> Poleo P. Rafael (2005). *Mangoré el Artista*. En Agustín Barrios, el Indio Mangoré. República Bolivariana de Venezuela: Fundación Conservatorio Vicente Emilio Sojo Barquisimeto. p.9

<sup>3</sup> Diario Uchile. (2016). "El silencioso centenario de la soprano mapuche Rayén Quítral". De Radio Universidad de Chile.

<sup>4</sup> Claro, Samuel y Urrutia, Jorge (1973). *Historia de la Música en Chile*. Chile. Editorial Orbe. p.24

escrita, Álvaro Gallegos, señala que: “Nunca hubo un desarrollo para hacer música inspirada en nuestras raíces, porque Chile siempre fue muy europeizado, siempre miraba hacia allá. Si alguien quería hacer algo más de raíz era mal visto”.

Gallegos, que fue jurado del Premio Grawenmeyer, uno de los concursos de composición más importantes del mundo, complementa: “Por ejemplo, están las tonadas para piano de Pedro Humberto Allende, quien de todas formas las estilizó en una mezcla entre impresionismo francés y las mazurcas de Chopin”.

El periodista pone de ejemplo la obra *Los Tres Aires Chilenos*, una de las pocas composiciones de su época que tiene una raíz musical nacional. Sin embargo su autor, Enrique Soro, uno de los denominados “clásicos” chilenos junto a Alfonso Leng y Allende, era considerado un compositor de matriz totalmente europea.

A lo largo de nuestra historia han existido diversos intentos de estudiar música originaria en territorio chileno y representarla bajo la lupa de la música tradicional escrita. Ejemplos son el trabajo de Carlos Isamitt, músico e investigador del siglo XX que trabajó con la sonoridad mapuche, o el de Ramón Campbell, quien se inspiró en la Isla de Pascua y compuso la sinfonía *Hotu Matu'a*.

Hacia 1996, el 95% de la música tradicional escrita creada en Chile estaba inédita, es decir, no había sido grabada. La mayoría de estas partituras están en la Facultad de Música de la Universidad de Chile, al interior del Instituto de Extensión Musical.<sup>5</sup>

Según el *Informe Anual de Estadísticas Culturales 2016* realizado por el Instituto Nacional de Estadísticas (INE), en el sitio web *Portaldisc* se registraron 6 discos musicales de música clásica de un total de 952 añadidos a la página durante ese año. En comparación a otras etiquetas, *Rock* tuvo 197 registros, *Rapanui* 12 y *Punk* 10.<sup>6</sup>

El mismo estudio señala que las ventas de material discográfico han bajado progresivamente desde el año, donde se vendieron 3.503.223 copias que disminuyeron a 935.505 durante el 2016.

---

<sup>5</sup> Carrasco, Eduardo y Rodríguez, Mili (eds.) (1994). *Situación de la música clásica en Chile*. Santiago: División de Cultura del Ministerio de Educación, Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Facultad de Artes de la Universidad de Chile. p.79

<sup>6</sup> Informe Anual de Estadísticas Culturales (2016). Instituto Nacional de Estadísticas. p.209

De ese año, sólo 18.216 discos tenían la categoría *Clásico*, mientras que *Anglo* fue la que más ventas agrupó con 549.079 álbumes musicales.<sup>7</sup>

### **Espacios llenos, mismo público**

El bajo consumo de música clásica en nuestro país está relacionado con la asistencia a espectáculos de este arte, que se desarrollan en teatros y salones que cumplen protocolos de apreciación distintos a los que sería participar a un concierto de música popular.

Ello dio paso a opiniones como la del compositor y director de orquesta chileno, Alejandro Guarello, quien señaló en el seminario *Situación de la música clásica en Chile* del año 1994, que un concierto “deja de ser esa ocasión de la nutrición creativa que significa el conocer algo nuevo para transformarse en un accesorio cultural, en un adjetivo de la vida social, en definitiva, una falacia cultural”.<sup>8</sup>

“La música ha dejado de ser un aspecto necesario para el desarrollo de una cultura para transformarse en un desafinado guitarreo de canciones inadecuadas para el rito, ha dejado de ser ese acto mágico ocasional del concierto para transformarse en un difuso continuo que nos persigue a toda hora del día y en cualquier lugar en que nos encontremos, incluso cuando estamos en movimiento”, explicó Guarello sobre los conciertos masivos.

La opinión fatalista de Guarello frente a la industria cultural tiene relación con las estadísticas de participación del 2017, en la cual se refleja la baja asistencia que existe en los conciertos de música docta en relación a otro tipo de espectáculos. El 6,1% asegura había participado de un concierto de música clásica durante el 2017, cifra que disminuyó en relación a la encuesta del 2011, la que indica un 6,4%.<sup>9</sup>

Sobre la asistencia a actividades culturales a lo largo de la vida, el 19,2% de los encuestados a nivel nacional ha asistido alguna vez a un concierto de música clásica, mientras que el 74,7% nunca ha asistido.

---

<sup>7</sup> Informe Anual de Estadísticas Culturales 2016. Instituto Nacional de Estadísticas.p.200

<sup>8</sup> Carrasco, Eduardo y Rodríguez, Mili (eds.) (1994). *Situación de la música clásica en Chile*.

<sup>9</sup> Encuesta de participación cultural (2017). Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.p.104

Según el sociólogo de la Universidad Diego Portales, Tomás Peters, la asistencia a los conciertos siempre es un rito social: “Lollapalooza es lo mismo, no solo se observa la banda, sino que va la gente vestida para exhibirse en un juego de reconocimientos. En la música clásica, al igual que el arte contemporáneo, depende de las categorías de desciframiento que posee un sujeto con respecto a las obras”.

“Yo puedo ir a escuchar Tristán e Isolda de Wagner y conocer muy bien todos los aspectos de esa obra, pero eso exige un alto nivel de categorías de desciframiento, que están, como sabemos, desigualmente distribuidas en gran parte de la población, ya que los capitales culturales están distribuidos de dicha forma. Y no es porque la gente sea floja, sino que las herencias de clase son las que te habilitan para apreciar este tipo de obras”, señala Peters.

En relación a la participación por género, los hombres tienen una mayor asistencia que las mujeres en espectáculos en vivo de música clásica (6,3% hombres, en comparación a un 5,8% de mujeres). El público femenino tiene mayor asistencia a teatro, danza y circo.<sup>10</sup>

Mientras que en cuanto a la presencia por rango etario, entre 15 y 29 años de edad es donde se concentra la mayor cantidad de asistentes a música clásica, con un 7,1% del total. En dicho espectro también hay una mayor cantidad de oferta, ya que la mayoría de los teatros ofrece facilidad de acceso para la población universitaria. Por otro lado, está la tercera edad, que tiene la menor cantidad de participación en todo excepto la ópera.<sup>11</sup>

La medida que propone el gobierno de Sebastián Piñera para mejorar la asistencia a los espectáculos culturales consiste en realizar un “Vale Cultura”, un vóucher financiará el 50% del costo de cualquier servicio cultural que se adquiriera con el cupón. La idea es que al subvencionar el acceso de personas excluidas económicamente, aumentará la asistencia a los recintos culturales.<sup>12</sup>

Sin embargo, se ha demostrado que eso no necesariamente ocurrirá. La directora del Observatorio de Políticas Culturales (OPC), Bárbara Negrón, dio cuenta en *El Mercurio* que la

---

<sup>10</sup> Encuesta de participación cultural (2017). Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.p.106

<sup>11</sup> Encuesta de participación cultural (2017). Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.p.107

<sup>12</sup> Perez Rouliez, Sebastián (2017). ¿Qué es el “Vale Cultura”, la medida estrella de Piñera en cultura?. Revista Hiedra,

medida fue declarada no factible en el anterior gobierno del mandatario, cuando el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura era dirigido por Luciano Cruz-Coke.<sup>13</sup>

Incluso existe un documento titulado *Análisis de factibilidad para la implementación de un vale cultura en Chile*<sup>14</sup>, que determinó que la medida no soluciona el problema de raíz que es la desinformación respecto a la oferta cultural, ya que la participación es muy limitada en algunos sectores, lo cual reafirman los mismos datos presentados en la Encuesta de Participación Cultural.<sup>15</sup>

En relación al vóucher, Marcos Llerena, antiguo director del Liceo Artístico de Santiago, acusa que es una idea que registra fracasos previos: “Eso lo copió Luciano Cruz-Coke en Brasil, donde había una especie de cheque que tampoco resultó para aumentar el consumo cultural. No se consume cultura como se consumen latas de cerveza, la idea es participar, gozar, ser un prosumidor de cultura”.

Tomás Peters señala: “Con esta medida el Estado quiere cumplir un rol político que históricamente es parte de sus funciones, que consiste en permitir a la gente acceder a los espacio que se les ha excluido. Pero la pregunta es cómo reacciona esa parte de la población que se pregunta por qué tiene que ir a escuchar obras de Wagner o de John Cage”.

Peters acusa que en las artes y la cultura, el gráfico económico no tiene por qué ser similar al de la oferta y la demanda, en donde la baja de precios implica el aumento del consumo: “En este caso, la curva tendría más bien una forma elástica, ya que la oferta no cambiará al público consumidor sino que beneficiará a quienes siempre han asistido a este tipo de instancias culturales”.

---

<sup>13</sup> De la Sotta Donoso, Romina (2017), Radiografía cultural de los candidatos presidenciales. El Mercurio, jueves 16 de noviembre, Cultura, A9.

<sup>14</sup> Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2011). “Análisis de factibilidad para la implementación de un sistema vale cultura en Chile”. Sección Observatorio Cultural.

<sup>15</sup> Segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural, Ediciones cultura. Editor general: Miguel Ángel Viejo.

“Por eso el impuesto al libro no se plantea, porque el beneficiado va a ser quien ya es miembro de la élite cultural. Lo mismo ocurre con las obras gratis. Los primeros que irán corriendo son los que antes pagaban \$10.000”, indica el sociólogo.

### **El rol del espectador en el mundo de las artes y en la música clásica**

Existen distintas posturas respecto a la importancia del espectador en las artes y la cultura, considerando las transformaciones que ha sufrido dicho vínculo producto del avance de las tecnologías durante finales del siglo XX e inicios del siglo XXI.

Gustavo Becerra, histórico compositor chileno, indicó que la división entre el público de conciertos masivos con el de música más vanguardista y moderna se debe a la poca motivación de los compositores mismos, a quienes no les interesa saber qué se escucha habitualmente en la música popular.<sup>16</sup>

Tomás Brantmayer, joven músico chileno integrante de *Proyecto Origami*, considera desde su experiencia que al ser una música difícil de digerir, exige un bagaje cultural más amplio relacionado por una excesiva academización de la composición.

Brantmayer considera que hoy se exige un conocimiento técnico demasiado alto y que ser músico en un concierto es algo a lo que no se puede llegar desde fuera de la escuela: “Es inevitable que sea un círculo muy dogmático y jerarquizado el que diferencie lo importante de lo banal. Eso no pasa por ejemplo con otras áreas como la Literatura, en la cual sí se pueden desarrollar desde fuera de la academia”.

Por otro lado, Becerra ubicó a la música chilena de concierto como una instancia que no es conocida en el país ni fuera de éste. Además, indica que la interpretación de sus auditores está muy influenciada por su círculo social, lo que dificulta el darle algún valor especial por el hecho de provenir de Chile.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Carrasco, Eduardo y Rodríguez, Mili (eds.) (1994). *Situación de la música clásica en Chile*. Santiago: División de Cultura del Ministerio de Educación, Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Facultad de Artes de la Universidad de Chile. p.19

<sup>17</sup> Carrasco, Eduardo y Rodríguez, Mili (eds.) (1994). *Situación de la música clásica en Chile*. Santiago: División de Cultura del Ministerio de Educación, Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Facultad de Artes de la Universidad de Chile. p.17

Desde la perspectiva del público, Peters señala que es el espacio físico el que separa a las élites históricas de los nuevos consumidores. Mientras que los primeros buscan un lugar desde donde siguen usando la asistencia como rito de distinción, los segundos llegaron debido a un acceso cultural proveniente de la educación que recibieron.

“La sociedad y el mundo del arte siguen creando espacios diferenciados socialmente por territorios. Por ejemplo, está el Teatro de Las Condes, la CorpArtes, o el Teatro del Lago en Frutillar. Ahí se puede observar vestigios de la figura histórica de la elite asistiendo a la música clásica. Por otro lado, al teatro de la Universidad de Chile o a la sala Isidora Zegers, asiste la nueva élite que ingresó producto de su acceso a la educación superior”, explica el sociólogo respecto de estas instancias de distinción.

Los datos de participación según nivel educacional son muy aclaradores en dicho sentido. La información que entregan las estadísticas de participación en espectáculos de artes escénicas y musicales por nivel educacional muestra un aumento proporcional entre ambos aspectos, como indica la siguiente tabla:

Tabla N°1

Nivel educativo	Porcentaje de la población	Porcentaje de asistencia
Básica incompleta	1,7%	11,3%
Básica completa	2%	16,5%
Media incompleta	4,7%	25,2%
Media completa	4,2%	26,6%
Técnica superior	7,2%	36,3 %
Universitaria incompleta	9,6%	48,2%
Universitaria completa	13,2%	46,2%

Figura 1: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Encuesta de participación cultural 2017<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Encuesta de participación cultural 2017. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. p.108

En relación a la participación, según datos del 2012, las principales razones que esgrimió la población urbana de 15 o más años que no había asistido a conciertos o recitales en los 12 meses anteriores a la consulta se relacionan con “Falta de dinero” (31%), “Falta de tiempo” (29,4%), y que “No le interesa o no le gusta este tipo de espectáculos” (17,2%).<sup>19</sup>

De todas formas, la música es una práctica común en la población urbana de 15 años o más, con un total de 97,1%. Por otro lado, la cantidad de encuestados que utiliza medios de comunicación u obras de cultura masiva en frecuencia diaria señaló que un 76,7% escucha música grabada, un 77,9% ve Televisión, un 55,4% escucha radio y un 71% utiliza internet.<sup>20</sup>

Sin embargo, si el consumo de música se mantiene alto, la duda es por qué es necesario aumentar la participación y generar nuevos espacios para estas instancias culturales. Peters señala: "La gracia que tiene el mundo del arte en estos espacios es que a diferencia de la música popular, que emerge sin reglas, la música clásica, la danza y el teatro son combinaciones formales producidas a partir de una complejidad que permite elaborar preguntas hacia la sociedad igualmente complejas".

La periodista Romina De La Sotta explica: “Aún existe un mercado pequeño que consume música clásica, aunque tenga que gastar en obras completas que abarcan de 3 a 4 discos. Además, la música de tradición escrita no se caracteriza por tener entre sus fortalezas la difusión por MP3”.

Sobre la importancia de participar en instancias artísticas, Peters concluye: “Por algo las primeras universidades de la historia no estaban dentro de la ciudad, porque así podían generar la autonomía de realizar reflexiones incómodas frente a la sociedad. Por ejemplo, Una mujer fantástica puso en el tapete una pregunta que si el arte no se plantea. la instancia legislativa pudo haber tardado muchos años más”.

La importancia de construir subjetividad también la señalaron María Pilar Peña y Juan Carlos Poveda en su libro sobre Alfonso Leng y la institucionalidad musicalidad chilena, donde señalaron:

---

<sup>19</sup> Encuesta de participación cultural 2012. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. p. 97

<sup>20</sup> Encuesta de participación cultural 2017. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. p.117

“El arte, entendido como una actividad humana, cumple un rol social y posee indudablemente una carga ideológica. En el caso chileno, responde a un elemento de distinción social por una parte; y por otra, en tanto referente de la supremacía moral de un determinado modelo cultural, constituye un elemento de hegemonía”.<sup>21</sup>

José Manuel Izquierdo König, musicólogo de la Universidad Católica, considera que hay un quiebre en lo que era considerado cultura general: “Para una generación que tiene *Youtube* al lado, la idea de cultura general es absurda porque la manera de aproximarse a las cosas y definir los límites dentro de lo que es o no cultura ya no está determinado por espacios de determinados”.

“Antes ibas a la Feria del Disco y estaban las categorías separadas, la sala de música clásica tenía vidrios cerrados y estaba diferenciada del resto, donde había que abrir una puerta y al interior todo era silencio”, añade el académico.

El desafío para los compositores, mediadores y administradores de las instituciones artísticas y culturales actualmente es enfrentarse a ese choque entre la libertad creativa de los autores y las necesidad de atraer al público mediante el mercado. Por ello, es necesario observar detenidamente la historia de dichos organismos y sus acciones en Chile para comprender las políticas culturales en la actualidad.

---

<sup>21</sup> Peña Queralt, María Pilar y Poveda, Juan Carlos (2010) *Alfonso Leng: Música, modernidad y chilenidad a Comienzos del Siglo XX*. Chile. Gráfica LOM. p.15.

## **CAPÍTULO 2:**

### **LOS ALBORES DE LA INSTITUCIONALIDAD DE LA MÚSICA EN CHILE**

La institucionalidad musical en Chile puede ser dividida en tres fases históricas marcadas por la conformación del Estado moderno. Una primera etapa colonial, en donde gran parte de los estudios musicales rescatan una manifestación en donde las expresiones musicales de tradición europea estaban destinadas al culto cristiano, incorporando elementos propios de las culturas indígenas para facilitar su difusión y evangelización en el territorio chileno.

La segunda etapa aparece marcada por la creación del conservatorio en Chile durante el gobierno de Manuel Bulnes, en un primer intento por institucionalizar el oficio de ser músico. Y luego existe una tercera instancia, donde un grupo de académicos encabezados por Domingo Santa Cruz integraron el conservatorio a la Universidad de Chile mediante la reforma de 1928, en donde la institución se mantiene vigente hasta el día de hoy.

Si nos remontamos a los primeros registros históricos dentro de las civilizaciones que ocuparon lo que hoy denominamos como Chile, los incas pueden haber sido una de las primeras en establecer un esquema formal de educación musical en el continente americano.<sup>22</sup>

Similar al rol que tuvieron los romanos al englobar dentro de su cultura la tradición clásica griega, los incas integraban música nazca, chimú, mochica, aimará y de otras tribus que pasaron a formar parte de la base de la música incaica.<sup>23</sup>

En Chile existieron y conviven actualmente expresiones musicales de culturas muy distintas, y desde las instituciones siempre ha existido una intención de sistematizar estos saberes, ya sea para rechazarlos o para incorporarlos dentro de su tradición nacional.

---

<sup>22</sup> Claro, Samuel y Urrutia, Jorge (1973). Historia de la Música en Chile. Chile. Editorial Orbe. p.14

<sup>23</sup> Claro, Samuel y Urrutia, Jorge (1973). Historia de la Música en Chile. Chile. Editorial Orbe. p.15

Ejemplo de ello es que tanto las escalas como los esquemas melódicos de los mapuche no tienen elemento alguno de contacto con la pentafonía que aparece en la música andina,<sup>24</sup> siendo ambas partes de lo que consideramos como una identidad chilena, pese a que poseen características sonoras muy distintas.

La música de tradición escrita como tal llegó a Chile al ritmo de las huestes de guerra y de la cruz cristiana traída por los españoles. Los primeros músicos (entendiendo esto como un oficio o rol particular) en llegar a nuestro país fueron miembros de las tropas dirigidas por Diego de Almagro en 1536.

Entre ellos estaban Juan Hermoso de Tejada, trompetista encargado de ejecutar los toques de guerra y retreta; y Cristóbal de Molina, profesor de clavicordio de Francisca Pizarro, la hija mestiza del conquistador peruano, quien acompañó a Diego de Almagro hasta el río Maule.

Ya desde los primeros años de la conquista de territorios chilenos por parte del Imperio Español, comenzó un proceso de evangelización en las poblaciones locales adscrito a las obligaciones de la corona española con El Vaticano, como las Bulas Alejandrinas emitidas por la Santa Sede en 1493 y las discusiones sobre cuáles debían ser los tratos con los naturales del nuevo continente. En este proceso, la música fue una herramienta para dicho propósito, por lo que se extendió a través de las distintas colonias hispanoamericanas.

“Desde que en 1598 el franciscano Gerónimo de Oré insistía en Lima que debía enseñarse a los indios oraciones en idioma nativo cantadas con melodías nativas o europeas, los misioneros, especialmente los jesuitas, adoptaron esta costumbre aprovechando la extraordinaria facilidad de los indígenas para la música”.<sup>25</sup>

Así, asistir a misa era una obligación rigurosa y además las personas debían abstenerse de trabajar en 70 días del año, entre los que se encontraban todos los domingos y las fiestas de circuncisión, además de las festividades como la Pascua, la Asunción, Todos los Santos, la Inmaculada Concepción y la Navidad, entre otras.

---

<sup>24</sup> Orrego Salas, Juan. “Araucanian Indian Instruments”, *Ethnomusicology*, X/1, p.56.

<sup>25</sup> Claro, Samuel y Urrutia, Jorge (1973). *Historia de la Música en Chile*. Chile. Editorial Orbe. p.36

También estaban los 26 días de medio precepto, donde era obligación asistir a misa, además de los días en los que cotidianamente había oficios litúrgicos que eran acompañados de música, como los jueves y sábados. De esta forma, se puede observar que en Chile se cultivaba la música de manera periódica durante todo el año.

Víctor Rondón, Doctor en Historia de la Universidad Católica de Chile y Magíster en Musicología por la Universidad de Chile, explica: “La formación en música en el caso chileno hasta mediados del siglo XIX tenía como espacio preponderante a la iglesia. Ahí se enseñaba la lectoescritura musical mediante estilos como canto llano, gregoriano o figurado”.

También estaba la música traída por los esclavos africanos, la cual tuvo una profunda influencia en la liturgia religiosa de la época, de hecho, el primer pregonero de Santiago fue un esclavo, nombrado por el cabildo de Santiago el 10 de abril. Combinadas con las melodías indígenas, estas músicas se mezclaron y se incluyeron en las ceremonias religiosas católicas, lo que llegó a causar inquietud en ciertas facciones durante los primeros concilios americanos.<sup>26</sup>

El director de orquesta Miguel Ángel Castro comenta: “Dentro de lo nefasto que puede ser un proceso de colonización, me parece que la inclusión del diálogo a través de la música es una de las alternativas más respetuosas que existen, porque dentro de todo, es invitar a las personas a participar a través de un lenguaje que se mueve a través de las emociones”.

Entre los instrumentos musicales de la época aparecen pífanos, flautas, chirimías, vihuelas, guitarras, tambores y órganos como los más interpretados entre los que aparecen en los archivos registrados.<sup>27</sup>

En ese contexto histórico, Víctor Rondón narra que la música de tradición europea se transmitía en tres instancias. La primera de ellas era la música de ritual catedralicia, utilizada en los conventos urbanos donde, divididos entre seguidores regulares y neófitos, se enseñaba a leer partituras y a tocar instrumentos musicales.

---

<sup>26</sup> Claro, Samuel y Urrutia, Jorge (1973). Historia de la Música en Chile. Chile. Editorial Orbe. p. 37

<sup>27</sup> Claro, Samuel y Urrutia, Jorge (1973). Historia de la Música en Chile. Chile. Editorial Orbe. p. 40

Dicha música dependía del maestro de capilla, quien respondía al obispo, figura central en la organización de la época. Como indica Rondón: “Finalmente, si las catedrales están cerca de las plazas es porque representan símbolos de poder”.

La segunda instancia era la música de los colegios, la cual se ha podido rescatar gracias a los registros de cursos de retórica de la época. Allí, los estudiantes debían rendir una obra de teatro como examen, la cual incluía música cantada en latín. En sus pautas de revisión, se le exigía al alumno un dominio de la armonía, la melodía y la polifonía.

Y en tercera instancia aparecía la música de catequesis, la que trabajaba con poblaciones indígenas en donde se utilizaban ritmos y melodías como herramienta para integrar la palabra cristiana. Sin embargo, las manifestaciones mencionadas no aparecían solas. Venían en conjunto con baile, representación y poesía.

Rondón explica que: “Era muy simple, tenía ritmos repetitivos y frases pegajosas. La idea es que fuese fácil de cantar, con frases cortas sin complejidades, pues era importante que pudieran sobreponerse los motivos religiosos, como el padre nuestro y el credo”.

Dicha labor de evangelización mediante la música era especialmente trabajada por la orden jesuita, la que en su funcionamiento no le permitía a españoles ingresar a estos espacios, en donde los mismos misioneros convivían de forma igualitaria con las comunidades. Además, le permitían al indígena que se dedicaba a ser músico no pagar impuestos.<sup>28</sup>

Sin embargo, es difícil encontrar material sobre los registros musicales escritos del periodo. Por ejemplo, el libro *La Historia de la música en Chile* resalta que el terremoto de 1647 fue muy perjudicial en la conservación del material musical escrito de ese entonces: “Todo cuanto se hizo en esa época, con excepción del templo de San Francisco, fue derribado por el terremoto de 1647”.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Rondón, Víctor (2014). Música y negritud en Chile: de la ausencia presente a la presencia ausente. *Latín American Music Review*, Volumen 35, N°1. 2014

<sup>29</sup> Claro, Samuel y Urrutia, Jorge (1973). *Historia de la Música en Chile*. Chile. Editorial Orbe. p.45

## **El surgimiento de la República y la llegada del Conservatorio a Chile**

El origen de los conservatorios se remite a los siglos XVII y XVIII como obras sociales para los más necesitados. Ejemplo de ello fue el trabajo de Antonio Vivaldi, que dirigió gran parte de su producción en un hospicio de mujeres, en donde, como señala Rondón: “Se enseñaba música para salvar a las personas de los peligros del mundo”.

Sin embargo, a finales de la colonia y con el fin de los regímenes monárquicos en Europa, comenzó una época laica, con el inicio de la separación entre la iglesia y el estado. Un elemento fundamental en ese entonces fue la aparición de la carrera militar en 1810 en Chile, de la mano del proceso independentista.

Víctor Rondón explica que tiene relación con una evolución en la organización de combate: “Antes de la banda militar, la organización consistía en que la gente más pudiente participaba de la guerra aportando caballos y dirigiendo cuando era necesario, y su soldadesca eran los peones que reclutaban. Pero se dieron cuenta que, especialmente en el periodo independentista, una nueva nación debía tener militares y bandas para ordenar las batallas con tambores y vientos”.

En Chile, el proceso de organización posterior a las luchas internas después de la independencia vino de la mano con el discurso del progreso. Allí, los referentes fueron las naciones europeas y la revolución industrial. En el libro *Historia de la música en Chile*, Samuel Claro rescata la influencia que dicho periodo tuvo para las manifestaciones de música y arte en nuestro país.

“El proceso clave y formidable del momento tuvo que influir en los destinos de esa música, pues aquél fue nada menos que el paso de la Colonia a la República, en varias etapas, con lo cual se generaba el nacimiento de una conciencia nacional en el territorio recién liberado de la tutela hispánica”.<sup>30</sup>

Mientras el joven Estado chileno se conformaba, comenzaron a llegar gran cantidad de destacados músicos extranjeros y de características más pianofortes a Chile, reemplazando a

---

<sup>30</sup> Claro, Samuel y Urrutia, Jorge (1973). *Historia de la Música en Chile*. Chile. Editorial Orbe. p.83

los clavecines que predominaban hasta ese momento. Este intercambio se intensificó con la emancipación de los criollos de la corona española y calzó con el primer himno nacional de Chile compuesto en 1820 por el músico Manuel Robles, el cual sería posteriormente reemplazado en 1828 por el himno creado por el español Ramón Carnicer.<sup>31</sup>

En ese entonces, un grupo de aristócratas entendió que, así como las naciones occidentales poseían una Biblioteca Nacional y un sistema de educación estructurado, también debían tener una academia para enseñar el arte y un conservatorio para la música. Fundado por José Gandarilla, Miguel de la Barra y Pedro Palazuelos, primo hermano de Diego Portales, en dicho contexto surgió el Conservatorio Nacional de Música en Santiago.

El Conservatorio se formó en base a una escuelita de música de la Cofradía del Santo Sepulcro,<sup>32</sup> la cual consistía en una fraternidad de carácter religioso que perseguía el clásico objetivo de enseñar música como un oficio para acabar con la marginalidad.

En el diario oficial y durante el mandato de Manuel Bulnes, el decreto que señalaba la llegada del Conservatorio decía lo siguiente:

*REPÚBLICA DE CHILE*

*MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA*

*Santiago, 26 de octubre de 1849*

*Considerando: que la cofradía del Santo Sepulcro, según aparece en la presente solicitud, se propone establecer una escuela de música y canto (...)*

*He venido a acordar y decreto:*

*1.- Se aprueba el establecimiento que propone la cofradía del Santo Sepulcro, de una escuela de música y canto, bajo la dirección del acreditado profesor Mr. Desjardins; y el gobierno toma bajo su inmediata protección este establecimiento.*

*2.- Esta escuela será la base del Conservatorio de Música que se establezca en Santiago (...)*

---

<sup>31</sup> Claro, Samuel y Urrutia, Jorge (1973). Historia de la Música en Chile. Chile. Editorial Orbe. p.85

<sup>32</sup> Sandoval, Luis (1911) Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Santiago de Chile. Imprenta Gutenberg. p.33

Figura 2: Primer decreto gubernativo referido a la creación del Conservatorio Nacional de música.<sup>33</sup>

*REPÚBLICA DE CHILE*  
*MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA*  
*Santiago, junio 17 de 1850*  
*ESCUELA Y CONSERVATORIO DE MÚSICA*

*Considerando que el Supremo Decreto de 26 de octubre se aprobó por el gobierno el establecimiento de una escuela de música (...) he venido en acordar y decreto:*

*Se establece en esta capital una escuela o conservatorio de música (...)*

*De los decretos anteriores podemos presumir de antemano una tradición musical en los espacios eclesiásticos, ya que la actividad de la Cofradía del Santo Sepulcro provenía desde la colonia. Sólo por mencionar otros antecedentes previos al período republicano es ineludible hacer alusión a la actividad musical de los jesuitas en sus misiones evangelizadoras, y la fuerte tradición de la música catedralicia, sobre todo en la Catedral de Santiago*

Figura 3: Segundo decreto gubernativo referido a la del Conservatorio Nacional de Música.<sup>34</sup>

Éste tenía características muy precarias. Rondón cuenta: “Los mismos músicos de la época los criticaban, además los directores siempre peleaban, partió de una manera muy modesta, un profesor enseñaba varias cosas. Y en ese periodo, la mayor cantidad de estudiantes eran mujeres”.

“Es una cuestión de género interesante que encuentra varias explicaciones. Una puede haber sido que hubo muchas guerras. La otra puede ser que las artes, al considerarse ligadas a la mujer, estaban más cercanas a la sensibilidad femenina, al punto que tocar música o determinados instrumentos, se denominaba afeminado”, explica el historiador.

---

<sup>33</sup> Peña Queralt, María Pilar y Poveda, Juan Carlos (2010) Alfonso Leng: Música, modernidad y chilenidad a Comienzos del Siglo XX. Chile. Gráfica LOM p.90

<sup>34</sup> Peña Queralt, María Pilar y Poveda, Juan Carlos (2010) Alfonso Leng: Música, modernidad y chilenidad a Comienzos del Siglo XX. Chile. Gráfica LOM p.90

Como el origen de los conservatorios estuvo ligado a entregar trabajo, se enseñaba pensando en los oficios de las iglesias, las bandas militares, la docencia en escuelas y los espectáculos de teatro y ópera.

El músico profesional interpretaba diversos instrumentos, componía repertorios funcionales, arreglaba música, era profesor y en conclusión, vivía de la ejecución musical, mientras que la composición era solo una arista más de su trabajo, un aspecto interno de dicha actividad, siendo completamente funcional.<sup>35</sup>

Luis Merino, director de la *Revista Musical Chilena* desde 1973 hasta 2017, remarca la idea de república en estos cambios institucionales: "La generación del Conservatorio fue parte de los gestos republicanos ligados a la constitución de 1833, con la indicación de Mariano Egaña que señala que la educación es un tema de Estado".

Además, el musicólogo de la Universidad Católica, José Izquierdo König, comenta que durante el siglo XIX era más difusa la barrera entre alta cultura y la alta popular "La ópera se hacía en paralelo al circo, a la magia, a los cantores populares, a los cantores negros e incluso a los músicos japoneses de campana. Uno ve álbumes de música de piano de esa época y aparecen temas muy populares como *La Risa* o *La Pepita Soto*, canciones cómicas al lado de ópera; no había una división estricta, se hacían muchas mixturas y funcionaban juntas".

En la misma línea, más tarde se dio la fundación en 1852 del *Semanario Musical*, primera revista en Chile enfocada exclusivamente en música. La revista, que sólo alcanzó a sacar 16 números, estuvo a cargo de Isidora Zegers, José Zapiola y Francisco Oliva.<sup>36</sup> Así, en la segunda década del siglo XIX iniciaron los primeros intentos de institucionalizar la música en Chile. Zegers, quizás la figura más importante en ese sentido, ya había fundado en 1826 en Santiago la *Sociedad Filarmónica*, primer organismo de este tipo que generó otras sociedades parecidas en otras ciudades como en Concepción y Valparaíso.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Vera Malhue, Fernanda. (2015). ¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena. p.104

<sup>36</sup> Biblioteca Nacional de Chile. *Semanario Musical*, En: Publicaciones periódicas sobre música en Chile (1852-2000). Memoria Chilena .

<sup>37</sup> Claro, Samuel y Urrutia, Jorge (1973). *Historia de la Música en Chile*. Chile. Editorial Orbe. p.89

Merino profundiza sobre la figura de la histórica gestora: "Isidora Zegers como compositora no se presentó. Las mujeres empiezan a aflorar produciendo e interpretando música en la academia recién después con los gobiernos liberales, con José Joaquín Pérez. Su trabajo más interesante es que ella fue efectivamente una gestora cultural".

Estas nuevas instancias privadas devinieron en grandes escenarios para llegar a mayor cantidad de espectadores. El Teatro de la República en Santiago fue el primer centro de espectáculos importante en esos años, hasta que cedió el puesto al primer Teatro Municipal, estrenado el 17 de septiembre de 1857 con la ópera *Ernani* de Giuseppe Verdi,<sup>38</sup> muy popular en la época. Por culpa de un incendio esta sala se destruyó en 1870, dando paso al edificio actual, inaugurado en 1873 con la ópera *La Fuerza del Destino*, también de Giuseppe Verdi.

Muchas décadas después, el Municipal sufrirá otro incendio en noviembre del 2013, en donde se quemará un 10% de su infraestructura y se perderán bodegas de maquillaje, vestuario y dos salas de ensayo de ballet.<sup>39</sup>

En paralelo a la reinauguración del recinto en 1873, numerosos clubes musicales y otros organismos privados aparecieron en dicha época persiguiendo propósitos similares. Surgieron en Santiago, Valparaíso, Concepción y Valdivia.

Algunos de ellos fueron el Club Musical de Santiago (1871), la Sociedad Musical Reformada de Valparaíso (1881), el Deutscher Verein (1853), y el Club de la Unión de Valdivia (1879)".<sup>40</sup>

Más tarde, en 1879 se formó la Sociedad de Música Clásica, primera organización de carácter privado en este ámbito que se enfocó con mayor fuerza en promover y dar a conocer nuevas obras y a la promoción de conciertos.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Teatro Municipal. El centro cultural más antiguo del país.

<sup>39</sup> X. Bertin, D. Muñoz, A. Prado, D. Villegas y J. García. (2013). "Incendio consume el 10% del Teatro Municipal, pero no afecta el escenario". De La Tercera

<sup>40</sup> Claro, Samuel y Urrutia, Jorge (1973). Historia de la Música en Chile. Chile. Editorial Orbe. p. 93

<sup>41</sup> Claro, Samuel y Urrutia, Jorge (1973). Historia de la Música en Chile. Chile. Editorial Orbe. p. 119

## **El salón, instancia de difusión musical del Siglo XIX**

En cuanto a prácticas privadas de la música en sectores más acomodados, Rondón explica: “Siempre hubo música al margen del Conservatorio. En los salones de los sectores más acomodados se tocaba el piano, mientras que la guitarra era la más utilizada en lugares populares”.

“Ahí surgía la figura de la mujer, ligada con los roles familiares paradigmáticos, que eran el del caballero y de la dueña de casa. Estas debían saber socializar bien y saber cantar además de tocar algún instrumento”, continúa el historiador.

La renovación de música de salón queda replicada en este párrafo del libro *Alfonso Leng. Modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX*:

“Las señoritas abandonarán los bailes picarescos de la península para poder compartir con los jóvenes gringos las complicadas figuras de las contradanzas y cuadrillas, dejarán de lado arpas y vihuelas para aprender minuets, valeses y mazurcas en los escasos pianos y claves importados y, finalmente, dejarán el rol protagónico como instrumentistas que tanta maravilla causara en los raros cronistas de los siglos anteriores para adoptar una pacata mundanidad romántica, hecha de heroínas rossinianas y de atrevidas poetisas a finales del siglo”.<sup>42</sup>

Aquí, la musicóloga Fernanda Vera Malhue, investigadora sobre el rol de la mujer durante la historia de la composición de Chile, profundiza: “También hay que considerar que la práctica musical se consideraba apropiada para las mujeres, ligando la inspiración musical a la maternidad y la analogía de la creación. Así, destinadas a entretener al hombre, se formaban tocando el piano y siempre en un espacio privado. No se podían exponer porque se exponían a la categoría de mujer pública”.

Vera Malhue observa que el Conservatorio en Chile reflejaba lo que se consideraba una instancia de salvación de los peligros mundanos: “Servía para formar a las mujeres más pobres,

---

<sup>42</sup> Peña Queralt, María Pilar y Poveda, Juan Carlos (2010) Alfonso Leng: Música, modernidad y chilenidad a Comienzos del Siglo XX. Chile. Gráfica LOM p.26

para evitar el riesgo de la prostitución, situando a la música como un ente superior de oportunidades. Así, la música servía para ganarse la vida de una forma decente sin necesitar un protector varón”.

El salón, desarrollado en las casas principales, era una instancia donde el piano mueble llegó a ser obligatorio en toda reunión, así como lo era el arpa o la guitarra en los lugares más modestos. En dichos lugares es donde artistas como Franz Liszt o Franz Schubert se interpretaban en las tertulias.

Como indica Rondón además: "Muchos de los alumnos del Conservatorio de 1850 a 1960 tenían la experiencia del salón. Era un espacio muy importante porque allí era donde sonaban las piezas de Liszt y Schubert, ambientando tertulias románticas donde se tomaba, fumaba y se consumían las drogas de la época, aunque no se diga. Eran lugares musicales no institucionales".

De todas formas, la obra de los autores austro-alemanes y franceses como Mozart o Jean-Philippe Rameau eran desconocidas para la época. La ópera, casi exclusivamente italiana, era el representante de la manifestación musical, dominando los estándares del gusto.<sup>43</sup>

Sin embargo, a pesar de seguir la influencia italiana en los espectáculos de este tipo, a finales del siglo XIX se estrenaron grandes obras del repertorio lírico universal, como las de Richard Wagner, compositor que recién llegó a ser representado en los escenarios nacionales después de 1880.

Así, entrando ya en el siglo XX, el ritmo de influjos musicales extranjeros al ambiente chileno comenzó a ser más constante y las instituciones nacientes en el siglo anterior empezaron a dar signos de cambio. Las dinámicas al interior de las tertulias derivaron en grupos artísticos-musicales que se inspiraron en un “ideal germano”, teniendo de referentes a artistas como Ludwig van Beethoven o Wagner.

Como consecuencia, se formaron grupos que adquirieron un ideal mesiánico, pues se situaron como los responsables de instaurar en la actividad cultural del país estos referentes clásicos europeos, con una actitud indiferente hacia las expresiones musicales propias de la

---

<sup>43</sup> Claro, Samuel y Urrutia, Jorge (1973). Historia de la Música en Chile. Chile. Editorial Orbe. pp.86-87

cultura popular chilena y una postura combativa al repertorio operático de romanticismo italiano, tan masificado en las clases altas durante gran parte de siglo XIX.<sup>44</sup>

Además, con el cambio de siglo el Estado fue afinando los mecanismos para organizar los saberes musicales. Así, en 1909, el Ministerio de Instrucción Pública decretó la creación de un Consejo Superior de Letras y Arte Dramática, un segundo para las Artes Gráficas y un tercero para la Música.

Esta última estaría integrada por el subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública, dos profesores o ex profesores titulados en Chile o en el extranjero y por once personas de reconocida trayectoria en la música profesional.

En el año 1911, el Director del Conservatorio era Carlos Aldunate, mientras que Enrique Soro, figura clave en la escena musical chilena de la época y que aparecía como subdirector y director de la orquesta de la misma institución, años más tarde sería fuertemente criticado y expulsado tras las gestiones de la Sociedad Bach, grupo que instauró un cambio radical del paradigma institucional del arte en Chile.

---

<sup>44</sup> Peña Queralt, María Pilar y Poveda, Juan Carlos (2010) Alfonso Leng: Música, modernidad y chilenidad a Comienzos del Siglo XX. Chile. Gráfica LOM pp.31-32

## CAPÍTULO 3

### LA SOCIEDAD BACH Y LA REFORMA DEL CONSERVATORIO

Comenzando el siglo XX, la figura del compositor musical como oficio comenzó a configurarse en Latinoamérica. Este proceso se consolidó en las décadas de 1920 y 1930, en donde surgió la idea de incluir a las artes en la universidad y crear orgánicas institucionales sobre cómo administrar y apoyar la creación musical.

Los países latinoamericanos tuvieron que decidir si las artes debían ser explícitamente nacionales o no, es decir, que el auditor al momento de presenciar la obra percibiera una intención de representar elementos estéticos propios que sean parte de la cultura nacional, popular o indígena del país.

Dentro de los Estados que tomaron esta vertiente están Argentina y Brasil, la primera con una escuela nacionalista de mucha presencia en la que destacan la figura de Alberto Ginastera y la revisión del tango de Astor Piazzolla y el segundo con el trabajo de Heitor Villa-Lobos. Sin embargo, una de las procesos más distinguibles es el caso mexicano con Carlos Chávez, Manuel María Ponce y Silvestre Revueltas.

Ahí surgieron trabajos como *La Noche de los Mayas* de Revueltas en los que se evidencia la propuesta de recuperar ritmos y sonoridades presentes en lo que hoy es territorio mexicano, tomando la tradición de música escrita europea para trabajar su propio folclore dentro de un compromiso político importante.

Sobre la relación entre los Estados-nación y la cultura, el musicólogo José Izquierdo König añade: “En la década de 1920 surgió el equivalente a nuestro actual Ministerio de Cultura en México, lo cual tuvo mucha fuerza en esta creación artística como también ocurrió en Brasil, lo que no sucedió en ese entonces en Chile”.

¿Hubo compositores de este tipo en nuestro país? Izquierdo König señala que sí, pero que las obras creadas en Chile, a diferencia de los casos anteriores que recuperaban con mayor acervo estos elementos estéticos propios identitarios de sus naciones, son de una vertiente más intelectual-filosófica y abstracta:

“Está el caso de Carlos Isamitt y Oscar Lavín como los más indigenistas, o Roberto Falabella quién incluye sonidos locales, pero lo hacen de maneras que te cuesta interpretar esa intención identitaria. Por ejemplo, si escuchas *La voz de las calles* de Pedro Humberto Allende, una obra clave en este género, no trata de que la reconozcas como chilena, están hechas de una manera tan cosmopolita que tú al escuchar la pieza no puedes identificar si el autor es chileno o europeo, como si sucede con otros compositores latinoamericanos”, explica el musicólogo.

En el caso chileno, el hito más importante se marca con la Reforma del Conservatorio en 1928, en la cual la institucionalización comenzó a dejar atrás la música de herencia española e italiana, fundamentada en el desarrollo de la ópera y el *bel canto*, culturalmente representativo del paradigma político-social de la aristocracia dominante en el siglo XIX.

Esta nueva vanguardia establecida en el espacio musical de la élite santiaguina fue representada por El Grupo de los Diez y posteriormente por la Sociedad Bach, cuyo ícono más importante fue Domingo Santa Cruz.<sup>45</sup>

Entre otros miembros que integraron el Grupo de los Diez se encuentran el escritor Pedro Prado y el compositor Alfonso Leng, y consistió en un grupo de intelectuales que dirigieron sus esfuerzos a desarrollar los espacios artísticos de la sociedad desde la perspectiva del arte europeo.

Mientras, la Sociedad Bach fue una agrupación de jóvenes de distintas profesiones que buscaron fomentar el desarrollo de la música local, heredando los ideales propuestos por el Grupo de los Diez. Leng, compositor considerado uno de los primeros clásicos chilenos, se encargó de ser el nexo histórico entre dicho grupo y la naciente Sociedad, siendo designado como el portavoz del pensamiento del grupo.

---

<sup>45</sup> Biblioteca Nacional de Chile. "Sociedad Bach", en: Pedro Humberto Allende (1885-1959). Memoria Chilena.

Posteriormente, durante el 25 de diciembre de 1924, Leng presidiría la Primera Asamblea General de la Sociedad Bach, en donde se dio inicio al mayor y más profundo cambio en la institucionalidad musical de Chile durante el siglo XX.<sup>46</sup>

Previo a la Reforma del Conservatorio, proceso en el cual se elaboraron diversos decretos leyes relacionados a la enseñanza musical, las negociaciones sobre cómo debían ser instaurados estos valores generaron muchos impases entre Enrique Soro (director del conservatorio hasta 1928 y quien estudió en el Conservatorio de Milán) y la Sociedad Bach.

El libro *Alfonso Leng: Música, Modernidad y Chilenidad a comienzos del siglo XX* cuenta el desarrollo de las actividades de esta agrupación:

“Todas las actividades de la Sociedad estaban orientadas a sabotear la institución oficial desarrollaron un medio musical paralelo, es decir, intentaron hacer una orquesta, hicieron su propio Conservatorio y mediante la publicación de la Revista Marsyas iniciaron una propaganda en contra del Conservatorio, sus autoridades musicales y su lineamiento italiano”.<sup>47</sup>

Domingo Santa Cruz, quien curricularmente no fue músico sino abogado, diseñó los documentos legales que la Sociedad Bach requirió para sus propósitos. En esta línea, el libro anterior citado comenta lo siguiente: “Desprestigió el cuerpo académico y los lineamientos estéticos de las principales figuras del Conservatorio, restándole validez por su tradición italiana e introdujo cambios destinados a incorporar a la oficialidad a su propuesta de desarrollo”.

Un mes después de la primera asamblea, se realizó la *Vigésima Comisión de Enseñanza Artística*. En ella se estableció como condición la incorporación de la Sociedad Bach como un equivalente jerárquico respecto de las organizaciones universitarias de la época, lo que permitió a Pedro Humberto Allende y a Alfonso Leng incorporarse como consejeros.

---

<sup>46</sup> Peña Queralt, María Pilar y Poveda, Juan Carlos (2010) *Alfonso Leng: Música, modernidad y chilenidad a Comienzos del Siglo XX*. Chile. Gráfica LOM. p.98

<sup>47</sup> Peña Queralt, María Pilar y Poveda, Juan Carlos (2010) *Alfonso Leng: Música, modernidad y chilenidad a Comienzos del Siglo XX*. Chile. Gráfica LOM. p.100

Eduardo Barrios, amigo cercano de Alfonso Leng, tomó la dirección del Ministerio de Educación en diciembre de 1927. Hacia esta fecha ya se habían creado acuerdos con Enrique Soro, Director del Conservatorio en ese momento, para dar espacio a un proceso de reforma de manera gradual y pacífica.

El acuerdo más importante fue el Decreto N°7500, firmado en diciembre de ese año, que estableció la Reforma Educacional. Si bien fue derogado cuando asumió como ministro Pablo Ramírez en noviembre de 1928, las negociaciones fueron retomadas posteriormente y sentó las bases para los posteriores acuerdos.

Los mecanismos utilizados en los que funcionó el proceso de la reforma fueron el uso indiscriminado de decretos leyes y de las relaciones sociales y políticas vinculadas al aparato estatal, además de las capacidades de Santa Cruz como abogado y los contactos e intervenciones de Leng.

Es importante recalcar que este grupo realizó una fuerte estrategia para promocionarse mediante publicaciones, conciertos y gestiones sociales y políticas, siendo imperioso en el espacio musical de la época, “aun cuando fueran simplemente una organización de melómanos”, como comentan los autores del libro sobre Alfonso Leng.

El mismo Leng plantea en su artículo titulado *Sobre el arte musical chileno*, publicado en la revista Marsyas de junio de 1927, la relación entre la música, el folclore y la identidad de las naciones. Es por lo menos llamativa la comparación que hace, por ejemplo, entre el folclore español y el folclore de los “pueblos germanos”.

“El folclore ha sido fatal en la música de España. Muy diversa habría sido la suerte de esta nación si los compositores hubieran seguido la huella de su genial Victoria (compositor del renacimiento español). (...) en los pueblos germanos y sajones es de mejor calidad, por cuanto se ha ido infiltrando en él un espíritu religioso, ya que el coral litúrgico ha dejado en el fondo de las almas un recuerdo, las notas perdidas de un canto de elevación”.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Peña Queralt, María Pilar y Poveda, Juan Carlos (2010) *Alfonso Leng: Música, modernidad y chilenidad a Comienzos del Siglo XX*. Chile. Gráfica LOM. p.103

En el mismo artículo Leng refleja su punto de vista sobre esta relación entre música, folclore e identidad en el caso de Chile, en el que según él: “En nuestro país tenemos una cultura que no es ni incásica ni araucana, sino netamente europea”. En ella, estaría presente un elemento fatalista y desmoralizador escondido entre los palmoteos y “ritmos vivos” de las cuecas y tonadas, en el que no existe el deseo de luchar, sino el ánimo de conformarse con la vida:

“Este aspecto, irónico, fatalista ¿es digno de ser estilizado artísticamente y de que se le preste la ayuda que emana de la sugestión del arte para hacerlo cada vez más hondo? La especificidad psicológica de nuestro folclore es de índole negativa para nuestra evolución. ¿Por qué entonces no nos esforzamos por estilizar y traducir más bien los aspectos positivos de nuestro espíritu, con mayor amplitud, sin esclavizarnos al pequeño ritmo de salón, al pequeño giro folklórico, aún de dudosa procedencia?”.<sup>49</sup>

Leng plantea que la forma del folclore existente no era una opción estética válida para el compositor chileno, ya que había que intentar apuntar al alma melancólica, muy vinculada al romanticismo germano, del cual Leng era bastante proclive.

Dicha idea se relaciona con los referentes culturales que este grupo consideraba como ideales para el país. Aunque existe una intención clara de articular un pensamiento nacionalista, no validó lo popular/folclórico para esta identidad chilena e impuso su propio discurso estético en la música nacional de comienzos del siglo XX.

María Pilar Peña y Juan Carlos Poveda explicaron en el libro sobre Alfonso Leng: “En el marco de la marginación concreta de las clases populares en el desarrollo real del proyecto y la incorporación de las clases medias en el sistema político manteniendo la jerarquizada estructura de clases, el referente cultural etnocéntrico perduró validado por las relaciones de poder entre los grupos que articularon el proyecto de desarrollo”.<sup>50</sup>

Las actividades del Grupo de los Diez, que luego devinieron en la Sociedad Bach, sentaron las bases musicales, estéticas e ideológicas para el desarrollo de la música que se instaló desde

---

<sup>49</sup> Sociedad Bach de Chile. *Marsyas* : año 1, n° 1, 26 de marzo de 1927-año 1, n° 11, febrero de 1928.

<sup>50</sup> Sociedad Bach de Chile. *Marsyas* : año 1, n° 1, 26 de marzo de 1927-año 1, n° 11, febrero de 1928.

la oficialidad durante gran parte de siglo XX, para lo cual debieron destruir la validez artística de la oficialidad precedente para instaurar su propio canon.

Romina De La Sotta, periodista cultural de *El Mercurio* y especializada en música clásica, comenta: “El problema es que saltamos desde el salón a la súper vanguardia. Somos más extremos, tenías una figura que realizaba con buen oficio las cosas como la de Enrique Soro y quedó desfasado y públicamente despreciado con las vanguardias, porque se instalaron con mucha fuerza, generando varios logros pero de paso divorciándose un poco del público”.

Mientras, Izquierdo König considera que: “Chile tomó una decisión un poco drástica. Durante esas décadas la presencia de Domingo Santa Cruz influyó en que el lenguaje de la música chilena tenía que ser internacionalista”.

“La estética promovida por Leng era mucha más cercana a la matriz europea germánica, a diferencia de lo que hasta ese momento hacía Enrique Soro, que estaba mucho más cercano a un romanticismo italiano ya que estudió en el Conservatorio de Milán. Además, los alumnos formados por Soro quedaron marginados, ya sea por decisión propia o por distintos factores externos, puesto que la idea de Santa Cruz era otra. Entonces desde ese momento se produjo un quiebre con lo que era el gusto generalizado de la gente”, concluye König.

El gusto generalizado de la época por la ópera se ve reflejada en las memorias de Santa Cruz y la valoración que refleja él en sus memorias frente a esta estética del romanticismo italiano.

“La música de ópera no tuvo atracción para mí. Me parecía falsa, afectada y hasta ridícula ¿De qué pudo venir semejante rechazo en una época en que la Temporada Lírica marcaba el cenit musical del año? Pienso en las angustias y soledades que sentía de noche, sin mi madre, siempre por causa de la ópera”.<sup>51</sup>

La Sociedad Bach consideraba a la ópera un espectáculo comercial destinado a la propaganda de la escuela dramática italiana. En contraste, solicitaron que el Conservatorio fuera clasificado como una escuela superior y modernizara sus planes de estudio. Al no conseguirlo, formaron el Conservatorio Bach (1926-1930), en donde prevalecerán sus métodos propios,

---

<sup>51</sup> Santa Cruz, Domingo. Edición y revisión musicológica Bustos Valderrama (2007). *Mi Vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Ediciones Universidad Católica de Chile. p.32

hasta que finalmente consiguieron la reforma del Conservatorio con el triunfo de sus postulados.<sup>52</sup>

Todo esto se consumó finalmente cuando en 1928 Eduardo Barrios, ministro de Educación en ese entonces, nombró una comisión mixta de reforma del Conservatorio en la cual se indicó la nueva estructura. El 12 de abril del mismo año se crea el decreto con el espíritu y currículo propuesto por la Sociedad Bach.

El 4 de noviembre de 1929 el presidente Carlos Ibáñez del Campo promulgó el nuevo Estatuto de la Universidad de Chile, en la cual la Facultad de Bellas Artes agrupó las expresiones relacionadas con las artes plásticas y la música, es decir, el paso del Conservatorio Nacional a la Universidad. Así, esta institución pasó a tener la tuición de estas actividades en Chile, reemplazando a la antigua Dirección General de Enseñanza Artística de la Superintendencia de Educación creada en 1927.

La acción de la Facultad de Bellas Artes fue inmediata: se reformaron planes de estudio, se publicó la *Revista de Arte* (1934-1939), se organizó la biblioteca y la discoteca del Conservatorio, iniciaron concursos de composición para músicos chilenos y se propició la edición de algunas de sus obras. Además, se concretó de manera sistemática la radiodifusión musical y se animó la vida de conciertos.

La *Revista Musical Chilena*, la cual sigue vigente como la publicación musical más importante del país, tuvo su primera edición en Mayo de 1945 bajo la dirección del ya estructurado Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, cuando Santa Cruz era Decano de la Facultad de Bellas Artes. El origen de la revista tuvo, en un principio, la difusión de actividades relacionadas con el mundo de la música docta en Chile y en Europa, con compositores que eran populares para el círculo en esos años tales como Paul Hindemith o Ígor Stravinsky.

Cristián Guerra, actual director de la Revista, comenta que la publicación ha dejado de ser un vehículo exclusivo de música docta y se abrió a otras culturas musicales de Chile y

---

<sup>52</sup> Peña Queralt, María Pilar y Poveda, Juan Carlos (2010) *Alfonso Leng: Música, modernidad y chilenidad a Comienzos del Siglo XX*. Chile. Gráfica LOM. p.124

Latinoamérica, con artículos de música popular y nacional, sin dejar de lado de la música docta, pero dejando el prejuicio de compositores de cierta estética.

“Si ustedes ven los números, la *Revista Musical Chilena* aparece con un índice de crónicas presentadas de compositores chilenos y abierto a toda estética, puede aparecer Violeta Parra al lado de Vicente Bianchi y al lado de Leng”, señala Guerra, explicando la evolución de una publicación que en sus orígenes trataba exclusivamente de música docta.

### **Las repercusiones de la Reforma a nivel institucional**

La cruzada emprendida por la Sociedad Bach concretó una institucionalidad y una ley que protegiese y estimulase a los compositores para difundir su música a través de todo los medios posibles de la época, y que además éstos tuviesen una salida económica y laboral estable bajo la cual desempeñar su labor de manera cómoda.

El académico Luis Merino explica: “Lo que se estableció era generar una actividad alrededor de la música que involucrara la enseñanza. Ahí se generó el Instituto de Extensión Musical, que se financiaba gracias a la Ley 6696, que consistía en cobrar un impuesto a espectáculos como el cine, el cual vivía un auge en dicho momento”.

Esta ley apoyó el financiamiento de otras instituciones artísticas como la Orquesta Sinfónica, el Ballet Nacional y la *Revista Musical Chilena*. El eje de la reforma, según indica Merino, quien además fue director de la Revista durante 44 años, era “actualizar el repertorio de los estudiantes de la época y de la música nacional, pero por sobre todo que además del conocimiento propio del instrumento y la técnica, se enseñase los aspectos históricos y analíticos de la música”.

"Por ejemplo, conocer repertorios que el estudiante no necesariamente interpretase. En caso de tocar a un autor como Beethoven, conocer su historia, como escribió sus obras y cuáles fueron sus aspectos sociales, culturales y políticos", concluye Merino.

Sin embargo para Cristián Guerra, actual director de la publicación, esta proyección no fructificó como esperaban sus propulsores: “Santa Cruz, como compositor de elite, la música que promovió seguía siendo de elite. Es algo no cuajó y jamás va a cuajar en la mayor cantidad de población. Lo que no significa que no tenga algún valor o importancia. A estas alturas creo

que hay que sacarse absolutamente de la cabeza que es una música que va a ser masificada y que vaya a competir en los *ránking*, porque eso es un dislate”.

Más crítica es la postura de la musicóloga Fernanda Vera Malhue, quien comenta que este nuevo discurso apoyado desde la institucionalidad y de autores principalmente de la élite intelectual y económica de la época, apartó a compositores e intérpretes en ejercicio que no participaban en esos círculos:

“Todo lo que había antes no estaba marcado por la idea del arte, de la obra de arte y del creador, sino que era una música práctica, funcional. En ese sentido, siempre servía a otros fines. Esa idea de los grandes maestros es posterior. Hasta ese momento lo que existía era el oficio de ser músico. Entonces surgió la idea de que los músicos profesionales son los que cobran y el resto quedaron como aficionados”, explica la licenciada en artes.

Vera Malhue desarrolló en su tesis *Músicos sin pasado* que la transformación en la figura del compositor en esos años junto a los nuevos sistemas de reproducción sonora implicaron la disminución de la praxis musical en el hogar, y en que fueran menos necesarios tantos intérpretes, repertorio, compositores y profesores de música o instrumentos.<sup>53</sup>

Peña y Poveda, consideraron que este recambio en el paradigma estético-moral europeo en la producción nacional de música de tradición escrita (que fue pasar del *bel canto* y la ópera italiana a la música instrumental de línea germánica) en Chile generó una serie de consecuencias:

1. La legitimación definitiva del estatuto de la estética como único marco aceptable en las discusiones dadas en el medio artístico-musical
2. La consecuente exacerbación del lineamiento estético más ortodoxo, el cual apunta a la canonización absoluta de la producción instrumental
3. A consecuencia de lo anterior, se argumenta toda la batalla contra el lirismo italiano, estigmatizando también toda la producción de este estilo vinculada a la incorporación de elementos locales, tales como zamacuecas de salón, entre otras.

---

<sup>53</sup> Vera Malhue, F. (2015). ¿Músicos sin pasado? construcción conceptual en la historiografía musical chilena. P.109

4. Se condena y estigmatiza lo local, entendido esto como folklore, asumiendo que la configuración de lo nacional deviene de los espíritus según estos parámetros más evolucionados y no de manifestaciones corrientes de la cultura popular.<sup>54</sup>

En otras palabras, aquello a lo que apuntó esta búsqueda del arte modernista a comienzos del siglo XX es precisamente construir una nueva identidad cultural que debía ser gestada bajo parámetros estéticos acordes con la idea evolucionista y desarrollista de su proyecto.

Este periodo se vio graficado por la industrialización y por reformas educacionales que marcaron la historia del país, potenciado por el Modelo de Sustitución de Importaciones, lo que dentro del discurso político apeló a una cierta independencia de los elementos extranjeros y a la valorización de lo producido en Chile.

Izquierdo König explica la división que realizó el Instituto de Extensión Musical en relación a la identidad cultural, dejando componentes que se manifiestan hasta la actualidad: “Quedó una estética del norte, una estética del centro y una estética del sur que están representadas por la fiesta de La Tirana, por el huaso campesino y por Chiloé, con la Isla de Pascua como un paralelo imperialista. Es una subdivisión súper arbitraria que no se sostiene, pues fue una decisión estratégica para mostrar a través de agrupaciones todo un Chile que represente distintos lugares.

“Hay partes de esas zonas que te hacen ruido y nunca se incorporan: ¿Cómo incluyes el tema moreno-peruano de Arica, el tema Rapa Nui que es más disidente, el tema del sur que no es ese sur chilote, el sur “alemán” y toda esa zona que tiene otra cultura en donde la ranchera es la triunfadora. Qué pasa con la cumbia en el norte chico, donde es el género predominante o en la zona magallánica donde está el chamamé argentino. El tema con todas esas políticas nacionalistas del siglo XX es siempre buscar lo que es implícitamente exótico, aquello que te diferencia de manera explícita”, complementó el musicólogo.

Merino considera que el tema identitario tiene relación con el mismo contexto histórico de cada país: “En Perú por ejemplo, la tradición del aimará o el quechua ha estado más presente

---

<sup>54</sup> Peña Queralt, María Pilar y Poveda, Juan Carlos (2010) *Alfonso Leng: Música, modernidad y chilenidad a Comienzos del Siglo XX*. Chile. Gráfica LOM. p.108

en el Estado. Ellos tienen una investigación mucho más fuerte con la música en el periodo inca a diferencia de lo que sucede con el pueblo mapuche en Chile”.

Un ejemplo de esta relación entre música e identidad chilena aparece en Caupolicán, de León Schidlowsky. El compositor y pintor chileno-israelí compuso una obra basada en el toqui mapuche que consistía en un relato épico para recitante barítono que utiliza coro mixto, dos pianos, celesta y percusiones.

Merino explica: "En el caso de Caupolicán, más que tanto en la música, el trabajo de León estaba concentrado en rescatar la figura del héroe, utilizando de base el Canto General de Pablo Neruda”. Así, la obra representa esta aproximación desde una perspectiva intelectual-filosófico generalizada por sobre el uso de elementos musicales propios.

Una pieza icónica en el rescate de raíces a nivel sudamericano es *Encuentros y homenajes*, subtítulo del *Cuarteto de Cuerdas N°3* del peruano Celso Garrido-Lecca. La obra, publicada en 1991, combina en el cuarto movimiento llamado *Rápido y Danzante* una aglutinación de referencias a Beethoven, Violeta Parra, Bartók y Dvorák. Artistas de distintas partes del mundo que representan el enlace entre la cultura popular de sus naciones y la tradición escrita académica.<sup>55</sup>

### **Las mujeres en la historia de la tradición escrita chilena**

El tema de la mujeres dentro de la historia de la composición en Chile es complejo, violento, y exige una investigación aparte. Mientras que ciertas obras ingresaban a lo que era el registro de la música clásica, hubo elementos que quedaron dentro de la marginalidad, entre ellos, el trabajo hecho por mujeres.

Fernanda Vera Malhue, Magister en Artes con Mención en Musicología de la Universidad de Chile, considera que en la investigación musical falta ver el rol de la mujer con historicidad. Ella señala: “el discurso historiográfico, construido desde el poder, y creado desde un aparato estatal, está vinculado a un ideal de grandes maestros que La Sociedad Bach instauró en la anexión de la Facultad de Bellas Artes”.

---

<sup>55</sup> Merino Montero, L. (2003). 1973-2003: treinta años. *Revista Musical Chilena*, 57(199), p.49

“El rol que cumplían las mujeres en la música durante la época previa a 1928 tenía distancia con esta visión de la composición como trabajo académico. Relacionadas con la interpretación de piano y canto, se creó una tradición en donde otros instrumentos como metales o cuerdas quedaron en proporción disminuidas frente a los hombres”, complementa Vera Mahue.

Luis Merino explica esa división de género en un artículo de la *Revista Musical Chilena* titulado *Los inicios de la circulación pública de la circulación musical escrita por mujeres en Chile*, como una jerarquización que demarca un eje de continuidad del período colonial proyectado en la sociedad decimonónica.<sup>56</sup>

El artículo comenta: “La creación musical de las mujeres quedó fuera del ámbito público entre 1856 y 1869, donde se pudieron rescatar 39 obras entre autorías públicas y anónimas.<sup>21</sup> En ese sentido, en dicho espacio compositivo era el hombre el que dominaba el escenario, mientras que la mujer dominó el espacio privado hasta 1869.<sup>57</sup>

Vera Malhue profundiza sobre el mecanismo institucional al momento de crear registro de las músicas: “Hay una mirada que no observa lo que existía en Chile antes de 1928. Se plantea un periodo ahistórico, lo que existía hasta esa fecha fue sancionado por un aparato crítico que observa a la historia como progreso indefinido.

“Y privilegió eso que apareció con las veladas de Luis Arrieta Cañas, ese ideal del artista, ser absoluto que recibe una inspiración racional. Por ejemplo, cuando se tituló María Luisa Sepúlveda, una de las primeras licenciadas en composición musical, vendría un recambio de profesores en donde ella quedó fuera, existiendo solo hombres en el campo de la música escrita”, complementa la musicóloga.

Hoy en día la situación de las mujeres en la composición sigue siendo un tema complejo. La musicóloga considera que la formación universitaria desde su raíz no fue pensada para las

---

<sup>56</sup> Merino Montero, L. (2010-06). Los inicios de la circulación pública de la creación musical escrita por mujeres en Chile. p.54

<sup>57</sup> Merino Montero, L. (2010-06). Los inicios de la circulación pública de la creación musical escrita por mujeres en Chile. p.56

mujeres, pues la idea de inspiración fue desechada bajo el ideal de la razón, del hombre pasional, burgués y formado con criterio.

“Si se realiza un catastro de las mujeres que estudian composición, la cifra sería alrededor de un 20% nacional. De ahí, cuantas se titulan, cuántas trabajan, de cuantas obras de mujeres son inscritas en la SCD, el porcentaje disminuirá considerablemente. Ni siquiera existe un catastro para determinar la cantidad de obras compuestas por mujeres. Ahora la mayoría suele reconocer dos nombres, el de Estela Cabezas y el de Leni Alexander. Y deberían poder señalarse hasta 25”, concluye Vera Malhue

Estela Cabezas, segunda hija de ocho hermanos, estudió con Pedro Humberto Allende y creó un método de enseñanza para niños al cual denominó *Música en colores*, programa que facilitaba el aprendizaje musical y que fue mundialmente galardonado. Además, compuso canciones de cuna como *Cantarán las alondras* y *Conversaciones entre el niño y el hombre*.<sup>58</sup>

Por otro lado, Leni Alexander fue una polaca, compositora e intérprete de piano, que huyó junto a su familia producto de la proliferación del antisemitismo en Alemania. En Chile ganó prestigio internacional como compositora y entre sus obras más destacadas está su trabajo dedicado a Víctor Jara. Partidaria de Salvador Allende, durante la Dictadura Militar permaneció en París trabajando con Amnistía Internacional.<sup>59</sup>

En la actualidad destaca la figura de Alejandra Urrutia, primera directora titular en la historia del Teatro Municipal. Formada en la dirección de coros, en paralelo forma parte como asistente de Iván Fischer en la Orquesta del Konzerthaus de Berlín y la Orquesta Municipal de Budapest.<sup>60</sup>

Una iniciativa relacionada con este tema, se dio cuando el lunes 18 de junio del 2018 se hizo presente en la Casa Central de la Universidad de Chile el proyecto Orquesta de Mujeres,

---

<sup>58</sup> Biblioteca Nacional de Chile. "Estela Cabezas Espinosa (1921- )", en: Compositoras chilenas del siglo XX. Memoria Chilena.

<sup>59</sup> Biblioteca Nacional de Chile. "Leni Alexander Pollak (1924-2005)", en: Compositoras chilenas del siglo XX. Memoria Chilena.

<sup>60</sup> Troncoso M., Constanza (2018) Alejandra Urrutia se convierte en la primera directora titular del Teatro Municipal: "Aprecio que confíen en mi trabajo". De Emol.

formado por Ninoska Medel, licenciada en Teoría del Arte, y Valeska Herrera, estudiante de Interpretación en Viola, quienes realizaron este trabajo en paralelo al petitorio que exigían agrupaciones feministas a la Universidad de Chile.

Valeska Herrera cuenta que el origen de esta agrupación surgió el 2017 en medio de sus manifestaciones: “Nosotros nos vimos en la necesidad de generar recursos para la Facultad de Artes, ese era nuestro principal objetivo. Entonces en el marco de las movilizaciones por el fortalecimiento de las universidades estatales y en contra del lucro del 2017, formamos una orquesta nosotros los estudiantes hecha a pulso”.

Herrera relata el origen de dicha orquesta: “Hablamos con rectoría y con jefes de los departamentos en la Facultad de Artes y nos organizamos e hicimos un gran concierto en la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile el 14 de septiembre del 2017. Después quisimos mantener y prolongar la iniciativa, y nos dimos cuenta de que como estudiantes, no tenemos tantas instancias para participar en proyectos orquestales que no sean curriculares”.

“Entonces, en el marco de las movilizaciones feministas pensamos que teníamos que hacer algo, y decidimos formar una orquesta de mujeres. Realizamos el concierto e hicimos este proyecto en pro de la manifestación”, finaliza la música.

Finalmente, al momento de describir las característic\*as requeridas para que una mujer pueda aspirar a dirigir una orquesta, Vera Malhue concluye: “Primero tendría que ser una mujer valiente, con una buena lectura de partituras a primera vista y una imaginación armónica que por años se ha considerado como una característica masculina. Pero también tendría que poseer muchos contactos. Además debería superar las tradiciones de mujer que se empareja, se casa o tiene guagua y que se le obliga a ser funcional a su familia”.

## **CAPÍTULO 4**

### **DILEMAS EN LA MÚSICA CLÁSICA EN CHILE DESDE EL SIGLO XX HASTA LA ACTUALIDAD**

Uno de los procesos más importantes del siglo XX fue la aparición de la industria cultural, en la cual las nuevas tecnologías y dispositivos técnicos de grabación y audición movieron los cimientos de la forma de escuchar música.

El auge del jazz y la aparición de los Beatles son representativos de estas nuevas maneras de interpretar la música popular e incorporar elementos de tradición escrita en una síntesis agradable para el auditor.

En el plano sudamericano, artistas como por ejemplo, Violeta Parra y Astor Piazzolla realizaron nuevas lecturas sobre la música local. El rescate y compendio de elementos y canciones del campo chileno, la cueca y la tonada, en el caso de Parra, y del tan cuestionado tango de la vieja escuela bonaerense, en el caso de Piazzolla, siendo ambos importantes en el estudio de la música de siglo XX tanto en lo popular como en lo docto.

Si nos remontamos a la época de Mozart, las orquestas tocaban cerca de un 80 a 90% de música compuesta de su misma época. Actualmente, la diferencia es muy lejana, lo que se puede evidenciar en los repertorios de las últimas temporadas de la Orquesta Sinfónica

Nacional,<sup>61</sup> donde de 17 conciertos se interpretaron 3 obras de compositores chilenos en el 2017 y 4 en el 2018.<sup>62</sup> Se plasma evidentemente un desfase temporal y local entre la música promovida y escuchada en los teatros con respecto a su contemporaneidad.

Entonces, ¿cuáles son los factores que influyen en que escuchemos música principalmente del siglo XIX a comienzos del siglo XXI en estos espacios?

El musicólogo Juan Pablo Izquierdo König cuenta que durante el siglo XX se dividieron ampliamente los repertorios y se construyó la noción de que escuchar otro tipo de música es distinto a escuchar música clásica, “una música que requiere silencio y atención sagrada”.

Como explica el director de orquesta y profesor de la Universidad de Chile Miguel Ángel Castro, el siglo XX fue “mucho más pesimista, en donde las guerras mundiales aportaron con una visión negativa sobre los seres humanos. En ese contexto, entender una premisa en común se volvió mucho más difícil producto del triunfo del subjetivismo”.

La música clásica en dicha situación giró hacia un escenario donde las tradiciones, estudios y disciplinas quedaron en segundo plano en relación a la labor de los compositores, que de la mano con las nuevas vanguardias, empezaron a hacer y deshacer en búsqueda del lenguaje que más les sedujera según su propia concepción del mundo.

En la nueva generación de compositores incubó una desconfianza hacia la matriz base de la música de tradición docta occidental: el sistema tonal y la característica comunicativa de la música. Las vanguardias nacientes en ese momento rechazaron lo anterior para buscar respuestas bajo otros puntos de vista ante las técnicas tradicionales.

Castro explica: “Desde Bach el sistema tonal se estableció como el fundamento básico de este arte: el que la música podía expresar una emoción, sentimiento o idea particular según como estuviera compuesta . Así, la obra del músico representada en el escenario sería interpretada por el público de manera inequívoca en base a lo que él quiere proponer”.

---

<sup>61</sup> Centro de extensión artística y cultural Universidad de Chile. (2017). Temporada oficial 2017. Temporada 2017, pp.13-14

<sup>62</sup> Centro de extensión artística y cultural Universidad de Chile. (2018). Temporada oficial 2018. Temporada 2018, pp.14-15

Valeska Herrera, fundadora de la Orquesta de Mujeres e intérprete en viola, señala que hay una corriente importante de profesores de composición en la Universidad de Chile que juzgan la música tonal y que no la consideran llamativa, buscando el trabajo con otros estilos compositivos:

“Un profesor que me hacía un ramo de análisis compuso una obra numérica que trabajaba un paralelo entre el 11 de septiembre de 1973 con el 11 de septiembre de 2001. Yo le pregunté que, aparte de los hechos terribles contra la humanidad que ocurrieron en esos días, no le encontré el nexo además de la casualidad de la fecha. ‘Encontré que lo debía hacer’, me respondió”, señala Herrera.

Ante este tipo de trabajos y la nueva subjetividad devenida de la posguerra, Castro comenta: “Ahora qué importa que la música sea bella o fea, balanceada o desbalanceada, elegante o brusca, lo que importa es que lo que esté ahí es intelectualmente interesante porque cuesta descifrarlo. Mientras más trabajo cueste entenderlo, entonces mejor es la música; mientras más enrevesado sea el camino para lograr el resultado final de la composición”.

El director de orquesta considera que el esfuerzo de la universidad ha sido distante a generar algún aporte a la comunidad, siendo más cercanos a observarse como un círculo propio y no dialogar con los intereses de la sociedad: “Esto está 100% validado por la Universidad de Chile. Hay disidencias, por supuesto, como en todas partes, pero es muy académica, muy de la innovación, de lo distinto, raro y complejo porque sí”.

“Tienes por primera vez en la historia de la humanidad un programa de conciertos donde solamente se toca música de 1900 hacia atrás, y toda la música de 1910 hacia delante no le interesa a nadie porque no se entiende. La música siempre tendrá un contexto comunicacional. Si le pones al público de hoy una obra de hace 100 o 400 años atrás, significa que los compositores no se están haciendo cargo del diálogo con las tradiciones y con la cultura”, concluye Castro.

Tomás Brantmayer, compositor chileno y autor de la obra *Tal vez Dios ruegue por nosotros*, se refiere al dilema entre si se debe crear pensando exclusivamente en el público o si se deben priorizar los criterios estéticos propios. Ante ello, señala: "Si todos escuchan rancheras, y yo

quiero componer sinfonías, tengo que saber que la gente se aproxima a la música desde otras formas y la entiende de diversas maneras".

Ante ello, Brantmayer es optimista frente a la nueva generación de compositores: "Tengo varios colegas a quienes considero muy buenos músicos, y el panorama es diverso. Esteban Vargas, por ejemplo, hizo la obra *La revolución será con cumbias o no será*, una fantasía orquestal sobre *Loca* de Chico Trujillo. Mucha gente estuvo en contra y encontró que era basura, pero a muchos nos parece interesante el diálogo".

El músico ejemplifica esta nueva del nuevo compositor en Juan Pablo Ávalos, quien aparte de escribir música de cámara y de orquesta hizo los arreglos del disco *Fuera de Campo* del grupo pop chileno Dënver:

"Él no tiene esa visión de que su obra y su trabajo van por separado; para él todo es su oficio como compositor. Ese pensamiento ha agarrado fuerza y me parece que es positivo porque en el fondo te da cierta flexibilidad y la posibilidad de estar conectado con tu realidad sin desmedro de la calidad musical o de la innovación en la música", finaliza el joven compositor.

### **Dictadura militar y el repliegue de la generación musical de los '60**

Sobre el proceso que sufrió la Facultad de Artes durante la dictadura militar de Augusto Pinochet, Miguel Ángel Castro señala: "Lo único que hizo fue acentuar más todavía esta desconexión con la sociedad. Básicamente fue una oportunidad tremenda para asentar en Chile academias europeas que no tienen nada que ver con nuestra historia y nuestra cultura, sepultando cualquier intento de música docta constructiva que tuviera raíces folclóricas y patrimoniales, tal como se estaba intentando en los años '60".

El golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 truncó uno de los periodos más fecundos de la historia musical chilena, el cual se extiende entre 1948 y 1973.<sup>63</sup> En dichos años se manifestó una maduración de la infraestructura basada en la reforma del conservatorio de 1928, lo cual quedó reflejado en la promoción de los compositores chilenos, a través de los premios por obra y los festivales de música nacional. Ejemplo de esto es que solo entre 1948 y 1969 se

---

<sup>63</sup> Merino Montero, Luis. (2003). *1973-2003: treinta años*. Revista musical chilena, 57(199), pp.39-56

estrenaron 215 obras en estos eventos, los cuales incluso contemplaban la participación del público como jurado.<sup>64</sup>

El aporte de Gustavo Becerra, Tomás Lefever, Juan Amenábar, José Vicente Asuar y León Schidlowsky surgieron en la época en la que Chile se empinó como un país referente en el contexto latinoamericano en lo que concierne a la música electroacústica, como indica una editorial escrita por Luis Merino:

“Asuar escribió, además, las primeras obras estructuradas mediante procesos computacionales y fue él quien, junto a Becerra, Escobar, Amenábar y Ramírez, exploró por primera vez en Chile la indeterminación en la creación musical. Una tercera línea que despuntó a partir de este período fue la combinación de elementos estilísticos de la música popular urbana con elementos de la música de arte, que realizó Sergio Ortega en algunas de sus obras, y que constituyó una simiente que fructificó posteriormente en la historia de la creación musical”.<sup>65</sup>

Izquierdo König explica que en la década de los sesenta el estilo musical de la Universidad de Chile continuaba siendo clásico, con serialismo y experimentación en relación al incipiente tema electroacústico:

“Pero la experimentación en sí no era el código central, eso aparecería después con la generación surgida en la época dictatorial, como la de Alejandro Guarello, que siguen las escuelas musicales de Dannstadt y artistas como Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen, una idea de música experimental basada en códigos científicos”, señala el musicólogo.

Además de esto, previo al golpe de Estado compositores como Cirilo Vila, Gustavo Becerra, Fernando García y Sergio Ortega, formados en academia y que enseñaban en conservatorio, y que además tenían obras para orquesta y que estaban alineados con las tendencias de vanguardia, comenzaban a tener una faceta vinculada con la música popular, lo que se puede ejemplificar en obras como *El pueblo unido jamás será vencido* y *Venceremos* de Ortega o *Cantata de Santa María* y *Canto para una semilla* de Luis Advis.

---

<sup>64</sup> Merino Montero, Luis. (2003). *1973-2003: treinta años*. Revista musical chilena, 57(199), p.40

<sup>65</sup> Merino Montero, Luis. (2003). *1973-2003: treinta años*. Revista musical chilena, 57(199), p.42

Posterior al golpe de Estado, Fernando García, Premio Nacional de Arte mención Música del 2002, sufrió el exilio forzado en Perú y posteriormente en Cuba, mientras que Sergio Ortega se fue a Francia. Gustavo Becerra, uno de los maestros formadores de la generación de la época, se encontraban en el extranjero antes del golpe militar, mismo caso que el compositor chileno Gabriel Brncic.<sup>66</sup>

Junto a ellos se agregaron a esta diáspora importantes conjuntos de música popular urbana como Inti Illimani y Quilapayún, quienes habían trabajado con algunos de estos compositores. Además, la desarticulación del proceso cultural vivido en Chile se tradujo en hechos como la ejecución del compositor e impulsor de las orquestas juveniles Jorge Peña Hen en octubre de 1973.

En ese contexto surgió la cantata *Caín y Abel*, obra para narrador solista, voces, conjunto popular y orquesta de cámara, basada en un texto del sacerdote Esteban Gumucio y que fue presentada en 1978 en un simposio sobre derechos humanos organizado por la Vicaría junto al Cardenal Raúl Silva Henríquez en Santiago.<sup>67</sup>

La obra, musicalizada por el compositor Alejandro Guarello, fue una de las pocas trabajos compuestos o ejecutados de música clásica en Chile que guardaron relación con la situación del país durante la Dictadura.

Uno de los lazos que unió a los compositores chilenos fue el uso de la música de Víctor Jara o de Violeta Parra como base de obras de música docta. Uno de los primeros ejemplos es la elaboración de *Plegaria a un labrador* de Jara por Juan Orrego-Salas, utilizada en el tercer movimiento de su *Concierto para oboe y orquesta de cuerdas, Op. 77*.<sup>68</sup>

Las estrategias del Régimen Militar tuvieron como consecuencia la reducción del aporte estatal hacia los organismos públicos, entre ellos, la Universidad de Chile, lo que fue

---

<sup>66</sup> Merino Montero, Luis. (2003). *1973-2003: treinta años*. Revista musical chilena, 57(199), p.43

<sup>67</sup> Archivo Chile. (2003) *Cantata de los derechos humanos Caín y Abel*. Centro de Estudios Miguel Enríquez. pp. 1-2

<sup>68</sup> Merino Montero, Luis. (2003). *1973-2003: treinta años*. Revista musical chilena, 57(199), p.47

consumado especialmente a partir de 1980, cuando se reorganizó el sistema universitario nacional.

Entonces, se produjeron cambios de financiamiento y administración en el Instituto de Extensión Musical, primero transformado en la Dirección General de Espectáculos y luego en el Centro de Extensión Artística y Cultural, que se mantiene hasta la actualidad. Así, el estímulo hacia la creación musical dejó de tener la característica prioritaria que había adquirido con anterioridad a 1973.

Posteriormente, emergió la agrupación musical Anacrusa, fundada por músicos jóvenes bajo la dirección del compositor Eduardo Cáceres, quienes organizaron con éxito el Primer Encuentro de Música Contemporánea en 1985, evento exclusivo para exponer composiciones chilenas y que fue uno de los primeros intentos de reanimar el círculo de la música clásica en Chile.

Le siguieron el Segundo Encuentro de Música Contemporánea en 1987, con obras de compositores del Cono Sur, y el Tercer Encuentro de Música Contemporánea en 1989 que ampliaba su repertorio a piezas de compositores latinoamericanos en general.<sup>69</sup>

### **Los problemas del financiamiento en la música clásica**

Los nichos de trabajo para los músicos dentro del mundo de la música clásica han variado a través del tiempo. Por ejemplo, desde sus inicios la cinematografía ha estado acompañada con música, siendo ésta parte de los códigos de su representación. Esto permitió a principios del siglo XX abrir nuevos lugares de trabajo para compositores e intérpretes.

En relación a esta posibilidad laboral, el compositor Tomás Brantmayer comenta que este tipo de relaciones con producciones audiovisuales como series, películas o videojuegos es mirada en menos para la visión más dogmática que tienen en general los profesores de las escuelas tradicionales de música:

---

<sup>69</sup> Merino Montero, Luis. (2003). *1973-2003: treinta años*. Revista musical chilena, 57(199), 44

“Ellos no consideran esa música como parte de la tradición clásica. Yo no comparto tanto esa visión. Creo que es una música que tiene un rol distinto y una función distinta. Me parece interesante como una forma de desarrollo laboral y expresión artística simultáneamente, porque también se relaciona con los compositores del pasado”, explica el egresado del Instituto de Música de la Universidad Católica.

El músico añade: "A Mozart le encargaban misas, obras maravillosas, y eso que a él no le gustaba componer música religiosa. Los músicos proponían su discurso pero a la vez, eran conscientes de que era para un contexto específico y que tenía que responder a los códigos de ese contexto. Y yo creo que eso se da en la música de cine".

Además, la dinámica del encargo como método de pago de los compositores es escasamente remunerada en Chile: “Que una orquesta tome tu música son oportunidades bien escasas. Como el propósito principal es que la pieza sea representada en un escenario, no existe una exigencia económica mayor más allá del arriendo de partituras, salvo algunas excepciones”, señaló el compositor Tomás Brantmayer.

Otra forma de financiamiento es el concurso. Cuando alguna institución de música clásica abre uno, los compositores crean una obra y postulan con sus partituras. Los premios varían entre que la obra sea interpretada por una orquesta, que se registre en un estudio de grabación o remuneraciones en dinero.

Uno de los motivos de la creación del Plan de Fomento a la Creación Nacional de 1947 fue precisamente esta precarización del trabajo del músico. Una editorial de la *Revista Musical Chilena* del mismo año comentó la necesidad del proyecto con estas palabras:

“Se oye poca música chilena, se sabe de pocas obras que se terminen cada año y los compositores, absorbidos por otras preocupaciones urgentes en sus vidas, postergan trabajos de creación y ninguno de ellos puede pretender la profesión de componer música sin la certidumbre absoluta de morirse de hambre, a menos que tenga una situación personal independiente”.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Santa Cruz, D. (1947). Plan de fomento a la creación musical. *Revista Musical Chilena*, 3(24), p. 3

La intención detrás del nuevo proyecto consiste en la idea de que el artista tendrá la libertad para desarrollar sus creaciones personales con los fondos como respaldo económico.

“Ninguna traba amarra al compositor: no se le priva de la propiedad de su música, ni se le cercenan derechos de autor; todo el reglamento está concebido como una actitud generosa que la Universidad tiene para con los creadores. El sistema de Premios por Obras que se acaba de fundar es una iniciativa sumamente original y que, estamos ciertos, provocará mucho interés en los medios musicales extranjeros”.<sup>71</sup>

La editorial realiza una comparación entre dos formas distintas de auxiliar económicamente a los compositores, el puesto en práctica por la Unión Soviética y el mecenazgo. En la primera, el Estado entrega una pensión a cambio de cierta cantidad de música, transformándolos en funcionarios productores.

Esa relación exigía una línea política y, como indica el texto, “una conformidad con los dictámenes de la crítica oficial que suele poner obras en el índice, como ha ocurrido recientemente con la *Novena Sinfonía* de Shostakovich y con la ópera *La Guerra y la Paz* de Sergei Prokofiev”.

En contraste, la editorial de la revista señala al mecenazgo como un forma sustentable para el impulso a la creación musical. A diferencia del modelo soviético, donde debía existir un compromiso ideológico, en éste existe una mayor independencia de los artífices, rescatando además el rol histórico que tuvieron los mecenas para los artistas a lo largo de la historia. Y si bien la propuesta abarcó elementos de los dos sistemas de financiamiento, el documento enfatiza en diferenciarse del proyecto de la URSS:

“El sistema nuestro, que es también una acción del Estado, se aleja de la fórmula rusa e impide las sospechas de parcialidad que podrían derivarse de una discriminación de los artistas hecha por el Instituto de Extensión Musical al encargar composiciones. Es el compositor el que tiene la iniciativa. Escribe si tiene ganas, compone lo que quiere y cuando quiere y sabe que si su obra es buena, hay quien se la gratificará.

---

<sup>71</sup> Santa Cruz, D. (1947). Plan de fomento a la creación musical. *Revista Musical Chilena*, 3(24), p. 4

En una palabra, hemos creado un poder consumidor en una actividad desarrollada hasta hoy sin ningún aliciente”.<sup>72</sup>

Sobre esta iniciativa, Brantmayer comenta que el caso de la Unión Soviética es especial porque es parecido al contexto del siglo XIX: “Finalmente también eran artistas que estaban componiendo para una autoridad y su música estaba muy restringida. Por ejemplo, es conocido el caso de censura de Dmitri Shostakovich, que tuvo que componer muchas obras para agradar”.

Representativa fue la obra *La edad de oro*, de Shostakovich, donde se cuenta la historia de un equipo de fútbol soviético que juega un partido en un país capitalista, que estaba representado por sonidos de jazz, foxtrot y tango. El ballet causó enojo en el mando soviético producto del predominio de la sonoridad occidental, lo que daba a entender que habían ganado el encuentro. Por ello, la obra fue censurada y despreciada por autoridades rusas.<sup>73</sup>

Sobre este tipo de financiamiento, Miguel Ángel Castro comenta que ésta escuela fue muy consistente hasta la muerte de Shostakovich en 1975: “Su obra todavía se programa en gran parte de las orquestas del mundo, producto de la intención comunicativa que implicaba la responsabilidad de ser financiado por el estado soviético. En el mismo contexto aparecen obras como *Pedrito y el Lobo* o los ballets de *Romeo y Julieta*, ambas de Prokofiev, que hoy en día realmente son del interés estético del mundo por esta misma responsabilidad comunicativa”.

Brantmayer comenta sobre cómo sería este tipo de financiamiento en la música chilena: “Por un lado es un sueño, visto desde la manera del sustento económico. Sin embargo, a mí no me parece, por cómo está el panorama, que todo Chile le pagara a los compositores porque ellos están componiendo para sí mismos”.

Romina De La Sotta, periodista de cultura de *El Mercurio* y especialista en música clásica, considera que el capital que reciben los compositores por sus obras es del tipo simbólico, y que la mayoría debe vivir de la docencia para poder subsistir. “Un conjunto de cámara que quisiera

---

<sup>72</sup> Santa Cruz, D. (1947). Plan de fomento a la creación musical. *Revista Musical Chilena*, 3(24), p. 6

<sup>73</sup> R. Macías Sánchez. (2013). “Shostakovich y el fútbol. The Golden Age”. Hoy 25 de septiembre de 1906 nace Shostakovich., de Eferímedes Pedro Beltrán

sustentarse por su pasión debe estar postulando a fondos constantemente y trabajar de forma esporádica, lo que no hace factible su desarrollo a largo plazo”.

José Oplustil, productor de la Radio Beethoven, relata su experiencia como jurado: “Yo fui evaluador del fondo de la música. Postula mucha gente y hay muy poca plata. La idea final es encontrar el mejor producto, y si bien es importante el grado de masividad, también se exigen parámetros de calidad. Además, algo muy comercial puede ser rechazado por considerarse que no necesita recibir dinero del Estado”.

Además, Oplustil indica: “También existe la obligación de financiar una mitad de Santiago y la otra mitad de regiones, lo cual genera un ruido muy grande, en especial por la alta concentración centralista que existe en la postulación. Se quiere estimular el desarrollo regional pero no se realiza un acompañamiento con especialistas al proceso de formación de proyectos fuera de la capital”.

Este problema con el financiamiento del desarrollo musical en regiones es una carencia que se ha perpetuado a través de las décadas. Por ejemplo, el artículo *Difusión musical en provincias*, publicado en 1945 en la *Revista Musical Chilena*, ya advertía una deuda cuando señalaba que:

“Entre las finalidades capitales que la ley fijó al Instituto de Extensión Musical está la de dar permanentemente espectáculos musicales, como ser conciertos sinfónicos, óperas o ballets en todo el territorio de la República. (...) Por desgracia esta disposición legal, que sin duda es muy bella, no cuadra con la cuantía de los recursos que la ley puso en manos del Instituto, sobre todo desde que el Senado rebajó el impuesto que había aprobado la Cámara de Diputados. En efecto, si se piensa acerca de cómo podrían darse permanentemente espectáculos de ópera, ballet y conciertos sinfónicos en todo el territorio de la República, habría para pensar que con un presupuesto diez veces mayor, nos quedaríamos todavía muy lejos de la posibilidad de cumplir finalidades tan amplias como generosas”.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Editorial, C. (1945). *Difusión musical en las provincias*. *Revista Musical Chilena*, 1(2), p.4

Según cifras que arrojó la *Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022*, el crecimiento de los recursos del Fondo de la Música Nacional ha ido en aumento y el apoyo estatal a esta actividad ha subido sostenidamente en la última década:

En 2015 se financiaron 347 proyectos en todas las regiones de Chile, entregando un total de \$2004 millones. La línea que concentró la mayor cantidad de recursos fue Actividades Presenciales, con un 19% de los montos aprobados. A ésta le siguen Formación (17,7%), Creación y Producción (17,2%), Internacionalización (13,9%), Medios de Comunicación (12,7%) e Industria (10,3%).<sup>75</sup>

En relación a estos datos, el sociólogo Tomás Peters critica este modo de financiamiento en las artes: “No es posible que una compañía artística deba postular cada año a un Fondart y no pueda generar procesos a largo plazo. No imagino al Ministro de Cultura ofreciendo más de un año para generar un proyecto, mientras que en Francia e Inglaterra están financiando proyectos de cinco años”.

En la escena nacional, es difícil imaginar la presentación de la Academia de Bach de Stuttgart, que se presentó en la CorpArtes el 23 de mayo de 2018, en algún espacio municipal ubicado en Talca u Osorno. Juan Pablo Baraona, encargado de mediación y educación de la corporación ubicada en Las Condes, comenta: “Para traer orquestas de alta calidad internacional, conformadas en ocasiones por hasta 120 músicos, hay que aprovechar la circulación y organizarse con instituciones musicales de otros países para bajar los costos y así traer a los músicos de gira al continente.”.

Baraona, egresado de Pedagogía en Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE), complementa: “Es un alto precio de honorarios, pasajes y hoteles, donde distintos teatros del mundo ofrecen lo que tienen y existe una labor de coordinación entre distintos países de Latinoamérica para que traer a los artistas resulte rentable”.

---

<sup>75</sup> Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2017) *Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022* p37

Finalmente, en relación a la elaboración de trabajos divulgativos o educativos, el musicólogo José Izquierdo König comenta que en ese campo el financiamiento es proporcionalmente adecuado:

“La mayoría de los musicólogos que conozco y que tienen continuidad en la universidad siguen este tipo de fondos. En Chile hay mucha plata para la investigación comparado con países de similar PIB (Producto Interno Bruto). Aunque no son presupuestos muy grandes, con todas las carencias que hay en Chile son fondos del mismo tamaño que los que se dan en Inglaterra o en Alemania”, señala el musicólogo.

Un caso distinto de financiamiento ocurre con el Ensamble Bartók, agrupación vocal e instrumental fundada en Chile como trío en 1981 y desde 1983 conformado como quinteto. El destacado conjunto de cámara, dedicado a la difusión nacional e internacional de música contemporánea chilena, ha realizado más de 38 giras internacionales y más de 80 estrenos mundiales de obras especialmente encargadas.<sup>76</sup>

El Carnegie Hall de Nueva York, el Mozarteum de Austria y el Teatro Colón de Buenos Aires son algunos de los grandes escenarios donde se han presentado.

La agrupación obtuvo el Premio de la Crítica en el año 2001 y la Medalla Bela Bartók en el 2006, entregada por el Gobierno de Hungría en reconocimiento de su calidad artística. Sumado a esto, Valene Georges, fundadora del ensamble e intérprete en clarinete, recibió el 7 de enero del 2017 la nacionalidad por gracia de parte de la Cámara de Diputados.

Georges explica la situación del Ensamble y las dificultades por las que pasan para conseguir su constante financiamiento: “La Ley de Donaciones Culturales (conocida como Ley Valdés) no nos beneficia en nada porque burocratizaron totalmente el patrocinio y el auspicio. Si no tienes una corporación cultural, una fundación o una figura legal oficial por el estilo, no puedes pedir dinero a nadie”.

La intérprete explica: “Yo antes de que empezara a regir esta ley llamaba, por ejemplo, al gerente de Coca Cola y le proponía: ‘tengo un festival en el Teatro Municipal, me puede dar veinte millones para hacer cinco conciertos’ y me daban la plata para financiar nuestros

---

<sup>76</sup> Ensamble Bartók (2000). Biografía. 24/08/2018, de Ensamble Bartók

proyectos. Ahora tenemos que depender de instituciones que hacen conciertos todos los años, como la Municipalidad de Providencia o Frutillar".

Sin embargo, la clarinetista describe el modo en el que el Ensamble Bartók se financia dependiendo de otras instituciones: "La mayoría de las 38 giras internacionales que hemos hecho han sido auspiciadas por el Ministerio de Relaciones Exteriores. Ellos tienen un concurso cada año que se llama DIRAC (Dirección de Asuntos Culturales). Gran parte de las veces hemos recibido apoyo de ahí y de Ventanilla Abierta (fondo del ministerio). También hemos recibido apoyos de la Universidad de Chile. Siempre nos ha acogido a pesar de no ser un grupo oficial".

Desde la vereda de la formación, Tomás Brantmayer comenta: "En las escuelas falta un poco de capacitación sobre la generación de proyectos. Nosotros hicimos el trabajo con el Fondart para los registros sonoros y audiovisuales del *Proyecto Origami* y fue complicado porque hay que enfrentarse a un montón de papeles y burocracia difícil de manejar. Pero es parte del mundo real".

Valene Georges concluye: "Desgraciadamente nunca he hecho una corporación. Es engorroso, implica mucha burocracia y no quiero pasar todo el día haciendo eso. Yo soy artista, yo quiero hacer arte".

### **Difusión: Espacios y nuevos dispositivos**

Durante la época de Beethoven había un concierto al mes, o incluso una vez al semestre. Eran hitos para las ciudades. Una sinfonía estrenaba una obra solo una vez, con posibilidad de repetición en caso de que hubiese sido demasiado exitosa. Sin embargo, hoy en día se puede escuchar una obra en cualquier momento y lugar gracias al internet.

La difusión en la música escrita de conciertos es una arista compleja, pues se deben establecer estrategias que no atraigan a un público masivo, sino que inciten a dicho público a seguir participando de un género que, como observamos en el Capítulo 1, es de bajo consumo.

Dentro de la radiodifusión son escasos los espacios destinados a este género, siendo las más representativas la Radio Beethoven, cuya línea programática está enfocada en la música de

tradición escrita, la Radio Universidad de Santiago con su programa *Concierto Nocturno* y la Radio Universidad de Chile con el programa *Música Selecta*.

Sobre la misma radio Beethoven, José Oplustil, productor de los programas Siglo XXI y Archivo Maestro de la Radio Beethoven, cuenta: “La radio Beethoven se mantiene con publicidad. Sin embargo, estuvo a punto de cerrar el año 2005 cuando fue vendida al Grupo Copesa, consorcio que le conservó el nombre. Tiene un grupo pequeño de trabajadores, que incluyen tres productores, un director y los locutores, siendo el más famoso de ellos Patricio Bañados”.

La desaparecida Radio Andrés Bello también contaba con transmisión de música clásica bajo la dirección de Ludmila Ibatulin, siendo la primera emisora FM en Chile que transmitió ésta línea programática hasta su cierre en 1999. También la Radio El Conquistador tuvo espacio para música docta, pero con el tiempo desapareció de su línea programática.

En cuanto a los medios escritos, destaca el espacio de difusión presente en la sección de cultura de *El Mercurio*. Ahí aparecen las temporadas completas del Teatro Municipal y del Teatro de la Universidad de Chile, mientras que en ocasiones aparecen las del Instituto de Música de la Universidad Católica y de la Fundación Beethoven.

Romina De La Sotta, encargada de la difusión de música clásica del diario fundado por Agustín Edwards, comenta: De 3 a 4 notas a la semana están dedicadas a la música clásica, pero en medios escritos es difícil que las aprueben en la reunión de pauta. Por su naturaleza, para los editores son temas de nicho y algo crípticos. Por eso hay que darle algún ángulo y saber recalcar la relevancia de los premios y la resonancia internacional”.

Sobre lo que es la crítica de música docta, De La Sotta nos comentó que después del fallecimiento de Federico Heinlein, Premio Nacional de Arte mención Música de 1986 y encargado de esta unidad durante varios años, se perdió durante muchos tiempo la tradición de críticas de música clásica en el periódico. Heinlein, nacido en Berlín, fue encargado de la sección del diario desde 1954 hasta su muerte en 1999.

Ejemplo de la escasa difusión se dio durante la interpretación de *Andante para Cuerdas*, de Alfonso Leng, en el homenaje a los jugadores fallecidos del club Chapecoense el 2016, en el Estadio Atanasio Girardot de Medellín. El evento fue transmitido alrededor del mundo, y

ningún medio de comunicación masivo chileno informó sobre la aparición de la pieza del emblemático músico nacional.

Miguel Ángel Castro nos explica: “La inclusión de medios multimedia es en extremo útil. Hay que trabajar en conjunto con estrategias que vengan desde los mismos artistas para visibilizar el producto y que compita con otros en términos de atractivo, y ahí es que las estrategias visuales son muy útiles para situarse en un lenguaje común”.

Dicha interacción se observa en la alta convocatoria que tienen las orquestas cuando interpretan piezas de productos multimedia. Izquierdo König comenta que: “Cuando tocan autores como Ennio Morricone, quien hace música para películas, se genera un cruce que produce una alta cantidad de público. Sin embargo, es difícil trasladar dicha audiencia a los escenarios convencionales”.

Ejemplo a esta convocatoria de auditores que se genera sobre la base de productos audiovisuales populares, podemos nombrar el concierto *Dragon Ball Rock Sinfónico* realizado el 2018, basado en la famosa serie de animación japonesa que cobraba desde \$11.000 a \$33.000 por entrada, y el *The Legend of Zelda: Symphony of the Goddesses* en el 2017, en el cual los precios oscilaban entre \$33.000 hasta \$66.000 para escuchar la música original del videojuego.

Mientras que en ambos conciertos las entradas se agotaron rápidamente, un espectáculo de la Temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional no siempre correrá con la misma suerte. Ello, considerando que \$6.000 cuesta la entrada más barata al Teatro de la Universidad de Chile, que puede tener incluso un 40% de descuento para los estudiantes.

Frente a esta situación, la hipótesis de José Izquierdo König es que “entre los años 1940 y 1980 se hizo muy poco por atraer nuevos públicos. En el fondo, se hacía un saludo a la bandera, es decir, ya no importaba si existía una alta asistencia ya que la obra se representaba en el escenario de todas formas. Así, desde la década de los '90 en adelante estamos en un proceso de adaptación en el que los espacios todavía no saben formar audiencias y en consecuencia tienen una crisis en dicho aspecto”.

Un ejemplo de cómo generar nuevas audiencias es la estrategia de la Ópera Nacional de Lyon, quienes primero realizan conciertos abiertos al aire libre para luego invitar a los públicos

a asistir al interior del teatro. Así, comienzan una programa de seguimiento, en donde luego invitan a una orquesta de cámara, a una ópera y a un concierto sinfónico.

Valeska Herrera considera que el problema de la divulgación se puede observar al interior de las mismas salas de concierto: “Cuando trabajé en el Teatro de la Universidad de Chile, en el segundo piso iban los de la Fundación Beethoven, los de *El Mercurio* y el circuito de amantes de la música. Había una separación clara con las personas del balcón, los que tenían calidad más precaria y en donde su ubicaba la mayoría de quienes sí pagaban entrada”

Sobre esta relación entre los públicos y los escenarios, el texto titulado *Las perspectivas de la grabación* del intérprete canadiense Glenn Gould vaticina que producto de la era de la digitalización, el concierto como lo conocemos desaparecerá dentro de un siglo y sus funciones serán asumidas por los medios de comunicación.

Gould indicó en dicho texto: “En las últimas décadas, la interpretación de la música ha dejado de ser una ocasión, que exigía una excusa y un esmoquin, y a la que se otorgaba, cuando alguien se enfrentaba a ella, una devoción casi religiosa; la música se ha convertido en una influencia que lo impregna todo en nuestras vidas, y a medida que aumenta nuestra dependencia de ella, nuestra reverencia por ella ha, en cierto sentido, disminuido”.<sup>77</sup>

Cristián Guerra, actual director de la *Revista Musical Chilena*, explica su visión relacionada con las nuevas tecnologías: “Si la gente se amarra al formato clásico, los números claramente van a disminuir. El desafío está en generar nuevos formatos, diferentes a ese espacio casi religioso donde se te dice que no muevas un músculo. Hay que buscar otra manera de presentar la música”.

Tomás Brantmayer señala: “La orquesta de la Universidad de Santiago por ejemplo, hace música contemporánea, pero también tiene toda una temporada de conciertos educativos, conciertos de extensión y centros culturales en zonas periféricas de Santiago”.

Sin embargo, De La Sotta acusa: “Las universidades no tienen recursos para realizar una campaña publicitaria”. Un ejemplo de falta de presupuesto de las orquestas en Chile es el caso

---

<sup>77</sup> Gould, Glenn (1984) *Las perspectivas de la grabación*. En *Escritos Críticos*. Editorial Turner p.407  
Accedido en: 10/09/2018 Cecilia Ananías. (2016).

de la Universidad de Concepción, que producto de una disputa entre el sindicato de músicos y la misma directiva de la corporación cultural, terminó con dos sindicatos separados y despidos injustificados que luego debieron ser reincorporados.<sup>78</sup>

Dichos conflictos internos en la orquesta también aparecieron en la Filarmónica del Municipal de Santiago. Tomás Brantmayer comenta que: “Hace dos años, uno de los sindicatos de la Filarmónica realizó una huelga liderada por el percusionista Miguel Zárate por bajos sueldos. Ante ello, la reacción del cuerpo regente fue despedir a la orquesta y contratar en su mayoría a músicos rusos”.

Romina De La Sotta acusa una falta de orden cuando se quieren generar acuerdos: “Lo que existe un problema de reglamentos. Si hay falta de institucionalidad, después es difícil resolver los vínculos, en especial en orquestas donde existe la figura jerarquizada del director. Es complicado además, cuando el administrador tiene que trabajar la programación artística, porque deben tener un punto en común con los músicos, en especial cuando se ven obligados a encontrar algo comercial”.

## **CAPÍTULO 5:**

### **FORMACIÓN Y EDUCACIÓN EN LA MÚSICA CLÁSICA EN CHILE**

Laura Reyes Donoso explicó en 1947 en un artículo de la *Revista Musical Chilena* llamado *Educación musical en Chile* que un niño siempre será un inspirador de grandes sueños y

---

<sup>78</sup> “Las malas prácticas que afectan a la sinfónica UDEC: Hablan cuatro ex integrantes de ésta”. Académicos UDEC. En el Sitio Web de la Universidad de Concepción.

realidades. “Una pedagogía de fraternidad es lo único que puede tener signo de arquitectura limpia en la construcción del mundo futuro”.<sup>79</sup>

Sin embargo, Reyes manifestó la precariedad educacional de esa época: “La triste realidad económica de nuestras escuelas, la carencia de materiales para la expresión plástica del niño, la pobreza o frialdad de locales escolares, hacen que la música sea muchas veces el único contacto con la belleza, la única fuente de emoción y alegría que tienen”.<sup>80</sup>

A través de los años, diversos espacios han intentado llevar el mundo orquestal a la infancia y adolescencia, incluyendo a estudiantes que, por un tema económico, difícilmente hubiesen podido sumergirse en el aprendizaje de un instrumento. Dichas instancias están a cargo de las orquestas juveniles, generalmente amparadas por municipalidades, barrios, escuelas o juntas de vecinos.

Así, han nacido instituciones como la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles (FOJI) en Chile o El Sistema en Venezuela<sup>81</sup>, las cuales le dieron una resignificación a la orquesta, entregándole a la ampliación del horizonte musical características de posibilidad de cambio social.

El modelo venezolano en particular se ha convertido en el ejemplo más conocido a nivel internacional. Nacido de la mano del músico y economista venezolano José Antonio Abreu, surgió con la misión de “sistematizar la instrucción y la práctica colectiva e individual de la música a través de orquestas sinfónicas y coros, como instrumentos de organización social y desarrollo humanístico”.<sup>82</sup>

---

<sup>79</sup> Poblete Lagos, Carlos. (2010). Enseñanza musical en Chile: continuidades y cambios en tres reformas curriculares (1965, 1981, 1996-1998). Revista musical chilena, 64(214), p.31

<sup>80</sup> Poblete Lagos, Carlos. (2010). Enseñanza musical en Chile: continuidades y cambios en tres reformas curriculares (1965, 1981, 1996-1998). Revista musical chilena, 64(214), p. 32

<sup>81</sup> Orquesta de Cámara de Chile: Experiencias musicales para la escuela. (2017) Cuaderno Pedagógico. P.10

<sup>82</sup> Orquesta de Cámara de Chile: Experiencias musicales para la escuela. (2017) Cuaderno Pedagógico. P.20

Su hijo pródigo es Gustavo Dudamel, reconocido director de orquesta y cuyo ejemplo inspiró agrupaciones juveniles como *Big Noise* en Escocia, *SerHacer* en Boston y *El Sistema* de Suecia. Actualmente, Dudamel es el encargado de la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles, en donde realiza un trabajo para jóvenes llamado *Youth Orquesta Los Ángeles Initiative*.<sup>83</sup>

En Chile, precursor fue el compositor chileno Jorge Peña Hen, quien fundó en La Serena la primera orquesta infantil y juvenil en la historia de Latinoamérica. Dicha orquesta tenía fines similares al que después le entregó el éxito a El Sistema venezolano, pero se vio truncada por el asesinato de Peña Hen a manos de la Caravana de la Muerte durante la Dictadura Militar.

Peña Hen desarrolló su carrera educativa en el norte del país, en donde creó un Plan Docente Experimental que estaba dirigido a la enseñanza masiva de música para alumnos de la educación primaria. En el artículo de la *Revista Musical Chilena* titulado *A veinticinco años de su muerte*, el musicólogo Miguel Castillo señala:

“Emociona profundamente, en verdad, escuchar hoy las grabaciones en que habla a los niños; los aconseja; los estimula con su palabra seria, pero siempre cordial y cálida; hace el balance de algunas de las giras del conjunto infantil. La Orquesta de Niños llevará su mensaje musical a numerosas ciudades chilenas y llegará a hacer dos giras a Argentina, dos a Perú y una a Cuba, todas plenamente exitosas, y en las que los pequeños músicos dejaron en alto el nombre de Chile y de su educación musical”.<sup>84</sup>

Su muerte fue uno de los 72 crímenes cometidos en la Zona Norte del país entre el 16 y el 21 de octubre de 1973. Militante socialista, su viaje a Cuba pocos meses antes al golpe le habrían puesto en la lista negra de la Caravana de la Muerte.<sup>85</sup> Pese a ello, su legado se puede constatar en que La Serena ha entregado un 35% de los músicos que se desempeñan profesionalmente en Chile.

La labor de Peña Hen recién fue retomada por el director chileno Fernando Rosas, que en 1992 y en conjunto con el Ministerio de Educación inició un Programa de Orquestas Juveniles

---

<sup>83</sup> Biografía Gustavo Dudamel. (2018). Fundación Dudamel

<sup>84</sup> Castillo Didier, Miguel. (1998). Jorge Peña Hen A veinticinco años de su muerte. *Revista musical chilena*, 52(190), p 7-10.

<sup>85</sup> Rodrigo González. (2018). Jorge Peña Hen, el padre de las orquestas juveniles. En *La Tercera*.

que terminó dando origen a la formación de la FOJI, creada bajo el gobierno de Ricardo Lagos en 2001, como una entidad dependiente de la Dirección Sociocultural de la Presidencia.<sup>86</sup>

El Estado indica en la *Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022* que: “Hoy, la Fundación Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile (FOJI) juega un rol central, llevando a cabo una tarea que busca elevar el desarrollo social, cultural y educacional del país, brindando oportunidades para que los niños y jóvenes de todo Chile mejoren su calidad de vida integrando orquestas”.<sup>87</sup>

Cada año, 12 mil niños y jóvenes forman parte de los distintos elencos musicales repartidos a lo largo del país, mientras que alrededor de un millón de personas participan en los casi 3.000 conciertos que ofrecen las orquestas juveniles e infantiles en alrededor de 200 comunas en Chile.<sup>88</sup>

En términos generales, la FOJI es una red de apoyo hacia a diversas orquestas comunales que dependen de entidades como municipios o establecimientos educacionales. Dicho apoyo lo presenta a través de becas y capacitación para integrantes seleccionados, además de financiar cuerpos de trabajo estables mediante fondos concursables.

Daniel Guerra, actual estudiante de composición de la Academia de Humanismo Cristiano, participó en la Orquesta Juvenil e Infantil de El Bosque durante dos años. En relación a su interacción con la FOJI, relata: “Realizan un programa de obras con ciertos niveles de dificultad. Allí, escogen a quien destaque y se les ofrecen clases con tutores asignados, puede ser a orquestas asociadas o a colegios. También realizan clases magistrales mediante previa inscripción”.

Sobre la metodología de trabajo al interior de la orquesta juvenil, el músico de 24 años cuenta que se realizaban ensayos generales durante época de conciertos y durante el año se

---

<sup>86</sup> Castillo Didier, Miguel. (1998). Jorge Peña Hen A veinticinco años de su muerte. Revista musical chilena, 52(190), p 7-10.

<sup>87</sup> Orquesta de Cámara de Chile: Experiencias musicales para la escuela. (2017) Cuaderno Pedagógico. P.20

<sup>88</sup> Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2017) Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022 p11

ensayaban partituras, tocando como banda en el caso de los vientos y con clases particulares en cuerdas y percusión.

Sin embargo, el estudiante encuentra que aún falta trabajo para que sea un proyecto ideal: “La logística no funcionaba muy bien, los ensayos generales avanzaban poco por un tema de organización. Es difícil de por sí hacer funcionar una orquesta juvenil, pues los chicos que asisten no son todos dedicados a la música. Además, como funcionaba de forma gratuita, el nivel de compromiso en ocasiones era bajo. Ahí, los más grandes debían hacerse cargo de los menores”.

Luis Merino, que actualmente se desempeña como académico en la Facultad de Artes de la Universidad Chile, rescata la importancia de las orquestas juveniles como una red de responsabilidades: "El movimiento de las FOJI es importantísimo. En primer lugar plantea una forma distinta de enseñar, que no es la forma tradicional del conservatorio donde los estudiantes aprenden de a uno y de forma demorosa, sino que aprenden en conjunto, y no solo los involucra a ellos sino que también a la familia”.

En dicha línea, el sociólogo Tomás Peters considera: "Es una decisión política la de trabajar la educación en todos los frentes. Por ejemplo está el caso de José Vasconcelos, quien influido entre otros por Gabriela Mistral, fue uno de los grandes ministros de educación en la historia de México, ya que elaboró un plan de formación educativa masiva. Mientras, en Chile eso ha sido un proceso lento y paulatino, lo que ha producido que básicamente gran parte de la población esté excluida de este tipo de experiencias”.

### **El caso del Liceo Experimental Artístico: Precariedad en la educación musical**

El 16 de mayo de 1947 fue fundado por Decreto N°3603 bajo el nombre de Escuela Vocacional Artística el que sería la base del futuro Liceo Experimental Artístico (LEA). Su misión, según las autoridades de la época, era “salvar a los niños artísticamente bien dotados y educarlos sin otra limitación que la índole de sus propias capacidades creadoras”.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Orquesta de Cámara de Chile: Experiencias musicales para la escuela. (2017) Cuaderno Pedagógico. P.12

El objetivo de esta institución es ofrecer una malla curricular alternativa a la educación formal, en donde se potencien las habilidades artísticas de cada estudiante. En la actualidad, tiene sedes en Antofagasta, en Santiago y en La Serena, donde funciona bajo el nombre de Escuela Peña Hen.,<sup>90</sup>

El caso del Liceo Experimental Artístico de Santiago es paradigmático en cuanto a la precariedad de la educación musical en Chile. Cuando el terremoto del 2010 acabó con el edificio ubicado en Mapocho, el Ministerio de Educación lo reubicó en unas casas de Quinta Normal, que en palabras de su antiguo director, Marcos Llerena, “No tenían los estándares adecuados. Estaban llenas de basura, e incluso alguna vez tuvimos que ensayar en los urinarios”.

Un reportaje titulado *LEA, símbolo del abandono de los jóvenes talentos chilenos*, graficó la precaria situación que vivió el establecimiento en ese entonces de la siguiente forma:

“Muchas de las salas son mediaguas adaptadas que donó la fundación Un Techo para Chile. No tienen laboratorios ni espacios adecuados. Los futuros músicos aprovechan los baños del liceo porque tienen una mejor acústica y debieron adecuar contenedores para solucionar los problemas de espacio. Los profesores reclaman y sufren, los estudiantes son más flexibles, pero los apoderados -que se componen de médicos, artistas, madres solteras y obreros no se conforman. Están furiosos con la institución y el Estado”.<sup>91</sup>

Ante esta situación, surgió una iniciativa llamada *Salvemos al LEA*, en donde un grupo de ex estudiantes llevó el caso a los medios de comunicación para llamar la atención sobre la precariedad del liceo.

En ese entonces, el establecimiento dependía del Ministerio de Educación y de la Corporación Educacional de Desarrollo Artístico (Codeart). Llerena responsabiliza a esta última por la precaria situación: “Se robaba la mitad de la plata, entregaba sueldos bajos, no habían ni instrumentos ni libros. Los cabros (sic) comían puro pan, hasta jugaban a la pelota

---

<sup>90</sup> Juan Arros Sagredo. Quienes Somos, en el sitio web del Liceo Experimental Artístico.

<sup>91</sup> Ana Bustamante. (2015). “Liceo Experimental Artístico, símbolo del abandono de los jóvenes talentos chilenos”. En Perrera Arte

con ellos. Cuando llegó Felipe Melo como Seremi, le dije que si no conseguían otra sede este edificio iba a colapsar”.

La difusión concluyó con el Liceo Experimental arrendando en Maipú a una inmobiliaria de mejor calidad, pero que en palabras de Llerena: “Cobraron lo que quisieron, unos 300 millones de pesos al año”.

Ahora el liceo está en manos de la Universidad de Santiago, institución que tiene antecedentes de proyectos culturales como el realizado por Víctor Jara, Quilapayún e Inti Illimani. Por otro lado, el Liceo Experimental Artístico de Antofagasta funciona con financiamiento de privados, mientras que el de La Serena con la Universidad de dicha ciudad.

### **Infraestructura, lo difícil de sostener una institución de música clásica**

Sostener una institución de enseñanza para la música de tradición escrita es complicado. Los instrumentos son delicados, la formación de los profesionales es cara y demorosa, todo sumado al poco interés generalizado de la esfera pública hacia el consumo del género.

Valeska Herrera, estudiante de la Universidad de Chile, acusa una precarización dentro del Conservatorio de la Universidad de Chile: “La Facultad de Artes está con una precariedad importante, partiendo porque nuestros ascensores se caen, incluso compañeros y funcionarios se han lesionado por eso. Tampoco tenemos las herramientas básicas para poder estudiar. Nos hacen falta atriles y no hay las suficientes salas de estudio”.

“Actualmente estamos exigiendo recursos a rectoría. Nuestros instrumentos, aparte de ser precarios, no tienen mantención. No podemos hacer, por ejemplo, giras a otras regiones porque no tenemos los estuches para trasladar los instrumentos de manera segura. También tenemos escasez de humidificadores para regular la sequedad de los contrabajos, instrumentos antiguos que necesitan atención constante y que en caso de altas temperaturas podrían rajarse”, explica la estudiante.

Dicha situación obligó a los mismos estudiantes a organizarse para poder arreglar sus instrumentos. Por ejemplo, los estudiantes de percusión debieron juntar dinero mediante una *Percutón* para conseguir los parches necesarios para proseguir con sus estudios.

Un testigo de la precariedad de la educación musical en Chile es Marcos Llerena. El antiguo director del LEA actualmente es el encargado de mediaciones del centro cultural de San Antonio y de la orquesta rural infantil de Santo Domingo. Además, colabora con la orquesta juvenil de dicha ciudad y en Arica está realizando un proyecto de rescate de identidad de música y danza.

Llerena enfatiza: “El problema es que formar en música es caro. El ideal es que un profesor trabaje con tres niños máximo al mismo tiempo. Sin embargo, los liceos especializados suelen hacerlo con cinco en promedio, y ni mencionar con cuantos funcionan los liceos regulares. Hay que corregir postura, digitar, leer música, saber de armonía y tener coro. El propio cuerpo humano es un instrumento fundamental. Sin el trabajo adecuado, solo se forma a una persona que toca”.

“En la educación formal y nacional, la horas de música están muy maltratadas y minimizadas. Esto comienza en la época de párvulos, donde se somete al sistema Orff de percusión, que es muy limitado desde la perspectiva de recursos musicales y creativos”, complementa el pedagogo.

El método creado por Carl Orff utiliza el trinomio Lenguaje-Música-Movimiento, en el cual un alumno trabaja cuatro aspectos: ritmo, melodía, armonía y timbre. Tiene como metodología principal la improvisación por sobre la instrucción a la hora de generar el aprendizaje musical.

El antiguo director del LEA prosigue: “Después, la educación básica tiene muy pocas horas, generalmente dos, que trabajan el solfeo y muy poca lectura musical. Salvo algunos profesores y profesoras más creativos, lo que hacen es tocar el *Mira Niñita* de primero hasta cuarto básico”.

Y en cuanto a la educación media, Llerena explica: “En dicha etapa es mucho más complejo, el sistema educativo que te mide por Simce y PSU no entrega espacio para las artes, las pruebas estandarizadas obligan a los profesores a realizar lo que pueden con lo que tienen”.

A diferencia de la educación formal, una escuela artística especializada puede llegar a tener hasta 10 horas en promedio de música a la semana, con 45 minutos mínimos de espacio personalizado con un docente, para luego trabajar en tríos, cuartetos y ensayos generales. En ellas se enseña a leer música, estudiar armonía y teoría musical.

Cristián Guerra, actual director de la *Revista Musical Chilena*, complementa: “El gran problema de muchos profesores es que pueden tener las mejores intenciones pero chocan con una institucionalidad para la que la música es un adorno y lo único que interesa es el himno y algún número para el aniversario del colegio y fiestas patrias”.

Finalmente, en relación al presente de la educación musical, Marcos Llerena concluye: “El problema es que las instituciones especializadas son una excepción a la regla de una educación musical que está muy deprivada, con un Ministerio de Educación que presta a los establecimientos unas flautas dulces compradas en el barrio Meiggs, que no sirven porque no tienen musicalidad y quedan rápidamente arruinadas por la saliva”.

### **Formas de aprender, diversas experiencias en la pedagogía musical**

La clarinetista y fundadora del Ensamble Bartók, Valene Georges, cuenta que toda su formación escolar la realizó bajo la educación pública de Estados Unidos, donde rescata el fuerte énfasis que tenía el aprendizaje musical:

“Cada niño tiene que tocar en la banda, en la orquesta o cantar en el coro. No tienes elección. Hay mucho estímulo porque se cree que la música desarrolla el cerebro. Si tú piensas, la música es pura matemática con alma”. comentó la clarinetista.

Frente al sistema tradicional, existen sectores desde donde se pueden trabajar con experiencias de enseñanza artística distintas a la educación formal actual. Juan Pablo Baraona, quien está encargado del departamento de educación de la CorpArtes, tiene como trabajo diseñar actividades que acerquen la experiencia de las artes a los niños y jóvenes. El pedagogo se desempeñó previamente en el Teatro Municipal de Santiago, donde llegó a crear el área educativa y estuvo tres años y medio antes de llegar a la corporación ubicada en Las Condes.

Baraona explica: “Hacemos convenios con municipalidades, establecimientos y redes de colegios, en donde participan en una programación anual, de actividades gratuitas y pagadas. También tenemos vínculos con orquestas juveniles distintos a los de la FOJI, para así darles una nueva arista de trabajo”.

Con su trayectoria en distintas áreas de la formación musical, Baraona es crítico con el sistema actual de educación: “Es lamentable lo estandarizada que está la cultura de las artes y la música, cuando son lo más distinto y divergente que hay. Las clases están orientadas hacia

los conocimientos y se ha perdido la vivencia de las emociones. Son muy teóricas, y la apreciación se genera desde la historia del arte”.

El gestor cultural explica su metodología de trabajo en CorpArtes, distante de la enseñanza artística formal: "Hay una corriente en Estados Unidos llamada *Think like an artist*, que plantea en porque no enseñar a pensar como un artista, generando nuevas perspectivas para ver la vida y es la metodología en la que me he inspirado para realizar el programa educativo acá”.

Baraona finaliza: "Son muy pocos los colegios que tienen a las artes como sistema medular que permiten converger las asignaturas para generar una formación transdisciplinar. Es muy esquizofrénico que en un mundo hiperconectado un niño tenga que ir a encerrarse a un cajón dentro de la sala de clases”.

Fernanda Vera Malhue, profesora especializada en Teoría General de la Música, señala: “Si los profesores son formados para enseñar una música que no le hace sentido al mismo estudiante universitario, cómo vas a crear nuevos públicos si es más difícil aún explicarle a un niño de 12 años por qué una pieza clásica debe ser escuchada. Y ahí no le puedes decir porque me lo enseñaron así en la universidad”.

Ante dicha situación, la musicóloga considera que un pedagogo también debe pasar por una formación crítica. “En Latinoamérica estamos con una modernidad forzada donde salen puros engendros, es difícil crear conciencia de la importancia de algo impuesto desde fuera”.

La justificación de la atención sobre distintas obras magnas de la tradición europea suele sustentarse bajo un concepto de cultura general. Sin embargo, la idea de que escuchar alguna obra de Mozart es importante bajo su peso histórico no necesariamente generará una conexión emocional del oyente.

*El Sentido Social del Gusto*, del sociólogo francés Pierre Bourdieu, reflexionaba sobre este tipo de cuestiones referidas al sistema de enseñanza. El autor consideraba que un sistema educativo lo que busca es asegurar un consenso de una definición mínima de lo “legítimo y lo

ilegítimo”. Ésta operará de forma arbitraria y dejará afuera aquello que contradice demasiado a ciertos usuarios privilegiados.<sup>92</sup>

Malhue rescata el valor de la pedagogía y remarca: “Cada ganador de un Fondart debe explicar su proyecto en algún colegio. Mientras que algunos lo consideran un horror, yo me pregunto cómo no van a ser capaces de explicar su trabajo a los niños para que lo puedan entender”.

Marcos Llerena reflexiona: “Más allá de generar buenos productos y que el niño toque excelente, lo importante es crear una experiencia de calidad, y si quieren dedicarse a otras cosas que no estén relacionadas con la música, puedan hacerlo. Pero la ventaja de la formación musical está más que comprobada en el ámbito internacional”.

“Un estudio de la OCDE (Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos) señala la relación entre la educación artística y las mejoras en las habilidades de percepción, el pensamiento abstracto, el trabajo en equipo y la disciplina, junto con otros elementos que hacen funcionar la formación integral”, remarca Llerena.<sup>93</sup>

Al mismo tiempo que en la educación escolar existen problemas de mallas curriculares e infraestructura, en la educación superior también se presentan divergencias sobre la forma de enseñar música en la actualidad.

Con respecto a ello, el compositor Tomás Brantmayer señala: “Yo discutiría ciertos enfoques en las cátedras de las escuelas de música. En el caso de la interpretación, el foco está en el trabajo del solista, lo que en la realidad profesional sucede muy poco. Hay casos como el de la Universidad Católica, cuando en el 2016 los estudiantes exigieron un cambio de malla ya que de los egresados de esa generación solo uno se había podido quedar trabajando en orquesta”.

---

<sup>92</sup> Pierre Bourdieu. (2010). *El Sentido Social del Gusto*. Argentina: Siglo veintiuno. pp 126-127

<sup>93</sup> Winner, E., T. Goldstein y S. Vincent-Lancrin (2014), *¿El arte por el arte? Resumen*, OECD Publishing.

También está la dificultad de desarrollarse en el campo de la dirección orquestal en el país, donde la principal alternativa es un programa magíster de la Universidad de Chile que funciona como complemento a una carrera que tenga relación con la música. Sin embargo, el director de orquesta Miguel Ángel Castro señala: “El magíster no provee de todas las herramientas necesarias para ser director porque dura muy poco tiempo”.

Además, Castro considera que para llegar a ser un reconocido director de orquesta, existen factores que no están relacionados necesariamente con las capacidades musicales: “También es relevante dirigir ciertas orquestas importantes. Hay algunas instituciones o profesores que por sus conexiones logran que sus alumnos logren dirigir algunas, e independiente del desempeño que tengan, genera un currículum que otorga credibilidad en el medio musical”.

Finalmente, Tomás Brantmayer reflexiona sobre la relación entre la Universidad y el estudio de la música: “Ahora, el artista de música clásica está forzado a pasar por una formación académica. Eso por ejemplo no sucede necesariamente con los poetas, donde figuras como Roberto Bolaños o Raúl Zurita no pasaron por una escuela de Literatura y aun así crearon grandes obras en el campo de la escritura”.

## CONCLUSIONES

En Chile existieron y conviven distintas expresiones musicales de diversas culturas, y como observamos en la investigación, desde las instituciones siempre ha existido la intención de sistematizar dichos saberes, en donde se separó lo que se estudiaría en el Conservatorio y lo que empezó a ser considerado como música popular y marginal.

La élite chilena del siglo XIX se percató que los Estados-nación modernos debían poseer tanto una Biblioteca Nacional como sistemas educativos estructurados, dentro de los cuales las academias y conservatorios para enseñar arte eran esenciales para plasmar estos nuevos ideales modernos.

Lo que comenzó como un arte funcional hacia una expresión mayor como era la iglesia y la milicia, se diversificó hacia otras áreas como la educación y el espectáculo. Más tarde, la secularización de las artes en el siglo XX dio paso a la especialización, lo que germinó la Reforma de 1928 en donde la Universidad se hizo cargo del Conservatorio.

En Latinoamérica, los gobiernos decidieron si las artes debían ser explícitamente nacionales o no, con el fin de reforzar una identidad en donde en algunos se promovió la inclusión de elementos estéticos propios parte de su cultura, popular o indígena. Por su parte, Chile siguió una línea más europeizante y cosmopolita.

El desarrollo modernista impuesto en Latinoamérica, apoyado en la incipiente industrialización y en las reformas educacionales, fue reforzado por un Modelo de Sustitución de Importaciones que comenzó un proyecto de valorar lo producido en Chile, pero que sin embargo se encontró la contradicción de no ser capaz de definir una identidad musical chilena.

Así, llegamos a un momento en donde gran parte de las temporadas de conciertos abarcan música del siglo XIX en pleno siglo XX y una parte importante de la academia y músicos se rehúsan a dar peso a la importancia comunicativa y emocional de la música para adentrarse en una complejidad intelectual individualista.

En este contexto, pese a que el público continúa asistiendo a los espectáculos de música de tradición escrita, la desigual distribución de los capitales culturales genera una brecha donde las categorías de desciframiento, es decir, instancias privilegiadas como la formación universitaria o la tradición familiar, son las que determinan la asistencia a los recintos.

Separamos dos tipos de élites, una que no tiene problemas en pagar los hasta \$30.000 que cuesta un evento en la CorpArtes y otra que asiste a las temporadas del Teatro de la Universidad de Chile, entre la que se encuentran los estudiantes que accedieron a una formación universitaria y cuya experiencia social educativa les permitió adquirir los códigos necesarios para disfrutar de un concierto de música clásica.

Sin embargo, las herramientas para facilitar este acceso están en precarización. Como observamos, los problemas de infraestructura y pedagogía musical tanto en el área formativa como académica dificulta la integración de los sectores más marginales a los códigos estéticos de la música clásica, en donde el trabajo de la FOJI resulta clave para generar una red de apoyo que permita sostener esta democratización.

A eso se le une la dificultad de conseguir el financiamiento, lo que va de la mano de la precariedad laboral de los compositores chilenos y las complicaciones que existen para su difusión, en especial en una época donde la institución del concierto vive transformaciones profundas dentro de su misma industria.

Además, las reformas educativas se han retrasado a causa de un aparato estatal que a lo largo de la historia ha tenido el afán de determinar lo que se considera música y lo que queda fuera, con su expresión más violenta representada en el golpe de Estado y el asesinato de Jorge Peña Hen en 1973.

Al observar los registros históricos expuesto anteriormente se hace evidente un desprecio hacia la figura de la mujer como agente histórico en el desarrollo de la música chilena de tradición escrita, síntoma generalizado en gran parte de la historia de la música clásica occidental.

Así, el desarrollo de la música de tradición escrita en Chile tiene un desafío sintomático de la educación artística en Chile, que es reflexionar sobre su propia importancia dentro de la sociedad. ¿De qué forma transmitir la importancia y los valores de escuchar determinados

artistas a las nuevas generaciones? Pregunta clave para proseguir con el desarrollo de la música de tradición escrita en el país.

¿De qué manera se valora la importancia del arte dentro de la formación integral de las personas de nuestro país? Evidenciamos problemas en distintas áreas en las que se sustenta la música clásica, desde la estructura económica y laboral de parte de las políticas gubernamentales hasta las visiones filosóficas y estéticas frente a la creación artística surgidas en la academia, distintas aristas que influyen en la manera que vivimos la cultura en nuestro país.

## FUENTES

### Bibliografía

Académicos UDEC. *Las malas prácticas que afectan a la sinfónica UDEC: Hablan cuatro ex integrantes de ésta*. Disponible en: <http://www.academicosudec.cl/las-malas-practicas-que-destruyen-a-la-orquesta-sinfonica-udec-hablan-cuatro-ex-integrantes-de-esta/> Accedido en: 10/09/2018

ANA BUSTAMANTE. (2015). *Liceo Experimental Artístico, símbolo del abandono de los jóvenes talentos chilenos*. Perrera Arte. Disponible en: <https://www.perrerarte.cl/liceo-experimental-artistico-simbolo-del-abandono-de-los-jovenes-talentos-chilenos/> . Accedido en: 5/08/2018

Archivo Chile. (2003). *Cantata de los derechos humanos Caín y Abel*. Centro de Estudios Miguel Enríquez. 1-2.

Biblioteca Nacional de Chile. *Semanario Musical*. Accedido desde Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97187.html>. Accedido en 24/07/2018.

Biblioteca Nacional de Chile. *Sociedad Bach (1885-1959)*. Accedido desde Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96694.html>. Accedido en 10/8/2018.

Biblioteca Nacional de Chile. *Estela Cabezas Espinosa (1921- )*. Accedido desde Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92946.html> . Accedido en 10/8/2018.

Biblioteca Nacional de Chile. *Leni Alexander Pollak (1924-2005)*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92950.html> . Accedido en 10/8/2018.

CARRASCO, EDUARDO y RODRÍGUEZ, MILI (eds.). (1994). *Situación de la música clásica en Chile*. Santiago: División de Cultura del Ministerio de Educación, Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Facultad de Artes de la Universidad de Chile. 79.

CASTILLO DIDIER, MIGUEL. (1998). *Jorge Peña Hen A veinticinco años de su muerte*. Revista musical chilena, 52(190), 7-10.

Centro de extensión artística y cultural Universidad de Chile. (2017). *Temporada oficial 2017*. Temporada 2017, 13-14.

Centro de extensión artística y cultural Universidad de Chile. (2018). *Temporada oficial 2018*. Temporada 2018, 14-15.

CLARO, SAMUEL y URRUTIA, JORGE. (1973). *Historia de la Música en Chile*. Chile. Editorial Orbe. Páginas 14-119.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2011). *Análisis de factibilidad para la implementación de un sistema de cultura en Chile*. Sección Observatorio Cultural.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2017). *Política Nacional del Campo de la Música 2017-2022*.

Cuaderno Pedagógico. (2017). Orquesta de Cámara de Chile: Experiencias musicales para la escuela. (2017). 10-20.

DE LA SOTTA DONOSO, ROMINA. (2017). *Radiografía cultural de los candidatos presidenciales*. El Mercurio, jueves 16 de noviembre, Cultura, A9.

Diario Uchile. (2016). *El silencioso centenario de la soprano mapuche Rayén Quitral*. Radio Universidad de Chile. Disponible en: <https://radio.uchile.cl/2016/11/07/el-silencioso-centenario-de-la-soprano-mapuche-rayen-quitral/#/> Disponible en: 21/6/2018

Encuesta de participación cultural. (2017). Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Páginas 97-117.

Editorial, C. (1945). *Difusión musical en las provincias*. Revista Musical Chilena, 1(2), 4.

Ensamble Bartók. (2000). *Biografía*. 24/08/2018, de Ensamble Bartók. Disponible en: <http://www.ebartok.scd.cl/biografia.htm> Accedido en 24/08/2018. Accedido en: 29/08/2018

Fundación Dudamel. *Biografía Gustavo Dudamel*. (2018). Disponible en: <http://www.gustavodudamel.com/ve-es/biografia> Accedido en 13-09/2018 Accedido en: 12/09/2018

GOULD, GLENN. (1984). *Las perspectivas de la grabación*. En *Escritos Críticos*. Editorial Turner p.407

Informe Anual de Estadísticas Culturales. (2016). Instituto Nacional de Estadísticas. Páginas 200, 209

JUAN ARROS SAGREDO. *Quienes Somos*. de Liceo Experimental Artístico. Disponible en: <http://lea-santiago.cl/quienes-somos-2/> Accedido en: 10-09-2018.

MERINO MONTERO, LUIS. (2003). *1973-2003: treinta años*. Revista Musical Chilena, 57(199), Páginas 39-56.

MIGUEL ALMARCHE. (2012). *Método Orff*. Educamus. Disponible en: <http://www.educamus.es/index.php/metodo-orff> Accedo en: 07/07/2018.

ORREGO SALAS, JUAN. (s/a). *Araucanian Indian Instruments*, Ethnomusicology, X/1, 56.

PEÑA QUERALT, MARÍA PILAR y POVEDA, JUAN CARLOS. (2010). *Alfonso Leng: Música, modernidad y chilenidad a Comienzos del Siglo XX*. Chile. Gráfica LOM. 15-126.

PEREZ ROULIEZ, SEBASTIÁN. (2017). *¿Qué es el "Vale Cultura", la medida estrella de Piñera en cultura?*. Revista Hiedra, Disponible en: <http://revistahiedra.cl/opinion/que-es-el-vale-cultura-la-medida-estrella-de-pinera-en-cultura/8>. Accedido en 21/6/2018.

PIERRE BOURDIEU. (2010). *El Sentido Social del Gusto*. Argentina: Siglo veintiuno. 126-127.

POBLETE LAGOS, CARLOS. (2010). *Enseñanza musical en Chile: continuidades y cambios en tres reformas curriculares (1965, 1981, 1996-1998)*. Revista musical chilena, 64(214). 31-32.

POLEO P. RAFAEL. (2005). *Mangoré el Artista*. En Agustín Barrios, el Indio Mangoré. República Bolivariana de Venezuela: Fundación Conservatorio Vicente Emilio Sojo Barquisimeto.9-10.

R. MACÍAS SÁNCHEZ. (2013). *Shostakovich y el fútbol. "The Golden Age"*. Eferímedes Pedro Beltrán. Disponible en: <http://www.eferi>

R. MACÍAS SÁNCHEZ. (2013). *Shostakovich y el fútbol. "The Golden Age"*, de Efemérides Pedro Beltrán. Disponible en: [www.efemeridespedrobeltran.com/es/eventos/septiembre/shostakovich-y-](http://www.efemeridespedrobeltran.com/es/eventos/septiembre/shostakovich-y-)

[el-futbol.-the-golden-age.-hoy-25-de-septiembre-de-1906-nace-shostakovich.](#) Accedido en 23/08/2018.

RODRIGO GONZÁLEZ. (2018). *Jorge Peña Hen, el padre de las orquestas juveniles*. La Tercera. Disponible en: <http://culto.latercera.com/2018/06/30/jorge-pena-hen-padre-las-orquestas-juveniles/> Accedido en: 30/08/2018

RONDÓN, VÍCTOR. (2014). *Música y negritud en Chile: de la ausencia presente a la presencia ausente*. *Latín American Music Review*, Volumen 35, N°1. 2014

SANDOVAL, LUIS. (1911). *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación*. Santiago de Chile. Imprenta Gutenberg. 9 -33.

SANTA CRUZ, DOMINGO. (1947). *Plan de fomento a la creación musical*. *Revista Musical Chilena*, 3(24), 3-6.

SANTA CRUZ, DOMINGO. (2007). *Mi Vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Con Edición y revisión musicológica Bustos Valderrama Ediciones Universidad Católica de Chile. 32.

Segunda Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural, Ediciones cultura. Editor general: Miguel Ángel Viejo.

TRONCOSO M., CONSTANZA. (2018). *Alejandra Urrutia se convierte en la primera directora titular del Teatro Municipal: "Aprecio que confíen en mi trabajo"*. EMOL, disponible en: <http://www.emol.com/noticias/Espectaculos/2018/06/28/911493/Alejandra-Urrutia-se-convierte-en-la-primera-directora-titular-del-Teatro-Municipal-Valoro-mucho-que-confien-en-mi-trabajo.html> Accedido en 10/08/2018.

VERA MALHUE, FERNANDA. (2015). *¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena*. 104-109.

WINNER, E., T. GOLDSTEIN y S. VINCENT-LANCRIN. (2014). *¿El arte por el arte?*, OECD Publishing.

X. BERTIN, D. MUÑOZ, A. PRADO, D. VILLEGAS Y J. GARCÍA. (2013). *Incendio consume el 10% del Teatro Municipal, pero no afecta el escenario*. Disponible en:

<http://www2.latercera.com/noticia/incendio-consume-el-10-del-teatro-municipal-pero-no-afecta-el-esenario/> Accedido el 24/07/2018.

## **Entrevistas**

Alvaro Gallegos Marino - 21 de Marzo del 2018

Tomás Brantmayer - 23 de Marzo del 2018

Jose Manuel Izquierdo König - 23 de Abril del 2018

Valene Georges - 14 de mayo del 2018

Romina De La Sotta Donoso- 17 de mayo del 2018

Tomás Peters Núñez - 20 de junio del 2018

Valeska Herrera Barraza - 25 de junio del 2018

Cristián Guerra Rojas - 4 de julio del 2018

Marco Llerena Rodríguez - 9 de agosto del 2018

Fernanda Vera Malhue - 13 de agosto del 2018

Juan Pablo Baraona Reyes - 3 de septiembre del 2018

Víctor Rondón - 4 de septiembre del 2018

Daniel Guerra Acuña - 6 de septiembre del 2018

Luis Merino Montero - 10 de septiembre del 2018



Prof. Tania Tamayo G.  
Jefa de Carrera Escuela de Periodismo  
Instituto de la Comunicación e Imagen  
Universidad de Chile  
PRESENTE

A continuación le comunico a usted la evaluación de la memoria de título "*Lo clásico de la música en Chile. La situación de la música de tradición escrita en nuestro país*" de los estudiantes Gabriel Sandoval Pulido y Pedro Cárdenas Rueda, trabajo guiado por la profesora María Cecilia Bravo en la categoría Reportaje Periodístico:

	ITEM	ASPECTOS CONSIDERADOS	%
1.1	<b>Pertinencia y relevancia del tema</b>	Interés público y enfoque.	10%
1.2	<b>Investigación y reporteo</b>	Técnicas de reporteo, calidad y cantidad de fuentes, rigurosidad en el tratamiento de la información	40%
1.3	<b>Estructura y presentación</b>	Coherencia narrativa, fluidez y formato.	25%
1.4	<b>Redacción</b>	Estilo narrativo, recursos estilísticos y calidad de la redacción	25%

Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno 6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable 4.9–4.0; Deficiente 3.9– 3.0

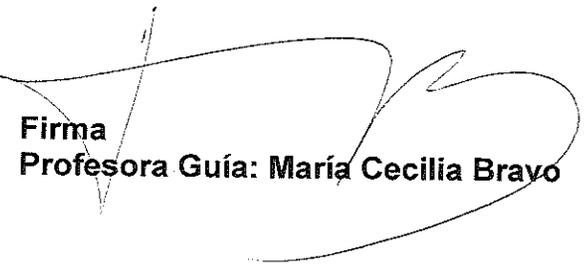
Item	Nota	Valor
1.1	7,0	0,7
1.2	7,0	2,8
1.3	7,0	1,8
1.4	6,5	1,6
<b>Nota Final</b>		<b>6,9</b>



## COMENTARIO

*Los estudiantes realizaron un buen trabajo de reportaje de fuentes y, en base al reporte, la construcción de los diferentes capítulos del texto que van articulando el contexto histórico respecto del tema que fue investigado. La relevancia del tema es fundamental pues las memorias consagradas al tema de la cultura son escasas en la carrera. Se sugiere, corregir algunos problemas de estilo y redacción que no permiten una lectura fluida.*

Atentamente,

  
Firma  
Profesora Guía: María Cecilia Bravo

Santiago 7 de enero, 2019



Prof. Tania Tamayo G.  
Jefa de Carrera Escuela de Periodismo  
Instituto de la Comunicación e Imagen  
Universidad de Chile  
PRESENTE

A continuación le comunico a usted la evaluación de la memoria de título "*Lo clásico de la música en Chile. La situación de la música de tradición escrita en nuestro país*", de los estudiantes Gabriel Sandoval Pulido y Pedro Cárdenas Rueda trabajo guiado por la profesora María Cecilia Bravo en la categoría Reportaje Periodístico:

	ITEM	ASPECTOS CONSIDERADOS	%
1.1	<b>Pertinencia y relevancia del tema</b>	Interés público y enfoque.	10%
1.2	<b>Investigación y reporteo</b>	Técnicas de reporteo, calidad y cantidad de fuentes, rigurosidad en el tratamiento de la información	40%
1.3	<b>Estructura y presentación</b>	Coherencia narrativa, fluidez y formato.	25%
1.4	<b>Redacción</b>	Estilo narrativo, recursos estilísticos y calidad de la redacción	25%

Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno 6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable 4.9–4.0; Deficiente 3.9- 3.0

Item	Nota	Valor
1.1	7,0	0,7
1.2	6,7	2,7
1.3	6,2	1,6
1.4	6,8	1,7
<b>Nota Final</b>		<b>6,6</b>



## COMENTARIO

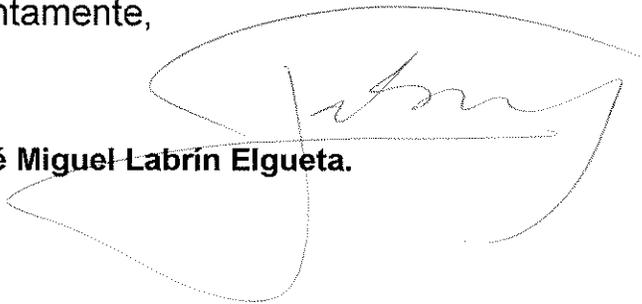
1. ***El trabajo de los estudiantes Gabriel Sandoval y Pedro Cárdenas es una interesante memoria que aborda un tema escasamente discutido a nivel de pregrado y menos, desde la formación inicial de un periodista. Felicito a los estudiantes por dicha elección y el aporte que sin duda representa el documento.***
2. ***Sin embargo, considero que transversalmente se aprecian ciertas incoherencias. Si se asume lo enunciado en el párrafo final de la introducción, donde se advierte al lector o lectora el alcance del reportaje (“las instituciones musicales, su desarrollo y consecuencias”), el título se prestaría para una confusión importante, en especial si de manera intencionada no se aborda el documento desde los creadores, y principalmente desde las trayectorias histórico-culturales de la composición en Chile. Lo curioso, eso sí, es que gran parte del documento aborda la pregunta por el o la realizadora. Quizás sería pertinente para la defensa aclarar la relación entre la institucionalidad y el sujeto creador.***
3. ***También deviene problemática la doble definición conceptual del título, presente como tensión a lo largo del documento. ¿Cuál es el alcance contemporáneo de entender a un repertorio como “Música Clásica” o bien, como “música de tradición escrita” en Chile? ¿Por qué no se situaron desde los conceptos de “música docta”, “cultura” o “académica”?***
4. ***Considerando lo anterior, siento que en el documento hace falta una reflexión más sustantiva sobre la institucionalidad cultural en Chile, sus principales debilidades y una evaluación crítica profunda sobre los regímenes jurídico normativos que sustentan los espacios culturales dedicados a la creación, divulgación y/o producción de conocimiento de la música académica.***
5. ***Esto se relaciona con la inserción en la memoria de la ópera en el campo de lo musical, discutible si se reduce en términos de la obra como partitura. Esto no es menor en un contexto de discusión pública (y de actualidad, en el contexto de un debate parlamentario sobre la nueva ley de artes escénicas) cuando la ópera en sí misma se reconoce desde la representación. Esto, que también ocurre con la danza y particularmente con el ballet, es un eje que, a mi juicio, debido a la especificidad del tema abordado, debió excluirse del texto o a lo menos haber hecho una observación al respecto.***
6. ***Finalmente, pese a que el texto es sin duda de alta calidad, considero que corresponde más a un informe -que organiza una significativa***



información-, que a un reportaje. Recomiendo que las decisiones editoriales se expliciten en la defensa. A nivel de estructura, recomendaría eliminar el capítulo de conclusiones.

7. Por las razones antes expuestas, califico la memoria con nota 6,6 (seis coma seis)

Atentamente,

  
José Miguel Labrín Elgueta.

Santiago, 27 de Diciembre de 2018



Prof. Pascale Bonnefoy  
Jefa de Carrera Escuela de Periodismo  
Instituto de la Comunicación e Imagen  
Universidad de Chile  
PRESENTE

A continuación le comunico a usted la evaluación de la memoria de título "*Lo clásico de la música en Chile*" de los estudiantes *Gabriel Sandoval Pulido* y *Pedro Cárdenas Rueda*, trabajo guiado por la profesora *María Cecilia Brava* en la categoría Reportaje Periodístico:

	ITEM	ASPECTOS CONSIDERADOS	%
1.1	<b>Pertinencia y relevancia del tema</b>	Interés público y enfoque.	10%
1.2	<b>Investigación y reporteo</b>	Técnicas de reporteo, calidad y cantidad de fuentes, rigurosidad en el tratamiento de la información	40%
1.3	<b>Estructura y presentación</b>	Coherencia narrativa, fluidez y formato.	25%
1.4	<b>Redacción</b>	Estilo narrativo, recursos estilísticos y calidad de la redacción	25%

Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno 6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable 4.9–4.0; Deficiente 3.9- 3.0

Ítem	Nota	Valor
1.1	6,5	0,7
1.2	6,2	2,5
1.3	6,0	1,5
1.4	6,0	1,5
<b>Nota Final</b>		<b>6,1</b>



## COMENTARIO

El trabajo propone un enfoque de interés público y actualidad, desde el ámbito de las políticas culturales, al indagar sobre los determinantes que inciden en el consumo de música de tradición escrita en el país.

A través de un recorrido histórico, los estudiantes identifican los principales factores y variables que influyen en el lugar que ha ocupado la música de tradición escrita a lo largo de nuestra historia. Estos elementos son examinados en una puesta en relación con otros que buscan dar cuenta de la situación actual en el ámbito de la música clásica.

En este contexto, si bien se destaca el trabajo de investigación histórica, en especial hasta la década de 1940, terreno de la música en los últimos 15 años, en especial tras la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y el Consejo de la Música.

Respecto de la coherencia narrativa y fluidez, si bien ella se mantiene en términos globales, en algunos capítulos aparecen párrafos o ciertas informaciones que resultan un poco confusas en el contexto en que se son situadas.

En este trabajo se valora la gran cantidad y calidad de las fuentes y las técnicas de reporteo. Esto constituye una de las grandes fortalezas y riqueza de la memoria. Sin embargo, en el tratamiento de la información se distinguen ciertas faltas de rigurosidad y algunos pequeños errores en datos y fechas. Buen nivel de redacción, aunque con algunos errores de ortografía y tipeo.

Atentamente,

**María Inés Silva**  
Profesora

Santiago, 8 de enero de 2019