



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO**

***ARS Y SCIENTIA: CONSOLIDACIÓN DE LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA MÚSICA
EN LA UNIVERSIDAD DE CHILE (1928-1953).***

Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía
Con mención en Estética y Teoría del Arte
Presentada por

LEONORA FERNANDA ORTEGA SÁENZ

Profesor Patrocinante
Dr. Luis Merino Montero

Santiago de Chile, 2019

ÍNDICE

Dedicatoria.....	vii
Agradecimientos.....	viii
Resumen.....	ix
1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Antecedentes del problema de investigación	4
1.2. Problema de investigación	6
1.3. Hipótesis	9
1.4. Marco teórico	10
1.5. Objetivos	13
1.6. Metodología	14
1.7. Estructura del texto	22
1.8. Consideraciones preliminares.....	25
2. Marco referencial: UN TRAYECTO DE INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA MÚSICA	26
2.1. <i>Ars - Scientia</i> : Dimensiones de la música de tradición escrita ...	27
2.1.1. <i>Musica speculativa</i>	35
2.1.2. <i>Musica practica</i>	39
2.1.3. Sobre la educación.....	44
2.1.4. A modo de síntesis.....	48
3. Marco conceptual: INSTITUCIÓN, ESCRITURA Y LOGOS	53
3.1. Institución: en torno al concepto.....	53
3.1.1. La discusión sociológica	57
3.1.1.1. Instituido - Instituyente.....	59
3.1.2. Movimiento institucionalista / Análisis institucional.....	61

3.1.3. La discusión filosófica	65
3.1.4. Institución y reparto: el adentro / el afuera.....	78
3.2. Escritura y logos: un trayecto de institucionalización del	
 pensamiento.....	84
3.2.1. Escritura y poder.....	90
3.2.2. Escritura y logos.....	95
3.2.2.1. Logocentrismo.....	99
3.2.2.2. Otras miradas.....	102
3.3. América Latina: Institución, escritura y logos	105
3.3.1. Instituciones	105
3.3.2. Escritura en América Latina.....	110
3.3.2.1. Logocentrismo desplazado - eurocentrismo.....	113
4. Núcleos conceptuales: MÚSICA Y LOGOS.....	117
4.1. Escritura musical.....	118
4.1.1. El paradigma racionalista de la música occidental.....	121
4.1.2. Partitura musical.....	125
4.1.3. Escritura musical desde la composición.....	129
4.2. Escritura musical y logocentrismo.....	132
4.2.1. Episteme racionalista - logocentrismo musical.....	132
4.2.2. La cuestión del soporte.....	136
4.2.3. El problema de la nominación: Culto - Popular / Escrito -	
Oral.....	141
4.2.4. Importancia de los tratados musicales	147
4.2.5. Sobre la idea de música absoluta.....	150
5. Marco historiográfico: MÚSICA E INSTITUCIÓN.....	154
5.1. Música como campo de estudios superiores.....	154
5.1.1. Música especulativa: Universidades	158
5.1.2. Música práctica: Conservatorios.....	164

5.2.	América Latina: música, escritura y logos.....	166
5.2.1.	América Latina y la música de tradición escrita.....	170
5.2.2.	Conflicto epistemológico - logocentrismo musical desplazado.....	173
5.2.3.	Decolonialismo musical: Sistema Jesuita - Sistema Conservatorio.....	175
5.3.	Institución musical en Chile - antecedentes.....	181
6.	Caso de estudio: UNIVERSIDAD DE CHILE.....	189
6.1.	Universidad	189
6.2.	Universidad de Chile.....	191
6.3.	Universidad y música en Chile.....	199
6.4.	Conservatorio Nacional de Música.....	205
6.5.	Proyecto instituyente de la música de tradición escrita.....	209
6.5.1.	Domingo Santa Cruz.....	212
6.5.2.	Pasos anteriores a 1928.....	216
6.5.3.	Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.....	221
7.	ANÁLISIS.....	232
7.1.	Binomio Arte y Ciencia de la música en la Universidad de Chile.....	238
7.1.1.	Dimensión práctica.....	238
7.1.1.1.	Creación e Interpretación.....	240
7.1.1.2.	Extensión musical.....	257
7.1.2.	Dimensión especulativa.....	265
7.1.2.1.	Teoría e Investigación musical.....	268
7.1.2.2.	Escritura sobre música.....	273
7.1.3.	Convergencias: Música y educación.....	302
7.2.	En torno a la institución.....	318

8. CONCLUSIONES.....	333
8.1. Discusión preliminar.....	333
8.2. Conclusiones generales.....	344
8.3. Conclusiones finales.....	352
9. BIBLIOGRAFÍA.....	365

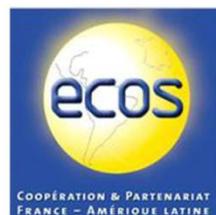
Tesis realizada gracias al apoyo del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (FONDECYT), a través de su programa Fondecyt Regular 2016-2019, como tesista en Proyecto N° 1160102, “La institucionalización de la modernidad de la música clásica como práctica social entre 1928 y 1973 en el marco de la Universidad de Chile”, del Investigador Responsable Dr. Luis Merino Montero.



Investigación realizada con el apoyo del Proyecto de Intercambio, Programa de Cooperación Científica ECOS-CONICYT (Francia-Chile). Proyecto de Investigación Folio C160H1 (2017-2019), “Hacia una ética del sonido. Reflexión sobre los usos del sonido”. Investigador Responsable Gustavo Celedón (Chile) y Makis Solomos (Francia). Universidad de Valparaíso, UMCE, Universidad París VIII.



CONICYT
Comisión Nacional de Investigación
Científica y Tecnológica



A Sonia mi madre, siempre.

Al Chile que despertó en octubre, antes de terminar este escrito.

Y a todos aquellos que sigan despiertos por un país más justo y digno.

1. INTRODUCCIÓN

La presente investigación surge a partir de la propia experiencia de la autora en el campo musical en Chile, específicamente en aquel de la música de tradición escrita centrada en la academia. En primer lugar, desde un rol de intérprete enfocado en la práctica musical, continuando luego en una etapa de acercamiento teórico, producto de la experiencia de posgrado. Dicho acercamiento se realizó inicialmente desde la disciplina musicológica y posteriormente, en el caso específico de la presente investigación, vinculado con un enfoque teórico de carácter estético-musicológico. En este contexto, la participación en el Proyecto Fondecyt del Investigador Responsable Dr. Luis Merino Montero, ha sido fundamental en la definición y concreción de una línea de investigación que reúne y consolida las experiencias anteriores, en pro de realizar un estudio que pueda aportar a una discusión crítica en torno a los procesos de consolidación del propio campo, desde un marco teórico multidisciplinar¹.

En las experiencias señaladas, se ha podido vivenciar primero y problematizar después, cómo la música basada en la escritura musical se instaló en Chile principalmente en el marco de la institución universitaria de la Universidad de Chile, de la mano de todo un complejo sistema de referencia que se instituyó por sobre otros y permanece aún como hegemónico. Si bien en la actualidad el contexto es multi-institucional, con dicho poder institucional distribuido en

¹ Este trabajo forma parte del proyecto FONDECYT (Fondo de Ciencia y Tecnología) N° 1160102, “La institucionalización de la modernidad de la música clásica como práctica social entre 1928 y 1973 en el marco de la Universidad de Chile”, a cargo del Investigador Responsable Dr. Luis Merino Montero, con el Dr. Cristián Guerra y Dra. Silvia Herrera como coinvestigadores, en el que participa quien firma esta investigación como doctoranda, junto a Catalina Sentis y Julio Garrido como asistentes.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a Horacio, mi padre y Catalina, hermana mía, por su apoyo sin dudas. En este tan extenso proceso nunca dudaron de un logrado cierre.

A aquellos amigos y amigas que de una u otra forma participaron de este proceso.

A mis compañeros y compañeras del Doctorado con quienes iniciamos amistad para las movilizaciones estudiantiles de 2011, encuentros que resultaron determinantes en mi decisión de iniciar este largo camino del Doctorado.

A Gustavo Celedón por compartir conmigo la posibilidad de realizar una estadía de investigación en París, Francia, que resultó fundamental en el giró que tomó mi trabajo. Asimismo, a la enorme generosidad de Makis Solomos durante esos días de invierno parisino, mientras me internaba en el maravilloso universo de la escritura.

A los profesores de diversos seminarios que tanto aportaron a mi formación así como a los colegas del proyecto FONDECYT por compartir conmigo sus muy valiosos conocimientos.

Mis más profundos agradecimientos al Profesor Luis Merino. Debo una parte inmensa del resultado de esta tesis a su generosidad, saber y experiencia.

Agradezco finalmente a la vida, a los cambios, al estallido y revuelta de octubre 2019, a la música que ya extraño, a los estudiantes de los que aprendo cada día y al anhelo que nos mueve de poder tener un país más justo y digno.

RESUMEN

Esta investigación busca sentar las bases para una reflexión, en un sentido amplio, sobre la relación entre música e institución, centrada para este caso en la música de tradición escrita. Para ello, aborda el período de institucionalización de esta música en Chile específicamente en la etapa de consolidación de dicho proceso, comprendida entre los años 1928 y 1953, en el marco del proyecto instituyente liderado por Domingo Santa Cruz en la Universidad de Chile, en el periodo señalado. Las antiguas dimensiones de la música conocidas como *ars* y *scientia*, se reúnen en dicha institución universitaria a partir de un primer eje institucional, un segundo eje basado en la escritura musical y un tercer eje referido al reingreso del logos en la música.

Lo anterior se materializa inicialmente con el ingreso del Conservatorio Nacional de Música a la institución universitaria, seguido de la creación de la Facultad de Bellas Artes y la consecuente instalación de la estructura institucional y finalmente, con el ingreso de la teoría y la investigación musical a la Universidad de Chile. Busca asimismo reconocer cómo la dimensión especulativa de la música habría sufrido una transformación en relación a la versión, originalmente del mundo griego centrada en la filosofía, recuperando a través de la racionalización de la música, cristalizada en la escritura musical, aquel cierto cientificismo perdido. Esto es, la dimensión práctica, habría terminado por generar su propia contraparte especulativa.

En este contexto, se propone revisar el rol de mediación que la educación, institucionalizada en la Facultad de Bellas Artes, habría tenido en esta reunificación transformada de las dos dimensiones de la música en la Universidad de Chile.

Este proceso será estudiado mediante el relato de los propios gestores del proyecto instituyente plasmado en diversas fuentes, particularmente en la *Revista Musical Chilena* de la Universidad de Chile, entre los años 1945 y 1954. El análisis pondrá en discusión lo anterior, con los conceptos de institución, escritura, logos y escritura musical. Como ideas vinculantes se establecen las dos dimensiones de la música señaladas y como figura central al compositor.

organismos diversos, se aprecia que las bases de dicha institucionalidad musical que perduran hasta el día de hoy, se consolidaron a través de un complejo proceso instituyente en el que la música de tradición escrita de origen europeo y su escritura musical tuvieron un rol fundamental.

Siglos antes del periodo señalado, ocurrió otro proceso instituyente en el que se terminó por definir un modo trascendental de instituir a la música, a partir de un sistema de pensamiento en esencia filosófico y luego teológico. Esto es, la división de la música, o más bien lo que para los griegos comprendía el concepto *mousiké*, en dos dimensiones en esencia opuestas. Por un lado, una dimensión especulativa de la música y por el otro, una dimensión práctica. Dicha bipartición se entenderá para esta investigación como un acto instituyente originario, que definirá en adelante, dentro del contexto de la música de tradición escrita de origen occidental, dos trayectos de institucionalización de la música. Estos son, *Ars* y *Scientia* de la música.

Se explicará cómo fue el desarrollo de cada uno de dichos trayectos, estudio que realizaremos en vinculación con nuestro marco conceptual. De este modo, entrarán a dialogar las instituciones, la universidad, la escritura, el logos y la racionalización de la música, entre otros aspectos. A partir de lo señalado, este estudio abordará el siglo veinte y el incipiente campo musical al momento de su instalación en Chile, específicamente en la ciudad de Santiago y en la Universidad de Chile, donde ubicaremos nuestro caso de estudio. En este contexto, propondremos que, como resultado del proceso de institucionalización de la música en esta universidad, se produjo una suerte de reunión de las antiguas dimensiones de la música de origen griego, si bien con sus correspondientes transformaciones en clave de racionalización, escritura y logos.

El objeto de estudio será de tipo abstracto, a partir de la reflexión fruto de estudiar el proceso de consolidación de la institucionalidad de la música de tradición basada en la escritura en Chile, en el periodo comprendido entre los años 1928 y 1953 en el contexto de la etapa definida como mono-institucional en

el marco de la Universidad de Chile, específicamente a través de la Facultad de Bellas Artes, los Institutos de Extensión e Investigación Musical y el Conservatorio Nacional de Música.

Dicho estudio será realizado a la luz de un amplio concepto globalizador como es el de *institución*, junto a un concepto secundario, el de *escritura*, que actuarán como ejes de la investigación aplicados al contexto del campo musical. Se propone ponerlos en vinculación utilizando como fuerza aglutinadora de dichos conceptos, la idea de logos, aplicada a partir de los autores que darán cuerpo al marco teórico, como *logo/eurocentrismo*. A su vez este marco amplio será llevado a la música, específicamente de tradición escrita, a partir de los conceptos de escritura musical, racionalización de la música e institución musical. Estos conceptos serán articulados en una línea de estudio en base a la separación de la música en dos dimensiones, propia del pensamiento filosófico del mundo antiguo en Grecia.

Lo anterior se llevará a cabo teniendo como objeto materia de análisis el relato plasmado y publicado en fuentes reconocidas como oficiales del proyecto instituyente, cuyo foco está en la *Revista Musical Chilena* editada dentro de la Universidad de Chile entre los años 1945 y 1954. Serán utilizados como soporte central los textos aparecidos entre el número 1 y el número 44 de dicha publicación. Se ha optado por situar como fuente de estudio mayoritariamente a la publicación señalada por considerar que encarna, de modo paradigmático, el discurso oficial que sostuvo el grupo que llevó a cabo en mayor medida el proceso instituyente y su posterior consolidación. En un rol central entre los sujetos de estudio estará la figura del compositor y según veremos, habrá uno de ellos que actuará a su vez como figura principal de dicha etapa.

Los conceptos ejes de este trabajo serán presentados desde sus aspectos teóricos más generales, en una suerte de estado del arte focalizado en función de los propósitos de la investigación, llevándolos luego a una contextualización historiográfica, para posteriormente dar una mirada más específica al caso de

estudio. Considerando que el objeto de estudio se presenta aquí como una formulación teórica y multidisciplinar, un modelo de representación de naturaleza abstracta, se espera concretizarlo a través del estudio de los textos publicados principalmente en el medio oficial de difusión del contexto en cuestión, en tanto soporte de estudio que permitirá reconocer y aplicar el marco teórico complejo de la investigación.

Finalmente, consideramos importante realizar una revisión de la situación institucional de la música de tradición escrita en Chile desde un enfoque estético-musicológico con una base historiográfica, haciéndolo dialogar tanto con ideas provenientes de la filosofía y de otras disciplinas de las ciencias sociales, principalmente la sociología y la antropología, con las cuales el enfoque inicial comparte epistemología y lenguaje específico. Asimismo, la propuesta de esta investigación permitirá un acercamiento al proceso que consideramos novedoso, dado que intentaremos vincular dos tradiciones y trayectos de institucionalización de la música, junto a los sistemas de pensamiento que éstos arrastraron, vinculándolos con nuestro propio proceso de institucionalización e ingreso definitivo a la institución universitaria en la Universidad de Chile. Creemos que lo anterior permitirá aportar en la discusión y estímulo a la reflexión sobre la música basada en la escritura colaborando con nuestro espacio de creación e investigación, lo que es a la vez una de las principales motivaciones de la presente investigación.

1.1. Antecedentes del problema de investigación

Esta investigación aborda el período de institucionalización de la música en Chile específicamente en la etapa de consolidación de dicho proceso, comprendida entre los años 1928 y 1953. Lo anterior, en la idea de vincular dicho proyecto instituyente con una tradición en torno a la música de larga data

originada en el mundo antiguo, que para efectos de nuestro propósito nos permitirá constituir un marco amplio a nivel historiográfico, para un análisis más complejo. Todo lo cual sentará bases para una reflexión de la relación entre música e institución.

En vinculación con lo señalado anteriormente, la investigación considera como núcleo el hecho que la institución universitaria y la institución de la escritura musical de origen europeo, ambas ya establecidas en América Latina y Chile, se combinaron en el momento históricamente propicio en nuestro país como fuerzas instituyentes de un poder, una economía, una ideología y un orden que terminó por ser hegemónico.

Por otra parte, creemos que la tradición musicológica chilena ha abordado tradicionalmente la historiografía de la creación musical en Chile como un proceso progresivo, direccional, asumiendo los pasos dados en este camino como avances dignos de ser significados y promocionados principalmente a través del discurso académico. Ahora bien, en los últimos años han surgido nuevas voces que comienzan a cuestionar estos procesos desde otros enfoques, más ligados a posturas críticas y antihegemónicas. De manera más bien soterrada, ambas posturas comienzan a disputarse la interpretación y valoración de dichos procesos y la posibilidad de continuar escribiendo o bien reescribiendo esa historia. Al respecto, no se tratará de optar acá por una u otra postura, sino de sumarse a entender la historiografía de la música en Chile como un proceso que debe estar en constante reflexión y cuando sea requerido, de actualización en base a nuevas fuentes y nuevos enfoques.

En este sentido, el reflexionar acerca de las temáticas señaladas se ha hecho necesario para la investigación musicológica que quiera abordar el repertorio docto contemporáneo nacional, dado que las tradicionales y por cierto importantes investigaciones de enfoque principalmente historiográfico han mostrado la necesidad de ser actualizadas a la luz de estudios más críticos. Lo cual significa a su vez ampliar las tradicionales fuentes bibliográficas

musicológicas con nuevos aportes conceptuales y epistemológicos. Una investigación que quiera estudiar procesos como los que esta propone, se ve cada vez más enfrentada a hacerlo recurriendo a fuentes multidisciplinares relacionadas con un cuerpo teórico más amplio y complejo. Esto, en el entendido de que cada investigador parte desde sus propias motivaciones y convicciones.

Esta investigación no se plantea como un aporte en esencia nuevo, porque esto sería dejar de reconocer el importante trabajo que han venido desarrollando los autores que dan forma al marco referencial que veremos más adelante. No obstante, creemos que lo particular acá será dicho marco amplio y el intento general de esta investigación de llevarlo hasta el campo musical de la música de tradición escrita en Chile.

1.2. Problema de investigación

De acuerdo a lo señalado, proponemos estudiar el proceso de institucionalización de la música de tradición escrita en la Universidad de Chile, a partir del proyecto instituyente que lideró el compositor y abogado Domingo Santa Cruz, en el marco del Conservatorio de Música y la Facultad de Bellas Artes de dicha institución universitaria.

Lo anterior en base al planteamiento de que en dicho proceso se habría dado una situación particular de reunificación de la antigua división de la música en dos dimensiones opuestas, concepción originada en el mundo clásico que comprendía a la música entendida por una parte en una dimensión especulativa y por la otra, en una dimensión práctica. Dichas dimensiones que luego en el mundo latino pasaron a ser nombradas como *Ars* o *arte musical* en cuanto a la música práctica y *Scientia* o *ciencia de la música*, por el lado de la especulativa, habrían a su vez dado paso, en procesos históricos de largo desarrollo, a diferentes trayectos de institucionalización de la música.

Así, la música especulativa siguió el trayecto de las disciplinas que pasaron a formar parte de las artes liberales, que ingresaron luego a la institución de las universidades originadas en Europa durante la Edad Media y el Renacimiento. Perdió luego en el periodo ilustrado su rol entre las ciencias que formaban al ciudadano, originalmente para la filosofía y luego para la teología, centrándose finalmente en una educación para las repúblicas. Por otro lado, y de modo general, la música práctica no fue incorporada entre las artes liberales, quedando relegada a un rol funcional a la religión y a su estudio en escuelas catedralicias y monacales primero, al mundo ceremonial de las universidades luego, para a finales del siglo dieciocho ingresar a una nueva institución dedicada específicamente a ella, los Conservatorios.

Por otra parte una vez llegada la institución universitaria a América, para el caso de Chile y particularmente de la Universidad de Chile en el contexto de la conformación de las repúblicas modernas, se instaló desde el origen una idea distinta de universidad pensada en los requerimientos de la naciente República. En cuanto a la música, esta quedó fuera de la universidad en su dimensión especulativa y siguiendo el modelo francés, la práctica musical fue asignada al Conservatorio Nacional de Música.

A partir del marco referencial anterior, creemos que el proceso instituyente liderado por Santa Cruz, del modo en que fue concebido, con los pasos que se siguieron y por el ideario e imaginario ideológico que poseían las personas que lo llevaron a cabo, habría logrado una suerte de asociación del antiguo binomio Arte y Ciencia de la música en el marco de la Universidad de Chile.

Dicho proceso instituyente será entonces el caso de estudio de la presente investigación, el cual será entendido de acuerdo a la división propuesta por Luis Merino (2019), en tres etapas. La primera a partir del año 1928, en que se produce la reforma en la Universidad de Chile, hasta el año 1940. A partir de ese año hasta el año 1947 en que comienza la exteriorización del proyecto, fundamentalmente con la creación del Instituto de Extensión Musical, se

establecerá una segunda etapa. Finalmente, a partir de 1947 se definirá la tercera, con la creación del Instituto de Investigaciones Musicales, cerrando este estudio en el año 1953, momento en que Domingo Santa Cruz deja el cargo de Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. El marco temporal está establecido en el contexto más amplio de lo que señalaremos como la etapa monoinstitucional de la música de tradición escrita en Chile².

En este sentido, el objetivo principal de esta investigación será comprender y explicar cómo en la Universidad de Chile, a partir del proyecto instituyente liderado por Domingo Santa Cruz, las antiguas dimensiones *ars* y *scientia* de la música se logran reunir, inicialmente con el ingreso del Conservatorio Nacional de Música a la institución universitaria, seguido de la creación de la Facultad de Bellas Artes junto a la consecuente instalación de la estructura institucional y finalmente, con el ingreso de la teoría y la investigación musical a la Universidad de Chile. En este contexto, se propone revisar el rol de mediación que la educación, institucionalizada en la Facultad de Bellas Artes, habría tenido en esta reunificación transformada de las dos dimensiones de la música en la Universidad de Chile.

Ahora bien, proponemos que lo anterior se habría producido de la mano con una transformación de la comprensión de la dimensión *Scientia* de la música respecto a su concepto original del mundo antiguo, centrado este en una comprensión filosófica de la música. Dicha transformación habría ocurrido en base a una racionalización de la música cristalizada primero en su escritura y, para el caso particular de la Universidad de Chile, a la investigación musical después. Dicha

² Según nos aclara Cristián Guerra (2019: 110): “La palabra ‘monoinstitucionalidad’ no significa inexistencia de otras instituciones vinculadas con la música académica durante la vigencia de este paradigma (1929-1973). Ciertamente las hubo. Lo que significa es que el Estado chileno otorgó oficialmente a una institución, la Universidad de Chile, la hegemonía en el cultivo y difusión de este tipo de música, en un proceso que abarca desde el Decreto N° 4807 (18 de noviembre de 1929, Estatuto Orgánico de la Enseñanza Universitaria) y el Decreto-Ley N° 6348 (23 de diciembre de 1929) que crea la FBA, hasta la Ley N° 6696 (2 de octubre de 1940) que crea el Instituto de Extensión Musical”.

racionalización de la música le habría devuelto, en cierto modo, un carácter de ciencia o científicismo perdido.

Por otra parte y en una reflexión más amplia, el proceso señalado y el caso particular de estudio nos servirán para avanzar en una posibilidad de análisis de una problemática mayor, referida a la complejidad de la relación entre música e institución. Para ello, esta investigación se fundamenta teóricamente a partir del concepto de institución, principalmente en sus dimensiones de instituido e instituyente, teniendo en un segundo nivel como conceptos estructurantes a la escritura, entendida como escritura y logos primero, derivando a la escritura musical después. De este modo, la investigación seguirá un enfoque estético musicológico, a partir de una revisión historiográfica puesta en relación con el marco conceptual definido.

1.3. Hipótesis

Se formula una *pregunta central* de investigación:

- ¿Cómo se desarrolló el proceso de institucionalización de la música de tradición escrita en la Universidad de Chile y, a partir de dicho proceso, se reunieron en la Facultad de Bellas Artes las antiguas dimensiones de *Ars* y *Scientia* de la música?

La investigación plantea entonces la siguiente hipótesis compleja, dividida en dos niveles:

- La hipótesis de investigación propone que, en la Universidad de Chile, a partir del proyecto instituyente liderado por Domingo Santa Cruz entre los años 1928 y 1953, las antiguas dimensiones *Ars* y *Scientia* de la música se logran reunir en dicha institución universitaria, a partir de un eje

institucional, un eje basado en la escritura musical y un tercer eje referido al reingreso del logos en la música. Lo anterior particularmente con el ingreso del Conservatorio Nacional de Música a la institución universitaria primero, la creación de la Facultad de Bellas Artes después junto a la consecuente instalación de la estructura institucional y finalmente, con la incorporación de la teoría y la investigación musical a la Universidad de Chile.

- Propone asimismo que la dimensión especulativa de la música habría sufrido una transformación frente a su original del mundo griego centrado en la filosofía, recuperando a través de la racionalización de la música cristalizada en la escritura musical y del ingreso de la estética de la música, aquel cierto científicismo perdido.

Desde un enfoque conceptual, lo anterior considera a su vez que la música de tradición escrita, utilizada como representación del sistema de pensamiento que definiremos como logo/eurocentrista siguiendo principalmente a Jacques Derrida, se transformó en instrumento instituyente de dicho campo y parte fundamental de las estrategias para consolidar la institucionalidad musical, representada en el periodo entre 1928 y 1953 por la Universidad de Chile.

1.4. Marco teórico

El marco teórico de esta investigación se desarrollará en base a una noción central más dos nociones vinculantes. A saber, el concepto de institución, más aquellos de escritura y logos, llevados operativamente hacia la escritura musical y a lo que entenderemos como logo/eurocentrismo. En paralelo y como ideas articuladoras de la investigación en vinculación con la música, estarán las dimensiones de música especulativa y música práctica o, *Ars y Scientia*.

Para el concepto de institución optaremos por referencias interdisciplinarias, a partir de la revisión de autores que han abordado el concepto desde distintos enfoques. Realizaremos por lo tanto un breve estado del arte para proponer una visión amplia y evidenciar la multiplicidad de encauces que este complejo concepto implica teóricamente. Así, desde la sociología utilizaremos principalmente las propuestas de René Lourau (2001) y Pierre Bourdieu (1982, 2001). Desde la filosofía tomaremos trabajos de Platón (2013 ed.), Thomas Hobbes (2007), Michael Foucault (2010, 2015) y Jacques Derrida (1994, 2002, 2016), entre otros.

En cuanto al concepto de escritura, para el sustento historiográfico nos basaremos principalmente en el gran trabajo del lingüista Marcel Cohen (2005). Para el sustento filosófico optaremos en mayor medida por Jacques Derrida (1986, 1989, 1994, 2016), quien será autor eje para este concepto en adelante. Para la antropología de la escritura fundamental será el aporte del equipo de investigación dirigido por Robert Lafont (1984). Desde la sociología Pierre Bourdieu (1982, 2001), con sus trabajos sobre la lengua legítima. En posición mixta, Cornelius Castoriadis (1983, 2006), nos aportará sustento en un aspecto importante de este asunto.

El tercer concepto vinculante, logos, que utilizaremos centrado en la idea de logocentrismo, será presentado primero en su definición amplia, para luego complementarlo desde la antropología a través de Robert Lafont (1984), de la teoría literaria por Jesús Camarero (2004) y luego llevado a la relación de logocentrismo principalmente por Jacques Derrida (1986, 1989, 1994, 2016). Para la vinculación que propondremos como euro/logocentrismo, nos basaremos en el trabajo decolonialista de Aníbal Quijano (2000). Por último, Cornelius Castoriadis (2006) nos ayudará en la respuesta a las críticas a la idea de un logos originado desde el mundo antiguo en Grecia.

Respecto a las dimensiones originarias del pensamiento antiguo en Grecia de música especulativa y música práctica, o *ars* y *sciencia* en su versión latina, nos

basaremos principalmente en el historiador y esteta de la música Enrico Fubini (1994, 2004) junto al trabajo de la historiadora Nan Cook Carpenter (1958-1972) y su extenso estudio de la música en las universidades medievales y renacentistas. Las reflexiones de ellos por cierto al igual que las nuestras, estarán basadas en ideas filosóficas de Platón (2013), Aristóteles (2016) y Pitágoras, si bien en nuestro caso las desarrollaremos principalmente a través del estudio que de ellas hace Fubini, específicamente en relación a la música.

Para llevar la discusión anterior hacia el contexto de América Latina y Chile, nos basaremos por un lado y para una visión tradicional en Jaime Eyzaguirre (2011, 2016), y por el otro para una visión decolonialista, en Aníbal Quijano (2000). Ambos puestos en relación con diversos autores que han estudiado el asunto. La elaboración del contexto historiográfico para el caso de Chile será principalmente en base al trabajo de Sol Serrano (2016) en lo que respecta a la Universidad de Chile y a Luis Merino (1993, 1999, 2014, 2019) para el contexto específico del campo musical.

La relación entre escritura y música la realizaremos fundamentalmente a partir de las ideas de Fabien Lévy (2013), quien reflexiona desde la estética y la composición musical, así como de Gabriel Castillo (1998, 2006), en un enfoque estético-musicológico. Para una discusión de su aplicación en América Latina y particularmente en la educación musical, serán Fabio Shifres y T. Gonnet (2015) autores requeridos, entre otros. Trabajos del musicólogo Alejandro Vera (2006, 2014), nos servirán para reafirmar ciertas ideas en torno a la historiografía musical nacional que abordamos en nuestras conclusiones.

En cuanto al análisis y la aplicación del marco teórico siguiendo los propósitos de la investigación, para el caso de estudio, los autores más recurridos serán Domingo Santa Cruz (2008) y Vicente Salas Viu (1951), a partir de sus numerosos y significativos aportes en libros de su autoría, artículos en diversas publicaciones y principalmente en la *Revista Musical Chilena*, ambos desde un relato de tipo musicológico-institucional.

1.5. Objetivos

El objetivo general de la investigación es:

- Explicar cómo en la Universidad de Chile, a partir del proyecto instituyente liderado por Domingo Santa Cruz entre los años 1928 y 1953, las antiguas dimensiones de la música como *ars* y *scientia* logran reunirse en dicha institución universitaria, a partir de un eje institucional, un eje basado en la escritura musical y un tercer eje referido al reingreso del logos en la música. Lo anterior a partir de una transformación de la dimensión *scientia*.

En este contexto, se espera revisar el rol de mediación que la educación, institucionalizada en la Facultad de Bellas Artes, habría tenido en esta reunificación transformada de las dos dimensiones de la música en la Universidad de Chile. El análisis será realizado poniendo en discusión lo señalado con los conceptos de institución, escritura, logos y escritura musical. A la vez se retienen como ideas vinculantes las dos dimensiones de la música señaladas y como figura central al compositor.

Los objetivos específicos son los siguientes:

- Estudiar los conceptos de institución y escritura desde un enfoque multidisciplinar a partir de autores de la filosofía, sociología y antropología.
- Identificar las características de la escritura musical en vinculación con el marco conceptual de la investigación y la idea de racionalización de la música.

- Determinar el marco historiográfico de los trayectos de institucionalización de la música a partir de las dimensiones práctica y especulativa originadas en el mundo antiguo en Grecia.
- Determinar el marco historiográfico del proceso de institucionalización de la música de tradición escrita en Chile para el periodo entre los años 1928 y 1953.
- Estudiar las fuentes seleccionadas, principalmente los textos publicados en la *Revista Musical Chilena* entre los años 1945 y 1954 a la luz del marco conceptual de la investigación.

1.6. Metodología de la investigación

El enfoque metodológico a utilizar será de tipo cualitativo, entendiendo la investigación cualitativa como un plan de exploración apropiado cuando, “nos interesamos por el significado de las experiencias y valores humanos, el punto de vista interno e individual de las personas y el ambiente natural en que ocurre el fenómeno estudiado”, así como cuando se busca una “perspectiva cercana a los participantes”³. Se pretende por tanto una investigación a partir de un proceso interpretativo de indagación basado en diferentes enfoques y/o tradiciones metodológicas⁴. Esto es, basado en “métodos flexibles y sensibles al contexto social en que se producen”, con la intención de realizar un análisis y explicación que considere “la comprensión de la complejidad, el detalle y el contexto”⁵ del objeto de estudio. Como señalan Hernández, Fernández y Baptista respecto a la

³ Roberto Hernández et al... (2006: 530).

⁴ Irene Vasilachis (2006: 24).

⁵ *Op. cit.*, 25

investigación cualitativa, “el punto de partida será, prácticamente en la mayoría de los casos, la presencia del investigador en el contexto, donde comienza su inducción”⁶, lo que para nuestro caso resulta efectivo y pasa a ser parte de la motivación, justificación y viabilidad de la investigación.

Considerará fundamentalmente un acercamiento estético más que teórico-musical o musicológico de tipo historiográfico. Dicho acercamiento está motivado principalmente por los conceptos de François Soulages sobre la investigación en estética, que acogeremos para el presente trabajo. De acuerdo a este autor, “para ser riguroso y pertinente, el enfoque *estético* de un objeto tiene que basarse primero en un enfoque *sensible* de este objeto, y luego en su enfoque *teorético*”⁷. Citamos más en extenso:

El enfoque estético, se basa en los dos primeros. El que hace investigación en estética tiene que tener primero una relación *sensible* y existencial con su objeto, y luego realizar sobre ello una reflexión crítica y conceptual practicando un enfoque *teorético*. Entonces, después de esta antítesis teorética opuesta a la tesis sensible, puede intervenir el tercer momento de la dialéctica, quiero decir la síntesis *estética* que, gracias a una transformación, reúne lo que ha estado separado y va más allá de lo que ha sido negado. Por ello, el enfoque estético es a la vez *existencial*, *crítico* y *conceptual*. Para desplegarse, la estética cumple tres funciones: la *descripción*, la *problematización* y el *juicio de valor*. La descripción tomará sentido siempre que se articule con una problematización⁸.

A partir de lo anterior y según los objetivos de la investigación, la metodología se fundamentará de acuerdo a sus propósitos, en las siguientes partes: la teoría de la institución y el análisis institucional; un enfoque estético-musicológico a partir de autores desde la musicología y la creación musical, un basamento desde la historiografía musical y finalmente; en el análisis del discurso.

⁶ Roberto Hernández et al... (2006: 531).

⁷ François Soulages (2001: 115).

⁸ *Op. cit.*, 117-118

Para la teoría de la institución se tomará principalmente el trabajo de René Lourau (2001) quien propone una revisión y estado del arte del concepto de institución de tipo multidisciplinar, con una síntesis operativa y conceptual que aplicaremos al desarrollo del trabajo. Será puesto en relación con otros autores según veremos más adelante.

Para el enfoque estético-musicológico que vincula la Estética de la música con otras disciplinas así como para el sustento historiográfico, nos basaremos principalmente en los trabajos historiográficos de Enrico Fubini (1994, 2004) y Nan Cook Carpenter (1972), así como de Fabián Levy (2013) desde la composición y el análisis musical con un marco estético-filosófico. Esto en combinación con aquellos de Gabriel Castillo (2006), quien desarrolla una investigación historiográfica de la música de tradición escrita con un enfoque y marco conceptual estético-musical de corte crítico.

Para el análisis del discurso tomaremos fundamentalmente el marco crítico que propone Teun van Dijk (2017) referido al análisis del discurso desde una perspectiva crítica según veremos más adelante, lo que pondremos en relación con ideas de Pierre Bourdieu junto a otros autores que dan forma al marco teórico.

En cuanto a los aspectos musicológicos que se desarrollan desde autores de la historiografía musical nacional, consideremos una perspectiva crítica, de acuerdo al enfoque abierto por Alejandro Vera (2006, 2014) sobre este asunto, buscando “releer de manera crítica la información contenida” en fuentes de la historiografía musical nacional para luego “profundizar en el estudio”⁹, junto a los mencionados de Gabriel Castillo.

Respecto a la noción vinculante de la investigación, el logocentrismo, que señalaremos a partir de la discusión conceptual a desarrollar en tanto logo/eurocentrismo, tomaremos una perspectiva deconstructivista a partir del

⁹ Alejandro Vera (2006: 145).

estudio de Jacques Derrida (1986, 1989), quien da soporte a esta parte del marco conceptual, si bien señalamos que este trabajo no se plantea como una desconstrucción del objeto de estudio.

Entendiendo que todas las manifestaciones musicales en su conjunto forman el campo musical en tanto denominación general, para la presente investigación se tomará como foco de estudio la música de tradición escrita en Chile, en el contexto que reconoceremos como campo musical docto, teniendo como sujeto central la figura del compositor. Se mencionarán entonces sólo tangencialmente las diversas tradiciones musicales orales de nuestro país, cuando sea necesario por su interacción con el asunto particular de este estudio. De este modo, el objeto materia de este proyecto es el estudio de las condiciones de consolidación de la institucionalización de la música docta en Chile entre los años 1928 y 1953 a partir de los conceptos de institución y escritura, en vinculación con la idea de un logo/eurocentrismo, todo lo cual siguiendo la idea basal de bipartición de la música en dos dimensiones, que dará operatividad al texto completo.

En lo que corresponde al marco conceptual, temporal y referencial de la investigación que refiere particularmente al campo musical en el contexto de la Universidad de Chile para el periodo en estudio, aquello seguirá la línea investigativa del proyecto FONDECYT del cual este trabajo forma parte. Fundamental será la periodización para el periodo de estudio de acuerdo a la propuesta de Luis Merino (2019).

Se ha definido el período histórico-musical en un sentido amplio a partir de la periodización establecida por Luis Merino Montero para la historia de la música chilena de los siglos diecinueve y veinte en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (1993), la cual define dos grandes momentos en el desarrollo de la música de tradición escrita en Chile. El primero de ellos para el siglo diecinueve abarca desde 1810 hasta 1900¹⁰ y el segundo gran período lo hace

¹⁰ Luis Merino (1993: 629).

desde 1900 hasta 1990. A su vez, éste último se subdivide en cuatro etapas que Merino demarca¹¹. Al respecto, las dos primeras etapas entre 1900 y 1947 servirán de marco historiográfico referencial para este trabajo, dado que en ellas se habría producido la primera fase en la conformación de la institucionalidad del campo musical docto en Chile, particularmente en la Universidad de Chile. Luego y en una periodización detallada del proceso de institucionalización para organizar nuestro análisis, se seguirá según se señaló, la propuesta de Luis Merino (2019) de tres etapas dentro de nuestro marco temporal, entre 1928 y 1953.

Se ha seleccionado el año 1928 como inicio de esta investigación dado que en ese año se produjo la reforma en la Universidad de Chile que abre el camino a la institucionalización de la música en dicha institución. Respecto a los textos para análisis, el grueso de las fuentes utilizadas están fechadas a partir del año 1945, año en que fue publicado el primer número de la *Revista Musical Chilena* de la Universidad de Chile. Por otra parte, se ha definido como límite del trabajo el año 1953, año en que Domingo Santa Cruz deja el rol de Decano de la Facultad de Bellas Artes de dicha casa de estudios, dando cierre a la etapa que hemos definido como de consolidación de la institucionalidad enmarcada en el proyecto instituyente liderado por él.

El marco de esta investigación se establece fundamentalmente en la ciudad de Santiago y estará principalmente circunscrito en torno a la Universidad de Chile, opción realizada no por preferencias institucionales sino enmarcando en los procesos histórico-musicales de este lapso de acuerdo a los lineamientos del proyecto de investigación mayor que acoge esta investigación doctoral, que define la ubicación en el contexto de la etapa señalada como monoinstitucional.

Como herramienta metodológica de esta investigación definiremos en primera etapa el estudio de fuentes, estrategia principal para el estudio y análisis en función del objetivo de investigación. Siguiendo la metodología de Julien

¹¹ *Op. cit.*, 623

Besançon (2000), se han utilizado para esto diversos tipos de fuentes para la investigación¹², si bien el estudio está enfocado principalmente en la *Revista Musical Chilena* en el periodo definido. En una segunda etapa tomaremos aportes conceptuales del análisis crítico del discurso, según señalaremos más adelante.

Análisis del discurso y Meta-escritura

Para una precisión metodológica, consideramos el Análisis del Discurso como el campo de estudio multidisciplinar desarrollado a partir de los años sesenta y setenta, que “toma como objeto de estudio el discurso, entendido como el uso comunicativo que integra lo verbal y lo no verbal en situaciones auténticas de producción e interpretación”¹³, tomando en cuenta tanto el contexto social como sus prácticas, en relación con el predominio y uso que de las ideologías se hace a través de dichos discursos.

A su vez y teniendo como referente trabajos del lingüista neerlandés Teun van Dijk (2017), entenderemos el Análisis Crítico del Discurso, como un campo de investigación con carácter “multidisciplinar y disidente” que aborda los modos en que los grupos hegemónicos controlan el texto y el contexto del discurso social predominante¹⁴, y que frente a ello busca entender y exponer cómo “se representan, reproducen, legitiman y resisten en el texto y el habla en contextos sociales y políticos”¹⁵. Sin ser un método, es más bien una “perspectiva crítica” que considera el “estudio del discurso con una actitud” crítica multidisciplinar que reflexiona siempre acerca de los contextos. Por lo cual no espera ser “descriptivo” sino más bien “explicativo”, para responder a los cuestionamientos

¹² Julien Besançon (2000) propone un diseño de herramienta para el estudio de fuentes, dirigido en su caso para una investigación de sociología de la música, que considera: Documentos oficiales; Revistas impresas especializadas o cercanas al foco de estudio; Prensa escrita no especializada; Programas de conciertos; Bibliografía especializada existente; Otros.

¹³ Juana Marinkovich (1998: 730).

¹⁴ Teun van Dijk (2017: 203).

¹⁵ *Ibíd.*

sobre la forma en la que ciertas estructuras discursivas específicas son desplegadas en la reproducción social¹⁶.

En este tipo de análisis se asume que las relaciones de poder son discursivas y que a su vez, el discurso es histórico y tiene implicancias ideológicas, mediando la relación entre texto y sociedad, en el marco del control que los grupos dominantes ejercen de ambos ámbitos¹⁷. Lo importante entonces será reconocer y comprender la distancia entre dos niveles, ambos en permanente interacción. A saber, aquel del nivel micro del orden social, que corresponde al “uso del lenguaje, el discurso, la interacción verbal y la comunicación”; y aquel de un nivel de análisis macro, que corresponderá, para nuestro estudio, al análisis a nivel institucional. En este sentido y de acuerdo a Van Dijk, el foco de este análisis “implica un interés especial por el discurso institucional”¹⁸.

Por otra parte, para un análisis discursivo es necesario tener en cuenta el complejo asunto de la ideología, dado que ésta actuará siempre como mediadora de las relaciones entre el texto y la realidad. Así de acuerdo a Osorio¹⁹, todo discurso producido da cuenta no de la realidad, sino de la manera como el sujeto lee la realidad. De este modo, la literatura no refleja la realidad, sino una lectura de ella. El texto nos habla de una realidad percibida: el texto literario recrea el objeto percibido por el sujeto²⁰.

Junto a lo anterior, incorporamos también la idea de *meta-escritura*, escritura “acerca de” la escritura, escritura “después de” la escritura²¹, generada para

¹⁶ *Op. cit.*, 207

¹⁷ *Op. cit.*, 205

¹⁸ *Op. cit.*, 217

¹⁹ Javier Osorio (2003).

²⁰ Véase dicho objeto ideológico, denominado y definido en tanto “ideologema” por Julia Kristeva (1982).

²¹ De acuerdo a la RAE, “meta”: elemento compositivo proveniente del griego, que significa “junto a”, “después de”, “entre”, “con” o “acerca de”. Obtenido el 09 de marzo de 2019 desde: <https://dle.rae.es/?id=P4Cj7Rg>

nuestros efectos a partir de la fuente elegida como principal, la *Revista Musical Chilena* del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Para el caso particular de esta publicación la meta-escritura la entenderemos en una doble apreciación. Esto es, en primer lugar en el uso lingüístico y/o literario que según señalamos se le da al término, y en segundo lugar, a una doble comprensión que podremos tener. Es decir en el sentido de ser una fuente textual discursiva que utilizará la escritura propia del lenguaje hablado, para referirse ya sea teórico-musicalmente o simbólica y discursivamente a otra escritura, aquella que centra nuestra investigación, a la escritura musical.

Sobre la aplicación del prefijo *meta* para este estudio, la idea proviene en gran parte del uso que Roman Jakobson aplicó para la lingüística, en donde “las operaciones metalingüísticas muestran ser parte integrante de nuestras actividades verbales. Cada vez que el emisor y/o receptor necesitan verificar si utilizan el mismo código, el discurso se centra en el *código* y efectúa así una función *metalingüística*”²².

A su vez autores de disciplinas relacionadas con la escritura, el texto y la educación escritural, han construido aplicaciones de las ideas de Jakobson hacia casos específicos, desde donde surge la idea de una “metaescritura”. Mencionamos el trabajo de Julio Hernández y equipo, quienes realizan una propuesta. Para ello inician con el término metalenguaje, definido por Jakobson (1963) como “una actividad lingüística que tiene como objeto el propio lenguaje”²³, fusionando luego metacognición y lingüística, dando lugar a subdivisiones según diversas subespecialidades. De acuerdo a estos autores, es posible hacer una nueva definición del concepto de escritura que haga una integración de estas variadas dimensiones, si bien teniendo como base y eje la metacognición. Para el caso, destacamos su propuesta de formulación de metaescritura, “*entendida como la habilidad específica de ser consciente y*

²² Roman Jakobson (en Camarero 2004: 457).

²³ Roman Jakobson (citado Hernández et al. 2012: 51).

*controlar los elementos textuales, cognitivos, afectivo-emocionales y contextuales, que se activan y movilizan al momento de escribir*²⁴.

En cuanto a la técnica de análisis, no se realizará propiamente un análisis del discurso siguiendo las normas metodológicas disciplinares que enmarcan ese tipo de estudios, sino que se seguirá su idea de perspectiva crítica. Se tendrán en consideración los conceptos estructuradores (núcleos conceptuales) obtenidos del marco teórico de la investigación, para buscar su reflejo en los textos seleccionados, principalmente de la *Revista Musical Chilena* y en su modo de presentación en este medio oficial de difusión y comunicación.

1.7. Estructura del texto

El escrito se plantea desde lo general hasta lo particular, entendiendo lo primero como el abordaje conceptual en términos amplios, hasta llegar al estudio del caso en particular que nos permitirá elaborar finalmente las conclusiones de la investigación.

El primer capítulo corresponde a la Introducción del escrito. Presenta el problema de investigación, la hipótesis operativa, los objetivos y aspectos formales generales para la comprensión del trabajo a seguir.

El segundo capítulo presenta el marco referencial de esta investigación, referido a las dos dimensiones de la música originadas en la antigua Grecia. Se introducirá esta bipartición que sirve de idea vinculante para toda la investigación y se especificará primero la dimensión especulativa y luego la dimensión práctica, introduciendo entonces su posible relación con la educación.

²⁴ J. Hernández, Y. Fabián, S. Marimón, Y. Osmany, & C. Torres, S. Nohemy (2012: 52).

El tercer capítulo corresponde al marco conceptual, el cual se ha dividido, en función a los conceptos eje de la investigación, en diferentes subcapítulos. En este sentido, el primero se dedica al concepto estructural de Institución. Se aborda desde un enfoque epistemológico, jurídico, sociológico y filosófico. El segundo subcapítulo se dedica al concepto estructurante de escritura. Se presenta y se estudia desde sus antecedentes historiográficos, la concepción antropológica, sociológica y filosófica, de acuerdo a los autores que enmarcan esta investigación. Se abordan sus usos desde la religión, el poder y su relación con el tercer concepto eje del trabajo correspondiente al logos y su aplicación al logocentrismo. En el tercer subcapítulo se llevan las temáticas anteriores hacia América Latina, comenzando por introducir historiográficamente la llegada de las instituciones y la escritura europea al continente americano. Para ello se desarrollan enfoques diversos como son el tradicional y el decolonialista, entre otras miradas. Lo anterior llevado hacia la discusión en torno al logocentrismo de origen europeo.

A partir del capítulo cuarto se abordan los núcleos conceptuales, los cuales son puestos en relación entre sí teniendo como vínculo a la música, de acuerdo a los objetivos que busca la investigación. Se inicia estableciendo la relación entre escritura y música, para lo cual se analiza el paradigma racionalista de la música occidental y su cristalización en la partitura musical. Se aborda luego esta relación desde la composición musical, posteriormente en vinculación con conceptos de la filosofía de Jacques Derrida, revisando la relación con el poder, la cuestión del soporte y la nominación, a partir de la idea de logocentrismo en la música.

En el capítulo quinto se desarrolla el marco historiográfico en el cual se vinculan los ejes principales con la música, en los contextos específicos de América Latina y Chile. Se presentan primero los trayectos seguidos por la música de tradición escrita como campo de estudios superiores y luego se aborda el tejido

institucional de la música para nuestro marco territorial, siempre en base a los núcleos conceptuales y la idea de bipartición de la música.

En el capítulo sexto se presenta el caso de estudio, centrado en la Universidad de Chile y el proyecto instituyente de la música en dicha institución. Para ello se realiza una introducción de tipo historiográfico crítico, estudiando el proceso de creación de la Universidad de Chile y del Conservatorio Nacional de Música, entre otros aspectos y luego el núcleo de este capítulo, que desarrolla lo que se propone como el proyecto de institucionalización de la música de tradición escrita, aplicando los distintos enfoques y conceptos presentados en los capítulos anteriores. Se incorpora asimismo una breve reseña del que se constituyera como figura central del proceso, el compositor Domingo Santa Cruz.

El capítulo séptimo desarrolla el análisis del caso de estudio, a través de los textos publicados principalmente en la *Revista Musical Chilena* entre los años 1945 y 1953. Para ello se ha optado por un análisis del discurso plasmado en dicha publicación, a partir de la lectura completa de los textos aparecidos desde el primer número hasta el número 44. Esto junto a la incorporación de otras fuentes relacionadas. Lo obtenido de ese estudio se pondrá en diálogo con los conceptos ejes del marco teórico, por lo que el análisis será organizado en base a las dos dimensiones de la música definidas y sus posibles convergencias, así como en torno al concepto de institución.

Finalmente, en el capítulo octavo, se presentan en primer lugar los comentarios y discusión preliminar de lo emanado en el análisis anterior, para terminar con las conclusiones finales obtenidas luego de la investigación.

Como noveno ítem, se incluye la Bibliografía de la investigación.

1.8. Consideraciones preliminares

Para la presente investigación se ha recurrido a fuentes en idioma francés e inglés, señaladas en la Bibliografía. Al respecto, señalamos que en esos casos las traducciones presentadas en este texto son de nuestra autoría.

Para aquellos posibles lectores que quisieran seguir directamente el recorrido hacia la discusión y elaboración de conclusiones, se indica que podrán obviar la lectura de los apartados que están incluidos en el capítulo 7, dedicado a la revisión en detalle del caso de estudio fundamentalmente en relato publicado en la *Revista Musical Chilena*.

Para la sección de análisis en el texto en general y en el capítulo 7 en particular, el formato de citación de la *Revista Musical Chilena* se realizará señalando, cada vez, el año, número de la publicación y página de dónde ha sido extraída la cita. A modo de ejemplo: Vicente Salas Viu (1945 (3): 4-6). De modo de clarificar la fuente de la cual se ha obtenido la información. Más especificaciones serán entregadas en los apartados correspondientes así como en la Bibliografía.

2. Marco referencial: Un trayecto de institucionalización de la música

En el marco de una investigación que busca preguntarse sobre cómo se han desarrollado posibles relaciones entre música e institución, así como sus posibles fundamentos, optaremos por enfocarnos en una de las manifestaciones de esta relación que deriva en un doble trayecto de institucionalización, el cual luego de siglos de recorrido cristaliza en lo que hoy conocemos como la música de tradición escrita. Dicha tradición, con mayores o menores acuerdos, puede ser vinculada en sus inicios al mundo antiguo greco-romano, a partir de sus lineamientos filosóficos, religiosos y de relación con la vida en sociedad. Si bien no es posible establecer con absoluta nitidez los inicios de dicha tradición, existen abundantes estudios que nos muestran aquella fuente clásica como origen de un proceso que podemos entender como una de las primeras formas de institucionalización de la música. Esto, en los sentidos de instituido e instituyente que desarrollaremos más adelante y no tan marcadamente en un sentido morfológico institucional.

La música, de ser una práctica circunscrita a funciones específicas de sectores de la sociedad, pasó a tener un rol definido en la organización y configuración del pensamiento, siendo instituida en Grecia como parte constitutiva de la *polis*. Lo anterior es una muestra de dicha institucionalización y su posterior desarrollo en dos dimensiones o enfoques de la música, que marcará en adelante dos trayectos a seguir. A partir de estas dos dimensiones se nos presenta entonces un modo de comprender la institucionalización de la música, que estudiaremos a la luz de nuestro marco de referencia.

2.1. *Ars y Scientia*: Dimensiones de la música de tradición escrita

Un trayecto de institucionalización desde el mundo antiguo

Tomando la definición de Enrico Fubini, el concepto de música o *mousiké*, significaba en el mundo griego “un complejo de actividades que podía abarcar desde la gimnasia y la danza hasta la poesía y el teatro, comprendiendo también, por tanto, la música y el canto en sentido estricto”²⁵. El término alcanzaba “tanto la música como el lenguaje, porque la música se basaba en la longitud y tono invariables de las sílabas griegas”²⁶. En el centro de la preocupación en torno a la música estaba la relevancia ética de esta, dado que su capacidad de afectar a los hombres influía directamente en su formación como futuros ciudadanos y en el carácter que para ello desarrollaran. En términos amplios y como asunto fundamental para nuestra investigación, entre los griegos el estudio de la música siguió dos claras tendencias. A saber, una *práctica* y la otra *especulativa*. Esta división, que de por sí implica una institucionalización de la música, en relación con la sociedad y la vida en la polis definió el modo en que cada una de dichas dimensiones se consolidó y continuó en el tiempo.

Es necesario eso sí dejar en evidencia que la comprensión que tenemos actualmente de la música difiere ampliamente de lo que el mundo antiguo y particularmente los griegos tenían de ella. Más bien y coincidiendo con Fubini, para pensar en el concepto de música de la antigua Grecia se requiere “el abandono de las habituales categorías estéticas que solemos asignar a la música dentro de nuestra civilización”²⁷. Es decir, en un intento de aprehender el pensamiento musical griego, habría que entender el “carácter intrínsecamente

²⁵ Enrico Fubini (2004: 58).

²⁶ John Neubauer (1992: 44-45).

²⁷ Enrico Fubini (2005: 31).

complejo y multiforme del fenómeno musical dentro de la sociedad de aquel tiempo”, lo cual se basaría en que, “entre los griegos, la música mantenía vínculos bastante íntimos con la medicina, la astronomía, la religión, la filosofía, la poesía, la métrica, la danza y la pedagogía”²⁸.

Por una parte y siguiendo a la historiadora inglesa Nan Cooke Carpenter (1972), la música práctica era aquella ligada a la educación, a la religión y a la palabra. Era aquella música que *suen*a, que se manifiesta en el sonido y para ello requiere ser producida. La instrucción en la música práctica, *mousiké* en un sentido amplio, comprendía poesía, música y danza, siendo en sus inicios fundamentalmente una preparación a necesidades religiosas, de formación de los ciudadanos y luego, parte importante en las ceremonias de la *polis*, tanto religiosas, militares o del drama griego. La música en este contexto podía ser producida por el sonido de la voz o de los instrumentos, para lo cual había escuelas individuales para la enseñanza de la música respecto a los instrumentos y el canto²⁹. Este entrenamiento en la práctica musical, o música práctica, definió el lugar, uso y función de la música en Grecia en un inicio.

Para Fubini esta dimensión de la música terminaría siendo en el fondo entendida como “parcialmente negativa y devaluadora de la música”, lo que es posible confirmar “cada vez que Platón considera la música como ejercicio efectivo de un arte, entendiendo arte en el sentido griego del término, es decir, como una *techné*”³⁰. No tuvo, “en modo alguno, la dignidad de la ciencia” sino más bien, “puede, como mucho, considerarse como una técnica”³¹, un simple acto *práctico*. Si bien se le daba al aspecto educativo de la música, indispensable

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ Nan Cooke Carpenter (1972: 3-6).

³⁰ Enrico Fubini (2004: 57).

³¹ *Ibíd.*

junto a la gimnasia, un alto valor para la formación del hombre libre, esto únicamente “a condición de depurarla de las armonías dañinas”³².

Por otra parte y en su segunda dimensión, la música *especulativa* apuntaba a un aspecto teórico alejado de lo que nuestros sentidos perciben. Acá la música pudo “ser también ciencia y, en cuanto tal, objeto de la razón. La música en tanto ciencia puede acercarse a la filosofía hasta el punto de llegar a identificarse con ésta, al concebirla como dialéctica y suprema sabiduría”³³. Esto comprendía siguiendo a Fubini, “el estudio teórico de los intervalos musicales o, del mismo modo, la hipotética música, por otra parte inaudible, producida por los astros que giran por el cosmos siguiendo leyes numéricas y proporciones armónicas”³⁴. Según veremos luego, el hecho que “los pitagóricos y Platón pensaran en la música como armonía de las esferas celestes o como suprema filosofía significa que la música tenía dentro de la civilización helénica una función totalmente diferente”³⁵.

A partir de esta inaugural *institución de la música*³⁶ en dos dimensiones ocurrida en el mundo antiguo, una aparte de la otra, de acuerdo a Fubini se abrió la *fractura* que tuvo un efecto determinante sobre todo el desarrollo sucesivo del pensamiento musical, en donde la música audible quedó relegada a un lugar inferior respecto a aquella puramente pensable. Para este autor, “la escisión entre música y cultura, no completamente cerrada siquiera en nuestros días, tiene con toda probabilidad su origen precisamente en el pensamiento griego postplatónico y aristotélico”³⁷.

³² *Op. cit.*, 59

³³ Enrico Fubini (1994: 41).

³⁴ Enrico Fubini (2004: 60).

³⁵ Enrico Fubini (2005: 33).

³⁶ El término de institución será tratado en extenso en el Capítulo 3, junto con el marco conceptual.

³⁷ Enrico Fubini (2004: 67).

En otro sentido, dicho pensamiento griego fue fundamental para que se concibiera a la música “como factor civilizador, como componente esencial de la educación humana y, a su vez, como componente educativo con carácter coordinador y elemento de armonización entre todas las facultades del hombre”. Si bien y como remarca nuestro autor, no hay que olvidar que la música “se consideró también fuerza oscura, conectada con las potencias del bien y del mal (...); por esto, la música asume asimismo la dimensión propia del rito religioso, lo que arrastra, como consecuencia, una conclusión de signo ético”. Este *arte de las musas* abarcaba entonces, “el canto, la danza y la poesía en su sentido más práctico, y en un sentido más amplio, se relacionaba con la formación espiritual, la educación superior, la cultura y la ciencia”³⁸.

En términos generales, una educación de cuño aristocrático exigía en la antigua Grecia “el aprendizaje de la lira, el canto y la poesía, así como de la danza y la gimnasia”³⁹. Por ello a la música “se la consideraba con carácter de elemento esencial dentro de la educación de la clase aristocrática”, más aún, “abarcaba una función no solo recreativa sino ético-cognoscitiva”⁴⁰.

La música tenía una función utilitaria vinculada a la educación y a la religión. Se la entendía en relación con otras artes al servicio de la formación de los sabios y en oposición, estrechamente relacionada con el placer y los efectos de este en los hombres. En este sentido, unas veces un arte concebido como “oficio altamente especializado” y en otras como actividad colectiva⁴¹. Así, “en las escuelas griegas se impartían dos asignaturas con las que se pretendía dar una educación menos rígida y más liberalizante: la gimnasia (*gymnopedía*) o cultura física y la música (*mousiké*) o cultura mental”⁴². En el contexto de nuestro marco

³⁸ Enrico Fubini (1994: 41).

³⁹ Enrico Fubini (2005: 42)

⁴⁰ *Op. cit.*, 43

⁴¹ *Op. cit.*, 44

⁴² *Ibíd.*

referencial, este periodo representa entonces la primera etapa de institución de la música en dos dimensiones que buscaremos desarrollar.

Antecedentes filosóficos: Pitágoras, Platón y Aristóteles

Los filósofos griegos reflexionaron acerca de la música desde los inicios. En la mayor parte de los casos, de ellos no hay fuentes directas sino más bien una tradición de pensamiento transmitida oralmente. Esto, a través de los relatos que daban forma a los mitos y leyendas y luego la poesía, “estando ya presente en los primeros testimonios directos que reparan en la música, o sea, en los poemas homéricos”⁴³. Estos fueron fundamentales tanto en la transmisión de dichas ideas como para su posterior estudio.

Pitágoras fue figura central en la inclusión de la música junto a otras ciencias matemáticas, a partir de sus doctrinas basadas en los números como el principio de todas las cosas. La relación con la música estuvo dada en el origen de dicha doctrina, surgida a partir del descubrimiento de las leyes naturales que ordenan las relaciones entre la longitud de una cuerda y sus vibraciones y las subsiguientes aplicaciones de esas leyes a todo el cosmos y la vida humana⁴⁴. De acuerdo a Carpenter, no se conservan textos de Pitágoras del descubrimiento de las proporciones matemáticas de la música, parte de la historia canónica del nacimiento de la física y la metafísica musicales en Grecia, sino lo relatado a través de Nicómaco de Gerasa. Según dicha metafísica pitagórica, la armonía se difunde por todos los aspectos del universo y se refleja de forma específica en las proporciones armónicas simples de la música⁴⁵. Dentro de esta cosmogonía, la música tuvo una posición central principalmente en torno al concepto de armonía, cuyo primer significado era metafísico. La música y la armonía eran

⁴³ *Op. cit.*, 42

⁴⁴ Enrico Fubini (1994: 6).

⁴⁵ John Neubauer (1992: 30).

entendidas “como unificación de contrarios, que se podía extender al universo concebido como un todo, lo que incluye los astros y las fuerzas que los mueven así como el alma”, igualmente en relación al concepto de número, entendido como “la sustancia de todas las cosas”⁴⁶.

Retomando ideas de Pitágoras, Platón fue de fundamental importancia en la consolidación del pensamiento antiguo respecto a la música, el cual se movió entre los dos polos ya señalados. Por una parte, “la música real y concreta que se enseñaba en la Atenas del siglo IV y, de otra, una música puramente inteligible y, consiguientemente, abstracta del todo, sin vínculos aparentes con el mundo real de la música”⁴⁷. Platón estableció la importancia de la música en la formación del hombre para la ciudad ideal en la *República* y en sus *Leyes*, fundamentalmente en el rol de la música para la educación⁴⁸. De acuerdo a Fubini, la música representa uno de los núcleos temáticos de la filosofía de Platón, lo cual se presenta entre “una reflexión ético-política y consideraciones de orden matemático-astronómico, hedonista o metafísico-filosófico”⁴⁹.

Por su parte Aristóteles continuó los temas del pensamiento platónico, sin embargo y de acuerdo a Fubini, transformó “en profundidad el espíritu de los mismos, al introducir en el filón de la estética pitagórica, damoniana y platónica las instancias propias del pensamiento hedonista”⁵⁰. Aristóteles estableció la importancia de la música en la formación de los hombres fundamentalmente a través de su *Política*. La práctica de la música estaba entonces estrechamente conectada con las necesidades religiosas y con el desarrollo de valores éticos, por sus efectos en la construcción del carácter y para formar armoniosamente el

⁴⁶ Enrico Fubini (1994: 46-47).

⁴⁷ *Op. cit.*, 63

⁴⁸ Resulta pertinente un alcance de género de acuerdo a los avances actuales, efectivamente Platón habla de la formación del hombre, del varón. La mujer, así como los esclavos, queda excluida.

⁴⁹ Enrico Fubini (2004: 62-63).

⁵⁰ Enrico Fubini (1994: 67).

alma. Así, las dos dimensiones opuestas de la música trazadas por Platón, se vuelven a encontrar, traducidas en términos de categorías sociales y psicológicas, en el pensamiento aristotélico”⁵¹. Tanto Platón como Aristóteles consideraron el poder ético de la música y la importancia de su inclusión en la educación de los hombres para la *polis*⁵².

De acuerdo a Carpenter, la división de la música en *theoretica* y *practica*, o bien *speculativa* y *practica*, habría sido desarrollada a partir de “la división aristotélica de todo el conocimiento entre *philosophia theoretica* y *philosophia practica*”, de su *Metafísica*⁵³. Por otra parte y volviendo a Fubini, la consideración aristotélica sobre la música en relación a la educación de los *hombres libres*, habría servido de base para lo que luego veremos como las denominadas artes liberales. De hecho la música pasaría a formar parte de las *artes liberales*, aquellas que podían realizar los hombres libres, si bien únicamente en su dimensión especulativa. Acá las ideas de Aristóteles fueron trascendentales en consolidar la separación y valoración de cada una de las dimensiones, que consideraban,

(...) el acto de escuchar y el consiguiente deleite a dicho acto unido, por una parte, y la ejecución verídica y efectiva de la música por otra: la primera una actividad no manual, digna de un hombre libre; la segunda es un oficio, un trabajo manual, y no se inserta, por tanto, dentro de la educación liberal⁵⁴.

El mundo occidental habría heredado luego esta cultura que comprendía las dos tradiciones diferentes de concepción y de estudios musicales. Una en conexión con la poesía y un objetivo religioso y otra, relacionada a las matemáticas cuyo objetivo final era el estudio de la filosofía, contexto en el cual el verdadero

⁵¹ *Op. cit.*, 73

⁵² Nan Cooke Carpenter (1972: 3-6).

⁵³ Nan Cook Carpenter (1972: 26).

⁵⁴ Enrico Fubini (1994: 68).

músico para los griegos, “era el filósofo, no el instrumentista o el cantante profesional”⁵⁵.

Posteriormente en Roma y la cultura que pasó a ser la greco-romana, el sistema de educación siguió el modelo griego, que consideraba a las artes liberales en la base de la enseñanza para el hombre libre romano. Sin embargo en cuanto a la música y de acuerdo a Carpenter, en el mundo romano la escuela filosófica tuvo menor predominancia debido a la concepción más práctica de los romanos que no tenían tradición filosófica propia. En este contexto, la música fue igualmente importante pero principalmente como parte del entrenamiento para la retórica, teniendo estas escuelas de origen griego mayor fuerza en Roma. Esto es, el conocimiento de la música esencialmente como requerimiento para una oratoria efectiva así como el estudio de los principios de la música en consideración a su poder para excitar o tranquilizar las emociones⁵⁶. Asimismo, la idea de la *música de las esferas* descrita por Platón, sería igualmente retomada por la tradición romana así como la teoría musical griega referida a los tonos, intervalos, modos y metros de la poesía⁵⁷.

Por otra parte, las dos dimensiones de la música identificadas en el mundo griego como especulativa y práctica, a partir del influjo latino que se expandió por Occidente gracias al Imperio Romano, pasaron a ser reconocidas en tanto la bipartición *Ars y Scientia*, o arte musical práctico por una parte y ciencia de la música por la otra. Denominaciones que hemos adoptado para el título de nuestra investigación.

⁵⁵ Nan Cooke Carpenter (1972: 7).

⁵⁶ *Op. cit.*, 9

⁵⁷ *Op. cit.*, 10

2.1.1. *musica speculativa*

La dimensión especulativa de la música en el mundo antiguo surgió posteriormente a su uso práctico, que ya tenía espacio en la vida de los habitantes de la antigua Grecia. Creció particularmente entre los filósofos griegos, enfocada en “explicaciones racionales de la música como parte de las matemáticas y de una armonía universal”⁵⁸. En la consolidación de la música entendida como algo abstracto Pitágoras fue la figura central, siendo sus discípulos quienes transmitieron sus doctrinas matemáticas de la música, que abordaban una multiplicidad de aspectos. De acuerdo a Fubini, estas múltiples interpretaciones concordarían en,

(...) concebir el número, y por tanto la armonía, como inmanente a las cosas mismas: como fundamento de la inteligibilidad de estas. Si la armonía es síntesis de contrarios, igualmente el número, en tanto fundamento de toda cosa, es síntesis de contrarios: de pares e impares, de finitos e infinitos⁵⁹.

Desde este enfoque y dado que también el alma es armonía, “la música ejerce un especial poderío sobre el espíritu, gracias a que ambos, ontológicamente, son afines”⁶⁰, por lo que la música podría restablecer la armonía espiritual, adoptando así una dimensión ético-pedagógica. La música por su carácter de expresión de la armonía universal, en el marco del sistema filosófico en un amplio sentido y, particularmente dentro de los estudios matemáticos, tuvo un rol predominante, siendo requerida para un fin supremo que era la *dialectica* en Platón y la *metaphysica* en Aristóteles⁶¹.

Siguiendo esta línea los sofistas incluyeron las pitagóricas *mathémata*, es decir, aritmética, geometría, astronomía y música, dentro del ciclo de la cultura superior, agregando así dichas disciplinas matemáticas a las tres que eran

⁵⁸ *Op. cit.*, 6

⁵⁹ *Op. cit.*, 47

⁶⁰ *Op. cit.*, 50

⁶¹ Nan Cooke Carpenter (1972: 8).

consideradas formales del arte en el mundo antiguo. Estas eran la gramática, retórica y la dialéctica. Según resume Carpenter, establecieron una tradición de artes liberales que fue traspasada luego a la Edad Media. Este enfoque especulativo fue adoptado tanto por Platón como por Aristóteles según vimos antes, quienes sumaron la música como parte de los estudios matemáticos y así al mundo especulativo, cuyo propósito último era la metafísica, el estudio de las formas puras y las ideas⁶². La inserción de la música entre las disciplinas matemáticas se justificó para Fubini, en función de “una concepción abstracta de la música, que considera ésta únicamente como teoría, descartando todo su desarrollo práctico y sus consecuencias sonoras”; a la vez que también “en función de la racionalidad implícita en las relaciones entre los sonidos, sin la que no existiría la armonía musical en su conjunto”⁶³.

Edad Media - Artes liberales

Entre los griegos y posteriormente en el mundo romano, gradualmente tomó forma el ciclo de estudios considerados como el mínimo para el entrenamiento de los hombres libres, que dieron paso a lo que señalamos antes como las *artes liberales*, las cuales estaban en oposición a las *artes illiberales* que seguían propósitos distintos, de tipo económico⁶⁴. Dicha tradición de pensamiento fue traspasada posteriormente en la Edad Media, periodo en el que de acuerdo a Carpenter, “las interpretaciones matemáticas y metafísicas dieron a la música su extraordinario prestigio dentro de la jerarquía escolástica. Lo cual fue usado al servicio de la fe y la moral”⁶⁵. Para John Neubauer, el concepto matemático de la música heredado del mundo antiguo se formalizó de modo amplio para el periodo medieval en la división de las artes liberales, que asignó a la música,

⁶² *Op. cit.*, 7

⁶³ Enrico Fubini (1994: 106).

⁶⁴ Nan Cooke Carpenter (1972: 8).

⁶⁵ John Neubauer (1992: 32).

junto con la aritmética, la geometría y la astronomía, al *quadrivium*, y las artes verbales de la retórica, gramática y la dialéctica, al *trivium*⁶⁶, siendo estas últimas las principales.

La tradición pitagórica y en general la greco-helenística fue cristianizada durante la Edad Media, al ser retomada por los autores y tratadistas eclesiásticos al adoptar estos las mencionadas artes liberales. Esta tradición continuó en la temprana Edad Media fundamentalmente a través de dos pensadores romanos, Boecio y Casiodoro. El primero realizó “traducciones y adaptaciones de los estudios griegos en varios campos, y mucho de su trabajo sirvió como texto de estudio y fuente material a través de la Edad Media”⁶⁷. Especialmente su *De Institutione música libre quinque*, que fue a lo largo de este periodo y mucho más allá, “texto usado tanto en las escuelas y universidades”, cuyo valor fundamental fue el introducir a lo largo de la Edad Media la antigua tradición educacional de Grecia con su implicancia en el estudio de la música como vía a la filosofía propiamente tal⁶⁸.

Igualmente significativa es la división que el propio Boecio realizó a partir de la tradición greco-romana del *trivium* y *quadrivium*, en sus tres dimensiones de *musica mundana*, *musica humana* y *musica instrumentalis*, la que permaneció a su vez célebre durante siglos. Retomando el resumen que de esto hace Carpenter, la *musica mundana*, corresponde a la armonía de los números basada en proporciones numéricas simples, la música del macrocosmos creada por los rítmicos y armoniosos movimientos entre las esferas; la *musica humana*, corresponde a la armonía del microcosmos, del alma o del hombre como un todo, muy a menudo mencionada por Platón; y finalmente la *musica instrumentalis*,

⁶⁶ *Ibíd.*

⁶⁷ Nan Cooke Carpenter (1972: 11).

⁶⁸ *Ibíd.*

que viene a ser aquella que se manifiesta en el sonido audible para nosotros, la música que suena, ya sea vocal o instrumental⁶⁹.

Por su parte Casiodoro, importante igualmente en la transmisión de la tradición de las ideas greco-romanas, tuvo de acuerdo a Carpenter un rol fundamental en la perduración de las artes liberales entendidas como las siete que mencionamos. Esto porque los numerosos tratadistas del periodo tendieron en parte a introducir variantes personales que derivaban en sub divisiones diversas. A partir del énfasis que Casiodoro dio a estas siete artes en sus textos, con breves pero concisas definiciones de cada una, colaboró en su modificación dándoles el trascendental soporte de las Escrituras religiosas, a partir de citas de éstas que otorgaron un nuevo sustento a las artes de la tradición griega⁷⁰.

En cuanto a san Agustín, quien fue otro de los pensadores medievales fundamentales para las ideas musicales, de acuerdo a Fubini articuló su razonamiento en torno a la definición que desde entonces se haría célebre. Esta es, *Musica est sciencia bene modulandi*, o “la música es la ciencia de medir bien”⁷¹. Para Fubini esta definición “gira, ante todo, alrededor del término ciencia. Por encima de cualquier otra cosa, la música es una ciencia y, en este sentido, compromete nuestra razón más que pueda comprometer el instinto o los sentidos”⁷². Así, la música podrá convertirse “en una auténtica ciencia cuando se despoje de todos los elementos que no se acomodan a una racionalidad absoluta. El placer no debe ser un fin por sí mismo, pero puede acoplarse a la comprensión racional de la música”⁷³.

⁶⁹ *Op. cit.*, 12

⁷⁰ *Ibíd.*

⁷¹ Enrico Fubini (1994: 85).

⁷² *Ibíd.*

⁷³ *Ibíd.*

Lo importante en esta etapa es que la antigua mística de los números de ascendencia pitagórica se fundió con la nueva mística cristiana. Para Fubini, el pensamiento de san Agustín se encaminó de este modo,

[Hacia una] metafísica del número, en cuanto que la esencia más auténtica de la música no se investiga en otra cosa que en el número. La música adquiere dignidad científica y deviene objeto rigurosamente racional en cuanto se reduce al número. El movimiento de los sonidos, tanto desde el punto de vista de los intervalos como desde el rítmico, deberá ceñirse a correlaciones numéricas simples, por ser éstas las únicas que la razón enjuiciará como buenas⁷⁴.

La tradición de la música que seguimos a partir de Grecia, al entrar a participar la Iglesia Cristiana en esta discusión y fundamentalmente a partir de la obra de san Agustín y su aceptación de las artes liberales, obtuvo un nuevo énfasis, si bien enfocada fundamentalmente en la dimensión que seguimos ahora de música especulativa. De acuerdo a Carpenter, “cristianos pudieron estudiar y enseñar la literatura clásica en orden a entender e interpretar las Escrituras y no, como para los griegos, como un fin en sí mismo, ni como los romanos, para crear un perfecto orador”. Es decir, la fe cristiana y la teología a partir del medioevo, reemplazaron la antigua filosofía como la meta última del aprendizaje⁷⁵.

2.1.2. *musica practica*

En esta bipartición de la música en especulativa o de ciencia por una parte e instrumental o práctica por la otra, siendo la primera la música de los mundos o de las esferas celestes, inaudible para el hombre, y la segunda, propia de los instrumentos⁷⁶ por tanto audible, esta última del arte musical práctico terminó

⁷⁴ *Op. cit.*, 87

⁷⁵ Nan Cooke Carpenter (1972: 3-6).

⁷⁶ Enrico Fubini (2004: 44).

siendo considerada como irrelevante. En el fondo agrega Fubini, “despreciable en cuanto fruto de un trabajo servil”⁷⁷.

Sin entrar en detalles que escapan al objetivo de esta investigación, entre los fundamentos de esta dimensión de la música estaría el mito griego de Orfeo, el más célebre, más antiguo y probablemente más significativo respecto a la música⁷⁸. El punto en esto es que Orfeo “es el héroe mítico que unió para la posteridad, de forma indisoluble, el canto con el sonido de la lira” y su legado estaría centrado principalmente en “el aspecto encantador y mágico que adquiere, mediante él, la música”⁷⁹.

A grandes rasgos, en la mitología griega Orfeo estaría representado por la relación entre palabra y música, de por sí más vinculada a la *razón*, mientras que Dionisio, igualmente parte de la mitología, lo habría sido por el sonido, vinculado más bien a la *fantasía*⁸⁰. La palabra está basada en la reflexión del intelecto, comunicada con ayuda de la música, mientras que la sugestión del sonido producido por los instrumentos, la flauta en este caso, descarta la posibilidad de producir simultáneamente al momento de tocar la flauta, “tanto el canto como la poesía”. Orfeo está por el contrario representado por la lira, que permitía poder acompañar la palabra con la música al mismo tiempo⁸¹.

Sin extendernos más allá en estos aspectos resaltamos lo que para Fubini sería respecto a este mito, la “enorme popularidad y el amplio uso que de él se ha hecho por parte de los propios músicos”⁸², aquellos de la dimensión práctica de la música. Lo que destacamos es el aspecto referido a la consideración y valoración de los instrumentos musicales, que de algún modo se reflejó luego en

⁷⁷ *Ibíd.*

⁷⁸ Enrico Fubini (2005: 49).

⁷⁹ *Ibíd.*

⁸⁰ *Op. cit.*, 51

⁸¹ *Ibíd.*

⁸² *Op. cit.*, 49

los trayectos de la música que estudiaremos. Citamos en extenso para una síntesis:

Es curioso observar que casi todas las antiguas leyendas y mitos musicales toman en consideración la supremacía de un instrumento con respecto a otro. No obstante, esta *disputa* en torno a los instrumentos en la Antigüedad no versa sobre posibles ventajas técnicas que estos puedan ofrecer al músico, sino sobre su carácter *ético-social*, sobre su mayor o menor nobleza⁸³.

Destacamos lo anterior por su relación con la posterior demarcación de los trayectos de institución de la música a partir de la concepción griega. Podemos encontrar esta disputa por los instrumentos tanto en la *Política* de Aristóteles como en la *República* de Platón, entre otros numerosos escritos. Por otra parte y de acuerdo a Fubini, “el canto servía para congraciarse con la divinidad, que es la que distribuía el bien o el mal; motivo por el cual aquél podría también, indirectamente, librarnos de las enfermedades”⁸⁴. Lo que queremos enfatizar es que en las bases de la tradición de pensamiento griego estuvo la concepción bipartita de la música. Expresada primero en los mitos y leyendas y su expresión en la poesía, para más adelante ser abordada y desarrollada en profundidad por la filosofía en Grecia⁸⁵.

Al pasar las ideas sobre la música al periodo medieval y recibir un nuevo refuerzo con base en la religión, fue sin embargo la dimensión especulativa la que continuó teniendo un lugar de importancia y pasó a ser considerada como parte de los estudios superiores. La música práctica por su lado, a medida que se iba fortaleciendo en cuanto arte independiente, comenzó a distanciarse del lugar de privilegio que siguió manteniendo su opuesto especulativo. Como señalamos, los tratados de san Agustín, Boecio, Casiodoro e Isidoro, ayudaron a perpetuar las antiguas teorías especulativas de la música, sirviendo como libros de instrucción

⁸³ *Op. cit.*, 51

⁸⁴ *Op. cit.*, 43

⁸⁵ *Op. cit.*, 51

en las escuelas monásticas de la temprana Edad Media. El tratado escrito por Boecio se transformó en “fuente de conocimiento de las doctrinas griegas acerca de la armonía”, ejerciendo un importantísimo influjo “sobre el pensamiento medieval en su totalidad. El punto de partida de Boecio es Platón con su doctrina ética de la música”⁸⁶.

Para Fubini, la señalada subdivisión de Boecio de fundamental importancia durante la Edad Media y luego en el Renacimiento, tendría en su base conceptual “la desvalorización del trabajo manual y de cuanto está bajo el imperio de nuestros sentidos y el privilegio que se le otorga a la razón pura y al ámbito de lo suprasensible”. La música en sentido amplio se organizó entonces en tres géneros distintos. Estos serían, “el primer género se ejerce con los instrumentos; el segundo crea la poesía; el tercero juzga la obra de los instrumentos y las poesías”⁸⁷. En esta categorización, la consideración jerárquica se instituyó en el orden inverso. En la misma línea, la concepción agustiniana que siguió la herencia griega, colaboró a producir “una colosal fractura entre el trabajo en cuanto ejercicio práctico de la música y la ciencia en cuanto conocimiento teórico de dicho ejercicio”⁸⁸.

En este contexto de desequilibrio jerárquico entre las dos dimensiones de la música, de acuerdo a Carpenter no fue sino hasta el siglo noveno en que comenzó a aparecer un nuevo tipo de tratados sobre la música, evidenciando que ya aparecía una clara diferencia en el desarrollo de las dos dimensiones de la música. Estos nuevos tratados eran específicamente aquellos inspirados en consideraciones prácticas referidas al canto eclesiástico. Es decir, manifestación escrita de que la música práctica comenzaba a estar separada de la especulativa en su teoría⁸⁹.

⁸⁶ Enrico Fubini (1994: 92).

⁸⁷ *Op. cit.*, 94

⁸⁸ *Op. cit.*, 86

⁸⁹ Nan Cooke Carpenter (1972: 13-14).

Es entonces que la Iglesia comenzó a tener un rol central en el desarrollo y práctica de la música en tanto arte, si bien enfocada a fines religiosos. Así, en las escuelas monásticas la instrucción musical comenzó a tomar importancia primordial, no la música especulativa sino la práctica, fundamentalmente para el estudio del canto litúrgico. Es decir, la música práctica continuó desarrollándose en un contexto de funcionalidad respecto a la religión, conservando en el periodo medieval su carácter de oficio.

Un ejemplo de esto fue la *schola cantorum* originada en Roma, que luego pasó a ser una institución musical bajo ese nombre ampliamente desarrollada en Europa⁹⁰. La nueva etapa de institucionalización de esta dimensión de la música fue en este sentido, el resultado práctico de la necesidad de preparación para cantantes, análoga a las escuelas que existieron en la antigua Grecia para la preparación de cantantes esenciales para sus rituales religiosos⁹¹. Luego y de la mano de Gregorio, se transformaron en el modelo para instituciones similares en monasterios y catedrales por todas partes en Europa.

En adelante se fue asentando y fortaleciendo la dimensión práctica, marcando la diferencia con su opuesto especulativo al desarrollarse la composición musical, la polifonía y la música en su aspecto práctico centrado en el canto litúrgico por un lado y por el otro, la paralela y paulatina salida de la música desde el *quadrivium*. En este desarrollo de la polifonía a partir del siglo trece, “la modernización de la música instrumental, y en particular la propia de los instrumentos de cuerda, parece haber tenido un desarrollo de forma más rápida que la vocal”⁹², a su vez en el entendido de que la música vocal en el contexto que estudiamos, siempre estuvo más ligada al culto religioso e inclusive al alero de la iglesia. Luego con la definición de un sistema de notación musical, específicamente con Guido d’Arezzo, a partir de los requerimientos aparecidos y

⁹⁰ *Op. cit.*, 15

⁹¹ *Op. cit.*, 16

⁹² Emilio Casares (2002: 765).

surgidos de la práctica del canto y su enseñanza, continuaría el fortalecimiento de los aspectos más concretos y específicos de la música en su desarrollo sonoro.

2.2. Sobre la educación

Al introducir nuestro trabajo señalamos la intención de revisar el rol de mediación que la educación pudo tener, para el caso particular que luego veremos en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Para esta idea nos basamos principalmente en Enrico Fubini, para quien “el concepto de educación puede, bien mirado, constituir el principio mediador capaz de recomponer en cierta medida la fractura abierta entre las *dos músicas*”⁹³.

Retrocediendo a una etapa anterior del mundo antiguo en el contexto inicial que estudiamos, de acuerdo a Fubini “los aspectos moralista y pedagógico de la música fueron acogidos y desarrollados por Damón, filósofo-músico que vivió durante el siglo V en Atenas”⁹⁴ y que para nuestros efectos, tuvo luego fundamental influencia sobre Platón. Las ideas de Damón referían al valor educativo de la música para la juventud, “e incidía sobre el concepto del vínculo entre el mundo de los sonidos y el mundo ético”⁹⁵, asunto que ya había sido enunciado por Pitágoras. En pocas palabras, en lo medular de su pensamiento se abordaba la idea y convicción de que “la música ejerce una influencia profunda y directa sobre los espíritus y, por consiguiente, sobre la sociedad en su conjunto”, por lo cual habría tendido a “oficializar la educación musical”⁹⁶. Lo importante fue su idea de que determinados modos musicales correspondían a su vez a

⁹³ Enrico Fubini (1994: 64).

⁹⁴ Enrico Fubini (2005: 59).

⁹⁵ *Op. cit.*, 60

⁹⁶ *Ibíd.*

“determinados *ethoi*, es decir, a diferentes caracteres o estados anímicos. En consecuencia cada modo hubo de producir un efecto muy específico sobre el espíritu”⁹⁷, lo que derivaría en la idea del *ethos* o teoría ética de la música.

Así, el concepto más importante para la relación con el aspecto educacional de la música fue el de *ethos* musical. Como señala Fubini, “la virtud puede enseñarse y la música, siempre que de ella se haga un uso correcto, se ofrece como uno de los medios más idóneos” en el objetivo de lograr la educación correcta del individuo. En esto, “será Platón quien complete y perfeccione la doctrina de Damón, llegando la música a adquirir en el ámbito de su filosofía, una posición más definida y un mayor relieve educativo”⁹⁸. Más en extenso,

Este desarrollo de la música a nivel educativo y *escolástico* dentro de la comunidad, el de una música frecuentemente vinculada a celebraciones civiles y religiosas, a competiciones atléticas o a otras manifestaciones de la vida pública, representa la primera etapa de la formación de la teoría de la ética musical, la cual dejó su huella, prácticamente, en toda la concepción antigua de la música: desde Damón de Oa hasta la Edad Media⁹⁹.

Luego en el caso de Platón además de en *La República*, en *Las Leyes* “se habla a menudo de la música como instrumento educativo indispensable junto con la gimnasia”, ideas que de acuerdo a Fubini no se contradecían con aquellas de la música como causante de placer, si bien éste no era un fin sino un instrumento. Es decir, partiendo de la consideración de que,

Toda música, buena o mala, produce placer, pero si se la considera desde una perspectiva educativa se vuelve necesario explotar tan solo el placer producido por la música buena, después de haber realizado una esmerada selección y de haber desechado y proscrito la música contraria a las leyes del Estado¹⁰⁰.

⁹⁷ *Op. cit.*, 62

⁹⁸ *Op. cit.*, 63

⁹⁹ *Op. cit.*, 48

¹⁰⁰ *Op. cit.*, 68

Al respecto, la ética musical de Damón “la retoma Platón cada vez que se refiere a la música real, a la producida por la sociedad de su tiempo, a la enseñada en las escuelas”¹⁰¹. Entendamos entonces que la dimensión a la que se refería la tradición griega que vincula a la música con la educación, al menos en cuanto al sentido recién señalado, es la dimensión práctica de la música. La música que puede afectar las pasiones es aquella que suena y podemos oír.

Por otra parte, si bien la dimensión práctica se acercaba a través de su función educativa al mundo de las ideas, era la dimensión especulativa, aquella de la comprensión de la música como “suprema armonía pensada intelectualmente”¹⁰², la que representaba “no solo la más alta forma de educación para el hombre sino también la más alta forma de conocimiento, por cuanto que el alma del mundo está constituida conforme a las mismas relaciones y leyes de la armonía musical”¹⁰³. Lo anterior desarrollado por Platón, de acuerdo a Fubini, particularmente en la doctrina del alma expuesta en *Timeo*.

Enfatizamos entonces en los polos en que se movió el pensamiento platónico respecto a la música, “de una parte, la música real y concreta que se enseñaba en la Atenas del siglo IV a. C y, de otra, una música puramente inteligible y, consiguientemente, abstracta del todo, sin vínculos aparentes con el mundo real”¹⁰⁴. En esto concordamos nuevamente con Fubini, para quien “el verdadero problema estriba en ver si, ciertamente, entre ambas músicas había alguna relación”¹⁰⁵. Es acá donde el concepto de educación surge como la posibilidad de reunificación. Reunificación que según proponemos, de un cierto modo se logró en nuestro caso de estudio, la Universidad de Chile.

¹⁰¹ *Op. cit.*, 73

¹⁰² *Op. cit.*, 71

¹⁰³ *Ibíd.*

¹⁰⁴ *Op. cit.*, 72

¹⁰⁵ *Ibíd.*

Para el caso de Aristóteles, dedicó en la *Política* un capítulo completo a la educación, en el cual aborda una y otra vez a la música en su relación con ésta¹⁰⁶. El énfasis de su discurso lo pondremos en que para Aristóteles la música “tiene como fin el placer y representa, como tal, un ocio, es decir, cualquier cosa que se oponga al trabajo y a la actividad”¹⁰⁷. En este sentido y siguiendo a Fubini, su inserción en la educación de los jóvenes se justificaría dado que, “si la música es una ocupación para el tiempo libre, es decir, para los momentos de ocio, es precisamente por este motivo por el que Aristóteles la define como disciplina *liberal y noble*”¹⁰⁸. Lo que a la vez acentuaría la contraposición,

(...) entre el acto de escuchar y el consiguiente deleite unido a dicho acto, por una parte, y la ejecución verídica y efectiva de la música, por otra: la primera es una actividad no manual, digna de un hombre libre; la segunda es un oficio, un trabajo manual, y no se inserta, por tanto, dentro de la educación liberal¹⁰⁹.

El pensamiento de Aristóteles reafirma la bipartición de la música, cuya fractura en adelante quedó marcada en la institución de la música en las dos dimensiones. Si en el pensamiento aristotélico “se acepta el principio de que la música deba introducirse en el sistema educativo, el problema -según Aristóteles- radicaré (...), en cómo deba enseñarse”¹¹⁰. Esto es, “si a un nivel profesional o a uno inferior, o, en caso de ser suficiente con escucharla, en indicar qué melodías y qué ritmos sean educativos y cuáles no”¹¹¹. Así, “ejecutar música es solamente un primer momento preparatorio para una actividad más elevada: la de saber juzgar acerca de la música misma”. Nuevamente entonces,

¹⁰⁶ Normalmente asignado como el libro VIII, en la edición que utilizamos en este trabajo ocupa el libro V. Aristóteles (2016). *Política*. Barcelona: Austral-Espasa.

¹⁰⁷ Enrico Fubini (2005: 77).

¹⁰⁸ *Ibíd.*

¹⁰⁹ *Ibíd.*

¹¹⁰ *Op. cit.*, 78

¹¹¹ *Ibíd.*

música especulativa o ciencia de la música y música práctica o arte de los sonidos.

En la reflexión de Aristóteles sobre el vínculo con la educación entran a dialogar tanto la idea pitagórica, abstracta y en relación a las matemáticas, como la de Damón, “según la cual a cada armonía corresponde un determinado *ethos*”¹¹². A esta última daría finalmente mayor énfasis con sus correspondientes transformaciones, enfocadas en una visión centrada en que “el arte es imitación y suscita sentimientos; por ello, es educativo, por cuanto que el artista puede escoger, del modo más oportuno, la verdad a imitar e influir así sobre el espíritu humano”¹¹³. Acá, “el oído aparece entonces como sentido privilegiado con respecto a los demás, como el único órgano que puede percibir cualidades sensibles provistas de *ethos*”, por tanto, “el movimiento viene a ser el puente que conecta de forma indirecta sonido y *ethos*”¹¹⁴, con lo cual retoma ideas pitagóricas en torno a la armonía si bien con otro enfoque. En el fondo y como síntesis, en Aristóteles “se vuelve a encontrar una diferente, pero significativa, fractura entre fruición musical y ejecución musical: la primera entendida como ocupación ociosa, digna, por tanto, de un hombre libre, y la segunda como trabajo y, por tanto, *actividad servil*”¹¹⁵. Esto es, la bipartición de la música y la valoración que en adelante las opusiera.

2.3. A modo de síntesis

Sin duda la complejidad del debate sobre el significado de la música en la antigua Grecia podría ser desarrollado de modo mucho más extenso, pero para

¹¹² *Op. cit.*, 79

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Op. cit.*, 81

¹¹⁵ *Op. cit.*, 82

efectos de nuestra investigación la síntesis que hemos presentado nos permite construir una base estético-filosófica para continuar una revisión más enfocada en nuestro caso de estudio. Queremos insistir al momento de finalizar este Capítulo en que esta no es una investigación que tenga como propósito el estudio de la música y/o la filosofía en Grecia, sino más bien y según lo hemos señalado, es abrir una reflexión sobre la relación entre música e institución. En este sentido hemos definido como etapa inicial, instituyente, la forma en que en el pensamiento griego la música terminó siendo instituida principalmente en base a dos dimensiones. Dicho esto, no profundizaremos en los orígenes de esta bipartición como tampoco en la complejidad de los significados que conformaban la comprensión de la música. Lo central se refiere a su bipartición, que hemos comprendido como un evento de institución originaria para la música.

Respecto a la doctrina pitagórica que siguió el trayecto principalmente de la música en su dimensión especulativa, en adelante tuvo desarrollos distintos y opuestos. En esto, “algunos filósofos pondrían el acento en el aspecto moralista de la tradición pitagórica; otros, en el aspecto matemático; otros, incluso, en el aspecto metafísico, en conexión éste con el concepto de la armonía de las esferas”¹¹⁶.

El modo en que cada dimensión fue comprendida desde sus inicios, marcó la forma en que continuó en adelante cada trayecto de institucionalización, según si fuera la dimensión especulativa o la dimensión práctica. Para Fubini, quien lo desarrolla en diversos lugares con igual énfasis,

(...) puede considerarse sin reservas a Platón como el primero y el mayor responsable de la profunda escisión que se da en el pensamiento musical entre una música puramente pensada -y, por dicho motivo, más emparentada con las matemáticas en tanto que ciencia armónica, o con la filosofía- y una música realmente oída y ejecutada- más emparentada, a su vez, con los oficios y las

¹¹⁶ *Op. cit.*, 59

profesiones técnicas. Esta fractura -insistimos- se fue intensificando cada vez más, hasta el punto de que entre las dos *músicas* no hubiera ya ninguna relación posible¹¹⁷.

La presencia en el relato griego de versiones “totalmente diferentes, cuando no contrarias” sobre la música en la tradición antigua, “atestiguan la profunda intuición de que hizo gala el pueblo griego en relación con la naturaleza ambivalente de la música: a un tiempo racional e irracional, instintiva e intelectual”¹¹⁸. Si bien, “todos los mitos musicales se mueven sobre un trasfondo ideológico similar, que tiende a poner en íntima conexión la música con nuestro mundo moral”¹¹⁹.

En cuanto al pensamiento del Medioevo al agregar el componente religioso, reforzó más la ambigüedad de sentidos y la división de las músicas, dualismo que quedó como una constante durante todo este periodo. Por un lado la música como ciencia teórica, instrumento privilegiado de ascesis mística y por el otro, la música como atracción de los sentidos, pero como sonido físico y corpóreo, por tanto, un posible instrumento de perdición. En síntesis, dicha dicotomía siguió marcando todo el pensamiento musical hasta el Renacimiento, así como la praxis musical concreta y por añadidura, la historia de la música¹²⁰.

Esta separación habría luego sobrevivido, con múltiples variantes, hasta prácticamente la Ilustración. De este modo la música, habría “marchado siguiendo dos caminos diferentes, el teórico y el práctico, sin comunicación efectiva entre ambos y, por tanto, con desarrollos relativamente

¹¹⁷ *Op. cit.*, 74

¹¹⁸ *Op. cit.*, 53

¹¹⁹ *Ibíd.*

¹²⁰ Enrico Fubini (2004: 81-82).

independientes”¹²¹, lo que de acuerdo a Fubini es un caso anómalo en la historia de las artes.

La figura del compositor

En otra parte de nuestra introducción manifestamos que al momento de estudiar y analizar el caso particular en el que se centra esta investigación, tendremos al compositor como figura central en el proceso instituyente que se llevó a cabo en la Universidad de Chile. Al respecto, revisamos brevemente una idea del lugar que ocupó el compositor en el mundo antiguo griego, asumiendo las diferencias entre lo que hoy en día comprendemos como tal.

Enrico Fubini resalta la existencia de una “identificación del componer música con el filosofar”¹²² que no sería en ningún modo casual, más aún es posible encontrarla en diversos pasajes de los textos platónicos. Esto se refiere a una posición privilegiada de la música, que la vuelve semejante a la filosofía, privilegios que pueden apropiarse solamente a cierto nivel y en vinculación para el caso de la música, con un don divino¹²³. Más adelante revisaremos la idea del *reparto* platónico que demarcó originariamente quienes sí tienen la posibilidad de acceder a aquel don¹²⁴. Ahora bien esta música a la que refiere Platón, es aquella que no podemos oír, que está “abstraída de la sonoridad”¹²⁵ y es aquella que “es un filosofar y, tal vez, el más alto grado del filosofar”. Aquella música que retoma la línea pitagórica que se refiere a la armonía y su relación matemático-filosófica con el cosmos, la música especulativa. El reparto acá se hizo presente, representado esta vez en la bipartición de la música.

¹²¹ *Op. cit.*, 44-45

¹²² Enrico Fubini (2005: 69).

¹²³ *Ibíd.*

¹²⁴ Nos referimos al apartado 3.1.4.

¹²⁵ *Op. cit.*, 70

Esta idea de composición identificada con el filosofar está entonces alejada de la música práctica. Sin embargo y como propondremos luego, la posterior evolución de la figura del compositor una vez constituido en el elegido para crear música a través *del dominio de la escritura musical*, daría una nueva lectura de su relación con el mundo de la teoría de la música y de las ideas sobre la música.

3. Marco conceptual: Institución, escritura y logos

3.1. Institución: en torno al concepto

El concepto fundamental que estructura nuestra investigación es el término *institución*. Si bien éste no presenta una entrada independiente al consultarlo etimológicamente, como tampoco la presentan *instituir* o *fundar*, sus términos afines que aparecen más bien en forma de derivados, en el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Corominas podemos encontrar sus derivaciones agrupadas en tanto, “institución, institucional, instituidor, instituir, instituta, instituto, institutor, institutriz, instituyente”¹²⁶.

Si consultamos el término en su presentación original en latín, en el Diccionario de Blánquez encontramos una variedad de definiciones según las múltiples presentaciones de la palabra y sus derivaciones, de acuerdo a cómo la entendemos en nuestro idioma. Bajo la entrada *institutio, onis*, leemos “formación, instrucción, educación”¹²⁷. Asimismo aparecen “sistema, doctrina, método, principio”, y luego, “disposición, arreglo”. Más cercana nos resulta la forma *instituere*, entendida entre muchas acepciones en tanto “establecer, preparar, construir”, o finalmente el significado que nos es más próximo, “instituir, establecer, regular, disponer, hacer, formar”.

La Real Academia Española en su *Diccionario de la Lengua Española* (2017) presenta el término institución bajo siete acepciones¹²⁸. La primera de ellas es la que entiende el concepto en *forma activa*, como “establecimiento o fundación de algo”, y comparte significado con la presentación del término en su forma

¹²⁶ Joan Corominas (1991: 458).

¹²⁷ Agustín Blánquez (1985: 822).

¹²⁸ Obtenido el 03-04-18 desde <http://dle.rae.es/?id=LnOUwtU>

verbal. Así, instituir, proveniente del latín *instituere*, es definido actualmente como “construir”, “fundar”, “establecer algo”¹²⁹.

Las restantes acepciones remiten a otra comprensión del término, referidas a su *forma pasiva*: “cosa establecida o fundada”; “organismo que desempeña una función de interés público”; “cada una de las organizaciones fundamentales de un Estado” o bien los “órganos constitucionales del poder soberano en la nación”.

En cuanto a una comprensión jurídica del término, la RAE presenta varias acepciones, todas referidas a su forma activa. Así por ejemplo, una “institución canónica”, “institución corporal” o “institución de heredero”, son entendidas como acciones ya sea de conferir canónicamente un beneficio, de poner a alguien en posesión de un beneficio o de nombrar un heredero, respectivamente¹³⁰.

Más en detalle la RAE entrega definiciones propias del Derecho en su *Diccionario del Español Jurídico*¹³¹, en el cual adopta una definición de Maurice Hauriou, jurista y filósofo del derecho, quien distingue “entre ‘instituciones-personas’ (Estados, asociaciones, sindicatos, etc.) e ‘instituciones-cosas’, como la regla de derecho socialmente establecida”¹³². Para Hauriou,

Tanto en el derecho como en la historia, las instituciones representan la categoría de la duración, de la continuidad y de lo real; la operación de fundarlas constituye el fundamento jurídico de la sociedad y del Estado. La teoría jurídica de la institución, que sigue de cerca a la realidad histórica, se ha organizado con lentitud. No encontró su verdadera posición hasta que el terreno quedó despejado

¹²⁹ Obtenido el 03-04-18 desde <http://dle.rae.es/?id=LnmLWBD>

¹³⁰ Obtenido el 03-04-18 desde <http://dle.rae.es/?id=LnOUwtU>

¹³¹ Real Academia Española, *Diccionario del español jurídico*, edición en línea: <http://dej.rae.es/>

¹³²Hauriou, Maurice (1925). *Teoría de la institución y la fundación*. París. Citado en <http://dej.rae.es/#/entry-id/E142880>

por la querrela del contrato social y por la que enfrenta lo objetivo con lo subjetivo¹³³.

El *Diccionario del Español Jurídico* nos señala fundamentalmente dos ideas para el término de institución. En un primer sentido, como “elemento estructural esencial del ordenamiento jurídico o de la ordenación política y social”, dando como ejemplo a la ley y el reglamento, la derogación y la retroactividad. Luego en un segundo sentido, señala “el matrimonio, la propiedad, la herencia, un ministerio, un ayuntamiento, la monarquía o la Universidad”¹³⁴.

El término institución, según señala Anthony Glinoyer (2016), ha sido utilizado desde la Antigüedad en retórica, específicamente por Quintiliano, así como en teología, filosofía y en el terreno político después de la Revolución Francesa. La palabra institución apareció así en el preámbulo de la Constitución francesa del 3 de septiembre de 1791, designando de modo general todo aquello que la Revolución declaraba abolir¹³⁵.

El concepto ha tenido desde entonces y más recientemente a partir del siglo veinte, un desarrollo expansivo principalmente en las ciencias sociales, siendo posible encontrarlo en uso tanto en ciencias políticas, ciencias económicas, ciencias jurídicas, en historia política, en teología, en psicología, psicoanálisis y con especial fuerza en derecho y sociología, particularmente de escuela francesa. Como señala uno de sus teóricos, Jacques Chevallier, “largamente utilizado en los territorios más diversos de las ciencias sociales, el concepto de institución parece en efecto haber perdido en comprensión aquello que ha ganado en extensión”¹³⁶.

¹³³ Maurice Hauriou (citado en Lourau 2001: 50).

¹³⁴ Obtenido el 03-04-18 desde <http://dej.rae.es/#/entry-id/E142880>

¹³⁵ Anthony Glinoyer (2016: 1-3).

¹³⁶ Jacques Chevallier (1981: 6).

Los diversos usos que de hecho se le han dado al término aumentan la impresión de que pareciera abarcarlo todo. En esto tienen su parte las problemáticas propias del arte de la traducción como ocurre a modo de ejemplo, con el tratado canónico de la teoría musical del filósofo romano Boecio. Originalmente titulado *Intititione música* (377), ha sido traducido, con las respectivas variaciones de cada idioma, en tanto *Fundamentos de la música* o *Tratado de Música*¹³⁷. La misma situación encontramos en el tratado del teólogo francés Juan Calvino, en el cual desarrolla en forma sistemática la doctrina de la Reforma Protestante, es decir sus *fundamentos*. Titulado originalmente *Institutio Christianae Religionies* (1536), ha permanecido en una forma mixta, al ser reconocido hasta el día de hoy en tanto *Institución de la Religión Cristiana*¹³⁸.

Respecto a las transformaciones del concepto de institución, el psicólogo francés Georges Lapassade distingue tres fases en su evolución histórica. La primera en la época de Hegel y Marx en la cual la institución es sinónimo de sistema jurídico; la segunda en la época de Durkheim, en que la institución se convierte en el objeto de la sociología; la tercera y contemporánea al autor, la época del estructuralismo, donde el concepto sufre una profunda modificación vinculada con las prácticas institucionales que se desarrollan en los dominios de la psiquiatría, la pedagogía y la psicología¹³⁹, algunas de las cuales mencionaremos más adelante.

Encontramos así una polisemia del concepto de institución, producto de que en la historia de sus variaciones se han mezclado tanto las ideologías como los sistemas de referencia filosóficos y políticos. Sucesivamente en su utilización han pasado a primer plano la sociedad, la cultura, el individuo, el instinto, el

¹³⁷ Respectivamente en francés como *Traité de la musique*, e inglés como *The Principles of music* o *Fundamentals of music*.

¹³⁸ J. Calvino (1999 ed.). *Institución de la Religión Cristiana*. Madrid: FEliRe.

¹³⁹ Georges Lapassade (en Lourau 2001: 252).

inconsciente, el grupo, la estructura, la organización, el poder, por mencionar algunas¹⁴⁰.

Dicha polisemia se combina con lo que Georges Renard señala como pluralismo institucional, en el sentido de “la diversidad de sistemas de pertenencia y de referencia institucionales, múltiples y aun contradictorios en los que se mueve cada individuo”¹⁴¹. Para Renard este pluralismo no es un obstáculo para el individuo, sino que es la condición de su institución como persona en el contexto de la pertenencia a un sistema institucional total, definido por la sociedad en la cual se habita.

3.1.1. La discusión sociológica

El campo de la sociología ha tenido desde sus inicios al concepto de institución entre sus ejes basales, con diversidad de acercamientos de acuerdo al tipo de enfoque o sistema de referencia. En esto, el medio francés ha sido especialmente prolífico.

Los fundadores de la sociología francesa, Émile Durkheim y Marcel Mauss, con Paul Fauconnet, hicieron de la institución el objeto específico de la disciplina, dado que tiene relación con los hechos sociales en general, así como por su transmisión a través de la educación, interesándose igualmente por su lado coercitivo, su carácter de expresión de una consciencia colectiva y en su esencia de conjunto de ideas y actos preexistentes que el individuo interioriza¹⁴².

El concepto sería luego utilizado a través de toda la tradición sociológica de la primera mitad del siglo veinte, principalmente con Max Weber desde Alemania, Vilfredo Pareto en Francia y por el fundador de la antropología social británica, Bronislaw Malinowski, entre otros. Si bien la extensión de su uso sufrió una

¹⁴⁰ René Lourau (2001: 120).

¹⁴¹ Georges Renard (citado en Lourau 2001: 68).

¹⁴² Anthony Glinoe (2016: 3).

disminución después de la Primera Guerra, luego habría sido retomado por la sociología interaccionista con figura en el norteamericano Talcott Parsons, quien examinó la institución como elemento de estabilización de las interacciones entre los individuos en el sistema social¹⁴³. Parsons las distribuyó según su importancia en la estructura social, identificando las “instituciones *relacionales*, que definen las conductas de sus actores; las instituciones *reguladoras*, que regulan la legitimidad de la conducta de los actores; así como las instituciones *culturales*, que especifican las conductas socialmente aceptadas”¹⁴⁴.

El sociólogo francés y teórico de la institución René Lourau señala cómo Weber le habría conferido un contenido a la noción de institución que bien podría resumirse en la idea de dominación, mientras que Durkheim en la misma época, habría sostenido en la noción de institución la presencia de una coacción social¹⁴⁵. De este modo, de tanto “vaciar el concepto de institución de una de sus instancias primitivas (instituir en el sentido de fundar, crear, romper con un orden antiguo y crear uno nuevo), la sociología terminó por identificar la institución con el orden establecido”¹⁴⁶.

A partir del surgimiento de los estudios culturales en las ciencias sociales particularmente en Estados Unidos, la teoría de los grupos vino a rivalizar con la teoría de las instituciones. El sistema de referencia del concepto de institución pasó a ser en parte absorbido por las nociones de organización y de estructura, entre otros¹⁴⁷.

El sociólogo francés Pierre Bourdieu se sitúa en la línea de uso dinámico, activo del concepto de institución. En su visión, el poder de las instituciones en tanto poder instituyente está en relación fundamental con tres ejes, que pertenecen

¹⁴³ *Op. cit.*, 3

¹⁴⁴ *Op. cit.*, 4

¹⁴⁵ René Lourau (2001: 212).

¹⁴⁶ *Op. cit.*, 137

¹⁴⁷ *Op. cit.*, 98

asimismo a su teoría del campo. La institución está así en interacción con el poder simbólico, con un mercado simbólico y con la posibilidad de comunicar con un discurso y con la lengua legítima. Su aspecto diferenciador en relación a otros pensadores de la institución es así principalmente el hecho de ligar la institución a la existencia de un mercado simbólico.

Bourdieu reintroduce la noción de institución en sus obras dedicadas al lenguaje y a los intercambios discursivos (1982, 2001). En *Langage et pouvoir symbolique* (2001) emplea el término de institución de un modo general, sin referirse a organizaciones específicas sino más bien a las estructuras sociales que definen diversos niveles en las relaciones sociales, centrándose en el *acto de institución*, que va a reunir los sentidos activo y pasivo del término, de instituir y de institución.

3.1.1.1. Instituido - Instituyente

Como vimos, la palabra institución está relacionada con el significado de cosa establecida, fundada, a lo cual puede añadirse la concepción movilizadora del término. Así por ejemplo, Chevallier reconocerá para estas dos acepciones, “o bien las *formas sociales establecidas*, o bien los *procesos* por los cuales la sociedad se organiza”¹⁴⁸. Esto es, la diferenciación en tanto forma o sentido *activo*, *dinámico* del término y su forma o sentido *pasivo*, estable.

Por un lado, lo activo se referirá al sentido de fundación, de origen, delimitado por un tiempo y un espacio¹⁴⁹, y por otro lo pasivo, tendrá directa relación con el sentido *morfológico* del término, es decir, de formación social delimitada

¹⁴⁸ Jacques Chevallier (1981: 6).

¹⁴⁹ René Lourau (en Sartre 1971: 74).

corporativamente y localizada exactamente en el espacio¹⁵⁰, apareciendo acá la institución como entorno, lugar de socialización o espacio físico.

Para diferenciar el componente físico, *morfológicamente* observable de la institución, es apropiada la idea de instituciones “basadas en el principio *territorial*”, es decir aquellas que “ocupan necesariamente un espacio bien delimitado y lo valorizan: Estado, tribu, familia rural, pero también instituciones culturales o espirituales toda vez que fundamentan su poder y su hegemonía en sus dominios territoriales o inmobiliarios, por ejemplo, la Iglesia”¹⁵¹. Como nos muestra Lourau, resulta interesante ver cómo en las actuales crisis institucionales “se observa el desarrollo de una forma de lucha que es la ocupación de los emplazamientos institucionales (oficinas, sedes de asociaciones, centros decisorios, lugares de trabajo)”. Es decir, el reflejo del “sustrato material de toda institución y el carácter simbólico asignado a eso material por el hecho de ser material institucional”¹⁵².

En una primera síntesis a partir de René Lourau:

La distinción de tres niveles en el concepto de institución: morfológico, tópico y dinámico, no es un replanteo disimulado del dualismo grupo/institución. Se pueden clasificar los grupos en instituidos e instituyentes, formales e informales, primarios y secundarios, reales y artificiales; lo esencial es comprender que todo grupo, cualquiera que sea su ubicación en tal o cual tipología, nos remite a la institución en la medida en que su definición, sus características, su inserción en una estructura o en un sistema, residen en el análisis de, *aquello que lo instituye*, lo produce y garantiza su duración y sus funciones en la práctica social¹⁵³.

Ahora bien, adoptaremos en adelante lo que principalmente desde la sociología se ha señalado por un lado como lo *instituido*, “la cosa establecida, las normas

¹⁵⁰ *Op. cit.*, 68-69

¹⁵¹ René Lourau (2001: 127).

¹⁵² *Op. cit.*, 127

¹⁵³ *Op. cit.*, 67-68

vigentes, el estado de hecho confundido con el estado de derecho”¹⁵⁴, y por el otro, lo *instituyente*, que ha permanecido más velado, y que simboliza las fuerzas activas instituyentes. Estas dos acepciones se originarían, para Glinoyer, del proceso resultante de la tensión entre ambos estados del concepto, donde las formas instituidas son sometidas sin cesar a la presión de las fuerzas instituyentes¹⁵⁵.

La primera acepción, estática, refiere a una doble tradición sociológica que tiene su origen en Durkheim, y sostiene que la institución abarca formas instituidas impersonales y colectivas relativamente durables y estables. Estas son a la vez un conjunto de reglas, una misión, un modo de funcionamiento y prácticas específicas. La segunda acepción, más dinámica, refiere a una tradición paralela, más subterránea, que va de Sartre a Lourau, pasando por Castoriadis¹⁵⁶.

3.1.2. Movimiento institucionalista / Análisis institucional

“El individuo no es, en el fondo, sino la intersección de componentes institucionales. Incluso sus sueños son institucionales, conectados con filmes, secuencias televisivas; ¡todo eso es institución!”¹⁵⁷.

Enmarcado en el período y la generación que llevó adelante las protestas sociales de mayo de 1968 en Francia surge el movimiento conocido como institucionalista. Según señala Horacio Foladori (2012), la fecha de aparición de este movimiento no es casual ya que se produce como efecto de un cuestionamiento al autoritarismo en todos los niveles y por ende, un interrogar sistemático a las instituciones, a sus producciones y a sus diversos efectos. De enfoque multidisciplinar, el institucionalismo tuvo su centro en la sociología, el

¹⁵⁴ *Op. cit.*, 133

¹⁵⁵ Anthony Glinoyer (2016: 1-2).

¹⁵⁶ *Op. cit.*, 1

¹⁵⁷ Felix Guattari (1985: 45).

psicoanálisis, la filosofía, la educación, la psiquiatría y la política, entre otras disciplinas. De hecho, varios de los autores nombrados antes y que nombraremos luego desarrollaron sus reflexiones sobre la institución en el marco de este movimiento¹⁵⁸.

Dicha variedad disciplinar significó diversidad de posturas y disimilitud de ideologías participantes, si bien tuvieron “como elemento en común, el pensamiento que se produce sobre el poder”¹⁵⁹. De este modo, la institución correspondería al lugar, físico o simbólico, donde los actores sociales se hacen cargo “según el caso, de poderes, de poderes de decisión sobre otros y de poderes que van dando cuenta de las contradicciones de la vida cotidiana al interior y al exterior de la institución”¹⁶⁰.

En el marco de estos estudios es posible identificar dos *tipos de poderes*, los cuales van en relación con las acepciones de institución presentadas antes. Por un lado, un poder instituyente que condensa en sí “toda aquella fuerza que desea materializar en logros, en organización, en metas, en objetivos, en realizaciones, un determinado interés común”. El poder instituyente será entonces “aquel polo que marca el desarrollo institucional en términos de avance, de cambios, de modificaciones y que se opone, por naturaleza al poder instituido”¹⁶¹. Por el otro lado, un poder instituido, aquel “de lo ya establecido, de lo normado, de lo acordado, de lo que da seguridad y de lo que se resiste a ser modificado”¹⁶². Cabe mencionar que ambas definiciones son más bien didácticas, por lo que simplifican un sistema de por sí complejo.

¹⁵⁸ La nominación de “análisis institucional” fue dada en la época por Félix Guattari y luego fue adoptada proliferando en otras versiones disciplinares. El propio Guattari señala no estar en completo acuerdo con las variantes psico-sociológicas que tomó el movimiento, “demasiado reduccionistas” en su opinión. En J. Oury; F. Guattari; F. Tosquelles (1985). *Pratique de l'institutionnel et Politique*. Vigneux: Matrice. Edición digital de 2015.

¹⁵⁹ Horacio Foladori (2012: 2).

¹⁶⁰ *Op. cit.*, 5-6

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

Fruto del movimiento institucionalista es el llamado *análisis institucional*, igualmente multidisciplinar. Uno de sus líderes es René Lourau de quien hemos referido sus trabajos sobre la institución. Para este autor, el objeto del análisis institucional se concentra en “el circuito de las relaciones instituidas o instituyentes que sirve de materia prima para la instauración y el funcionamiento de estas formas sociales que son la empresa, el partido, la familia o el Estado”¹⁶³. Dado que corresponde mayoritariamente a una práctica interna del psicoanálisis, es un área profundamente influida por el pensamiento de Sigmund Freud, quien abordó desde dicha disciplina el concepto de institución distinguiendo tres niveles. Estos son, un nivel morfológico, un nivel tópico y un nivel dinámico.

En este contexto apareció posteriormente la distinción establecida, a partir de la Psicología colectiva y el análisis del yo, entre tres niveles del concepto de institución: estructura libidinal, organización e ideología¹⁶⁴. A partir de los años cincuenta se desarrolló asimismo la psicoterapia institucional, cuyo foco era tratar las organizaciones de la realidad psíquica propias de la institución, sobre la consideración de que la institución funciona como “contenedor” en el cual se efectúan, bajo ciertas condiciones, operaciones de transformación¹⁶⁵.

Son interesantes las propuestas desde esta variante respecto al binomio *instituido-instituyente*. Por ejemplo la que Bion propone de *contenedor-contenido*, a la que René Kaës agrega la de *función-contenedor*, o lo que D. Anzieu señala de las instituciones en tanto “sobres o envoltorios psíquicos”, envoltorios grupales institucionales, mientras que D. Houzel enfatiza las

¹⁶³ René Lourau (2001: 90).

¹⁶⁴ *Op. cit.*, 216

¹⁶⁵ René Kaës (2012: V-X).

propiedades de elasticidad, de resistencia, de contención, permeabilidad y de consistencia de estos “envoltorios institucionales”¹⁶⁶.

René Kaës propone la siguiente definición para el concepto de institución, desde un enfoque psicoanalítico:

La institución es el conjunto de formas y estructuras sociales instituidas por la Ley y por las costumbres: la institución regulariza nuestras relaciones, ella nos preexiste y se impone a nosotros, ella se inscribe en la permanencia. Cada institución está dotada de una finalidad que la identifica y la distingue, y las diferentes funciones que le son atribuidas se ordenan *grosso modo* en las tres grandes funciones reconocidas por G. Dumezil a la base de las instituciones indoeuropeas: las funciones jurídico-religiosas, las funciones defensivas y de ataque, las funciones productivas-reproductivas (...). Un número considerable de instituciones dependen del patrocinio del conjunto de la trinidad latina¹⁶⁷.

Otro autor de esta variante, Eugène Enriquez, señala que todas las instituciones plantean el problema de la alteridad. Es decir de la aceptación del otro en tanto que sujeto pensante y autónomo, por cada uno de los actores sociales que mantienen con él relaciones¹⁶⁸. Las instituciones son así creadoras de normas particulares y de sistemas de referencia (mito o ideología), que sirven de ley organizadora de la vida psíquica, mental, social de los individuos que son miembros¹⁶⁹. Enriquez, a partir de Freud, insiste en la violencia fundadora de las instituciones. A pesar de los esfuerzos que las instituciones ponen en obra para enmascarar las condiciones de su nacimiento, ellas serían y permanecerían como las herederas de uno o más crímenes. De este modo para Enriquez, si por una parte ellas han renunciado formalmente a la violencia, de todos contra todos, por otra ellas han instaurado la violencia legal. Lo anterior, definiendo la esfera

¹⁶⁶ *Op. cit.*, X-XIV

¹⁶⁷ *Op. cit.*, 8

¹⁶⁸ Eugène Enriquez (en Kaës 2012: 62).

¹⁶⁹ *Ibíd.*

de lo sagrado y de lo profano, pronunciando los prohibidos, desarrollando el sentimiento de culpabilidad, enunciado no como violencia, sino como ley de estructura¹⁷⁰.

Finalmente en búsqueda de definir una teoría de base para este *análisis institucional*, René Lourau plantea tres instancias de clasificación para la construcción de un sistema de referencias. Estas son, “lo objetivo, lo imaginario y lo simbólico”¹⁷¹.

3.1.3. La discusión filosófica

En el entendido de que la filosofía ha reflexionado desde sus orígenes la institución y sus modos de operación y significación, en este apartado mencionaremos solo un breve número de autores, opción realizada en base al marco referencial de la investigación. Realizaremos por tanto un recorrido con fines operativos, que colabore a presentar y vincular determinados autores que resultarán apropiados para el abordaje que haremos más adelante del asunto de la institución en el campo musical. La presentación de dichos autores que consideramos atingentes dentro de un contundente corpus de reflexión filosófica existente en torno a este asunto, la hacemos prefiriendo una presentación en el orden cronológico de aparición, por tanto, no de gravitación según sus ideas. Asimismo, enfocado en la trayectoria del concepto en su sentido político de fundación.

Por su trascendencia en el desarrollo de las ideas filosóficas, comenzamos mencionando el aporte que Platón (428/427-347) realiza a este recorrido, fundamentalmente a través de *La República*. Si bien en sus traducciones al español el uso específico del concepto de institución aparece referido a leyes o a tipos de comunidad establecidas, ya instituidas, reconocemos igualmente su uso

¹⁷⁰ *Op. cit.*, 64

¹⁷¹ René Lourau (2001: 100).

en la forma activa. Esto es, en el sentido de la idea que cruza todo el texto, de cómo el Estado perfecto es fundado a través de la búsqueda del mejor proyecto instituyente. Para efectos de este trabajo nos llamará con fuerza la atención constatar cómo Platón marcaría un inicio, un establecimiento filosófico de la institución en sus diversos sentidos, entendida para nosotros como *el adentro* y *el afuera*. Nos referimos al *reparto* que necesitaría la fundación de un Estado perfecto, en donde todos deben permanecer en el lugar al que pertenecen.

Leemos así que, “la justicia consiste en que cada uno haga lo que tiene la obligación de hacer”¹⁷² y que “lo que contribuye a hacer que el estado sea perfecto, será que cada uno se limite a su oficio, sin mezclarse con los demás”¹⁷³. El peso histórico de esta afirmación es enorme, marcando un hito delimitador, legitimador, que encarnará luego el concepto de institución. Retomaremos esto más adelante.

Discípulo ilustre de Platón, Aristóteles (384/383-322) se refiere igualmente a la institución en una concepción activa, particularmente expresada en la “acción de fundar un gobierno, la de instituir o crear el gobierno”¹⁷⁴. Para Aristóteles en su *Política*, la ciudad “es una entidad natural y una entelequia; la *pólis* es anterior al individuo como el todo es anterior a las partes, y no existe por un mero acuerdo, sino por *naturaleza*”¹⁷⁵. Si bien su visión es fundamental en la historia y desarrollo de la filosofía política, su enfoque no carece de un cierto sesgo. Así por ejemplo y como señala su comentarista, está “determinado por su concepción teleológica de la naturaleza y de la sociedad humana, y por su afán de defender el orden tradicional de la sociedad helénica. De ahí su tenaz apología de las instituciones”¹⁷⁶, hecho que vemos manifestarse a lo largo de esta

¹⁷² Platón (2013: 167).

¹⁷³ *Op. cit.*, 167-168

¹⁷⁴ Aristóteles (2016: 243).

¹⁷⁵ Carlos García (en Aristóteles 2016: 25).

¹⁷⁶ *Op. cit.*, 26

obra. Ya sea a partir de instituciones como la familia patriarcal y la esclavitud, que intenta fundamentar en la naturaleza misma como si existieran desde siempre y no por convención o ley, o en los sistemas de gobierno -monarquía, oligarquía, democracia por nombrar las principales-, así como para la constitución, la ley, el Estado, las magistraturas, la división de los ciudadanos en clases sociales o los establecimientos políticos, todos señalados igualmente como instituciones.

Para Aristóteles, el Estado comienza en la unión para la procreación, es decir la familia, y continúa en el pueblo, llegando paso a paso hasta un Estado completo¹⁷⁷. En esto es fundamental la idea de que el hombre es por naturaleza sociable, con lo cual señala que los hombres, aparte de la necesidad de auxilio mutuo, desean invenciblemente la vida social¹⁷⁸. Cuando la mayoría gobierna en bien del interés general, el gobierno recibe como denominación especial la genérica de todos los gobiernos, y se le llama república¹⁷⁹. Para el filósofo, “la fuente de todas estas instituciones es la benevolencia, sentimiento que arrastra al hombre a preferir la vida común; y siendo el fin del Estado el bienestar de los ciudadanos, todas estas instituciones no tienden sino a afianzarle”¹⁸⁰.

Es requisito mencionar que para la conservación de todo este conjunto, idea sistémica de instituciones de amplia gama, la educación toma para Aristóteles como también para Platón, si bien con otras características, fundamental importancia en la conservación de la estructura institucional-instituyente. Este rol de la educación será cuestionado siglos después por los institucionalistas y otros movimientos. Para nuestro caso, retomaremos después el vínculo de la educación con las dimensiones de la música, según señalamos.

¹⁷⁷ *Op. cit.*, 39

¹⁷⁸ *Op. cit.*, 112

¹⁷⁹ *Op. cit.*, 114

¹⁸⁰ *Op. cit.*, 118

El filósofo inglés Thomas Hobbes (1588-1679) invocará un estado natural como objeto real, imaginando un estado de naturaleza dominado por la lucha por la vida, que permite deducir la idea de una sumisión al orden existente. En el Capítulo “De los derechos de soberanos por institución” de su obra mayor *Leviatán*, Hobbes sostiene que una república,

(...) es *instituida* cuando una *multitud* de hombres se ponen efectivamente de acuerdo, y pactan *cada uno con cada uno*, que a un cierto *hombre o asamblea de hombres* se le concederá por mayoría el *derecho a representar* la persona de todos ellos (es decir, el derecho de ser su *representante*)¹⁸¹.

Así, quedarán autorizadas en lo sucesivo “todas las acciones y juicios de ese hombre o asamblea de hombres como si fueran los suyos propios hasta el final, a fin de vivir pacíficamente entre ellos y estar protegidos frente a otros hombres”¹⁸². De dicha institución de una república, “se derivan todos los derechos y facultades de aquel o aquellos a quienes resulta conferido el poder soberano por el consentimiento del pueblo reunido”. Lo anterior para resguardarse del estado de naturaleza o la condición de guerra, el apetito natural necesario de su propia conservación y el derecho de protegerse a sí mismo mediante fuerza privada, asunto contrario al fin por el cual se instituye toda república¹⁸³.

Para Hobbes, en todas las formas de gobierno, será necesario para la conservación de la paz que así como se optó por tomar el orden “por un hombre artificial se tome allí también el orden como una eternidad artificial de vida, sin la cual los hombres que son gobernados por una asamblea habrían de retornar al estado de guerra en cada edad”¹⁸⁴. Así, la disolución de las repúblicas procederá

¹⁸¹ Thomas Hobbes (2007: 167).

¹⁸² *Op. cit.*, 168

¹⁸³ *Op. cit.*, 172

¹⁸⁴ *Op. cit.*, 182

de su imperfecta institución¹⁸⁵, lo cual podrá deberse a una variedad de causas detalladas por este filósofo.

La mención anterior nos interesa debido a que el siguiente pensador, fundamental en la reflexión sobre las instituciones y las lenguas, elaboró su pensamiento filosófico en gran parte como respuesta a las ideas de Hobbes y su estado de naturaleza. Hombre ilustrado, el filósofo francés Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) inaugura el análisis permanente de las instituciones, en el sentido de que ya la reflexión sobre el Estado y las instituciones sociales deja de apoyarse en la Providencia Divina para pasar a apoyar toda su legitimidad en el pueblo soberano¹⁸⁶. Esta diferencia dará lugar por otra parte, a partir de *El Contrato Social*, a lo que se reconoce como la paradoja de Rousseau, o “paradoja de la institucionalización”.

Vemos en Rousseau que “la vieja antinomia entre lo que pertenece al orden natural y lo que ha sido instituido humana o divinamente emerge en la cuestión del origen de las lenguas”¹⁸⁷, las que dan el argumento al origen de las instituciones sociales sostenido por este filósofo. Así en su obra *Essai sur l'origine des langues*, afirma que la palabra es la primera institución social¹⁸⁸. En cuanto a la base de las instituciones, en su *Discurso sobre el origen de la desigualdad* la sitúa en “la idea de propiedad privada”¹⁸⁹.

No queremos dejar de mencionar el estudio que Jacques Derrida realizó de estos trabajos, fundamentales en el desarrollo de sus textos en torno a la escritura y el logocentrismo, que articularán nuestra investigación. Así, Derrida señala cómo el *Ensayo* concuerda con el *Discurso* en tanto ambas obras sustentan que “no hay institución social antes de la lengua”, más aún, la lengua “no es un elemento de

¹⁸⁵ *Op. cit.*, 274

¹⁸⁶ René Lourau (2001: 25).

¹⁸⁷ *Op. cit.*, 32

¹⁸⁸ *Op. cit.*, 33

¹⁸⁹ *Op. cit.*, 76

la cultura entre otros, es el elemento de la institución en general; comprende y construye toda la estructura social. Al no precederla nada dentro de la sociedad, su causa sólo puede ser pre-cultural; natural”¹⁹⁰. De ahí la paradoja que referimos.

Siguiendo nuevamente el análisis de Lourau y citando su propuesta, podemos mencionar que cuando Rousseau utiliza el concepto de institución, parecen deslizarse tres significados:

- a) El significado universal, estructural o incluso tópico, de la institución, se refiere a normas instituidas, a lo que ya se halla establecido.
- b) El significado singular, morfológico, de la institución, se refiere a formas sociales visibles, de origen ya sea eclesiástico o estatal.
- c) El significado particular, dinámico, de la institución, se refiere al acto de instituir, de fundar, de modificar el sistema instituido. Aquí reside lo instituyente¹⁹¹.

Hacemos un salto hasta el siglo diecinueve en función de los requerimientos de nuestra investigación, donde como respuesta filosófica frente a ideas de Hegel aparecen las reflexiones surgidas a partir de Karl Marx (1818-1883). Acá y específicamente en lo referido al asunto institucional, la tesis marxista más habitual consiste en asimilar primero, instituciones e ideología, situando luego ambos conceptos en el plano de las *superestructuras*. De este modo, el marxismo ve críticamente y va contra aquellas instituciones universales que son la religión y el Estado. Asimismo, la familia y la propiedad privada, en tanto garantías del Estado para la filosofía del derecho, son igualmente analizadas y combatidas como instituciones del modo de producción capitalista, estrechamente ligadas a la economía capitalista¹⁹². Esta cierta simplificación ocurrida respecto del sentido amplio de institución habría derivado en una concepción negativa del

¹⁹⁰ Jacques Derrida (1986: 278).

¹⁹¹ René Lourau (2001: 34).

¹⁹² *Op. cit.*, 72

concepto dado que, las instituciones, “en el sentido más jurídico del término, debían ser eliminadas para permitir que dominara el proletariado: en ello residía la definición misma de revolución”¹⁹³.

Para la tradición marxista, las instituciones “formarían parte de la superestructura y tienen por lo tanto una función de producción ideológica y de reproducción de las relaciones sociales de producción. Serían así simples reflejos, imágenes invertidas, de dominación de clase”¹⁹⁴. La institución considerada en tanto objeto real, “oculta la índole de las relaciones de producción y sirve de justificación a la clase dominante. En tanto objeto de conocimiento, la institución, por consiguiente, es sobre determinada siempre por el análisis de la infraestructura económica”¹⁹⁵. Situándonos en el siglo XX y retomando la diferenciación entre lo instituido y lo instituyente, ambos polos de interpretación admiten el principio enunciado por Louis Althusser (1918-1990) en su definición de los “aparatos ideológicos del Estado”, de un poder, una coacción y una violencia simbólica sufrida por el individuo, de la cual la institución es a la vez el vector y el agente¹⁹⁶. En este caso y sin querer profundizar, sería posible hacer un equivalente entre lo que son las instituciones, en su comprensión compleja, con lo que Althusser definirá como los componentes de los aparatos ideológicos, tanto el aparato represor del Estado, como el aparato ideológico político, así como el religioso y jurídico¹⁹⁷. Es decir, todas aquellas instituciones tanto en su sentido instituido como instituyente.

El filósofo y psicoanalista greco-francés Cornelius Castoriadis (1922-1997), asociado más frecuentemente al campo sociológico por sus derivaciones posteriores y habiendo renunciado al marxismo partidista por el trotskismo y

¹⁹³ *Op. cit.*, 72-73

¹⁹⁴ Anthony Glinoe (2016: 3).

¹⁹⁵ René Lourau (2001: 76).

¹⁹⁶ Anthony Glinoe (2016).

¹⁹⁷ Louis Althusser (2015: 143-159).

otras derivaciones, lo consideramos ahora en este apartado en el entendido de que una de sus obras fundamentales, *La institución imaginaria de la sociedad*, fue escrita en su etapa más relacionada a la filosofía y en gran parte como respuesta crítica a ciertas ideas de Marx. Así, dedicará las dos primeras partes de su libro, más el Prefacio, para un extenso desarrollo de aquella crítica.

Castoriadis quiere poner en cuestión la visión económico-funcional de la institución, aquella que explica la existencia de la institución y sus características por la función que ésta cumple en la sociedad. Para él, esta visión marxista, en la cual las instituciones representan los medios adecuados por los cuales la vida social se organiza para concordar con las exigencias de la infraestructura y, que reduce su significación a lo funcional, no es sino parcialmente correcta¹⁹⁸. Castoriadis considera que debe haber ciertas condiciones sociales que permitan coordinar los inconscientes individuales. Para que se dé una significación social imaginaria, son necesarios unos significantes colectivamente disponibles¹⁹⁹, asunto al que da primordial importancia y que considera no fue desarrollado en las ideas de Marx.

Será entonces *lo simbólico* la manera de ser bajo la cual se da la institución, la que podrá ser entendida como “una red a la vez real y simbólica que se sanciona ella misma”²⁰⁰. Más claro aún, señalará que,

La institución es una red simbólica, socialmente sancionada, en la que se combinan, en proporción y relación variables, un componente funcional y un componente imaginario. (...) La alienación, es la autonomización y el predominio del momento imaginario en la institución, que implica la autonomización y el predominio de la institución relativamente a la sociedad²⁰¹.

¹⁹⁸ Cornelius Castoriadis (1983: 198-199).

¹⁹⁹ *Op. cit.*, 251

²⁰⁰ *Op. cit.*, 215

²⁰¹ *Op. cit.*, 227-228

Para los efectos de nuestro trabajo, destacaremos que de su estudio de los procesos de institución, puestos en relación con los procesos de producción social de significación de los imaginarios, nace una reflexión sobre las tensiones que agitan necesariamente lo instituido, lo instituyente y la institucionalización²⁰².

En el marco del movimiento institucionalista francés que se abocó a la reflexión de la institución y el poder como elementos centrales, varios de sus principales representantes fueron destacados filósofos, con aportes y actividades diversas. No completamente situado entre los institucionalistas, Jacques Derrida (1930-2004) comparte dichos territorios o bien sus márgenes con este grupo, principalmente en las críticas a la institución filosófica que se desarrolla en Francia posterior a mayo del 68, aunque más cercano a una suerte de “práctica de deconstrucción institucional” que instala su preocupación en los “bordes institucionales”²⁰³. De importancia fundamental para nuestro trabajo según veremos más adelante, será la insistencia abierta por este filósofo de pensar la filosofía “como práctica crítica y transformadora del logocentrismo”²⁰⁴.

De acuerdo a Carlos Contreras (2010), los movimientos de 1968 habrían significado una “toma de conciencia práctica y efectiva del carácter artificial de las instituciones”, en donde “la falla de éstas puso al desnudo su funcionamiento y su falta de fundamento. Se puso en cuestión la legitimidad y los orígenes de las instituciones y de los poderes”²⁰⁵. Esta toma de conciencia crítica iba hacia el interior mismo de la institución filosófica francesa, “grande, vieja y pesada soldadura histórica de un aparato”²⁰⁶. En esta idea, “la figura propiamente arquitectónica o arquitectural de la institución como edificio fundado y

²⁰² Anthony Glinoe (2016 : 6).

²⁰³ Carolina Ávalos (2016: 105).

²⁰⁴ *Ibíd.*

²⁰⁵ Carlos Contreras (2010: 58).

²⁰⁶ Jacques Derrida (citado en Ávalos 2016: 106).

estructurado, construido como artefacto”²⁰⁷, se vincularía constantemente para Derrida con una situación coercitiva, de violencia, la cual determinaría el origen y el funcionamiento de las instituciones. Así, “no se debe, ni siquiera, decir que la institución utiliza la censura o sufre la censura: no se puede realmente construir el concepto de institución sin inscribir en él la función censurante”²⁰⁸. Esto implicará que las instituciones van a demarcar mediante diversidad de estrategias, de esencia coercitivas, *el adentro y el afuera*. Asimismo sus bordes.

De acuerdo a Contreras, a mediados de los setenta en el contexto de la reflexión en torno y a partir de la desconstrucción, Derrida desarrolla una particular preocupación por la relación entre la filosofía y la institución filosófica²⁰⁹, ejemplo de lo cual es la cita que incluye Contreras:

La desconstrucción, que se produce primeramente como desconstrucción de estas oposiciones [sensible/inteligible, fenómeno/noúmeno, etc.], concierne entonces tan pronto, también y tan radicalmente, a las estructuras institucionales fundadas sobre tales oposiciones. *La desconstrucción es una práctica institucional para la cual el concepto de institución es un problema*, pero como además ella no es una “crítica” [...], ella no destruye ni desacredita la crítica o las instituciones; su gesto transformador es otro, otra su responsabilidad²¹⁰.

En esta discusión sobre la institución filosófica desde una estrategia desconstruccionista, para Contreras, la “responsabilidad de la desconstrucción consiste en esta repetición fiel de la institución, pero que en su mismo gesto iterativo, introduce la novedad como de contrabando”. De este modo la desconstrucción sería “la repetición de la tradición, más la novedad inventiva que viene a rasgar la continuidad de la historia”²¹¹. En esta línea Derrida va a

²⁰⁷ Jacques Derrida (2016: 56).

²⁰⁸ *Op. cit.*, 48

²⁰⁹ Carlos Contreras (2010: 48).

²¹⁰ Jacques Derrida (citado en Contreras 2010: 49).

²¹¹ Carlos Contreras (2010: 50).

desarrollar una particular preocupación por lo político, lo jurídico, lo institucional y la enseñanza²¹², es decir, todas ellas instituciones. Como nos indica Contreras, un signo de esto será que a principios de 1975, “se constituye el *Grupo de investigaciones sobre la enseñanza filosófica* (GREPH) como un lugar de discusión en torno a los problemas que se suscitan a partir del vínculo entre la filosofía y la enseñanza”²¹³. Con la creación de este grupo, “las investigaciones recaen de lleno en el carácter institucional de la filosofía y en el examen atento y riguroso de las relaciones entre el derecho y la filosofía”²¹⁴.

En esta reflexión Derrida se encuentra con la paradoja de la fundación de las instituciones, asunto que señalamos antes como la “paradoja de Rousseau”, a quien Derrida estudió en profundidad. Esto es, siguiendo a Contreras, que “al ser históricas, las instituciones requieren de un momento fundacional. Este momento es también el momento de su legitimación. Sin embargo, este momento fundacional y legitimante es paradójico pues se sustrae a todo tipo de fenomenalidad”²¹⁵. En esta paradoja, en la cual la firma va a inventar al firmante, “el origen instituyente, el origen legitimante que autoriza la firma, se sustrae entonces a cualquier tipo de presentación o de fenomenalización. El tiempo inaugural no puede ser presente”²¹⁶.

Contreras plantea que en Derrida, su participación, gestión y configuración de muchas agrupaciones o instituciones, habría sido en parte una consecuencia del pensamiento de la desconstrucción. Si para Derrida la institución “no son solo los muros o las estructuras exteriores que rodean, protegen, garantizan o constriñen la libertad de nuestro trabajo, [sino que] es también y ya la estructura de

²¹² *Op. cit.*, 55

²¹³ *Ibíd.*

²¹⁴ *Op. cit.*, 58

²¹⁵ *Ibíd.*

²¹⁶ *Op. cit.*, 59

nuestra interpretación”²¹⁷, por lo tanto ni este filósofo ni la desconstrucción podrían sustraerse a la institución. De este modo, la desconstrucción “es también, y al menos, una toma de posición, en el trabajo mismo, respecto a las estructuras político-institucionales que constituyen y regulan, nuestra práctica, nuestras competencias y nuestras performances”²¹⁸. Lo cual se habría reflejado en su participación en las instituciones o contra-instituciones, según las llama Contreras.

Finalmente en cuanto a la presente revisión, Paul Ricoeur (1913-2005) retoma la discusión ya abierta entre Aristóteles, Hobbes, Hegel, Nietzsche y otros autores, esta vez con el foco puesto en una relectura en clave del reconocimiento. En este caso, lo instituido y lo instituyente pasan a ser leídos como etapas en lo que en otro lugar Axel Honnet denomina, a partir de Hegel, como la lucha por el reconocimiento²¹⁹. El ejercicio de reflexión que hace Ricoeur en base a opuestos, nos puede ayudar a considerar la institución, establecimiento o fundación, a partir de lo no instituido, lo no fundado, no formado, lo informe. Asimismo y más en línea con la teoría del reconocimiento, podríamos leer el no-reconocimiento, que para Honnet desencadena las patologías sociales, o la alteridad, lo extraño, como *lo no instituido*, el afuera del afuera, lo que no es permitido sino que excluido de la institución.

Resulta por cierto interesante aplicar las ideas de la teoría del reconocimiento a la problemática del adentro-afuera de las instituciones, en cualquiera de sus presentaciones. Más aún que éstas participan de modo sistémico en la definición de la identidad de los individuos. La conformación de las identidades va en directa relación con considerarse reconocidos, o para nuestro caso, considerarse *adentro y parte de lo instituido*. Así, Ricoeur piensa “la teoría hobbesiana del

²¹⁷ Jacques Derrida (citado en Contreras 2010: 210).

²¹⁸ *Ibíd.*

²¹⁹ A. Honnet (1992 / 1997). *La lucha por el reconocimiento*. Barcelona: Crítica.

‘estado de naturaleza’ explorada como teoría del *desconocimiento originario*”²²⁰. En este sentido y siguiendo a los filósofos del reconocimiento (Hegel, Honneth, Ricoeur, Habermas), sería posible también pensar la institución no tanto en términos simbólicos (Castoriadis, sociología, psicoanálisis), sino de *intersubjetividad*. El reto entonces “es el devenir del concepto de *identidad* en el momento crucial de la intersubjetividad vivida y de la sociabilidad organizada en sistema”²²¹. Por otra parte e igualmente interesante, Vincent Gilbert (2011) aborda la reflexión de la institución en Ricoeur rescatando la propuesta que éste realiza al vincular el concepto de Fernand Braudel para la historia, en combinación con la institución. A saber, entender la institución como un fenómeno de *larga duración*.

A modo de síntesis

Como bien señala René Lourau, “polisémica, equívoca, problemática: así aparece la institución al finalizar esta revisión de las variaciones del concepto en los diferentes sistemas de referencia donde se lo encuentra utilizado”²²². Citamos en extenso:

- A. *La polisemia*. Desde la filosofía del derecho hasta los más recientes desarrollos de la sociología, la polisemia del concepto de institución es evidente²²³.
- B. *El equívoco*. Como se comprende a partir de las observaciones anteriores, el equívoco del concepto de institución reside en el hecho de que designa alternativa o simultáneamente lo instituido o lo instituyente. Para la ideología dominante (...) la institución es la cosa establecida, lo instituido²²⁴.

²²⁰ Paul Ricoeur (2013: 208).

²²¹ *Op. cit.*, 257

²²² René Lourau (2001: 141).

²²³ *Op. cit.*, 141

²²⁴ *Op. cit.*, 143

C. *La problemática*. El concepto de institución es además problemático: esto significa que la institución casi nunca se ofrece de manera inmediata a la observación o al estudio inductivo. Presente-ausente, la institución emite mensajes falsos directos mediante su ideología, y mensajes verdaderos en código mediante su tipo de organización (...) el análisis institucional debe (...) tratar poner en evidencia dónde está la institución, es decir, las relaciones entre la racionalidad establecida (reglas, formas sociales, códigos) y los acontecimientos, desarrollos, movimientos sociales que se apoyan implícita o explícitamente en la racionalidad establecida y /o la cuestionan²²⁵.

Asimismo, una visión más actual requeriría considerar que la institución se inscribe en un campo social, en un sistema de instituciones, y también, en una estructura ecológica, morfológica y demográfica²²⁶.

3.1.4. Institución y reparto: el adentro / el afuera

Una reflexión en torno al concepto de institución, cualquiera sea su acepción o concepción, enfoque o disciplina de referencia, implica considerar y poner en cuestión constantemente la ineludible separación que su puesta en acto considera. Esto es, la producción y demarcación tanto al ser instituida como al ser instituyente, de un *adentro* y de un *afuera*.

La institución, así como todas las estructuras institucionales, construyen y proyectan sistemas de pensamiento y de funcionamiento que sostienen a la sociedad. El lado coercitivo o ideológico que plantean muchos autores juega un rol predominante en la mantención de estos mismos sistemas. Ante todo y siguiendo a Lourau, “se instituye un sistema de referencia que habla mucho más por lo que excluye o por lo que deja en el claro-oscuro *operatorio* que por lo que fundamenta teóricamente”²²⁷. Para la sociedad instituida el que se desvía es

²²⁵ *Op. cit.*, 144

²²⁶ *Op. cit.*, 183

²²⁷ René Lourau (en Sartre 1971:74).

generalmente considerado como aquel que está errado, perdido, que haría mejor en reintegrarse a las filas de lo reglamentado, lo instituido. Así, “las anomalías de comunicación dentro de la institución, se podrán reconocer entre otros aspectos, por los dos campos instituidos por su separación: adentro y afuera”²²⁸.

En esta condición fundamental de producir y establecer la separación entre los que están adentro y los que quedan fuera, las instituciones pasan a transformarse en “sistemas de distribución de partes”²²⁹. En esto volvemos a lo señalado a partir de Platón, respecto al obligado *reparto* que necesitaría la fundación de un Estado perfecto, en donde todos deben permanecer en el lugar al que pertenecen para la correcta conservación de ese orden. Aquí intervendrá con fuerza, entre otras, la institución judicial como “virtud de las instituciones, presidiendo a todas las operaciones de reparto”²³⁰.

Para la relación del adentro y el afuera constituyentes de la institución, con la idea de un reparto, que a su vez deja en el camino a quienes quedan sin parte, sumamos a este diálogo a Jacques Rancière, fundamentalmente en *La Méésentente. Politique et philosophie* y en *Le partage du sensible* (2000)²³¹. Citamos al filósofo:

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto. (...) Pero otra forma de reparto precede a este tener parte: aquel que determina a los

²²⁸ René Lourau (2001: 28).

²²⁹ Vincent Gilbert (2011: 30).

²³⁰ *Op. cit.*, 36

²³¹ En español también: J. Rancière (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión; y J. Rancière (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago: Lom.

que tienen parte en él. (...) El reparto de lo sensible hace ver quién puede tener parte en lo común²³².

El problema aparece a partir de la consideración de ese “común” que se nos ofrece, aquel que “es siempre una distribución polémica de maneras de ser y de ‘ocupaciones’ en un espacio de los posibles”²³³, donde esos posibles más bien se han instalado como negaciones y en donde esta imposibilidad, “forma parte de la concepción incorporada de la comunidad”²³⁴. Para nuestro caso, lo instituyente podrá ser leído como el acontecimiento de aquel reparto. Reparto de partes, lugares, espacios. Lo instituido, podremos a su vez leerlo como aquel sistema de evidencias sensibles en el cual quedan los que tienen y los que no tienen parte. El adentro y el afuera.

Incorporamos ahora lo que Pierre Bourdieu designa como los “actos de institución”, idea que desarrolla a partir de lo que autores principalmente de la antropología denominan como “ritos de pasaje”. Extiende lo anterior a un enfoque sociológico proponiendo dichos ritos más bien como acciones, en el sentido de un acto inaugural de constitución, de fundación, de invención que conducirá por la educación a disposiciones durables, a hábitos y usos²³⁵. Estos actos o “ritos de institución” van a ir demarcando tomas de posición, momentos históricos significantes, hitos temporales y muy especialmente, estableciendo límites explícitos e implícitos de quiénes irán quedando dentro del campo, así como quienes irán quedando excluidos. Reconocer estos actos nos servirá para delimitar aquellos momentos en que podremos ver cómo se ha diseñado, con trazo más o menos definitivo, la producción del reparto y la demarcación del adentro y el afuera.

²³² Jacques Rancière (2009: 9).

²³³ *Op. cit.*, 53

²³⁴ *Op. cit.*, 54

²³⁵ Pierre Bourdieu (2001: 182).

Para Bourdieu la institución, en el sentido activo del concepto, “es un acto de magia social”²³⁶. En esto, instituir es consagrar, sancionar, santificar un estado de cosas, un orden establecido, como hecho²³⁷. Instituir es asignar una esencia, imponer un derecho de ser. Es significar a alguien. El acto de institución es a la vez un acto de comunicación: significa a alguien su identidad, le notifica con autoridad aquello que él es y aquello que él tiene que ser.

Para este autor, el efecto mayor de lo que llama ritos de institución o de legitimación es que el rito consagra la diferencia. Instituir, en este caso, es consagrar, es decir sancionar y santificar un estado de cosas, un orden establecido²³⁸. Si para la constitución del campo, siguiendo la teoría bourdiesiana, es imprescindible la existencia de la “creencia” en su funcionamiento interno, en el caso de los actos de institución este autor les otorga una condición de “magia performativa” por su capacidad de establecer dichos límites. En esto, será también la “función de todas las fronteras mágicas” de impedir “que aquellos que están al interior, del buen lado de la línea” quieran salirse, cambiar de estatus²³⁹, dado que será también una de las funciones del acto de institución, “desanimar durablemente la tentación del pasaje, de la transgresión, la deserción, la renuncia”²⁴⁰. El rito marcará un límite arbitrario, operando una división y produciendo de ese modo un conjunto oculto en relación al cual se define el grupo instituido; el Otro²⁴¹.

A su vez, para el correcto funcionamiento del acto de institución, de la magia social que los envuelve y la efectiva demarcación de los espacios generados, será requisito articular operaciones sociales de *nominación* establecidas a través de

²³⁶ Pierre Bourdieu (1982: 126).

²³⁷ *Op. cit.*, 124-126

²³⁸ Pierre Bourdieu (2001: 176-177).

²³⁹ *Op. cit.*, 181

²⁴⁰ *Op. cit.*, 182

²⁴¹ Pierre Bourdieu (1982: 121-123).

dichos ritos. Al nombrar, al “estructurar la percepción que los agentes sociales tienen del mundo social, la nominación contribuye a hacer la estructura de ese mundo. La autoriza”²⁴². Asimismo para esto hará falta la existencia y defensa de una lengua legítima, la cual se constituye como el *lenguaje de institución*. Así, habrá una retórica característica de todos los discursos de institución, con sus características estilísticas definidas; la lengua de la institución que será la palabra oficial, ortodoxa, legítima²⁴³. Para Bourdieu esta lengua legítima es una lengua semiartificial, que debe ser sostenida por un trabajo permanente de corrección que incumbe a la vez, a instituciones especialmente adaptadas a este fin y a sus hablantes singulares. Por el intermedio de sus gramáticos, que fijan y codifican el uso legítimo, y de sus maestros que la imponen y la inculcan por innumerables acciones de corrección²⁴⁴, la lengua legítima asegurará su continuidad y permanencia.

Desde un enfoque filosófico que toma su base en la disciplina literaria y en teorías de análisis del discurso, Jacques Derrida se refiere a algo similar utilizando la idea del discurso performativo. Esto a partir de la distinción planteada por Austin entre actos de discurso performativos y actos de discurso constatativos, distinción a la que Derrida otorga la importancia de un acontecimiento académico²⁴⁵.

Al igual que los actos de institución, los discursos performativos producirían el acontecimiento del cual están hablando²⁴⁶, dado que para Derrida, cualquier performativo produce algo, hace advenir un acontecimiento²⁴⁷. En este sentido sería posible “producir y determinar un acontecimiento mediante un acto

²⁴² *Op. cit.*, 99

²⁴³ *Op. cit.*, 105-107

²⁴⁴ *Op. cit.*, 51

²⁴⁵ Jacques Derrida (2002: 22).

²⁴⁶ *Op. cit.*, 21

²⁴⁷ *Op. cit.*, 39

performativo garantizado, como cualquier performativo, por unas convenciones, por unas ficciones legítimas y un determinado como si”²⁴⁸, acto que permitiría determinar un horizonte de referencia. En este acto de comunicación, comunicar, en el caso del performativo, “sería comunicar una fuerza por el impulso de una marca”²⁴⁹. Siempre entonces esa marca, ese horizonte, ese límite, separando un adentro y un afuera.

Para el caso del campo musical como veremos en capítulos posteriores, el asunto de la nominación será algo importante de considerar. Esto porque en su propia nominación como campo produce un acto cargado de sentidos que determinan desde entonces su espacio de configuración. Así, la música de arte, música docta, clásica, académica o culta, instala su separación, instituye con su nominación una operación de distanciamiento. Por su parte, la lengua legítima para el campo musical docto tendrá una doble presentación. Esto es, tanto en el sentido del propio discurso sobre la música, ese metalenguaje que utilizarán los integrantes de este campo y por otro lado, en el sentido del lenguaje propiamente musical, aquel que se plasma en la notación, la escritura musical y la partitura.

Sin embargo el aspecto que nos resulta central para el caso de la música a partir de nuestro marco de referencia, es aquel que señalamos anteriormente como la idea del *reparto* platónico que demarcó originariamente quienes sí tuvieron la posibilidad de acceder a aquel don divino que vinculó a la música especulativa con el acto de filosofar, música referida a la armonía y su relación matemático-filosófica con el cosmos. El reparto acá se hizo presente, representado esta vez en la bipartición de la música, sobre todo con la reafirmación aristotélica que definió a las artes liberales para la formación de los hombres libres, en las cuales ingresó la música especulativa y que marcó un reparto originario entre los que pudieron acceder y los que quedaron afuera.

²⁴⁸ *Op. cit.*, 71

²⁴⁹ Jacques Derrida (1994: 362).

3.2. Escritura y logos: un trayecto de institucionalización del pensamiento

Hemos propuesto como trayecto amplio y complejo de institucionalización de la música, particularmente de la música de tradición escrita de origen occidental, dos caminos seguidos por la música en sus dimensiones práctica y especulativa, relacionados ambos por su origen en el mundo antiguo y sus desarrollos en permanente vinculación. Aspecto fundamental según veremos pasó a ser la cristalización de esta tradición musical a través del desarrollo de su propia escritura, lo cual a la vez se constituyó como otra forma de institución de la música. En este caso, fue la dimensión práctica la que se vio más concernida, si bien creemos que al final de cuentas, dicha escritura colaboró de modo sustancial en la transformación de una nueva concepción de la dimensión especulativa. De acuerdo a esto y contribuyendo a dar forma al marco conceptual de esta investigación, un segundo gran concepto estructurador será el de Escritura, entendida ella en un sentido amplio.

Escritura, vocablo proveniente del latín *scriptura*, puede ser precisado de acuerdo al *Diccionario de la Real Academia Española* tanto como “acción y efecto de escribir”, o “sistema de signos utilizados” para ello y asimismo como el “documento o carta” donde se ha escrito²⁵⁰. Desde la antropología agregamos dos aspectos para definirlo, tanto como “notación del lenguaje en sus unidades elementales por el trazo” y “práctica cultural autonomizada y desarrollada por esta notación”²⁵¹. Según escribe Derrida confirmando la multiplicidad de significados del concepto, al decir escritura “se designa así no sólo los gestos físicos de la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, sino también la totalidad de lo que la hace posible; además, y más allá de la faz significativa,

²⁵⁰ RAE, “Escritura”. Obtenido el 04 de febrero de 2019 desde: <https://dle.rae.es/?id=GKXHvDj>

²⁵¹ Robert Lafont (1984: 249).

también la faz significada como tal”²⁵². Todo ello para describir no sólo el sistema de notación que se aplica secundariamente a esas actividades sino la esencia y el contenido de las propias actividades²⁵³. Frente al concepto de escritura, se trata ante todo para este filósofo, de “poner en evidencia la solidaridad sistemática e histórica de conceptos y de gestos de pensamiento”²⁵⁴.

Para el lingüista francés Marcel Cohen (2005), la escritura, una de las grandes invenciones de la humanidad, desde su creación ha tomado un lugar creciente en la vida de los seres humanos en sociedad, contribuyendo a modelar las sociedades al modificar la existencia individual. Es a la vez un instrumento intelectual que confiere a aquel que la posee y la domina, poder de razonamiento, de reflexión y de invención teniendo de este modo, un lugar central en la evolución de la humanidad y en los movimientos civilizadores²⁵⁵. Para este lingüista, la escritura es una representación visual y durable del lenguaje, que lo vuelve transportable y conservable, extendiéndolo por medio de técnicas diversas a soportes materiales sólidos. El arte de escribir, exteriorizando el lenguaje interior, materializa las reflexiones, las vuelve independientes de la memoria y entrega un punto de partida y un apoyo para los trabajos que pueden ser emprendidos posteriormente²⁵⁶.

La escritura ha servido para establecer un vínculo entre las generaciones, substituyendo las transmisiones precarias de memoria individual a memoria individual, por la fundación de una “memoria colectiva”. Su aparición ha posibilitado tener visiones de conjunto sobre el desarrollo de la humanidad, de sus creencias y pensamientos, favoreciendo la generación de reflexiones sobre estas bases que ha ayudado a instalar. Asimismo, como afirma Cohen, ha

²⁵² Jacques Derrida (1986: 14).

²⁵³ *Op. cit.*, 15

²⁵⁴ *Op. cit.*, 20

²⁵⁵ Marcel Cohen (2005: 11).

²⁵⁶ *Op. cit.*, 426

contribuido a acelerar el progreso de la ciencia²⁵⁷ y a modo de ejemplo, las ciencias humanas habrían tenido su germen en la invención de la escritura.

De acuerdo a nuestro autor, para el estudio de una escritura se debería tener en consideración que cada escritura constituye un sistema de formas específico, en el cual, las formas de las escrituras dependen del gusto artístico de los grupos sociales que las adoptan y del empleo que se hace de la escritura en cada sociedad, así como del material utilizado y de la manera en que éste se emplea²⁵⁸. Lo anterior siguiendo el enfoque de la sociolingüística, disciplina de la que Marcel Cohen fue uno de sus precursores, la cual considera que las funciones y los aspectos psicológicos de la escritura están en relación estrecha con sus empleos y con los grupos sociales más o menos restringidos que han retenido dicho uso y que estarían interesados en su conservación.

La escritura es a su vez un sistema de signos de “segunda potencia”, porque expresa otro sistema de signos que es el lenguaje. Como fenómeno global y social, la escritura es un signo en un sistema social, un signo de pertenencia a una civilización centrada sobre una ideología²⁵⁹. Desde este enfoque, la pregunta que se plantea la sociolingüística respecto a cómo se ha escrito y cómo se escribe aún, no adopta su sentido pleno si no se pregunta al mismo tiempo quién escribía y qué escribía.Cuál fue y cuál es el lugar de la escritura en la vida social²⁶⁰.

Para el lingüista Charles Higounet (2003) toda escritura es trazada con la ayuda de un instrumento sobre un soporte material y sobre una materia subjetiva, exhibiendo una serie de caracteres que le son propios y que representan al grupo social, a la lengua y a la época de la cual es expresión²⁶¹. La escritura es así un nuevo lenguaje silente, “procedimiento del cual nos servimos actualmente para

²⁵⁷ *Op. cit.*, 427

²⁵⁸ *Op. cit.*, 442

²⁵⁹ Maxime Rodinson (en Cohen 2005: 718-719).

²⁶⁰ Marcel Cohen (2005: 423).

²⁶¹ Charles Higounet (2003: 7).

inmovilizar, para fijar el lenguaje articulado, fugitivo por esencia misma”²⁶². Hace cuerpo con nuestra civilización y en ese sentido, la historia de la humanidad se podría definir antes y desde la escritura dado que nuestras sociedades reposan sobre lo escrito. La Historia, sobre todo, no existe sino en tanto ella está fundada sobre textos²⁶³.

Por su parte, desde la antropología de la escritura se busca entender y estudiar la manifestación gráfica en su permanencia funcional, en el marco de una lengua social y de una cultura a la cual contribuye, en retribución, fuertemente a simbolizar. Debería entonces de acuerdo a Robert Lafont, tomarse en cuenta la mutación en la cultura que ha provocado el uso masivo y el enfrentamiento entre lo escrito y lo hablado²⁶⁴. La escritura, utilización del grafo para anotar la palabra, habría entrado en uso muy temprano, antes de la figuración gráfica de lo real, para responder a una exigencia práctica de ayuda memoria²⁶⁵, y el trazo por su parte, obedecería al tiempo, pero como actividad productiva solamente, porque el trazo justamente, permanece²⁶⁶. Así para este antropólogo, el escrito es siempre un “memorial”, vertido a la memoria y realizando dos operaciones vinculadas, rigurosamente extrañas a la palabra: memorializa y exterioriza al sujeto, trabajando y fabricando sentido.

Lo que instala entonces la escritura, siguiendo a Lafont, sería el “orden escritural”. No la notación de la voz, como se cree, sino la espacialización del tiempo, la vida atrapada en el silencio²⁶⁷. Substancialmente entonces, el trazo pertenece a la exterioridad espacial del ser trazante. Es plenamente objetivo. El producto trazado permanece, objetivado en el mundo objetivo, en consecuencia,

²⁶² *Op. cit.*, 3

²⁶³ *Ibíd.*

²⁶⁴ Robert Lafont (1984: 56-57).

²⁶⁵ *Op. cit.*, 38

²⁶⁶ *Op. cit.*, 41

²⁶⁷ *Op. cit.*, 44

autónomo de la producción²⁶⁸. El texto escrito es entonces una realidad compleja. Es a la vez un objeto de comunicación, producto de una práctica social y cultural y, un lugar de producción y circulación de sentidos. Lo anterior requiere y supone a la vez un cierto número de saberes y de “saber hacer”. Por lo tanto y de acuerdo a este autor, el discurso escrito estaría investido de esos saberes y saber-hacer, que son las condiciones de funcionamiento, en un momento histórico dado, para la comunicación entre miembros de una comunidad dada²⁶⁹.

Esta mirada antropológica sobre la escritura se refiere principalmente a evitar la perspectiva de un enfoque metafísico, dado que al querer aclarar la relación del sujeto con la escritura, en opinión de esta disciplina, sería entonces grande el riesgo de apoyarse sobre una ontología *a priori* del Ser, para fundar una teoría de la escritura²⁷⁰. Lo anterior además teniendo en consideración que la etnología contemporánea considera que no hay nada de “primitivo” en cuanto al lenguaje ni en cuanto al grafismo en las sociedades tecnológicamente atrasadas, sino simplemente divergencias de estructuras y de modelos culturales²⁷¹.

Desde otro enfoque, la expansión de una escritura es un fenómeno ampliamente útil para comprender los intercambios producidos de pueblo a pueblo, dado que una escritura es adoptada de una sociedad a otra de la mano de la correspondiente adopción de técnicas de producción particulares, así como de las instituciones que las practican. En aquellos intercambios se juega a la vez la expansión intelectual de un pueblo o sociedad a través de su escritura. Estos procesos complejos han tenido en la historia de las civilizaciones periodos de duración que se extienden por miles de años. Así, movimientos de larga duración,

²⁶⁸ *Op. cit.*, 19-20

²⁶⁹ *Op. cit.*, 138

²⁷⁰ *Op. cit.*, 113

²⁷¹ *Op. cit.*, 13

siguiendo a Fernand Braudel (1979), son los que han dado paso a las diversas escrituras desarrolladas hasta el día de hoy. Notar eso sí que al interior de estas, los procesos correspondientes a expansiones y adopciones de las lenguas resultan más breves o fragmentarios.

Para Marcel Cohen (2005), la extinción del uso de un sistema de escritura o de una lengua se daría por persistencia de otra, es decir, por remplazo. Véase por ejemplo, y en esto nos basamos en la extensa revisión que este autor realiza de la historia de las escrituras, cómo en el valle del Nilo la escritura egipcia fue luego de siglos, reemplazada por la griega, con su alfabeto consonántico y vocálico. De igual modo pasaría luego en las cuencas del Mediterráneo con el persa antiguo. En Mesopotamia a su vez, el sumerio fue reemplazado por el acadiano y este por el arameo, el cual sería posteriormente reemplazado en ciertas regiones por el hebreo. En procesos similares, la lengua y la escritura sud arábigas penetraron en África oriental, en la región de abisinia, por conquista y colonización en épocas que hasta nuestra actualidad no son posibles de determinar y posteriormente, el griego, así como la escritura romana latina en África del Norte.

De hecho, la original y extinta escritura de la península ibérica, actual España, estaba presumiblemente compuesta por sucesivas combinaciones provenientes del sur de la actual Francia (*Languedoc*), y por las lenguas aquitana, vasca, celtibérica, ibérica, tartessiana, entre otras²⁷². En cuanto al traspaso de su versión latina y su desarrollo en América a partir de la Conquista por parte de los españoles, lo veremos en otro apartado más adelante.

Naturalmente, una escritura no se toma prestada sola, siendo más bien trasplantada con todo un conjunto de civilización intelectual, en particular en sus aspectos religiosos y literarios²⁷³. Para Maxime Rodinson, si bien los factores

²⁷² *Op. cit.*, 140-141

²⁷³ *Op. cit.*, 64

técnicos, semióticos, estéticos y psicológicos juegan, junto a los factores sociales, un rol muy importante en la evolución de una escritura, cuando se trata de adoptar una escritura, los factores sociales son mucho más importantes por sobre los factores técnicos, que terminan siendo mucho menos relevantes. Por lo tanto, no sería posible comprender el problema de la adopción de una escritura en algún territorio sin examinar en primer lugar los factores sociales de su difusión, en tanto lengua y en tanto escritura²⁷⁴.

En cuanto a su imposición, para Cohen el uso de la escritura se habría extendido en superficie y en profundidad a medida que las civilizaciones desarrolladas extendían y empujaban sus redes entre los pueblos más atrasados, a medida asimismo que el segmento cultivado aumentaba entre las poblaciones avanzadas²⁷⁵. Sin corresponder a nuestro trabajo dar una muestra exhaustiva de antecedentes sobre este desarrollo o sus procesos historiográficos, nos quedamos con la síntesis que Cohen hace respecto a la vida de las diferentes lenguas y sus posibles escrituras: “aparición, floración, crisis, desaparición”²⁷⁶.

3.2.1. Escritura y poder

En los orígenes de la antropología, Claude Lévi-Strauss escribía en *Tristes Tropiques* (1955) sobre la posibilidad de constatar que el único fenómeno que parece siempre y por todas partes ligado a la aparición de la escritura, ya sea en el Mediterráneo, en China o en América, entre otros territorios, es la constitución de sociedades jerarquizadas, de sociedades que se encuentran compuestas de amos y esclavos. En este sentido según afirma Peignot siguiendo dicha línea, los primeros usos de la escritura parecen haber sido aquellos del

²⁷⁴ Maxime Rodinson (en Cohen 2005: 713).

²⁷⁵ Marcel Cohen (2005: 12).

²⁷⁶ *Op. cit.*, 316

poder; “inventarios, censos, leyes y mandamientos. Manifestaciones de poder de ciertos hombres”²⁷⁷ sobre otros.

La relación que mantiene la escritura con el poder en la conformación y consolidación de una sociedad se constata al observar el rol que ésta juega como modo de prueba en la vida social. En el caso del derecho, las escrituras, a través de su plasmación en las diferentes leyes, han significado pasar desde la tradición oral antigua del derecho hasta las actuales leyes escritas²⁷⁸. Así desde la antigua costumbre oral, cuya característica principal es su espontaneidad producto directo de la consciencia colectiva, la aparición de la ley establecida por escrito es la que ha generado la diferencia. Esto en el entendido de que el hecho de trazar sobre una superficie no significa nada por sí mismo sino que adquiere un valor obligatorio si a dichos trazos, el grupo social asigna un valor particular²⁷⁹.

Desde otra mirada, Jacques Derrida se interesa igualmente por la relación entre escritura y poder. Para el filósofo, “la escritura es impensable sin la represión. Su condición es que no haya ni un contacto permanente ni una ruptura absoluta entre las capas”²⁸⁰ y en esto, “el sujeto de la escritura es un *sistema* de relaciones entre las capas”. A su vez, Derrida señala cómo Rousseau y Lévi-Strauss “ligan el poder de la escritura al ejercicio de la violencia”²⁸¹, resaltando cómo para Rousseau, “la escritura es el origen de la desigualdad”²⁸². Así, “la escritura, obliteración de lo propio clasificado en el juego de la diferencia, es la violencia originaria misma”²⁸³. Más en extenso para Derrida,

²⁷⁷ Jérôme Peignot (en Cohen 2005: XII).

²⁷⁸ Henry Lévy-Bruhl (en Cohen 2005: 765-768).

²⁷⁹ *Op. cit.*, 772

²⁸⁰ Jacques Derrida (1989: 311).

²⁸¹ Jacques Derrida (1986: 139).

²⁸² *Op. cit.*, 374

²⁸³ *Op. cit.*, 144

(...) el poder de la escritura en manos de un pequeño número, de una casta o de una clase, siempre ha sido contemporáneo de la jerarquización, diremos nosotros de la diferencia política: a la vez distinción de los grupos, de las clases y de los niveles del poder económico-técnico-político, y delegación de la autoridad, potencia diferida, abandonada a un órgano de capitalización²⁸⁴.

Roland Barthes participa asimismo de esta visión, enfatizando el lado coercitivo de la escritura. Para él, todas las escrituras “presentan un aspecto de cerco que es extraño al lenguaje hablado. (...) la escritura es un lenguaje endurecido que vive sobre sí mismo (...) está siempre enraizada en un más allá del lenguaje (...) intimida” y continúa, “escritura, la ambigüedad de un objeto que es a la vez lenguaje y coerción”²⁸⁵. Para este autor, quien dedica hermosas reflexiones a la escritura, “cada régimen posee su escritura”, y ésta, “siendo la forma espectacularmente comprometida de la palabra, contiene a la vez, por una preciosa ambigüedad, el ser y el parecer del poder, lo que es y lo que quisiera que se creyera de él”²⁸⁶. Así la escritura, “sólo aparece en el momento en que la lengua, constituida nacionalmente, se transforma en una suerte de negatividad, en un horizonte que separa lo prohibido de lo permitido”²⁸⁷, y siempre, con la obligatoriedad de remitirnos a una cuestión de clase, reflejada en la escritura burguesa. De este modo, la escritura será “una escritura de clase”, nacida “en el grupo directamente cercano al poder, formada a fuerza de decisiones dogmáticas, depurada rápidamente de todos los procedimientos gramaticales que hubiera podido elaborar la subjetividad espontánea del hombre popular”²⁸⁸.

Desde el enfoque socio-antropológico, toda escritura está ligada a una economía. Aprender a escribir, es ser llamado a situarse como sujeto en la cadena de intercambios que rigen la sociedad. Es por eso que la escritura vehicula una

²⁸⁴ *Op. cit.*, 170

²⁸⁵ Roland Barthes (2011: 23).

²⁸⁶ *Op. cit.*, 26

²⁸⁷ *Op. cit.*, 45

²⁸⁸ *Op. cit.*, 46

dimensión ideológica que parasita su función simbólica fundamental²⁸⁹. La escritura, como señala Lafont, es un espacio donde el sujeto se inscribe en el vínculo social. Es el lugar donde se le pide probar su identidad social, hacerse reconocer, firmando²⁹⁰. Para el caso del escribiente occidental, aparecería la “función petrificante” de la escritura, en la cual dicho sujeto social es también ese sujeto intimidado de sí mismo, vigilado y corregido, bajo la mirada de un maestro interiorizado, bajo el peso de diversas normas²⁹¹. Por otra parte, si bien una vez puesta a punto y suficientemente dominada la escritura no puede permanecer como una técnica y una mercancía indiferentes al poder²⁹², no obstante, el escrito puede ser también un lugar privilegiado de reacción a otros tipos de dominación o de coerción (social, política, moral, etc.)²⁹³. Así, parte del valor antropológico de la escritura, es su fuerza de reconocimiento y de identificación²⁹⁴.

Necesario en una discusión sobre el poder es mencionar a Michel Foucault, si bien no es el autor específico que fundamenta nuestra investigación. La relación poder-saber es parte de la obra de este filósofo y la escritura, inclusive por cierto aquella del lenguaje musical, tiene directa y estricta relación con el establecimiento de sistemas de pensamiento, esto es en clave foucauldiana, sistemas de poder. En esto, “para que el saber funcione como saber, aquello no puede ser más que en la medida en que ejerce un poder”²⁹⁵. Más en extenso Foucault escribe,

Ningún saber se forma sin un sistema de comunicación, de registro, de acumulación, de desplazamiento que es en sí mismo una forma de poder y, que

²⁸⁹ Robert Lafont (1984: 120).

²⁹⁰ *Op. cit.*, 121

²⁹¹ *Op. cit.*, 184

²⁹² *Op. cit.*, 160

²⁹³ *Op. cit.*, 144

²⁹⁴ *Op. cit.*, 191

²⁹⁵ Michel Foucault (2015: 61).

está ligada, en su existencia y en su funcionamiento, a las otras formas de poder. Ningún poder, en revancha, se ejerce sin la extracción, la apropiación, la distribución o la retención de un saber. En ese nivel, no hay conocimiento por un lado, y la sociedad por el otro, o la ciencia y el Estado, sino las formas fundamentales del “poder-saber”²⁹⁶.

Retomando a Derrida, en *De la Gramatología* enumera una ramificación de actos, sistemas, conceptos e instituciones en los que el poder del signo hace sentir su presencia. Citamos en extenso:

Que el acceso al signo escrito asegure el poder sagrado de hacer perseverar la existencia en la huella y conocer la estructura general del universo; que todas las clerecías, ejerciendo o no un poder político, se hayan constituido al mismo tiempo que la escritura y por disposición de la potencia gráfica; que la estrategia, la balística, la diplomacia, la agricultura, el sistema fiscal, el derecho penal, estén ligados en su historia y en su estructura a la constitución de la escritura; (...) que la posibilidad de la capitalización y de la organización político-administrativa haya pasado siempre por las manos de los escribas; (...) que a través de los desplazamientos, las desigualdades de desarrollo, el juego de permanencias, de retardos, de difusiones, etc., permanezca indestructible la solidaridad entre los sistemas ideológico, religioso, científico-técnico, etc., y los sistemas de escritura; (...) que el sentido del poder y de la eficacia en general, que no pudo aparecer, como tal, en tanto sentido y dominio (por idealización), sino con el poder llamado “simbólico”, haya siempre estado unido a la disposición de la escritura²⁹⁷.

Para este filósofo la relación entre poder y escritura, véase a su vez en el contexto de nuestra investigación ligada a la relación entre poder e institución, es clara. Es decir, reflexionar tanto respecto a “la esencia de la matemática, de la política, de lo económico, de lo religioso, de lo técnico, de lo jurídico, etc.,

²⁹⁶ *Op. cit.*, 77

²⁹⁷ Jacques Derrida (1986: 125).

en su forma más íntima comunica con la reflexión y la información sobre la historia de la escritura”²⁹⁸.

Como señala en otro lugar Ángel Rama para el contexto de América Latina, “todo intento de rebatir, desafiar o vencer la imposición de la escritura pasa obligadamente por ella”. De este modo, “la escritura concluye absorbiendo toda la libertad humana, porque sólo en su campo se tiende la batalla de nuevos sectores que disputan posiciones de poder”²⁹⁹. De acuerdo a Rama, la relación compleja entre las instituciones y los grupos intelectuales está condicionada dada su condición de servidores de poderes, que los hace estar “en inmediato contacto con el forzoso principio institucionalizador que caracteriza a cualquier poder, siendo por tanto quienes mejor conocen sus mecanismos” y quienes mejor aprenden para ello la conveniencia de las instituciones³⁰⁰. En el contexto del “enorme peso de las instituciones latinoamericanas que configuran el poder y a la escasísima capacidad de los individuos para enfrentarlas y vencerlas”³⁰¹, “la escritura de los letrados es una sepultura donde es inmovilizada, fijada y detenida para siempre la producción oral”³⁰².

3.2.2. Escritura y Logos

Revisaremos ahora el caso de la escritura greco-latina y su desplazamiento, lo que definiremos como el trayecto de institucionalización de un sistema de pensamiento. De acuerdo a Cohen para el caso de la escritura griega, los helenos (nombre indígena) o griegos (nombre empleado por los romanos), se instalaron en el curso del segundo milenio a. de C. en el sur de la península de los Balcanes, en

²⁹⁸ *Op. cit.*, 119

²⁹⁹ Ángel Rama (2004: 82).

³⁰⁰ *Op. cit.*, 63

³⁰¹ *Op. cit.*, 105

³⁰² *Op. cit.*, 115

las islas y sobre una parte de las costas del mar Egeo, mezclándose a las poblaciones establecidas anteriormente. Ellos vehiculaban, en diferentes dialectos, una lengua indo-europea que se impuso en todos los territorios donde se instalaron. El griego eliminó así, poco a poco, diversas lenguas³⁰³. Si los griegos impusieron su lengua, ellos recibieron a la vez técnicas, artes y ciencias de los países que invadieron o de países vecinos con los cuales entablaron relaciones. Estas adquisiciones habrían sido en adelante desarrolladas brillantemente en algunas de sus ciudades, donde para Cohen, se elaboró una nueva fase intelectual de la civilización occidental³⁰⁴. En cuanto al origen de la escritura griega, constatado por inscripciones a partir del siglo VIII a. de C. o también se cree que de finales del siglo IX a. de C., habría estado ligado sobre todo al uso práctico del comercio, si bien asimismo para usos de magia y de ciencia³⁰⁵.

El alfabeto consonántico y vocálico que desarrollaron los griegos, es para Cohen una forma superior de escritura fonográfica, que permite escribir todo con un pequeño número de caracteres de valor simple y de trazo fácil³⁰⁶. Su origen se habría producido en la ribera del extremo oriental de la cuenca mediterránea (Fenicia, Siria y Palestina). Este alfabeto daría testimonio de un perfeccionamiento intelectual en un contexto de desplazamientos de poblaciones por una parte y de cambios sociales con consecuencias para la vida intelectual, por otra³⁰⁷. La invención del alfabeto parece así corresponder, según nuestro autor, a un nuevo estado en las aplicaciones de la inteligencia razonante y puede

³⁰³ *Op. cit.*, 150

³⁰⁴ *Op. cit.*, 150-151

³⁰⁵ *Op. cit.*, 149-151

³⁰⁶ *Op. cit.*, 118-119

³⁰⁷ *Op. cit.*, 119

haber correspondido también a un momento social que permitió una cierta autonomía de los individuos y un cierto desarrollo del saber³⁰⁸.

Posteriormente en la península itálica y alrededores, en el proceso de adquisición de la escritura por las poblaciones propiamente *itálicas* de lengua indo-europea que se establecieron en el lugar a partir de inicios del 1er milenio a. de C., el *latín* es sin duda la que devino más importante³⁰⁹. De acuerdo a Cohen, el alfabeto latino ya habría estado constituido en el siglo III a. de C.³¹⁰.

Se produjo entonces la confluencia y unión de estas dos escrituras; la griega y la latina. En esto, el abecedario y la inclusión de ciertas letras para escribir palabras griegas pasadas al latín, son para Cohen un símbolo del estado intelectual del mundo romano luego de la separación de la influencia etrusca. En efecto, el latín no desplazó al griego de su territorio, conquistado por los romanos en el siglo II a. de C. y por consecuencia, no socavó su expansión ni la de su escritura. Por el contrario, la literatura latina posterior al periodo de las inscripciones políticas y jurídicas se formó bajo la influencia de la literatura griega. Es más, los intelectuales romanos recibían su formación superior en los centros de enseñanza griega, en filosofía, ciencias y artes³¹¹. Luego, el latín que ya incorporaba los avances del griego, se extendió al mismo tiempo que el poderío de Roma y su proyección intelectual, en todo el oeste del Mediterráneo y al este en una parte del valle del Danubio. Desde entonces, fue necesario contar por todas partes con una enseñanza escolar del latín, que por otra parte, fue dada a menudo por maestros griegos³¹².

En esta expansión del latín, la lengua imperial recubrió en primer lugar el conjunto de la península itálica y sus islas, terminando poco a poco con las

³⁰⁸ *Op. cit.*, 118-119

³⁰⁹ *Op. cit.*, 196

³¹⁰ *Op. cit.*, 198

³¹¹ *Op. cit.*, 198-199

³¹² *Op. cit.*, 199

lenguas y las escrituras no latinas. Luego al oeste, conquistó la mayor parte de la península ibérica, eliminando ahí también más o menos completamente las lenguas y escrituras locales. Hacia el sur posteriormente, en las costas de África del Norte y al este de Egipto. Finalmente, al norte, el latín ganó en la Galia, primero en la parte meridional (Provenza), luego, después de la conquista en el año 50 a. de C., el resto del territorio. Ahora bien, si la escritura latina se expandió naturalmente con la lengua, no fue empleada de manera masiva para escribir las otras lenguas antes de la expansión del cristianismo³¹³.

Por otro lado y siguiendo aún a Cohen, el conocimiento del alfabeto pasó tardíamente desde el mundo greco-latino y sus bordes hacia los germanos y los celtas, pueblos fundamentalmente de tradición oral. Lo más temprano hacia el siglo II³¹⁴. En cuanto a los pueblos eslavos, estos fueron el último de los pueblos de lengua indo-europea que se mantuvo aparte de los grandes centros de civilización antigua, recibiendo al cristianismo (con el latín y su escritura) sino hasta el siglo IX³¹⁵. De este modo, entre el siglo V al IX, el latín clásico escrito dominó los territorios occidentales sin modificación, con pronunciación tanto romana, germánica y celta³¹⁶. En el último periodo feudal, sobre todo en el siglo XIII, surgieron las grandes universidades, vitales en reforzar el desarrollo y uso de la escritura. Luego en el siglo XVI habría otro gran salto en su desarrollo y extensión masiva, con la invención de la imprenta³¹⁷.

³¹³ *Ibíd.*

³¹⁴ *Ibíd.*

³¹⁵ *Op. cit.*, 206

³¹⁶ *Op. cit.*, 210

³¹⁷ *Op. cit.*, 424

3.2.2.1. Logocentrismo

Al consultar a la Real Academia Española, encontramos tres acepciones para el concepto proveniente de la palabra griega, *lógos*. La primera de ellas señala al logos como “razón, principio racional del universo”, la segunda, escrita con mayúscula inicial para Logos de acuerdo a la teología cristiana, dice “el Verbo o Hijo de Dios” y finalmente la tercera propia de la filosofía, “discurso que da razón de las cosas”³¹⁸. Sin duda las tres entran a participar en la discusión en torno a la escritura y la institución, en el diálogo que han establecido los sistemas de poder y de pensamiento que han formado las estructuras simbólicas de Occidente.

Desde la antropología de la escritura encontramos a su vez tres definiciones que están en la misma línea que las anteriores. La primera de ellas entiende el logos como “vinculación orgánica del pensamiento y del lenguaje”. Luego para la filosofía antigua, “entidad divina fuente de las ideas” y finalmente para la teología, igualmente “Verbo de Dios”³¹⁹. Para su aplicación en el concepto de logosfera, Robert Lafont nos propone entenderlo como “conjunto de conexiones lingüísticas interpretando lo real y substituyéndolo en la operación de conocimiento”³²⁰.

Sumamos lo que Jesús Camarero (2004), teórico literario vasco, señala en una comprensión desde el análisis metaliterario, el cual nos interesa dado que para el caso del campo musical en cuestión, el discurso escrito sobre la propia escritura musical significará una suerte de metaescritura que estudiaremos más adelante. Para Camarero, “la existencia de un ‘logos’, de una materialización histórica trascendental que proviene de la escritura como medio de transmisión y configuración”, hace que sea de inmediato necesario intentar “comprender la organización interna”, en este caso para estudiar una obra. Es decir, en un

³¹⁸ “logos”, obtenido el 21 de febrero de 2019 desde: <https://dle.rae.es/?id=NZacSLe>

³¹⁹ Robert Lafont (1984:250).

³²⁰ *Ibíd.*

trabajo de análisis, el arte de la interpretación va a suponer y requerir “un estudio del ‘logos’, del discurso, la interpretación del sentido, la posible verdad del enunciado” que pasa al estilo, al escrito³²¹.

El logos, este discurso que “da razón a las cosas”, es asimilado al discurso filosófico metafísico y las estructuras de pensamiento que lo demarcan, tanto lingüísticas, culturales, institucionales, sociales, políticas y claro está, filosóficas, todo lo cual es lo que vamos a entender como el logocentrismo. Este marco o círculo según lo señala Derrida, nos demarca y si queremos entenderlo como límite, entonces nos atrapa. Al respecto escribe Derrida,

Este círculo es completamente peculiar, y describe la forma de la relación entre la historia de la metafísica y la destrucción de la historia de la metafísica: *no tiene ningún sentido* prescindir de los conceptos de la metafísica para hacer estremecer a la metafísica; no disponemos de ningún lenguaje —de ninguna sintaxis y de ningún léxico— que sea ajeno a esta historia; no podemos enunciar ninguna proposición destructiva que no haya tenido ya que deslizarse en la forma, en la lógica y los postulados implícitos de aquello mismo que aquélla querría cuestionar³²².

Carlos Contreras comenta lo anterior señalando, “nada es pensable sin estos conceptos y la filosofía resulta así imprescindible y necesaria”³²³. A lo cual agregamos, igualmente necesaria resulta la reflexión sobre estos asuntos desde la música. Si bien no se trata de querer seguir la estrategia deconstructiva en esta investigación, sino de aprender de sus estados de alerta, estados de despertar y vigilia respecto al orden establecido. Esto es, una disciplina musical que (se) cuestione en su relación con la escritura y el logos que ella vehicula.

El logocentrismo así entendido, como aquella vieja organización de fuerzas dominantes que ha organizado la jerarquía de pensamientos y de las ideas, que

³²¹ Jesús Camarero (2004: 461).

³²² Jaques Derrida (1989: 386).

³²³ Carlos Contreras (2010: 27).

para Derrida ha tenido en su despliegue histórico una carga coercitiva tanto en la conformación de los individuos como en el mundo que ellos habitan. Como agrega Contreras, “son múltiples los modos de estar atrapados en esta necesaria e ineluctable morada. Son distintas las formulaciones de la inevitable pertenencia al logocentrismo, al fonocentrismo y a la metafísica de la presencia”³²⁴.

Este discurso dominante logocéntrico, “discurso en el que se habita aunque no nos demos cuenta ni pensemos en ello”³²⁵, es el que ha sido vehiculado desde sus orígenes a través de la escritura greco-latina, constituyendo sus estructuras y sistemas de referencia. Este mismo discurso y sistema es el que llevado a la música, es plasmado a través de la notación y la escritura musical occidental.

Ahora bien, si la idea de un trayecto de tipo lineal de corte positivista permite el desarrollo de abundantes críticas al referido supuesto origen griego del logocentrismo, de acuerdo a Cornelius Castoriadis, él mismo de origen griego, asumiendo las múltiples herencias que la cultura griega recibió y que participaron de su desarrollo, “es una especificidad de la cultura greco-occidental el hecho de haberse cuestionado a sí misma al compararse con otras culturas y otras sociedades”³²⁶. Esto es lo fundamental, de acuerdo a su argumentación, para el desarrollo de la democracia y de la filosofía.

Para el caso, Castoriadis nos ayuda a reflexionar la profunda confluencia existente entre el logos plasmado en la escritura y su cristalización en las instituciones y las fuerzas instituyentes. Es decir, en la relación estructural entre la constitución de las sociedades, sus imaginarios simbólicos y su plasmación en

³²⁴ *Op. cit.*, 38

³²⁵ *Op. cit.*, 48

³²⁶ Cornelius Castoriadis (2006: 51).

instituciones, todo aquello con el respaldo y el soporte de lo escrito. Más en extenso, de acuerdo a Castoriadis,

Entendemos por política una actividad que apunta a la institución de la sociedad como tal. [En este sentido, lo instituyente sería de esencia político]. Y de tal actividad explícita y autónoma no conocemos -por lo menos yo no conozco- ejemplo anterior al de la antigua Grecia. Es allí donde por primera vez los asuntos comunes, la ley, se vuelven objeto de una actividad colectiva explícita y, podría decirse, reflexionada, en el sentido de que se discute como tal. Cuestionada no en sus modalidades, en sus medios, en sus aspectos técnicos, sino en sus mismas finalidades. La política así concebida es indisociable del hecho de que la colectividad decide hacerse cargo de sus asuntos, y no solamente de sus asuntos cotidianos sino de aquellos que en el lenguaje corriente se denomina su legislación, es decir, finalmente, su institución. El hecho de que este cuestionamiento de la institución ya dada, este hacerse cargo de la actividad instituyente, permanezca parcial, (...), plantea un problema³²⁷.

En esto nos sumaremos a Castoriadis, quien señala como su preocupación central respecto a este asunto, el “restituir las significaciones y las instituciones en las que se encarnan estas significaciones por medio de las cuales cada sociedad se constituye como tal y constituye su mundo propio”³²⁸. Para nuestro caso, la institución musical en el contexto de la música de tradición escrita.

3.2.2.2. Otras miradas

Retomamos un enfoque antropológico para incorporar una consideración más crítica respecto a medir el estudio de las civilizaciones, en base a sus capacidades lingüísticas y de desarrollo de escrituras. Acá Robert Lafont sostiene que centrar el estudio de las culturas en sus desarrollos escriturales difícilmente puede escapar al riesgo de un finalismo etnocéntrico, en el cual lo que domina es

³²⁷ *Op. cit.*, 69

³²⁸ *Op. cit.*, 60

la cultura europea escritural³²⁹. En esto, a través de la escritura se produciría una doble comunicación entre individuos, una representación doble, en la cual la logósfera y la superficie trazada, serían las que operan simbólicamente³³⁰.

Para Lafont y su equipo, la latinización planetaria corresponde de hecho a la uniformización de las producciones significantes, ejemplo de la adecuación general del fenómeno escritural y del sentido socio-cultural. En definitiva de lo que se trata es de una uniformización de la logósfera (que entenderemos como logocentrismo a partir de Derrida), uniformización que se remonta en la historia de las escrituras. El eurocentrismo informa ideológicamente los estándares europeos y se desprende de este, para probar que precisamente, el alfabeto latino es el resultado de la evolución de la especie. Como enfatiza irónicamente Lafont, “¡el *homo sapiens* debía ser un día un alfabetizado latino!”³³¹.

Para estos antropólogos, la expansión de un cierto sistema de sentido se acompaña de un imperialismo lexical. De este modo, la ignorancia de esta situación socio-lingüística concreta ha fabricado en el siglo dieciocho la ilusión de la lengua universal y de la lengua trascendente al hombre³³². A su vez, las palabras y sus sentidos circulan sobre un mercado, aquel de una sociedad dada, en un estadio de su historia. Son reconocidos como tales; es la ley de la comunicación lingüística devenida comercio cultural³³³. Así, el grafema hace eco a la praxis social e histórica. Deviene ideológico. La escritura no es más la imagen de lo real, sino una elaboración histórica ideológica, y se vuelve sistema de explicación del mundo según principios particulares³³⁴. Esto es en el fondo, la escritura como una forma mundana y física de una Palabra trascendente y

³²⁹ Robert Lafont (1984:11).

³³⁰ *Op. cit.*, 31

³³¹ *Op. cit.*, 101

³³² *Op. cit.*, 103-104

³³³ *Op. cit.*, 103

³³⁴ *Op. cit.*, 102

espiritual. Para Lafont, “el *Logos* se reconoce en la lectura”, “desde toda la eternidad, el *Logos* existe. Los nombres son trascendentes en el universo, y, si la letra encarna los nombres, la Escritura domina la creación”³³⁵.

La escritura por otro lado, tiene parte vinculante con una cierta concepción del tiempo y del sujeto, por lo cual interrogarse sobre la relación del sujeto con la escritura, es ya ubicarse en un espacio cultural determinado, incluso si este se compone de campos de influencias muy diferentes³³⁶. En esta concepción logocentrista, el alfabeto está emplazado no solamente como universal, sino como fundamento de una metafísica que orienta el sentido del universo, de un Origen y un Fin, en una perspectiva teleológica. Así según el antropólogo, “una ontología ubicando al Ser como principio divino preside a la función del Espíritu que infla la Escritura, encarnándose en un cuerpo, en la materia, en la letra”. El *Logos* somete entonces a la escritura a “una concepción trascendental del Ser, definido como origen y fin de todas las cosas”³³⁷.

Para Jacques Derrida, en quien nos centramos principalmente para enfocar la cuestión del logocentrismo, “la escritura, la letra, la inscripción sensible, siempre fueron consideradas por la tradición occidental como el cuerpo y la materia exteriores al espíritu, al aliento, al verbo y al *logos*”³³⁸. La supuesta “civilización de la escritura” en la que vivimos, representa claramente la “civilización de la supuesta escritura fonética, vale decir del *logos*”³³⁹.

En esta consideración, es clave su crítica filosófica a la historia de la metafísica y lo que señala respecto a la escritura, entendida como su herramienta. Para Derrida, esto aparece como “sistema de represión logocéntrica que se ha organizado para excluir o rebajar, poner fuera y abajo, como metáfora didáctica

³³⁵ *Op. cit.*, 112

³³⁶ *Op. cit.*, 114

³³⁷ *Ibíd.*

³³⁸ Jacques Derrida (1986: 46).

³³⁹ *Op. cit.*, 67

y técnica, como materia servil o excremento, el cuerpo de la huella escrita”³⁴⁰. Más aún, dicho sistema entendido como,

(...) la *mayor totalidad* —el concepto de *episteme* y la metafísica logocéntrica— dentro de la cual se han producido, sin plantear nunca el problema radical de la escritura, todos los métodos occidentales de análisis, de explicación, de lectura o de interpretación³⁴¹.

Comprendida así, para Derrida “antes de ser su objeto, la escritura es la condición de la *episteme*”³⁴². Y más en extenso,

(...) la historicidad misma está ligada a la posibilidad de la escritura: a la posibilidad de la escritura en general, más allá de las formas particulares de escritura, en nombre de las cuales durante mucho tiempo se ha hablado de pueblos sin escritura y sin historia. Antes de ser el objeto de una historia —de una ciencia histórica— la escritura abre el campo de la historia —del devenir histórico³⁴³.

En síntesis para Derrida, “el logocentrismo es una metafísica etnocéntrica, en un sentido original y no ‘relativista’. Está ligado a la historia de Occidente”³⁴⁴.

3.3. América Latina: Institución, escritura y logos

3.3.1. Instituciones

Durante la Conquista de América por parte de España el proceso de dominación del continente implicó el traspaso de todo un sistema cultural, social, político y económico desde la península Ibérica hasta las tierras americanas. En periodos y

³⁴⁰ Jacques Derrida (1989: 272).

³⁴¹ Jacques Derrida (1986: 60).

³⁴² *Op. cit.*, 37-38

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ *Op. cit.*, 104

procesos muy extensos, dicho traspaso significó en síntesis, la transferencia de todo un complejo tejido institucional. Entiéndase por esto tanto la lengua y su escritura, como la religión, el sistema de derecho y todo el sistema económico-administrativo.

Presentaremos brevemente dos visiones sobre el advenimiento de dichas instituciones a América que nos ayudarán a contextualizar nuestros posteriores análisis, en tanto lecturas divergentes de la historiografía de dichos procesos.

Visión tradicionalista

El abogado e historiador chileno Jaime Eyzaguirre propuso para este proceso en su *Historia de las instituciones Políticas y sociales de Chile* (2011), una síntesis didáctica en la que reconocía, *grosso modo*, dos grandes períodos de gobierno español en América y Chile, desarrollados en un lapso de trescientos años:

El de la Casa de Austria, que para Chile comienza en 1541 y que termina para toda la monarquía hispanoamericana en 1700; y el de la Casa de Borbón, que inaugura este mismo año el rey Felipe V y concluye para Chile el 18 de septiembre de 1810³⁴⁵.

En este proceso de siglos, el español “trajo consigo idioma, religión, derecho, instituciones y formas de vida, que se extendieron a los pueblos aborígenes y contribuyeron a producir la fusión de las razas”³⁴⁶. Una vez conformadas las primeras instituciones, es decir, instituidas las bases de toda la “estructura conquistadora”, las primeras y principales funciones de los organismos administrativos serían la preparación de las leyes que iban a aplicarse en las Indias³⁴⁷.

³⁴⁵ Jaime Eyzaguirre (2011: 19).

³⁴⁶ *Ibíd.*

³⁴⁷ *Op. cit.*, 24

La consolidación del sistema administrativo se entiende bajo la consideración de que la institución del derecho, “no es una creación autóctona, sino la adaptación de los principios jurídicos que han regido en el mundo occidental, a cuya cultura pertenece Chile”³⁴⁸. Así, el sistema jurídico occidental que sería trasladado hasta Chile, “se origina por la conjunción de tres elementos formativos básicos: el derecho romano, el derecho canónico y el derecho germánico”. Mencionamos esto dada la pronunciada y evidente relación entre lo legal y el establecimiento de toda institución. Muchas son en efecto fundadas, instituidas, a partir de la promulgación de una ley. Otras que existían de facto o por costumbre, son regularizadas y así establecidas, por ley, la cual a su vez como hemos visto, queda fijada en un soporte a través de la escritura.

Para Eyzaguirre, en todas las instituciones fundamentales es requisito remitirse al origen español antes de dirigirse por ejemplo, al Derecho en América Latina y Chile. En cuanto al origen del poder y de la extensión de la autoridad civil, con lo cual se establece directamente el vínculo con las instituciones religiosas, “se estima derivada de Dios, y, como tal, sujeta a sus preceptos”³⁴⁹. Asimismo, “el poder real está limitado por la religión y la moral, y las costumbres y leyes vigentes a las que él debe obediencia”³⁵⁰. De acuerdo a este estudioso de las instituciones y el derecho, “este esfuerzo español por ajustar la conquista a patrones jurídicos y morales constituye un caso único en la historia universal”³⁵¹.

Las ideas y doctrinas respecto al origen del poder, que van en vínculo directo con el origen de las instituciones, fueron traspasadas en este proceso a tierras americanas, si bien “el contacto de la tradición jurídica española con la realidad americana producirá un reajuste de las instituciones peninsulares al nuevo

³⁴⁸ *Op. cit.*, 16

³⁴⁹ *Op. cit.*, 32

³⁵⁰ *Op. cit.*, 65

³⁵¹ *Op. cit.*, 127

ambiente”³⁵². Este ajuste se produciría con algún grado de reciprocidad en la medida en que la colonización española de América “vino a tener un eco importante en el desarrollo del derecho en occidente, abriéndole inesperados campos”³⁵³.

Respecto a la incorporación de Chile a la Historia, aquella proveniente del sistema logocéntrico europeo, para Eyzaguirre ocurre “en el momento en que el español pisa su territorio. Aunque este último se hallaba habitado por diversos pueblos sin ligamen racial y cultural” y de este modo, “el nombre de Chile, que había sido solo el de un valle, pasó a ser la denominación de todo un extenso país”³⁵⁴. En un trazado historiográfico muy sintético,

Hernando de Magallanes descubre Chile por su extremo sur en 1520; Diego de Almagro hace otro tanto por el norte en 1536; y Pedro de Valdivia emprende la definitiva conquista del territorio. La fundación de la ciudad de Santiago el 12 de febrero de 1541 y la inmediata creación de su Cabildo, constituye el punto de partida de la historia de las instituciones políticas de Chile y de la formación de la nacionalidad³⁵⁵.

Colonialidad del poder

Para Aníbal Quijano (2000), teórico peruano de la colonialidad³⁵⁶ del poder, en la conformación del continente americano se combinan dos elementos

³⁵² *Op. cit.*, 65

³⁵³ *Ibíd.*

³⁵⁴ Jaime Eyzaguirre (2011: 19).

³⁵⁵ *Op. cit.*, 20

³⁵⁶ De acuerdo a la síntesis que Pablo Serrati realiza, para Quijada, “la *colonialidad* se distingue del *colonialismo*, en tanto este último ‘se refiere estrictamente a una estructura de dominación y explotación, donde el control de la autoridad política, de los recursos de producción y del trabajo de una población determinada lo detenta otra de diferente identidad’ Quijano (citado en 2014: 285). El colonialismo es anterior y ha permitido el surgimiento de la colonialidad. Las independencias latinoamericanas (siglo XIX) han permitido un proceso de ‘des/colonización’, aunque no de ‘des/ colonialidad’. En este sentido, la colonialidad es ‘más profunda y duradera’ e implica una forma de ejercicio del poder que perdura hasta nuestros días” (2017: 98).

diferenciadores que marcarán que en América se constituya la primera identidad de la modernidad. Estos elementos son, la “codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados en la idea de raza” y, la “articulación de todas las formas históricas de control del trabajo, de sus recursos y de sus productos, en torno del capital y del mercado mundial”. Ambos elementos determinan para este autor que, “América se constituyó como el primer espacio/tiempo de un nuevo patrón de poder de vocación mundial”³⁵⁷. En este proceso, “raza y división del trabajo, quedaron estructuralmente asociados y reforzándose mutuamente”³⁵⁸.

Resaltamos que para Quijano la idea de raza en un sentido moderno, se inicia a partir de la conquista de América y a diferencia de consideraciones anteriores del concepto, aquí la raza “fue construida como referencia a supuestas estructuras biológicas diferenciales entre esos grupos”, véase conquistados y conquistadores, americanos y europeos. En este contexto, para Quijano el eurocentrismo se habría constituido como tal a partir de la conquista de América y su posterior expansión global, en relación al establecimiento de dicha diferencia de raza, naturalizando en todos los planos posibles la posterior diferencia entre europeos y no-europeos³⁵⁹. Luego a partir del siglo XVIII con la expansión de Europa a otros territorios, se habría “impuesto el mismo criterio de clasificación social a toda la población mundial a escala global”. De este modo, desde entonces dicha diferenciación social basada en lo racial, “ha demostrado ser el más eficaz y perdurable instrumento de dominación social universal”³⁶⁰.

A partir de lo anterior, para este autor las formas administrativas y productivas de poder instaladas en América fueron todas histórica y sociológicamente “nuevas”, marcando diferencia de las visiones tradicionalistas que manejan los

³⁵⁷ Aníbal Quijano (2000: 202).

³⁵⁸ *Op. cit.*, 204

³⁵⁹ *Op. cit.*, 203

³⁶⁰ *Op. cit.*, 205

libros de Historia “oficiales” como el caso de Eyzaguirre que revisamos arriba, que afirman más bien el traspaso de todo el sistema desde España hacia América. Quijano sustenta su tesis argumentando que a diferencia de las instituciones españolas, estas “nuevas” formas “fueron deliberadamente establecidas y organizadas para producir mercaderías para el mercado mundial”, asimismo porque eran “conjunta e individualmente dependientes histórico-estructuralmente” y finalmente dado que “cada una de ellas desarrolló nuevos rasgos y nuevas configuraciones histórico-estructurales”³⁶¹. En síntesis, “su movimiento histórico dependía en adelante de su pertenencia al patrón global de poder”, es decir, a la instauración del capitalismo mundial.

Resulta en extremo interesante el análisis que realiza Aníbal Quijano, en una revisión estructural de la configuración de América Latina con enfoque materialista, a partir de la idea de naturalización de una supuesta diferencia racial que habría determinado lo europeo frente a lo no europeo. Si bien no profundizaremos en ello ahora, lo haremos más abajo respecto a sus ideas sobre el euro/etnocentrismo.

3.3.2. Escritura en América Latina

Durante los procesos de intercambio cultural acaecidos con la Conquista, en los cuales entraron en juego tanto la lengua, la escritura y las instituciones, la lejana tradición de pensamiento greco-latina complementada por la cultura árabe en su síntesis ibérica, iniciaba igualmente el desplazamiento, con las adaptaciones y transformaciones del caso, extendiendo un sistema de pensamiento que de este modo llegó a gran parte del planeta, cristalizado en el logocentrismo.

Es posible verificar mediante una revisión historiográfica que la propagación de un sistema de escritura se realiza habitualmente partiendo de los centros más

³⁶¹ *Op. cit.*, 204

desarrollados intelectual y técnicamente, alcanzando territorios sin escrituras o con un sistema inferior³⁶². En esto, el prestigio político e intelectual, junto al proselitismo religioso, pueden vehicular un sistema de escritura aunque no sea el más elaborado o cómodo. Siguiendo antes a Marcel Cohen vimos cómo las escrituras se extendieron con la expansión y el prestigio de ciertas civilizaciones que se hicieron imperiales junto a ciertas religiones universalistas³⁶³, fenómeno en el cual la escritura fue generalmente trasplantada con un conjunto de civilización intelectual³⁶⁴. Si bien la substitución total de una escritura por otra, fenómeno revolucionario, no se produce sino en los casos de grandes cambios políticos o ideológicos, o los dos a la vez³⁶⁵. Un ejemplo de esto sería el caso de los aztecas en América, un caso claro de interrupción de un sistema de escritura por cese de empleo a causa de la supresión de la autonomía de una civilización³⁶⁶. En este proceso de supresión, el idioma español, que es latín evolucionado después del traspaso en la península Ibérica, consecuentemente derivó en el español de América Latina con su uso adaptado y con diversas modificaciones³⁶⁷.

Parafraseando la descripción de Rodinson sobre cómo otra lengua se expandió³⁶⁸, es posible describir que en América Latina la difusión se realizó de la siguiente manera: los españoles conquistan una serie de países de lengua no castellana, donde establecen su dominación, su Imperio. Ahí introducen su ideología, ideología que unifica y cimienta su imperio, a saber, la religión católica. Los factores de difusión de esa lengua son varios: el contacto de la población

³⁶² Marcel Cohen (2005: 436). Señalamos que esto no se refiere a una consideración valórica sino específicamente a la técnica escritural.

³⁶³ *Op. cit.*, 321

³⁶⁴ *Op. cit.*, 64

³⁶⁵ *Op. cit.*, 320

³⁶⁶ *Op. cit.*, 435

³⁶⁷ *Op. cit.*, 266

³⁶⁸ Referido en dicho texto al caso del Islam y la lengua árabe, Maxime Rodinson (en Cohen 2005: 713).

dominante con la población indígena en los centros o ciudades, con sus correspondientes mercados de intercambio. Luego, la lengua se transforma en la lengua de la administración. Posteriormente, la conversión al catolicismo, con la correspondiente instrucción religiosa. Esto conlleva a su vez una ascensión social, produciéndose una españolización más o menos rápida de una vasta zona.

Para la tradición española particularmente influenciada por la religión, “la doctrina propiciada por los teólogos y filósofos de más relieve (Francisco Suárez, Juan de Mariana, Luis de Molina), afirmaba que el poder emanaba de Dios y descendía informe a la comunidad”³⁶⁹, siendo ahí administrada por los titulares o en este caso, el rey. En este sentido, estas doctrinas, su lengua, su escritura y sus instituciones, provenían directo desde la palabra divina siendo respaldadas por la Escritura y posteriormente las leyes a su vez escritas.

Ahora bien, como señala Cohen, los misioneros no fueron enemigos sistemáticos de las escrituras indígenas, por lo que se dieron algunos casos de fusión, sin embargo, estos fueron en extremo mínimos. A modo de ejemplo, después de la Conquista numerosas tradiciones fueron puestas por escrito por indígenas en diferentes fechas, en lengua maya anotada por medio de caracteres latinos y ortografía española, en libros de crónicas o descripciones³⁷⁰. Un primer caso de lengua amerindiana escrita en ortografía española se encuentra en México en el siglo XVI. El *Popol-vuh* corresponde a otro ejemplo, ya que fue escrito en caracteres latinos, en lengua quiché, cercana al maya³⁷¹. Estas prácticas que habrían comenzado con fines religiosos, a menudo continuaron por los mismos misionarios con fines de instrucción general³⁷². Finalmente, el uso de la lengua

³⁶⁹ Jaime Eyzaguirre (2011: 23-24).

³⁷⁰ Marcel Cohen (2005: 46).

³⁷¹ *Op. cit.*, 215

³⁷² En este punto agradecemos la mención que nos señalara el Dr. Cristián Guerra, en cuanto a que vendría bien recordar los casos de las primeras piezas musicales escritas con notación occidental y lenguas amerindias, como el caso del “Hanacpachap cusicuinin”. Queda abierto para una futura revisión.

castellana y la escritura latina se extendieron en América en forma más o menos general, siguiendo las diferentes políticas coloniales³⁷³.

3.3.2.1. Logocentrismo desplazado - eurocentrismo

Volvemos al trabajo de Aníbal Quijano para quien, en el contexto de la conquista de América, la “colonialidad del control del trabajo determinó la distribución geográfica de cada una de las formas integradas en el capitalismo mundial. En otros términos, decidió la geografía social del capitalismo”. Dado entonces que “dicha relación social específica fue geográficamente concentrada en Europa, sobre todo, y socialmente entre los europeos en todo el mundo del capitalismo”, dio como resultado histórico que, “Europa y lo europeo se constituyeron en el centro del mundo capitalista”³⁷⁴. Así para Quijano, “el capitalismo mundial fue, desde la partida, colonial/moderno y eurocentrado”. En consecuencia, una vez instaurado el dominio global, “como parte del nuevo patrón de poder mundial, Europa también concentró bajo su hegemonía el control de todas las formas de control de la subjetividad, de la cultura, y en especial del conocimiento, de la producción del conocimiento”³⁷⁵.

Dicho proceso implicó a largo plazo “una colonización de las perspectivas cognitivas, de los modos de producir u otorgar sentido a los resultados de la experiencia material o intersubjetiva, del imaginario, del universo de relaciones intersubjetivas del mundo, de la cultura en suma”³⁷⁶. Como resultado de esto de acuerdo a Quijano, se generaría en Europa y sus habitantes, en un rasgo “común a todos los dominadores coloniales e imperiales de la historia”, el *etnocentrismo*.

³⁷³ Para el caso del territorio de Chile, se puede obtener más información de los aportes de Luis de Valdivia (1606), Andrés Febrés (1765) y Bernardo Havestadt (1777) en el trabajo de Luis Merino (1974: 65 y ss.).

³⁷⁴ Aníbal Quijano (2000: 208).

³⁷⁵ *Op. cit.*, 209

³⁷⁶ *Op. cit.*, 210

Quijano utiliza este concepto antes del de eurocentrismo, dado que su etimología dirige directamente a la idea basada en la diferencia racial, de pueblo o de nación en general, que va de acuerdo a su teoría fundamentada en la instalación de una dominación construida en la idea de raza. Luego lo aplica igualmente con el concepto de eurocentrismo, ya que este es más específico del lugar geográfico que a partir de la conquista de América, constituye a Europa y los europeos como raza supuestamente superior. En este contexto, la idea de Oriente habría sido generada posteriormente, igualmente desde Europa, cimentada con lo que siguiendo a Eduard Said (2007) entre otros, habría instalado el Orientalismo.

A partir de nuestro autor podemos resumir los elementos nucleares del eurocentrismo³⁷⁷. Estos son, por una parte, “la idea-imagen de la historia de la civilización humana como una trayectoria que parte de un estado de naturaleza y culmina en Europa”, y por la otra, “otorgar sentido a las diferencias entre Europa y no-Europa como diferencias de naturaleza (racial) y no de historia del poder”³⁷⁸. Este sistema etnocentrista desarrollado a nivel mundial,

(...) es un piso básico de prácticas sociales comunes para todo el mundo, y una esfera intersubjetiva que existe y actúa como esfera central de orientación valórica del conjunto. Por lo cual las instituciones hegemónicas de cada ámbito de existencia social, son universales a la población del mundo como modelos intersubjetivos. Así, el Estado-nación, la familia burguesa, la empresa, la racionalidad eurocéntrica³⁷⁹.

³⁷⁷ “Eurocentrismo es, aquí, el nombre de una perspectiva de conocimiento cuya elaboración sistemática comenzó en Europa Occidental antes de mediados del siglo XVII, aunque algunas de sus raíces son sin duda más viejas, incluso antiguas, y que en las centurias siguientes se hizo mundialmente hegemónica recorriendo el mismo cauce del dominio de la Europa burguesa. Su constitución ocurrió asociada a la específica secularización burguesa del pensamiento europeo y a la experiencia y las necesidades del patrón mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, establecido a partir de América”, *Op. cit.*, 218.

³⁷⁸ *Op. cit.*, 211

³⁷⁹ *Op. cit.*, 215

En oposición a los *blancos*, para las razas de *indios* y *negros* “su nueva identidad racial, colonial y negativa, implicaba el despojo de su lugar en la historia de la producción cultural de la humanidad”³⁸⁰. Más aún, “en adelante no eran sino razas inferiores, capaces sólo de producir culturas inferiores. Implicaba también su reubicación en el nuevo tiempo histórico constituido con América primero y con Europa después: en adelante eran *el pasado*”³⁸¹.

Quijano propone en sus trabajos un análisis marxista del origen del etno/eurocentrismo, a partir de las inéditas relaciones de raza y producción generadas con la conquista de América. A este eurocentrismo habría que adherirle a su vez aquello que los sistemas de pensamiento que lo generaron y que fueron trasladados desde Europa contenían. Es decir, el logocentrismo. Esa combinación específica, el logo/eurocentrismo, es entonces la que se habría constituido en el continente americano.

Ahora bien, establecemos una separación metodológica del trabajo de Quijano en cuanto a que éste rechaza la idea de que la herencia cultural greco-romana habría dado base a la cultura europea. Su oposición a esta idea se debe entre otras razones, a que dicha herencia que considera las ciudades, el comercio, la agricultura comercial, la minería, la textilera, la filosofía, la historia, habría quedado más bien situada, para este autor, en el área islamo-judaica³⁸². Esto a la vez de plantear una suerte de reconsideración histórica a nivel global, en base a su teoría de la colonialidad del poder y del eurocentrismo a partir de la Conquista de América³⁸³. La diferencia está que para Quijano a partir de la

³⁸⁰ *Op. cit.*, 221

³⁸¹ *Ibíd.*

³⁸² *Op. cit.*, 213

³⁸³ Para Quijano, “los europeos se persuadieron a sí mismos, desde mediados del siglo XVII, pero sobre todo durante el siglo XVIII, no sólo de que de algún modo se habían autoproducido a sí mismos como civilización, al margen de la historia iniciada con América, culminando una línea independiente que empezaba con Grecia como única fuente original. También concluyeron que eran naturalmente (i.e., racialmente) superiores a todos los demás, puesto que habían conquistado a todos y les habían impuesto su dominio”, *Op. cit.*, 221.

Conquista, la condición de esclavitud o de servidumbre fue establecida fundamentalmente a partir de la nueva categoría de raza. De esta situación “se origina la específicamente eurocéntrica perspectiva evolucionista, de movimiento y de cambio unilineal y unidireccional de la historia humana”³⁸⁴, y esto en tanto el mito fundacional, unidireccional de la versión eurocéntrica de la modernidad, como señala, “es la idea del estado de naturaleza como punto de partida del curso civilizatorio cuya culminación es la civilización europea u occidental”³⁸⁵. Si bien no pretendemos realizar un revisionismo histórico de estos procesos, menos aún en consideración al marco teórico que guía nuestro trabajo, adoptamos sus ideas del eurocentrismo en una puesta en relación con la idea del logocentrismo. Creemos que esta combinación será más bien un logo/eurocentrismo desplazado, descentrado de sus ejes, por lo tanto en obligada y permanente búsqueda de autoconfiguración frente a su referente europeo.

³⁸⁴ *Op. cit.*, 220

³⁸⁵ *Ibíd.*

4. Núcleos conceptuales: Música y Logos

Para efectos del desarrollo de este Capítulo, pondremos a dialogar los conceptos principales presentados en el marco conceptual del trabajo pero en adelante, en función al centro de esta investigación, es decir, puestos en relación con la música. Asimismo, el trayecto de estudio estará presentado en función de reconocer las bases conceptuales que llevaron, de acuerdo a lo que propone nuestra hipótesis, a una suerte de transformación de la dimensión ciencia de la música, ocurrida a través de la racionalización de la música principalmente en base a su escritura y al reemplazo del fundamento filosófico de la dimensión especulativa, por la estética musical, la investigación y una idea de cientificismo basado en la racionalidad.

En términos generales, entenderemos que el desarrollo en torno a la música que presentaremos en adelante, parte desde el trayecto común de las dos dimensiones de la música, en una etapa en que ambas aun comparten espacio y sistemas de referencia, pero que luego se refiere principalmente a la dimensión de *arte musical*. Esto porque la escritura musical, si bien se inicia en el contexto de desarrollo del sistema de pensamiento logocéntrico, tomará su mayor impulso con la consolidación de la música en su dimensión práctica que se perfecciona en el marco de la actual Europa, impulsada fundamentalmente por los crecientes requerimientos de la composición musical en un trasfondo de cambio de paradigma a nivel de Occidente.

4.1. Escritura musical

“Porque la escritura se interpone entre el compositor y el mundo, la creación se pierde en preguntas ociosas. Ya para nosotros, la música no es ese majestuoso depósito de ideales, ni esta pura gramática del tiempo”³⁸⁶.

La notación musical³⁸⁷, que nos parece hoy tan alejada de los signos del lenguaje escrito, no es sino una derivación de este y su historia no es sino un capítulo de la historia de la Escritura. Eso es posible constatarlo al examinar más en detalle diversos aspectos de las grafías musicales desde la Antigüedad hasta avanzado el siglo XVII³⁸⁸. Al respecto, hemos podido verificar lo que diversos estudiosos del terreno de la notación musical enfatizan. Esto es, cuán pocas informaciones atinentes al origen de los signos empleados por los músicos aportan los manuales consagrados a la historia de la Escritura, cuestión dejada a la especialidad.

En términos muy amplios y sin entrar en una revisión historiográfica, de acuerdo al trabajo del musicólogo Armand Machabey (1971), un estudio posible del origen de la notación musical podría dividirse en cuatro grandes capítulos. A saber, un primer capítulo consagrado a los vestigios de la Antigüedad clásica, dominada por Grecia. Un segundo capítulo correspondiente a la Edad Media oriental, centrada en Bizancio, cuya notación musical originada de los acentos, subsiste aún en la liturgia de la Iglesia griega. Posteriormente, una tercera parte dedicada a la

³⁸⁶ Hugues Dufourt (citado en Lévy 2013: 55).

³⁸⁷ “Notación musical: busca fijar por escrito la música. Traduce los diferentes parámetros por dos procedimientos: la altura y la duración de los sonidos son representados por la altura y la forma de las notas; el tempo, la intensidad, la expresión, la articulación, son indicadas por signos y palabras añadidas que, en su mayoría, casi no figuran en la notación antes de finales del siglo XVIII”, Ulrich Michels (1988: 67).

“Denominamos notación musical a la escritura que utiliza el pentagrama como espacio gráfico y la nota como unidad de representación. La notación musical es la modalidad de escritura más difundida en la música occidental. Su invención es el resultado de un largo proceso de construcción social e histórica”, María Inés Burcet (2017: 131).

³⁸⁸ Armand Machabey (1971: 6-7).

Edad Media occidental, centrada en la aparición de la Imprenta, con un estudio sobre las tablaturas. Finalmente un cuarto capítulo, período entre 1450 hasta fechas recientes con los aportes de la notación contemporánea³⁸⁹.

En el curso de estos extensos procesos de los cuales tampoco quedan suficientes vestigios o pruebas de sus detalles iniciales, la escritura musical después de haber acompañado a la escritura del lenguaje hablado, se separó de ella. Bajo una forma u otra, la escritura musical constituye un sistema de signos que no dependen de las lenguas, similares a aquellas de los ideogramas puros³⁹⁰. Este sistema de notación con su alfabeto musical y sus abstracciones teóricas que le otorgan respaldo analítico, luego de varios siglos de práctica musical, ha pasado a ser el lenguaje musical en Occidente. En términos de Bourdieu, ha pasado a transformarse en la lengua legítima que asegura la conformación interna del amplio campo musical y su institucionalidad.

De acuerdo al compositor francés Fabien Lévy, a partir del siglo XIII la escritura musical occidental se establece en sus principios actuales. Esto es, desde entonces

(...) separa claramente el complejo sonoro en tres parámetros independientes de ritmo, altura y dinámica, y propone para cada uno de esos parámetros descriptores discretizados, puestos en relación ordinal o cardinal, bajo forma de alfabetos finitos reducidos a algunas letras u obedeciendo a principios divisivos simples³⁹¹.

Esta notación musical reductiva se ha mantenido en vigencia desde esa época, “permitiendo una diversidad de ‘escrituras’ y de estilos verdaderamente inigualados en las otras culturas”, desarrollando una escritura de uso fácilmente

³⁸⁹ *Op. cit.*, 7-8

³⁹⁰ Marcel Cohen (2005: 390).

³⁹¹ Fabien Lévy (2013: 87).

asimilable y que “propone nuevas herramientas de naturaleza visual, que permiten la abstracción, la cuantificación y finalmente, la racionalización”³⁹².

Para el compositor y filósofo Hugues Dufourt (2014), la evolución de la música occidental desde el siglo XIV, “va manifiestamente en el sentido de una influencia creciente del ojo sobre el oído (...). La pregunta ¿Qué crear?, vuelve siempre a la pregunta ¿Qué escribir?”³⁹³. La música occidental eurocentrada no llegaría a concebirse como un acto original de creación sino a partir del momento en que sometió el oído al control de la mirada. Con esto, el ojo habría pasado a introducir al oído en el espacio de las operaciones y las funciones, haciendo evidente cómo la música europea se funda sobre una voluntad de dominar lo sonoro, reduciéndolo integralmente a determinaciones espaciales y mecánicas³⁹⁴. Así, el trabajo gráfico termina por cortar de raíz las actitudes contemplativas y la deferencia especulativa con respecto al cosmos, en donde la mediación gráfica se transforma en el “artificio supremo”, el “arte de substitutos”³⁹⁵. Recordemos acá la transformación de la dimensión especulativa que hemos señalado.

Para Dufourt, a partir de la escritura, el secreto de la creación musical reside en este encadenamiento de condiciones negativas, en el sentido de que los modos de representación, los tipos de operación, son acá todos antinaturales; “la acción inmediata o el acercamiento directo son golpeados de sin sentido. El espíritu no está jamás en coincidencia consigo mismo, pues su orden es maquinal y su círculo vicioso”³⁹⁶. La escritura pasa de este modo a ser una función de detención. No se presta más a los procedimientos reguladores, autocorrectores, basados en la memoria y en la improvisación que constituyen el contenido de una práctica musical tradicional oral. La escritura exige, al contrario, una organización lógica

³⁹² *Op. cit.*, 88

³⁹³ Hugues Dufourt (2014: 218).

³⁹⁴ *Op. cit.*, 209

³⁹⁵ *Op. cit.*, 210

³⁹⁶ *Op. cit.*, 211

previa³⁹⁷. Sin embargo, aclara Dufourt, la escritura tendrá a la vez un alcance liberador de creación, en tanto desafío abierto en adelante para los compositores, “porque el espacio gráfico, en primer lugar, utilizado como instrumento, implica, en las condiciones mismas de su empleo, la toma ante sí de un nuevo orden de posibilidades”.

4.1.1. El paradigma racionalista de la música occidental

Como nos recuerda Fabien Lévy, Max Weber fue uno de los primeros en examinar las especificidades y las vías de la racionalidad musical occidental, en particular a través de la racionalización de su armonía³⁹⁸. Este paradigma racionalista se transforma en el motor de una teorización creciente de lo musical en todos sus parámetros y aspectos de desarrollo. Para Lévy, diferentes teorías concretizan entonces la posibilidad de la escritura musical moderna, así como de un pensamiento racional de la música, “separando los parámetros, focalizándose principalmente sobre las alturas y deduciendo principios de consonancia contruidos sobre relaciones matemáticas simples”³⁹⁹. Según este autor parece en efecto que la racionalización de la música, más que de todo otro arte, está ligada a la aparición de un pensamiento científico⁴⁰⁰.

A modo de ejemplo señalamos una cita de Max Weber que Éric Dufour incorpora en su estudio, presentada originalmente en *Sociología de la música* del sociólogo alemán, para quien,

(...) una obra musical occidental algo más complicada no sabría, sin los recursos de nuestra notación musical, ni ser producida, ni ser transmitida ni reproducida: sin

³⁹⁷ *Op. cit.*, 216

³⁹⁸ Fabien Lévy (2013 : 115).

³⁹⁹ *Op. cit.*, 84

⁴⁰⁰ *Op. cit.*, 83

esta notación, no puede existir en absoluto, en ningún lugar y de ninguna manera que sea, incluso ni siquiera como posesión interna de su creador⁴⁰¹.

Para Éric Dufour lo que sorprende de la lectura de esta cita de Weber, es que si la música es en primer lugar una partitura, es decir “un conjunto de signos que están escritos y que es necesario aprender a leer, *la música es entonces, menos algo que uno escucha sino algo que se lee*”⁴⁰².

Volviendo a Lévy, la racionalización de la música en Occidente está ligada desde la antigüedad a la representación del fenómeno sonoro según parámetros independientes de duraciones, alturas e intensidades y luego sus discretizaciones, lo que marca modalidades de un pensamiento que deviene analítico. Esto significa a la vez una categorización de las problemáticas musicales que ha permitido ir más lejos en las investigaciones al interior de cada una de las categorías, junto con una preocupación disminuida de los fenómenos transparamétricos⁴⁰³.

Para Lévy las motivaciones para separar, en una disciplina que se racionaliza, un fenómeno según parámetros independientes y describirlo a su vez con alfabetos independientes y discretizados, parecen de dos tipos. De una parte, la voluntad de “cuantificar” el fenómeno que se observa y que se racionaliza. De otra parte la voluntad de “transcribir y de representar” eficazmente el fenómeno que se racionaliza⁴⁰⁴. La música occidental de tradición escrita funda entonces su práctica sobre teorías racionales explícitas de su organización, las cuales se reconocen en la representación del fenómeno sonoro bajo forma de parámetros tradicionales separados y discretizados. En este sentido y es en lo que

⁴⁰¹ M. Weber (1998). *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, (117-118), en traducción modificada por Éric Dufour (2011: 18).

⁴⁰² Éric Dufour (2011: 18).

⁴⁰³ Fabien Lévy (2013: 84-85).

⁴⁰⁴ *Op. cit.*, 85

enfaticamos acá, dichos parámetros son *signos de interpretación del mundo tal como Occidente se lo representa*⁴⁰⁵.

Como indica Hugues Dufourt, el esfuerzo acometido por los músicos europeos para elaborar una representación gráfica de los sonidos en la duración, es comparable a aquel que los pintores y los arquitectos consagraron a la conquista del espacio moderno, a través de la perspectiva⁴⁰⁶. En este contexto, la notación de la música ha igualmente cambiado la concepción musical, dado que propone modelos normativos de información, tanto para la música como para el pensamiento, y sirve para representar ideas musicales, incluso aquellas no audibles⁴⁰⁷.

Para estos efectos, nos interesa la trascendencia de este fenómeno de racionalización de la música ejemplificado en la escritura musical, dada su importancia en la producción de un completo sistema de pensamiento. Como señala Lévy, una cultura musical elabora un sistema de representaciones de lo musical que le es propio, en otros términos, una *episteme*, sobre la que ella construye sus *techné*. Explicitar las características epistémicas de su escritura y desconstruir la historia de sus representaciones son dos métodos que permiten comprender mejor los operadores de la música en Occidente⁴⁰⁸. Así es posible comprender cómo la música occidental de tradición escrita se singulariza por el uso de una notación completa, autónoma y propia a este campo. Esta propiedad según nos muestra Lévy mediante análisis composicionales, es reveladora de una cultura organizada en torno a paradigmas de racionalidad y de transmisión escrita. Esta propiedad induce igualmente una representación particular de lo

⁴⁰⁵ *Op. cit.*, 83-86. El destacado es nuestro.

⁴⁰⁶ Hugues Dufourt (2014: 215).

⁴⁰⁷ Fabien Lévy (2013: 81).

⁴⁰⁸ *Op. cit.*, 82. Al respecto, Lévy toma el sentido de *episteme* a partir de aquel dado por Michel Foucault: “Las condiciones de un discurso, de una ciencia, de un ámbito, cambian con las épocas. El *episteme* de un ámbito es el conjunto de esas condiciones”. M. Foucault en *Les Mots et les choses* (1966) reed. 1994, p.13-14.

musical y, en consecuencia, una manera distinta de componer las semiosis de lo musical⁴⁰⁹.

La transcripción occidental de la escritura de un sonido en nota no implica solamente la reducción del timbre a sonido fundamental. La notación musical, de acuerdo a Burcet, ha permitido “conservar y comunicar ideas, pero también proporcionó una herramienta inestimable para pensar la música. La notación convirtió al lenguaje musical en un objeto sobre el cual poder analizar partes, reconocer similitudes y diferencias, hacer comparaciones y establecer jerarquías”⁴¹⁰. En esto, el interés en el conocimiento de la notación musical “se ha centrado en la lectura como dimensión privilegiada del proceso de alfabetización musical”⁴¹¹.

Para el semiólogo musical Jean-Jacques Nattiez, la constitución histórica de los sistemas de notación puede ser considerada como el resultado de un trabajo que no retiene de todos los hechos substanciales sino aquellos que son absolutamente necesarios, pertinentes, para la preservación de la coherencia del sistema de referencia (tonal, por ejemplo) y la transmisión de la economía de la obra. A cambio, una vez establecida la notación deviene una restricción para la creación musical que no cesa de hacer evolucionar el sistema de referencia⁴¹². Para el caso al que se verá enfrentado un compositor, el asunto será entonces saber si la escritura musical juega verdaderamente el rol de un intermediario que garantiza la permanencia de la obra, o si, al contrario, ella no juega más que un rol de estimulación, de pretexto⁴¹³.

En esta línea y frente a los postulados referidos, nos acogemos a las palabras que escribe Dufourt:

⁴⁰⁹ *Op. cit.*, 78

⁴¹⁰ María Inés Burcet (2017: 131).

⁴¹¹ *Ibíd.*

⁴¹² Jean-Jacques Nattiez (1987: 106-107).

⁴¹³ *Op. cit.*, 107

En la opinión de algunos, esos procesos de formalización, que son lo propio de la música occidental, deben condenar fatalmente a ésta a la operación y el cálculo. La música se volvería más y más tributaria de sus restricciones formales que le asigna la razón analítica y técnica (...). Sin embargo, la historia muestra que no es para nada así. El arte musical en Europa no ha cesado jamás de poner en cuestión sus propios formalismos (...). El artificio de escritura consiste en poner a jugar los automatismos unos contra otros, véase, a obtener del automatismo la operación inconcebible: la transgresión de la regla misma⁴¹⁴.

4.1.2. Partitura musical

“La música, si acaso la hay, y si ella sucede en el texto, el mío o los de otros, si acaso hay música, primero la escucho. Es la experiencia misma de la apropiación imposible. La más alegre y la más trágica”⁴¹⁵.

La partitura, “texto de una composición musical correspondiente a cada uno de los instrumentos que la ejecutan”⁴¹⁶, se impone en la práctica musical fundamentalmente a partir del siglo XIX. Si bien en el siglo XVI ya existía la *tabula compositoria*, primera forma de partitura que servía de auxiliar en la composición de obras polifónicas, hasta finales del siglo XVIII se mantuvo la costumbre de ejecutar la música polifónica sin partitura, dado que se dirigía desde el clavecín, en todo el periodo del bajo continuo⁴¹⁷.

La partitura es por esencia el soporte donde se plasma aquella escritura musical generada luego de siglos de tradición occidental y que durante siglos, ha simbolizado para muchos la obra musical misma⁴¹⁸. Constituye, en su existencia

⁴¹⁴ Hugues Dufourt (2014: 218).

⁴¹⁵ Jacques Derrida (citado en Durán 2015: 55).

⁴¹⁶ RAE, “partitura”. Obtenido el 05 de febrero de 2019 desde: <https://dle.rae.es/?id=S1HDWly>

⁴¹⁷ Ulrich Michels (1988: 69).

⁴¹⁸ Al respecto, mencionamos lo que a partir de Agawu (2005), Shiffres y Gonnet destacan como el *partiturismo*, que define el modo de entender la música para el cual “las categorías de la música son las categorías de la notación musical”, determinando que “todo aquello que refiere a la idea

de soporte material de la escritura musical, la representación concreta del logocentrismo extendido a lo musical. A modo de ejemplo mencionamos lo que Jean-Jacques Nattiez sostiene desde la semiología musical, cuando escribe que en la tradición occidental, “aquello que resulta del gesto creador del compositor, es bien la partitura. Aquello que vuelve la obra ejecutable y reconocible como una entidad, es la partitura; aquello que le permite atravesar los siglos”⁴¹⁹, es la partitura. Nuevamente hacemos énfasis en que el contexto acá, nos sitúa en el desarrollo del arte musical, es decir, la música en su dimensión práctica que podemos oír.

Ahora bien, entendemos que para Nattiez la obra, “categoría esencial de la música occidental” no es representada únicamente a partir de la partitura, sino que tiene un “modo físico de existencia” en lo *sonoro*. La obra musical “se manifiesta, en su realidad *material*, bajo la forma de ondas”⁴²⁰. Por el contrario, para Roman Ingarden, “la obra es un objeto puramente intencional, en el cual la existencia encuentra su fuente en el acto creador del músico y su fundamento en la partitura”. La partitura constituye así para Ingarden el “esquema” de la obra, que garantiza su identidad en el curso de la historia⁴²¹.

A partir de estas problemáticas Nattiez busca definir algo cercano a una ontología de la obra musical. En términos semiótico musicales, el “ser de la obra” estaría entonces, repartido entre instancias cubiertas por la tripartición semiológica: su intencionalidad poética de esquema inscrito en la partitura, sus múltiples interpretaciones y, las diversas estrategias estéticas a las cuales ellas dan lugar⁴²².

(expresada, como consecuencia del partiturismo, en términos de la notación musical) es lo musical, mientras que el resto es extramusical”, Fabio Shiffres y D. Gonnet (2015: 61).

⁴¹⁹ Jean-Jacques Nattiez (1987: 98-99).

⁴²⁰ *Op. cit.*, 97

⁴²¹ Roman Ingarden (en Nattiez 1987: 97-98).

⁴²² Jean-Jacques Nattiez (1987: 98).

En esto, para Nattiez la partitura representa algo más que el esquema de la obra. Es importante reconocerle a la partitura un rol *constructivo* que genera *estilos de música escrita*, que no conocemos en las llamadas músicas étnicas. A partir de una perspectiva antropológica, Nattiez reconoce que la escritura permite una manipulación de las unidades musicales elementales que la memoria sola no permite. La existencia de la escritura es la que ha permitido alcanzar los grados de complejidad de la música occidental⁴²³. La diferencia esencial entre la partitura y el trazo acústico de la ejecución, será entonces, que la partitura es una realidad física invariable, mientras que, hay tantas realizaciones acústicas como ejecuciones. A esto se agrega el fenómeno de los intérpretes que se desliza entre la partitura y su ejecución⁴²⁴. Así, toda la historia de las notaciones musicales no sería otra cosa que el paso a un nivel gráfico de variables que son indispensables para garantizar la “eternidad” de la música. La dificultad será que el uso de una notación, “no es posible sino en el marco de una práctica adquirida, y cuando esas prácticas no son conocidas, las notaciones permanecen mudas”⁴²⁵.

Para este semiólogo la importancia fundamental al momento de buscar definir lo que la partitura puede significar, se refiere a las posibilidades de realizar un análisis teórico-musical a partir del desarrollo de una semiología musical, en el cual el nivel neutro estaría en el signo gráfico, pues este *precede* la interpretación. El intérprete de este modo, no sería el creador de la obra propiamente hablando, otra idea problemática del análisis musical. Él la hace acceder a la existencia sonora. Este posible análisis musical semiológico, claramente no sería realizable sin la intermediación de una notación, o mejor dicho, de una *transcripción*, pues dicho análisis debería poder apoyarse sobre *un*

⁴²³ *Op. cit.*, 99

⁴²⁴ *Op. cit.*, 100

⁴²⁵ *Op. cit.*, 106

substituto simbólico del acontecimiento sonoro⁴²⁶. En este sentido para Nattiez, es la notación musical la que en efecto hace posible la semiología musical.

A partir de este requerimiento analítico-musical, para este autor la partitura constituye una suerte de pre-formalización, dado que necesariamente debe haber de forma previa selección de un cierto número de variables para la transmisión y permanencia de la obra⁴²⁷. Cuando la partitura es considerada como “reflejo” adecuado de la clase de sus realizaciones sonoras posibles, el musicólogo podrá entonces apoyarse en ella. La apuesta ideal de la semiología musical para esto, será poder configurar “el conocimiento de todos los procesos desencadenados desde la concepción de una obra hasta su audición, pasando por su ‘escritura’ y su interpretación, en síntesis, el conocimiento de conjunto del fenómeno conocido bajo el nombre de música”⁴²⁸.

No nos extenderemos en el asunto de la partitura y su rol en la música occidental, sobre el cual se ha reflexionado profusamente desde el siglo XVIII en adelante, tanto desde la filosofía como a partir del desarrollo y florecer de la disciplina musicológica. A pesar de extensos debates existentes desde hace largo tiempo, no existe acuerdo o consenso general en torno a las problemáticas que genera la partitura frente a la idea de obra, esto según el enfoque desde el cual se la considere. Sin embargo, resaltamos que las ideas mencionadas van abriendo camino a lo que proponemos como la transformación de la dimensión especulativa. En este caso, será el análisis teórico musical con sus anexas interpretaciones estéticas, las que comienzan a darle, en base a la notación fijada en la partitura musical, un reemplazo de la antigua concepción basada en la filosofía.

⁴²⁶ *Op. cit.*, 100

⁴²⁷ *Op. cit.*, 106

⁴²⁸ *Op. cit.*, 132-133

4.1.3. Escritura musical desde la composición

En su libro de 2013, el compositor francés Fabien Lévy aborda el asunto de la escritura musical desde la creación, aportando un enfoque teórico musical fruto de un estudio en profundidad de lo que define como la gramática musical, la cual va a desarrollar en tanto función gramatológica. El trabajo de Lévy se abre por un lado hacia un marco sociológico a partir de Max Weber, a quien señala como pensador y destructor de lo musical⁴²⁹ tomando su texto fundacional sobre la racionalización de la música que señalamos antes. Por otro lado abre un espacio filosófico con su incorporación de Derrida (*De la Gramatología y La escritura y la diferencia*). Es importante asimismo su trabajo previo en terreno formando parte de expediciones a cargo del destacado etnomusicólogo Simha Arom realizadas en África, esto en el sentido de no ser un autor-compositor que habla únicamente desde el campo cerrado de la tradición escrita sino de una apertura fruto de la experiencia en el estudio práctico-teórico de culturas musicales no occidentales. En tanto que músico se apoya en la semiótica para su investigación teórica de análisis musicales.

Lévy intenta desconstruir las ideas que han llevado frecuentemente a que la actual música docta de lenguaje contemporáneo sea culpada de haber favorecido la especulación intelectual por sobre la experiencia sensible. Realiza así un extenso análisis de este proceso tanto en términos contextuales como analítico-musicales, en el cual reconocerá la ruta de la racionalización e intelectualización webernianas. Este trabajo, extraído de su tesis doctoral, es una tentativa de desconstruir los operadores de la modernidad de las músicas occidentales con el fin de definir de mejor manera los desafíos de las escrituras musicales y la composición, que vienen de una tradición de siglos desde Pitágoras, y que según propone Lévy llega a su crisis luego de la segunda guerra mundial.

⁴²⁹ Fabien Lévy (2013: 20).

A partir de Derrida nuestro autor desarrolla una visión aplicada a la composición musical así como a la teoría musical. De acuerdo al filósofo, la gramatología de la escritura semántica rige práctica y teóricamente las relaciones inestables pero sistemáticas entre el etnocentrismo, el logocentrismo y la tesis de la superioridad de la escritura semántica. Así para Lévy, la música occidental adquiere por las características de su escritura, una racionalidad y entra en ese imaginario de superioridad. Como vimos antes, esto corresponde a la separación de los parámetros, alfabetos finitos u ordenados, taxonomía, jerarquización, abstracción, funcionalización. Todo lo cual le confiere propiedades combinatorias y de pensamiento propias, así como su estatus culto en la cultura occidental⁴³⁰.

Para este compositor es notable constatar cómo esta notación musical ha continuado en vigor desde el siglo XIII hasta nuestros días, con sus útiles gramatológicos de naturaleza visual permitiendo la abstracción, la cuantificación y en síntesis, la racionalización. Ninguna otra grafemología a lo largo del mundo, incluso tampoco el registro fonográfico o el computador, ofrecen esta riqueza gramatológica⁴³¹. A partir de su propia experiencia de compositor y de musicólogo, Lévy destaca que tan pronto una notación y las definiciones de sus diferentes elementos se establecen, es remarcable observar el proceso por el cual los compositores se apoderan y la desvían hacia fines gramatológicos, al tiempo que quedan a veces prisioneros de su episteme. La escritura es en efecto una representación reductiva e interpretativa de lo musical, pero que ofrece la posibilidad de miradas y de escuchas oblicuas por medio de juegos analíticamente simples sobre esos útiles de transcripción⁴³².

A partir de los conceptos de Derrida y de aquellos del semiólogo Jean-Marie Klinkenberg (1996), Lévy obtiene definiciones de las funciones grafemológica y

⁴³⁰ *Op. cit.*, 118-119

⁴³¹ *Op. cit.*, 88

⁴³² *Op. cit.*, 106

gramatológica de toda escritura, para luego hacer su aplicación específicamente a la escritura musical. Citamos en extenso:

Se atribuyen generalmente dos funciones a las escrituras, desde el punto de vista del productor-escribano: la función *grafemológica*, la cual considera que la escritura represente, a través de sus diferentes signos y señales, la transcripción de eso que ella expresa, y la función *gramatológica* [de *gramma* = “letra”, en griego] que tiene relación con el proceso material sobre la escritura, en otros términos considera que la escritura y sus signos son sustancias autónomas interrogando el pensamiento y el material de eso que ellos expresan.

La escritura de una partitura musical o la grabación son así *grafemológicas*, puesto que reenvían por la lectura de su transcripción a una acción de tocar, a un sonido, o a una secuencia musical, tanto como la escritura lingüística reenvía a una lengua oral.

La escritura musical o la grabación son igualmente *gramatológicas*, puesto que el compositor o el analista se la acaparan como útil de estudio y de creación. Cada escritura musical induce en efecto una manera de pensar y de componer (...). El acto de composición es de este modo tanto una composición de la música como de sus medios de transcripción, que inducen un pensamiento específico de ellos mismos⁴³³.

Las escrituras y más generalmente las archi-escrituras, son así medios sobrepasando su función de transcripción⁴³⁴.

⁴³³ En otros términos, los signos permiten transcribir ideas, pero inducen igualmente una cierta manera de pensar (*Op. cit.*, 234).

⁴³⁴ *Op. cit.*, 79

4.2. Escritura musical y logocentrismo

“¿Cómo pensar lo que está fuera de un texto? ¿Más o menos como su *propio margen*? Por ejemplo, ¿lo otro del texto de la metafísica occidental?”⁴³⁵.

4.2.1. Episteme racionalista - logocentrismo musical

Respecto a la importancia y consistencia de la escritura musical occidental, para Lévy, junto con que ella es la emanación de la civilización dominante y colonizadora, la notación musical occidental continúa aparentemente perenne por múltiples razones:

Como todo sistema de escritura completo y autónomo, ella es *globalmente estable*, su evolución quedando menor en relación a las adquisiciones compartidas. Ella es *intercambiable*, es decir comprendida y compartida por un extenso grupo de individuos. Ella es igualmente *asimilable implícitamente*, es decir que su lectura no necesita de traducción en otro código (en otros términos, es directamente significativa).

En fin, posee dos particularidades propias: por una parte, su gramatología es *evolutiva al infinito*, lo que la vuelve adecuada al axioma de progreso propio a las músicas occidentales. Por otro lado, al parametrizar y discretizar su objeto según tres alfabetos independientes y finitos, y al permitir la abstracción, la notación musical occidental autoriza el listado, la jerarquización y finalmente, una cierta racionalización que la vuelve fiel al logocentrismo occidental. En otros términos, esta notación de la música permite científizar lo musical, “musicologizarlo” y elevarlo así al estatus envidiado en Occidente, de disciplina a la vez científica y artística⁴³⁶.

De acuerdo al análisis de Lévy, la música occidental otorga un lugar predominante al pensamiento analítico, en particular a una gramatología al

⁴³⁵ Jacques Derrida (1994: 60).

⁴³⁶ Fabien Lévy (2013: 89).

interior de metalenguajes lógico-textuales. Esto es, que por una parte estos metalenguajes ofrecen a las conceptualizaciones una capacidad cómoda de auto-generación. A su vez, sin salir de ese metalenguaje, la ida y vuelta entre teoría y modelo permite la creación de nuevas categorías que pueden en seguida ser aplicadas a una obra. Y por otra parte, se hace parte del valor importante que es dado al paradigma logocéntrico en la cultura occidental, donde lo cuantificable prima sobre lo no comunicable⁴³⁷.

De acuerdo a esto, la escritura musical “es en efecto *logo-mórfica*, es decir, que da la ilusión que la música es parametrizable”⁴³⁸, y asimismo la música occidental adquiere por las características de su escritura, “una racionalidad que le confiere propiedades de combinatoria y de pensamiento propios”⁴³⁹. En esto lo que nos importará será cómo la complejidad de la música occidental va a satisfacer “tanto al logocentrismo y sus otras obsesiones de un pensamiento penetrante - a falta de una escucha penetrante-, así como las inclinaciones heterónomas de la distinción cultural y social”⁴⁴⁰.

Parafraseando a Derrida podríamos afirmar que el músico, o más precisamente el compositor (aquel inmerso en la música de tradición escrita occidental), compone, o más bien *escribe* su música, para mantenerse en el círculo logocéntrico. Pero también para reconstituirlo y para interiorizarlo⁴⁴¹. De este modo, comprendemos la escritura en tanto representación de significados y, “lugar de paso, pasarela entre dos momentos de la presencia plena, el signo no

⁴³⁷ *Op. cit.*, 114

⁴³⁸ *Op. cit.*, 118

⁴³⁹ *Op. cit.*, 119

⁴⁴⁰ *Op. cit.*, 146

⁴⁴¹ “El filósofo escribe para mantenerse en el círculo logocéntrico. Pero también para reconstituirlo, para interiorizar una presencia continua e ideal”, Jacques Derrida (1994: 331).

funciona desde entonces más que como el envío provisional de una presencia a otra”⁴⁴².

En el caso de un compositor inmerso en una tradición musical como la occidental, que gira en torno a la escritura, difícilmente habrá pensamiento o creatividad sin aquella distanciación por medio de signos. Para Lévy quien habla desde su propia experiencia, el compositor, cual sea su cultura y las herramientas de composición que utiliza, es un compositor de signos cognitivos y de gramatologías. Así, las posiciones fundamentales que en esto “ocupan la escritura y el logos en Occidente, no obstante, han indudablemente fomentado una inversión entre significado y significante, una confusión de roles entre un artista agitador de sentidos y un compositor organizador de signos e ideas”⁴⁴³. Continúa Lévy,

Enmarcar los desafíos de la percepción por teorías y en particular explicitar lo que suena de lo que es disonante, es otro exceso del logocentrismo y eurocentrismo musicales. Europa occidental tiene una tradición única, desde Boecio, de conceptualización de aquello que sería para todos la consonancia musical de las alturas. (...) esas reglas han encontrado su justificación en principios matemáticos, místicos o físicos, haciendo eco a los diversos epistemes en los cuales estaban formuladas (...). Se trata de otros fetichismos⁴⁴⁴.

Respecto a lo último, una de las problemáticas que ha enfrentado la música de tradición escrita de Occidente, en particular a partir de inicios del siglo XX llegando a su extremo a mitad del mismo siglo, se presentó cuando la composición pasó a ser por sobre todo un puro acto de escritura, acto ejercido sobre un soporte, dominado por el intelecto y el ojo, más allá de la intrínseca cualidad sonora de la música. Es acá cuando este *logocentrismo* musical ha

⁴⁴² Jacques Derrida (1994: 106).

⁴⁴³ Fabien Lévy (2013: 149).

⁴⁴⁴ *Op. cit.*, 171

incitado a escapar de la obra para refugiarse en formalismos analíticos y pseudo-científicos, y contentarse con particularidades lógico-textuales⁴⁴⁵.

Sin dejar de considerar que largo tiempo antes de los tratados griegos del siglo VI a. de C. ya se había constituido en el Oriente próximo una notación musical y una teoría modal⁴⁴⁶, es la notación musical de la Grecia clásica, tanto para lo vocal e instrumental y con anotación sistemática de todas sus escalas⁴⁴⁷, la que llegaría hasta nosotros luego de ser adoptada por los romanos, probablemente tras la conquista de Grecia en el año 146 a. de C.⁴⁴⁸, y a partir de ahí evolucionado hasta la notación actual. Esto según vimos, de la misma forma como ocurriera con la escritura greco-romana que determinó en un trayecto de siglos, el sistema de pensamiento propio del logocentrismo.

Como bien señala Hugues Dufourt con singular y musical expresión:

La música europea parece convencida por adelantado de la superioridad de las normas operatorias que ésta substituye de la tradición. ¿De dónde la música europea obtiene esta seguridad, sino de la experiencia histórica que le ha revelado, en el curso de siglos, el poderío instrumental y el valor inductivo de los signos gráficos? Los músicos saben bien que la escritura es el primero de los artificios y que los artificios de escritura conducen a nuevos modos de pensamiento. La extensión de los sonidos, su sola proyección sobre una superficie plana constituye en sí una novedad radical. El aplanamiento y la nivelación son instancias revolucionarias. Ya que el pensamiento musical cambia entonces de registro y de régimen. Este elimina todos los procesos naturales, en nosotros y fuera de nosotros. La pluma toma claro lugar. Ella elimina todo. Escribir, es abolir. Pero es fundar por acá mismo la posibilidad de una historia. La escritura

⁴⁴⁵ *Op. cit.*, 253

⁴⁴⁶ Armand Machabey (1971: 12).

⁴⁴⁷ *Op. cit.*, 14

⁴⁴⁸ *Op. cit.*, 20

permite crear un mundo que no debe más nada al conformismo ni a la espontaneidad (...). La música es entonces despojada de su contingencia⁴⁴⁹.

Hacemos mención antes de seguir adelante, que si bien en la concepción filosófica griega de la música ya se podía considerar que el logos estaba presente en ella, cuando hablamos en lo extenso de esta investigación de un *reingreso* del logos a la música a partir de la reunión de sus dos dimensiones, lo hacemos en base al sentido que nuestro marco referencial nos indica. Es decir, en función de la música práctica en su pleno desarrollo e independencia y de una transformación de la dimensión especulativa, asociadas ahora en base a la institución, la escritura musical y el contexto universitario.

En el mundo antiguo, el logos en la música se refiere al antiguo concepto de música, de significado complejo, multidimensional, en vínculo inmanente con la educación a partir del *ethos* y en función a la palabra, en donde la música especulativa podía ser ciencia y por tanto objeto de la razón, del logos, como bien las ideas platónicas lo señalan. En nuestro contexto moderno, la sola música en su dimensión práctica ya estaba desposeída de dichas características. Es por eso el interés en recorrer esta posibilidad de reunión y transformación que seguimos.

4.2.2. La cuestión del soporte

La discusión respecto a dónde se da la obra musical, o cuál es el ser de la obra musical, o incluso qué es la obra musical, como mencionamos más arriba, pasa en gran parte por la cuestión de la inmaterialidad de la música y/o de lo musical. Esas preguntas que han sufrido modificaciones a partir del siglo veinte con el ingreso del ruido en tanto sonido/música y con la aparición de las nuevas tecnologías, principalmente la grabación, nos llevan ahora a referirnos a la problemática del soporte en la música. La discusión acá la entenderemos en

⁴⁴⁹ Hugues Dufourt (2014: 210).

tanto el soporte otorgado a la música a partir y a través de la escritura musical, principalmente en la partitura musical.

Volvemos a ciertas características de la escritura, recordando que ésta, “supone un material: el instrumento para escribir y sobre todo, la cosa sobre la cual escribir. Se encuentra así ligada a toda suerte de técnicas industriales. Su desarrollo es paralelo a aquel del empleo de objetos fabricados”⁴⁵⁰. Si como señala Lafont el fundamento de lo escritural sería la eternización del sentido⁴⁵¹, a través de la escritura el hombre habría logrado un despegue del sonido al encuentro de su semejante y un depósito material de signos sobre el mundo⁴⁵². Es decir, el mundo de dos dimensiones de la superficie-soporte. Así, la entrada de una tercera dimensión vendría de la mano de la representación⁴⁵³.

Al ser trazada en un soporte, la escritura permanece. Se mantiene como memoria a partir de ese trazo, se da al ojo en una superficie, existe materialmente a través de una técnica, de una cultura y de una sociedad que la determina. Como señala Lafont, la escritura se transforma en una suerte de “metáfora”, la cual se habría instalado de forma insistente en toda la historia europea, “aquella en que la palabra es alma y el cuerpo escritura. La palabra en su inmaterialidad y la escritura, con una materialidad que se subraya. La inscripción es tomada por una encarnación”⁴⁵⁴.

La escritura ha entregado al sistema de pensamiento occidental un peso particular y dentro de ello la música occidental de tradición escrita ha tomado su parte. Si seguimos a Jean-Louis Déotte, “el pensamiento, para devenir un conocimiento, necesita de un soporte, de una inscripción exterior, que, en un segundo tiempo, será internalizada. No existe conocimiento sin soporte, ya que

⁴⁵⁰ Marcel Cohen (2005: 13).

⁴⁵¹ Robert Lafont (1984: 105).

⁴⁵² *Op. cit.*, 20

⁴⁵³ *Op. cit.*, 27

⁴⁵⁴ *Op. cit.*, 111

éste permite la configuración del pensamiento, que sin él, es inaprehensible”⁴⁵⁵. Con más precisión desde su vocabulario filosófico, “los objetos técnicos, para los que no hay realmente conceptos” y que bien podrían ser llamados “*médium* o soportes”, este autor prefiere en cambio, llamar “aparatos”⁴⁵⁶. Así para este filósofo, “son los aparatos que otorgan propiedad a las artes y les imponen su temporalidad, su definición de la sensibilidad común, así como de la singularidad cualquiera. Son ellos los que hacen época y no las artes”. De este modo, “lo que importa, en este sentido, es el estudio de la imagen y del soporte, o bien de la superficie de inscripción”⁴⁵⁷.

En esta reflexión de una posible materialidad, en la cual “el verbo ‘suplir’ define cabalmente el acto de escribir”⁴⁵⁸, y a su vez la escritura actúa “como desaparición de la presencia natural”⁴⁵⁹, Derrida señala en *De la Gramatología* que es necesario considerar para el estudio de una posible materialidad,

(...) los problemas que se refieren a la articulación de las formas gráficas y de las diversas sustancias, las diversas formas de sustancias gráficas (las materias: madera, cera, piel, piedra, tinta, metal, vegetal) o de instrumentos (buril, pincel, etcétera) ; que se refieren a la articulación del nivel técnico, económico o histórico (...); que se refieren al límite y al sentido de las variaciones de estilos en el interior del sistema; que se refieren a todas las cargas a que está sometida una grafía, en su forma y su sustancia⁴⁶⁰.

Para Derrida, la escritura “crea el sentido consignándolo, confiándolo a un grabado, a un surco, a un relieve, a una superficie que se pretende que sea transmisible hasta el infinito”⁴⁶¹. Y en este querer transformarse en trazo, la

⁴⁵⁵ Jean-Louis Déotte (2009: 18).

⁴⁵⁶ *Op. cit.*, 79

⁴⁵⁷ *Op. cit.*, 16

⁴⁵⁸ Jacques Derrida (1986: 354).

⁴⁵⁹ *Op. cit.*, 203

⁴⁶⁰ *Op. cit.*, 117

⁴⁶¹ Jacques Derrida (1989: 23).

música participa en las reflexiones del filósofo cuando dialoga largamente con aquel que tan cercano estaba de la música, Jean-Jacques Rousseau. Escribe entonces Derrida,

El devenir de la música, la separación desoladora del canto y del habla, tiene la forma de la escritura como "suplemento peligroso": cálculo y gramaticalidad, *pérdida de energía y sustitución*. La historia de la música es paralela a la historia de la lengua, su mal es de esencia gráfica. Cuando se empeña [Rousseau] en explicar *cómo degeneró la música*⁴⁶².

Quien a su vez dialoga con Derrida en torno a los asuntos de la música o lo musical es Cristóbal Durán, para quien la música en el juego de este diálogo, “es la marca de una transitoriedad que no puede ser retenida absolutamente”⁴⁶³. Para Durán,

Lo musical es precisamente lo que nunca se presenta, dado que su ‘haber-sucedido’ nunca ha tenido lugar efectivamente. Ese resto es, en el argumento de Derrida, lo que impide considerar una reapropiación, lo que no alcanzo a reapropiar-me. Y esto es algo de lo que depende la experiencia de la escucha musical pero también de la composición. Si el artista puede inscribir su firma nominal en su obra a través de las marcas idiomáticas que constituyen su estilo –el idioma inimitable, dice Derrida–, el caso del músico parece distinto. El músico no puede firmar el texto. [Y citando a Derrida] “Le falta el espacio para hacerlo, y le falta el espaciamiento de una lengua (a menos que sobrecodeifique su música a partir de otro sistema semiótico, por ejemplo, el de la notación musical). Esa es también su suerte”⁴⁶⁴.

En una consideración del soporte desde lo propiamente musical, Fabien Lévy propone en su estudio un interesante desarrollo, el cual parte de la consideración de que el compositor, “ya sea que trabaje sobre papel, sobre banda, o con el computador, utiliza soportes transmisibles e inalterables”, los

⁴⁶² Jacques Derrida (1986: 252).

⁴⁶³ Cristóbal Durán (2015: 53).

⁴⁶⁴ *Op. cit.*, 52

cuales podrán ser a menudo visuales y que “poseen ciertas propiedades que la información emitida en tiempo real, o más generalmente las archi-escrituras no perennes o no transmisibles no poseen”⁴⁶⁵.

El soporte en la partitura, del tipo que sea ella, otorga una “dimensión *espacial* que les confiere una *bidimensionalidad* mientras que el espacio-tiempo de la audición es unidimensional”, lo cual ayuda a la percepción desde una mayor distancia que a su vez facilita la memorización. Luego, la posibilidad de la lectura que otorga, hace que sea “una *percepción activa*” en lugar de la percepción pasiva que realiza el oído⁴⁶⁶. A su vez, la transcripción *conserva la información*”⁴⁶⁷, con todos los aportes que esto significa, por lo que es “en consecuencia un medio de *fijación* y de *intercambio* entre personas pertenecientes a espacios o épocas diferentes”⁴⁶⁸. Entre otros aspectos que luego relaciona con las condiciones cognitivas de la realización de la partitura y de su desciframiento, destacamos un punto importante para nuestra investigación, lo que finalmente Lévy señala como,

Según Jack Godoy, la escritura permite la *cientifización* de un campo favoreciendo la acumulación y la manipulación de sus saberes, específicamente de saberes abstractos, y a la vez que reforzando las modalidades de criticismo, escepticismo, de reproductibilidad y de la verificación de una autenticidad⁴⁶⁹.

⁴⁶⁵ Fabien Lévy (2013: 79).

⁴⁶⁶ *Op. cit.*, 80

⁴⁶⁷ *Ibíd.*

⁴⁶⁸ *Op. cit.*, 80-81

⁴⁶⁹ *Op. cit.*, 82

4.2.3. El problema de la nominación: Culto-Popular / Escrito-Oral

La adaptación para el caso de la música de aquellas oposiciones binarias propias del logo/eurocentrismo, ha generado otra problemática al interior mismo del campo y de la institución musical. Esto es, lo que señalaremos como el problema de la nominación. A modo de ejemplo mencionamos algunos casos: música seria, música culta, docta, clásica, selecta, de arte o de concierto, por un lado y por el otro, música popular, música masiva, de diversión, ligera, entre otros apelativos.

Si buscamos la definición de algunas de estas nominaciones a partir del Diccionario de la Real Academia Española, en el caso de culto o culta⁴⁷⁰, proveniente del latín *cultus*, encontramos por ejemplo el adjetivo “dotado de las calidades que provienen de la cultura o la instrucción” o “dicho de una tierra o de una planta: que está cultivada”. Por el otro lado, popular⁴⁷¹, del latín *populàris*, encontramos “perteneciente o relativo al pueblo” o en el mismo sentido, “que es peculiar del pueblo o procede de él”. Las siguientes acepciones son algo más decidoras: “perteneciente o relativo a la parte menos favorecida del pueblo” o “que está al alcance de la gente con menos recursos económicos o con menos desarrollo cultural”, o bien, “que es estimado o, al menos, conocido por el público en general”. Finalmente y sin perdernos en ejemplos diversos, en cuanto a la palabra docto o docta⁴⁷², del latín *doctus*, conjugación de *docere* (enseñar), encontramos, “que a fuerza de estudios ha adquirido más conocimientos que los comunes u ordinarios”. Valga mencionar que obtener los conocimientos “a fuerza” delimita desde ya una suerte de violencia en el concepto.

⁴⁷⁰ RAE, “culto”, obtenido el 20 de febrero de 2019 desde: <https://dle.rae.es/?id=Bepr8Oh>

⁴⁷¹ RAE, “popular”, obtenido el 20 de febrero de 2019 desde: <https://dle.rae.es/?id=Tfbc80Q>

⁴⁷² RAE, “docto”, obtenido el 20 de febrero de 2019 desde: <https://dle.rae.es/?id=E3S0lCJ>

Lo importante según veremos, es que el significado de estos conceptos ha sido a la vez recubierto de una carga simbólica extra. A modo de ejemplo, lo cultivado se asume como mejor o “bueno” frente a lo no cultivado. Recordando a Bourdieu, “la nominación pertenece a la clase de actos de institución y destitución más o menos establecidas socialmente”⁴⁷³, posee una intención performativa, poseedora de una cierta magia social de institución.

Algo más en detalle y a partir del enfoque de nuestra investigación, intentaremos dejar aparte la oposición *música culta / música popular*, por aquella que se define en relación a la existencia o no existencia de escritura. A saber, música de tradición escrita / música de tradición oral. Esta separación claro está, comparte sistemas de referencia con la anterior y resulta igualmente problemática al demarcar a priori la existencia de paradigmas distintos para cada opción, los que en oportunidades pueden no resultar correctos. Al respecto, entenderemos esta diferencia en directa relación con la escritura musical occidental.

Para Fabien Lévy que aborda esta distinción, la música culta no se reduce a la música escrita e inversamente. La inteligencia de una música no está ligada a aquella de sus escrituras, sino más bien a aquella de las representaciones mentales que el compositor compone y que el auditor percibe⁴⁷⁴. Esta distinción por lo tanto poco clara, puede designar ya sea una diferenciación social del público, o una distinción de uso de la obra, según que ella tenga o no por función divertir y acompañar otras manifestaciones sociales o artísticas. La distinción reside finalmente, cree Lévy, más en la obra misma y en la mirada que le otorga su creador⁴⁷⁵. Según sostiene, numerosos estudios de etnomusicología sistemática señalan la existencia de “sistemas de composición” en las músicas de tradiciones orales⁴⁷⁶. La pregunta que plantea Lévy entonces es si esos procedimientos

⁴⁷³ Pierre Bourdieu (1982: 100).

⁴⁷⁴ Fabien Lévy (2013: 73).

⁴⁷⁵ *Op. cit.*, 76

⁴⁷⁶ *Op. cit.*, 77

representables serán o no “explicitados” en esas músicas diferentes. Para ello no hay respuesta segura. Pero y es lo que destacamos de su reflexión, esa “es una pregunta que el logocentrismo occidental hace demasiado a menudo a fin de diferenciar sobre ese solo criterio”, erróneamente cree el francés, las músicas “cultas” de las músicas de expresión “popular”. De la misma manera, las músicas improvisadas son raramente improvisadas; ellas son pensadas, precompuestas, archi-escritas, incluso si ellas se sirven igualmente de la fuerza del momento como inspiración para variar el modelo. Ciertas son por otra parte eminentemente cultas⁴⁷⁷.

Lévy se refiere a Derrida en esto⁴⁷⁸, quien emplea el término de archi-escritura, “primera posibilidad de la palabra, luego de la ‘grafía’ en sentido estricto”. Esto lo ejemplifica Lévy a partir del impacto de las músicas llamadas “de jazz”, que habrían obligado a Occidente a confrontarse a músicas no escritas que piensan, tocan con, y hacen evolucionar su material, gracias a ricas archi-escrituras que se centran sobre todos los parámetros de lo musical⁴⁷⁹. Que sea escrita o archi-escrita, “la representación simbólica de una información permite en efecto su abstracción, la distanciaci3n del sujeto productor con sí mismo y finalmente, por esta toma de distancia, la posibilidad de *componer* el signo cognitivo”⁴⁸⁰. Como vemos, para Lévy la música occidental escrita tradicional se singulariza por el uso de una notaci3n completa, autónoma y propia a este campo, propiedad reveladora de una cultura organizada en torno de paradigmas de racionalidad y de transmisi3n escrita.

⁴⁷⁷ *Op. cit.*, 78

⁴⁷⁸Jacques Derrida (1967). *De la Grammatologie*, p.124. Ver también la edici3n en espa3ol (1986: 111): “En realidad los pueblos llamados ‘sin escritura’ nunca carecen de un cierto tipo de escritura. Negarle a tal o cual t3cnica de consignaci3n el nombre de escritura, tal es el ‘etnocentrismo’ que mejor define la visi3n pancientífica del hombre”.

⁴⁷⁹ Fabien Lévy (2013: 35).

⁴⁸⁰ *Op. cit.*, 76

Otra diferencia importante entre estos sistemas de pensamiento de lo musical es el estatus específico del concepto de *autor*. Esto junto a la escritura en la música docta occidental, habrían desplazado la exigencia de inteligencia de la forma sensible hacia aquella de la estructura analítica. La noción de autor induce en efecto, aquella de *singularidad*. En cuanto a la escritura, siguiendo con Lévy, ella implicaría la distanciaci3n entre el autor y su trazo (la *diferencia* de Derrida) y la separaci3n de los problemas en problemas m1s reducidos e independientes, que llevan a la racionalizaci3n de la disciplina⁴⁸¹.

De opini3n distinta enfocada desde el an1lisis semi3tico musical, Jean-Jacques Nattiez se interroga si en el caso de la m1sica de tradici3n oral es adecuada la “noci3n de obra”, dudando si corresponde hablar de obra, o de improvisaci3n, si bien este 1ltimo t3rmino plantea otras caracter1sticas de estructura y desarrollo. Retiene al respecto la existencia de aspectos estables de las formas simb3licas musicales y de *procesos*, dado que tanto en la obra m1s fijada (sin int3rprete, en grabaci3n) como en la improvisaci3n m1s libre, las formas simb3licas har1an intervenir los procesos poi3ticos y est3ticos a los cuales estamos habituados en el caso de las obras cl1sicas⁴⁸².

Para el semi3logo, las obras orales o improvisadas tendr1an un corpus compuesto por un *estilo* de superficie y aquello que *escuchamos*, que no corresponder1a al proceso sino al *resultado* del proceso. El problema fundamental es que Nattiez se sit1a desde el lugar del music3logo que busca realizar un an1lisis te3rico-musical de las obras, sean del tipo que sean, desde una tradici3n fundamentalmente basada en alg1n tipo de escritura musical, ya sea prescriptiva o por transcripci3n. Si bien la posibilidad que sugiere de un an1lisis tripartito semiol3gico le abre opciones m1s amplias de compresi3n del posible fen3meno musical, esto requerir1a una apertura particular del analista, para que sea efectivo en el caso de las m1sicas de tradici3n oral e incluso para las obras de

⁴⁸¹ *Op. cit.*, 202

⁴⁸² Jean-Jacques Nattiez (1987: 115-118).

tradición escrita contemporáneas. En este sentido la visión de Nattiez nos aparece como profundamente eurocentrista, reflejada claramente en su consideración de que el “modo físico de existencia de la obra es repartido entre la partitura y su interpretación”. Así, su “modo de existencia ontológico se sitúa del lado de la intencionalidad pura, más allá de la partitura pero garantizado y hecho posible por ella”⁴⁸³.

Optamos más bien por la visión que de esto tiene Fabien Lévy, para quien,

(...) la percepción es cultural: el auditor focaliza su escucha sobre ciertos aspectos de lo sonoro a costas de otros, que pueden escapársele. Más generalmente, una cultura, sus músicos y sus creadores construyen en el curso de siglos, representaciones musicales explícitas (notaciones, conceptos, teorías) a imagen de las representaciones implícitas que esta cultura se hace de la música. En consecuencia, toda reflexión sobre la composición musical debe, en primer lugar, recurrir a los principios epistémicos que fundan las representaciones culturales de lo musical, sean ellas implícitas o explícitas. (...) La música culta no se reduce a la música escrita, y viceversa. La inteligencia de una música no está ligada a aquella de sus escrituras, sino eventualmente a aquella de las representaciones mentales que el compositor compone y que el auditor percibe⁴⁸⁴.

Estas divisiones binarias del tipo superior/inferior, las podemos encontrar desde siempre en el desarrollo de los sistemas de pensamiento que para el caso denominamos como occidentales. Es cosa de ver cómo ya los filósofos griegos (aquellos del logocentrismo) se preocuparon, cada uno según su postura, de hacer distinciones previas entre aquellas artes superiores y aquellas inferiores, entre las cuales normalmente era encasillada la música que suena.

La separación entre música de tradición escrita y de tradición oral podrá ser entendida en tanto división entre lo culto y lo popular con sus innumerables ramificaciones, desde diversos enfoques conceptuales. Asimismo y de acuerdo

⁴⁸³ *Op. cit.*, 110

⁴⁸⁴ Fabien Lévy (2013: 73).

con García Canclini, esta división se entenderá más bien en relación a las estrategias diversas con que han construido sus posiciones de poder los sectores que se ubican en una posición social de privilegio así como las de aquellos sectores subalternos⁴⁸⁵. Para este autor en coincidencia con el rito de institución bourdiesiano, “lo popular [a lo que añadimos lo oral] es en esta historia lo excluido”⁴⁸⁶.

Para Aníbal Quijano que según vimos nos aporta una visión distinta, “las relaciones intersubjetivas y culturales entre Europa, es decir Europa Occidental, y el resto del mundo, fueron codificadas en un juego entero de nuevas categorías: Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional-racional, tradicional-moderno. En suma, Europa y no-Europa”⁴⁸⁷. De este modo, “esa perspectiva binaria, dualista, de conocimiento, peculiar del eurocentrismo, se impuso como mundialmente hegemónica en el mismo cauce de la expansión del dominio colonial de Europa sobre el mundo”⁴⁸⁸.

Pablo Serrati se basa en las ideas anteriores de Quijano, concordando en que este eurocentrismo genera “una manera hegemónica de ver el mundo centrada en los espacios hegemónicos europeos (asociados a ‘lo superior’, ‘lo culto’ y ‘lo racional’)” por una parte y por la otra, aquellas “colocadas en un lugar subalterno dentro del campo simbólico (configuradas como ‘lo bajo’, ‘lo ignorante’, ‘lo irracional)”. En este sentido para Serrati, “no es posible plantear una identidad latinoamericana *por fuera* de la colonialidad y el eurocentrismo”⁴⁸⁹. El eurocentrismo configura y se sustenta así en un conjunto de oposiciones que delimitan el espacio simbólico social en torno a esas fronteras,

⁴⁸⁵ Néstor García Canclini (1990: 17-18).

⁴⁸⁶ *Op. cit.*, 191

⁴⁸⁷ Aníbal Quijano (2000: 211).

⁴⁸⁸ *Ibíd.*

⁴⁸⁹ Pablo Serrati (2017: 94).

“que funcionan a su vez como categorías de *clasificación social*”⁴⁹⁰, y que vemos reflejadas en la oposición musical entre escrito y oral.

4.2.4. Importancia de los tratados musicales

Un aspecto significativo de destacar en relación a cómo la música de tradición escrita continuó su proceso de institucionalización, tanto en su dimensión especulativa como en la dimensión práctica, es la importancia que en esto tuvo la *escritura sobre la música*, es decir una meta-escritura desarrollada a partir y sobre la música, fortaleciéndola en tanto campo de estudios. Dedicamos entonces este apartado a revisar el rol que en estos trayectos de institución tuvieron los tratados musicales, lo que a su vez nos ayuda a vincular los núcleos conceptuales con nuestro marco de referencia inicial.

En el desarrollo inicial de los tratados sobre música en la temprana Edad Media, la bipartición de la música establecida a partir de los griegos se pudo ver reflejada, con ayuda de la escritura y el logos, en la consiguiente división de dichos escritos musicales entre trabajos especulativos y trabajos de tipo práctico⁴⁹¹. Los tratados especulativos fueron estudios racionalistas sobre la música en tanto ciencia matemático-filosófica, diseñados para los estudiantes de filosofía y luego de teología, que entregaban un panorama para aproximarse al estudio de la música como una parte de la filosofía y de conocimiento general⁴⁹².

Por otra parte los tratados dedicados a la música práctica, se alejaban de esta consideración de la música como disciplina filosófica o matemática, para enfocarse en la música que suena, tanto vocal como instrumental. Inicialmente dedicados al canto llano de la Iglesia, con el desarrollo de la polifonía en la Edad Media, los teóricos se interesaron más y más en temáticas en torno a la polifonía,

⁴⁹⁰ *Op. cit.*, 96

⁴⁹¹ Nan Cooke Carpenter (1972: 26).

⁴⁹² *Op. cit.*, 26-27

como aspectos del ritmo, la notación, dividiéndose fundamentalmente en dos áreas. Libros de instrucción para monodia sacra y libros en polifonía sacra⁴⁹³.

Luego al aparecer las universidades en Europa para el siglo trece, según se estudiará más adelante, la música pasó a ser enseñada ahí, pero en su aspecto especulativo, quedando la música práctica muy ligada a la vida religiosa universitaria, pero relegada a las escuelas catedralicias y monacales, en una enseñanza de tipo privado especialmente para la preparación para el canto litúrgico. Durante el periodo medieval la música nunca perdió sus connotaciones teológicas y filosóficas por una parte. Por la otra, comenzó a emerger como un arte separado, hacia el final de la Edad Media, sostenida por su propio corpus de teoría técnica⁴⁹⁴.

En los extensos periodos de la Edad Media y el Renacimiento, los tratados musicales escritos, muy numerosos y con abundantes variantes, fueron fundamentales en que la música se instituyera e ingresara a los estudios superiores. Entre los principales tratadistas estuvieron Boecio, Casiodoro, san Agustín y san Isidoro de Sevilla, según vimos respecto a sus influencias en el marco referencial.

En las escuelas monásticas primero, en las cuales la música especulativa era enseñada con las matemáticas principalmente en relación a los *toni* de la teoría griega, así como de la métrica griega para las escuelas que incluían el estudio del canto⁴⁹⁵, la relación con la poesía de Grecia fue estudiada como parte de la instrucción musical y plasmada en diversos tratados de los cuales aún es posible encontrar ejemplares conservados.

Durante la Edad Media según señalamos, a partir de Boecio se continuó con la consideración y estudio de las divisiones entre música *mundana*, *humana* e

⁴⁹³ *Op. cit.*, 28

⁴⁹⁴ Otros detalles se entregan en el apartado 4.2.4.

⁴⁹⁵ Nan Cook Carpenter (1972: 24).

*instrumentalis*⁴⁹⁶. El extenso estudio de los tratados musicales que realiza Carpenter la lleva a afirmar que, “en general, tal como los estudios musicales del tiempo de los griegos siguieron dos tendencias, una teórica y la otra práctica, es posible ver la misma dicotomía en los escritos sobre música” desarrollados en el Medioevo⁴⁹⁷. De este modo, si la división básica de la música produjo su propia literatura respecto a lo musical, asimismo el gran corpus de tratados medievales sobre la música puede, de acuerdo a Carpenter, ser dividida de modo aproximado en trabajos especulativos y prácticos⁴⁹⁸. Por un lado, los tratados especulativos que consideraban estudios racionalistas de la música en tanto una ciencia matemático-teórica, pueden ser catalogados según los propósitos de cada autor. Es decir, los más numerosos eran para estudiantes de filosofía, introduciendo la música como una de las siete artes liberales, necesaria para el estudio de la filosofía y el conocimiento en general⁴⁹⁹.

Por otro lado, otros más enfocados a estudiantes de música podían incluir aspectos más teórico-musicales y sus diversas relaciones. Aquellos tratados dirigidos a la música práctica, eran mucho menos enfocados en la música como disciplina filosófica o científico-matemática, sino más bien dirigidos a la música sonora, ya fuera vocal o instrumental⁵⁰⁰. Inicialmente dedicados al canto llano de la Iglesia, luego se fueron complejizando en base al desarrollo de la música polifónica y de sus requerimientos técnico-musicales y de notación. Algunos fueron más bien tratados de aspectos técnicos del tipo libros de instrucción, conteniendo incluso aspectos históricos, así como tratados de polifonía sacra, incluyendo asuntos de modos, ritmos, notación y otros⁵⁰¹. Todos estos tipos de

⁴⁹⁶ *Op. cit.*, 25

⁴⁹⁷ *Op. cit.*, 26

⁴⁹⁸ *Ibíd.*

⁴⁹⁹ *Op. cit.*, 27

⁵⁰⁰ *Op. cit.*, 27-28

⁵⁰¹ *Op. cit.*, 28

tratados fueron abundantes en las bibliotecas de las escuelas eclesiásticas y se expandieron a lo largo de toda la Edad Media en Europa.

Como señala Carpenter, los escritos fundamentalmente de Boecio, Casiodoro y san Isidoro, que venían de la antigüedad tardía, llevaron hacia la filosofía de Occidente las ideas especulativas basadas en la antigua teoría de Grecia, las cuales fueron las usadas más constantemente por los teóricos tanto de la Edad Media como posteriores en el Renacimiento, para dar una base racional a las discusiones de la *música práctica*⁵⁰².

Los tratados sobre música, en cualquiera de sus dimensiones, han colaborado en una primera instancia a la difusión y transmisión de los conocimientos que en ellos se quiso plasmar, como herramienta educativa y didáctica, como material fundamental de preparación a los estudios superiores que sus usuarios esperaban alcanzar. A la vez que como soporte y dispositivo de transmisión de la tradición que a través de ellos, generación tras generación de estudiosos de la música o de músicos en su práctica fueron recogiendo de ellos el aprendizaje. En los tratados actúa la escritura, fijando pensamientos, inmortalizando ideas y nombres. A través de ellos también podemos reconstruir parte de una visión de aquellos individuos.

4.2.5. Sobre la idea de música absoluta

En el recorrido que realizamos nos encontramos con un autor que entendemos es fundamental en la discusión sobre la música instrumental, en este caso, la música absoluta. Nos referimos a Carl Dahlhaus, a quien no podemos obviar en una reflexión en torno a este asunto. El concepto de música absoluta, procedente del romanticismo alemán, ha tenido una “inmensa importancia para la historia interna de la música en el siglo XIX, que luego en el siglo XX devino en una externa social-histórica” y de acuerdo a Dahlhaus, en su *pathos* está, “la

⁵⁰² *Op. cit.*, 30

asociación de la música ‘desprendida’ de textos, programas y funcionalismos con la expresión o el presentimiento de lo ‘absoluto’- se debe a la poesía y a la filosofía alemanas del 1800”⁵⁰³.

Lo interesante en el marco del estudio de las dos dimensiones de la música que venimos siguiendo, es que este nuevo carácter de la música puramente instrumental habría abierto una vía nueva para una parte de la dimensión práctica. De acuerdo a Dahlhaus,

En nombre de ese principio de autonomía, la música instrumental, hasta entonces una mera sombra y una modalidad deficitaria de la música vocal, se elevó a la dignidad de un paradigma estético -a la esencia de lo que es realmente la música. Lo que parecía una carencia de la música instrumental, su falta de concepto y de objeto, se dilucidó entonces como un mérito. Podría hablarse, sin exageración, de “un cambio de paradigma” estético musical, de una inversión completa de los supuestos estéticos básicos⁵⁰⁴.

Esta idea de música absoluta, como Dahlhaus nombró en adelante a la música instrumental autónoma, “consiste en la convicción de que la música instrumental, precisamente porque carece de concepto, de objeto y de objetivo, expresa pura y limpiamente el ser de la música”⁵⁰⁵. Idea que cuando era una novedad, señala Dahlhaus, “debió de haber actuado como una paradoja provocativa, ya que se enfrentaba rotundamente a un concepto musical muy antiguo que se había ido consolidando en una tradición milenaria (contra la vocal funcional al texto)”⁵⁰⁶. Seguimos a Dahlhaus cuando señala que,

El antiguo concepto de la música contra el que tuvo que alzarse la idea de la música absoluta fue aquel que, procedente de la antigüedad, jamás se puso en duda hasta el siglo XVII: que la música, como Platón la definió, consta de *armonía*,

⁵⁰³ Carl Dahlhaus (1999: 7).

⁵⁰⁴ *Op. cit.*, 10

⁵⁰⁵ *Ibíd.*

⁵⁰⁶ *Op. cit.*, 11

ritmo y logos. Por *armonía* se entendía un sistema racional de relaciones sonoras regladas; por *ritmo* la ordenación temporal de la música, que en la antigüedad comprendía la danza o los movimientos ordenados; y por *logos* el lenguaje como expresión de la razón humana. La música sin lenguaje se consideraba, pues, como música reducida, disminuida en su esencia: un modo deficitario o una mera sombra de lo que la música es realmente⁵⁰⁷.

Indicamos una diferencia respecto al uso de los términos, cuando en nuestra investigación nos referimos al ingreso del logos en la música según hemos visto y profundizaremos en adelante, para lo que corresponde a la epistemología y el sistema de referencia que fueron vehiculados principalmente a través del uso de la escritura musical y de la *investigación* en torno a lo musical y la música. El logos que señala Dahlhaus respecto a la música en la antigüedad, era aquel que se refería a la música especulativa y a la música en vinculación a su facultad educativa, junto al logos que venía de forma externa contenido en las palabras y texto que guiaba a la música. Es decir, al concepto de *mousiké* en su complejidad originaria y no a lo que hoy entendemos como música, más bien cercana a la dimensión práctica que se aproxima por el contrario a un oficio, una *techné*, no capacitado de abarcar por sí solo al logos, como sí podría hacerlo en adelante la música gracias a su racionalización e independencia de lo funcional.

Por otra parte, mencionamos a Dahlhaus por la relación que hace entre la idea de música absoluta, en parentesco con nuestra dimensión práctica y un acercamiento hacia la estética de la música. Para este autor alemán,

La interpretación de la música instrumental en el espíritu del pensamiento estético de autonomía es, pues, un cambio de sentido. Ese cambio de sentido que se produce en la estética musical romántica, sin embargo, para no quedar sin consistencia y por ello sin eficacia histórica, tenía que enlazar con rasgos reales y esenciales de la misma cosa⁵⁰⁸.

⁵⁰⁷ *Ibíd.*

⁵⁰⁸ *Op. cit.*, 103-104

El foco de la música absoluta que él desarrolla resultaría imprescindible si estuviéramos abordando únicamente el caso de la música chilena contemporánea de la primera mitad del siglo veinte, porque sin duda fue esa estética, la estética heredada del romanticismo con la cual discute Dahlhaus, la que sirvió de referente principalmente a Domingo Santa Cruz y los otros autores de quienes estudiamos sus relatos. Sin embargo, si bien hemos señalado que nuestro trabajo tiene un enfoque estético musicológico, nos referimos a un enfoque de este tipo que está en vinculación con un marco historiográfico amplio. Esa discusión estética la hemos hecho sobre todo a partir de trayectos de larga data, en una discusión historiográfica, todo lo cual siempre en función de la reflexión entre música e institución. Es por ello que si bien mencionamos a Dahlhaus, es para ponernos a resguardo de enfatizar que la idea de música absoluta no será el trayecto que seguiremos en cuanto a la dimensión práctica.

El logos platónico al que refiere Dahlhaus creemos tenía lugar en la *totalidad* del concepto de música del mundo antiguo griego. Esto es, en la suma de las dos dimensiones, más la vinculación con su capacidad educativa y su relación con lo religioso y funcional. Una vez que quedó la dimensión práctica separada, en el contexto de nuestro marco de referencia, creemos que dicho sentido de logos en la música *ya no encontró más su lugar*. Por ello proponemos su reincorporación a través de la transformación de la dimensión especulativa, la escritura y por sobre todo para nuestro caso, la investigación. Esto es, *la razón pensando la música*. Y dicha reflexión, vinculada a la educación o lo educativo. La sola dimensión práctica no era capaz de ello.

5. Marco historiográfico: Música e institución

La problemática múltiple que plantea la relación entre música e institución la abordaremos en el contexto del marco referencial propuesto, centrado en el caso de la música de tradición escrita de origen europeo. Según vimos, es posible estudiarlo desde un trayecto originado en el mundo antiguo greco-latino, continuado y desarrollado luego en los periodos posteriores de la Edad Media y el Renacimiento en Europa.

En este trayecto reconocimos una institución inicial de la música en dos dimensiones entendidas fundamentalmente desde un marco filosófico, expresado en una música práctica y otra especulativa, que fue luego retomado y reforzado por un marco de bases teológicas. Este tipo de institución a la que nos referimos realizada a través de las dos dimensiones de la música, es de carácter simbólico e imaginario, el cual al establecerse y consolidarse, es decir institucionalizarse, dio paso a un desarrollo institucional de tipo más amplio. Llegando luego incluso a su expresión de tipo morfológico, con organismos concretos que albergaron y desarrollaron la música en sus distintos aspectos.

5.1. Música como campo de estudios superiores

Haremos a continuación un recorrido por las etapas de ingreso de la música a instituciones que dieron luego paso a las universidades en la Edad Media, retomando lo que señalamos en el marco referencial sobre aquellas que se desarrollaron desde la temprana Edad Media.

Escuelas monásticas y catedralicias

La historiadora inglesa Nan Cook Carpenter, quien ha estudiado profusamente la formación de las universidades en Europa, señala que entre los años 787 y 789 el emperador Carlo Magno decretó que el estudio de las letras en relación con fines religiosos debía ser una parte normal de la vida en los monasterios. Luego esto sería más precisado por un mandato que señalaba que los niños en sus escuelas debían aprender asuntos netamente musicales, como salmos, notas, cantos, junto a la gramática y otros aspectos propiamente de las letras. Dicho programa de estudio seguía, de acuerdo a Carpenter, el sistema romano de las antiguas *schola*⁵⁰⁹, pensado inicialmente para las escuelas más pequeñas y que a partir del año 787 fuera instituido como sistema de educación superior en Francia. Inicialmente esto ocurrió en la Escuela de Palacio donde el propio emperador fue pupilo, para ser proyectado más tarde a las grandes escuelas monásticas. Primero ocurrió en Francia, si bien ahí la enseñanza específica de las artes liberales fue entregada por monjes venidos de Inglaterra⁵¹⁰, que seguían la tradición establecida en los monasterios de Irlanda⁵¹¹.

Según establece la historiadora, los monasterios que obtuvieron mayor distinción en música fueron los de Reichenau, en la actual Alemania y Sankt Gallen, hoy en Suiza⁵¹². En ambos y siguiendo la tradición griega que vimos antes, la música fue estudiada tanto como *ars* y como *scientia*, a partir de los textos de san Agustín, san Isidoro y Casiodoro en música, junto a los canónicos de Boecio. Es decir, se enseñaba y estudiaba tanto la música en su práctica como en su teoría especulativa⁵¹³. Destaca en esta etapa uno de los teóricos del periodo, Hermann de Reichenau, que logró un nuevo sistema para los modos eclesiásticos que

⁵⁰⁹ Nan Cook Carpenter (1972: 17).

⁵¹⁰ *Ibíd.*

⁵¹¹ *Op. cit.*, 18

⁵¹² *Ibíd.*

⁵¹³ *Op. cit.*, 19

habría logrado reconciliar la antigua teoría griega con la teoría medieval en torno a la música⁵¹⁴.

En este proceso, los grandes monasterios comenzaron a cultivar las artes siguiendo el espíritu del enciclopedismo que comenzaba, floreciendo en los siglos décimo y onceavo. Posteriormente de acuerdo a Carpenter, en el siglo XII y como reacción a lo anterior, un amplio movimiento de reforma en la Iglesia impulsó un retorno al idealismo ascético de los pontífices Benedicto y Gregorio. En el caso de la música esto significó que si bien el lado práctico de la música siguió estudiándose en los monasterios, particularmente a través del canto, siempre en vinculación a la religión, fue perdiendo importancia en su rol dentro del *quadrivium* en su sentido especulativo⁵¹⁵.

Por otra parte, las escuelas catedralicias comenzaron a tomar un rol importante, siendo luego fundamentales en la consolidación de la dicotomía con que en adelante fue estudiada la música, producto de la separación en divisiones para el canto, la gramática, artes y teología⁵¹⁶. Por un lado, se continuó la tradición gregoriana de las *schola cantorum* con énfasis en la tradición de una instrucción musical práctica y por el otro, las escuelas episcopales con énfasis en el estudio de la música dirigida a la teología, esto es a su dimensión especulativa. De modo general, los grandes centros continuaron el estudio de todas las ramas del *trivium* y del *quadrivium*, así como del estudio y enseñanza de la música fundamentalmente a partir de los textos de Boecio, presentando a la música como una parte integral de la ciencia de los números y de este modo, una introducción a la filosofía⁵¹⁷. De acuerdo al detallado estudio de Carpenter, numerosos tratados musicales surgieron durante estos siglos, según vimos, en su

⁵¹⁴ *Ibíd.*

⁵¹⁵ *Op. cit.*, 20

⁵¹⁶ *Ibíd.*

⁵¹⁷ *Op. cit.*, 22

mayoría basados en los textos de Boecio y de los autores que hemos referido, inspirados en la visión griega de la música.

Studium generale

Las escuelas monásticas y catedralicias desarrolladas en los inicios del medioevo, ambas al alero de la Iglesia que para este periodo comenzaba a tomar importancia central en la civilización occidental, particularmente en Europa central, se transformarían en las instituciones antecedentes de las futuras universidades. Siguiendo a Carpenter, Casiodoro habría sido el fundador de estas escuelas, instituciones de fundamental importancia en la transmisión del conocimiento clásico, incluyendo el musical, en la Edad Media, como lo fueron las escuelas monacales. Siempre en la tradición que venía del mundo antiguo con énfasis al aprendizaje del *trivium* y el *quadrivium*, si bien enfocados a partir del medioevo propiamente al estudio final de la teología⁵¹⁸. Para esto, profesores cristianos enviados desde Roma hasta Irlanda, fundaron monasterios en los cuales los estudios griegos y latinos florecieron, junto al estudio de las sagradas Escrituras.

En cuanto al estudio práctico de la música, paralelamente en las escuelas monásticas la instrucción musical fue de primordial importancia, como vimos enfocado al estudio del canto litúrgico⁵¹⁹. En dichas escuelas medievales si bien la división entre teoría y práctica musical persistía, su estudio estaba aun íntimamente relacionado. Asimismo, las artes liberales que según señalamos consideraban a la música entre ellas, fueron ya enseñadas como estudios superiores en las escuelas catedralicias y en los monasterios. Esta tradición seguiría en el siglo XIII de la mano del surgimiento de las universidades⁵²⁰.

⁵¹⁸ *Op. cit.*, 14

⁵¹⁹ *Op. cit.*, 15

⁵²⁰ *Op. cit.*, 30-31

Como señala la historiadora, las escuelas monásticas y catedralicias con su variedad existente de acuerdo al contexto de los centros donde se ubicaron, fueron derivando producto del gran despertar de los estudios intelectuales que culminaría llegado el siglo XII, en que dichos estudios medievales, que eran conocidos como *studium generale*, se transformarían en los antecesores de las posteriores universidades⁵²¹.

5.1.1. Música especulativa: Universidades

De acuerdo a Carpenter, gradualmente “los términos de *studium generale* y de *universitas* se volvieron sinónimos”⁵²², siendo uno de los centros más antiguos el de Bolonia originado en la Edad Media, que evolucionó de una escuela catedralicia hacia una universidad, reflejando la que fue una estrecha conexión usual entre iglesia y universidad⁵²³. Ahí la música fue enseñada como una ciencia parte del *quadrivium* a la vez de tener un lugar importante a nivel práctico en la vida académica y religiosa⁵²⁴. Esto mismo ocurriría en la mayoría de las nacientes universidades tales como la de Padua en Italia, París y Orleans en Francia, Oxford y Cambridge en Inglaterra, Salamanca en España, Praga y Cracovia en la actual Polonia y Viena, Heidelberg, Colonia y Leipzig en la zona germana.

En este amplio contexto, fue la ciudad de París en Francia, particularmente a partir de la escuela catedralicia que se originó dependiente de la catedral de Notre Dame, la ciudad que se estableció desde los inicios como centro universitario y musical en Europa. Si bien todos estos centros estuvieron más o menos relacionados, a través del constante intercambio tanto de académicos como de estudiantes, siendo el centro para las artes liberales y la teología la

⁵²¹ *Op. cit.*, 32

⁵²² *Ibid.*

⁵²³ *Op. cit.*, 33

⁵²⁴ *Op. cit.*, 34

ciudad de París, donde confluyeron los teóricos que dieron forma a los principales tratados. Como señala Carpenter,

Cuando las universidades medievales asumieron el liderazgo de la vida intelectual y la propagación de la enseñanza superior, esas corporaciones académicas traspasaron en las facultades de arte o filosofía, la tradición de estudios superiores establecida por las escuelas catedralicias y monásticas a partir de las cuales en muchos casos se desarrollaron las universidades; [Esto es,] las siete artes liberales y la filosofía aristotélica⁵²⁵.

En este desarrollo, las facultades de artes se transformaron por lejos en las más importantes dado que todos los estudiantes debían iniciar su carrera universitaria en estas facultades, muchos inclusive no continuando más allá de ellas, si bien es necesario remarcar que dichas facultades no se corresponden con lo que hoy en día entendemos por ellas. El hecho de que todos los estudiantes debieran pasar por esta facultad significaba varios años de estudios en ella, con exámenes que llevaban al bachillerato en artes, el cual era, de acuerdo a Carpenter, prerrequisito para continuar estudios superiores tanto en las facultades de leyes, medicina y teología. Lo importante acá es que todos quienes asistían a las universidades para estudios superiores debían estudiar las artes liberales, por lo cual todos quienes pasaban por el estudio del *trivium*, estudiaban a la vez música, junto a las otras temáticas del *quadrivium*⁵²⁶. Junto a esto y como parte de la vida universitaria y en torno a las universidades de la época, se continuaron desarrollando actividades de práctica musical de una amplia variedad.

Lo anterior explica que muchos de los filósofos medievales comenzaron desarrollando sus escritos con tratados sobre música, la mayor parte sobre música especulativa si bien posteriormente también en torno a aspectos de su práctica⁵²⁷. En la Edad Media entonces, la música en las universidades estuvo

⁵²⁵ *Op. cit.*, 115

⁵²⁶ *Ibíd.*

⁵²⁷ *Op. cit.*, 123

“estrechamente integrada con la filosofía, ambas originalmente al servicio de la teología, volviéndose un arte independiente con su propia dicotomía de teoría y práctica”, siempre con estos estudios dirigidos a la gloria de Dios⁵²⁸. En este transcurso, la música nunca perdió sus connotaciones teológicas y filosóficas, sin embargo comenzaba ya a emerger como un arte independiente sostenido por su propio corpus de teoría de tipo técnico, enfocado principalmente en la práctica vocal e instrumental⁵²⁹, según vimos en el marco referencial.

Renacimiento

Posteriormente al Medioevo, el Renacimiento se caracterizó por un resurgimiento y vuelta al estudio de las fuentes clásicas griegas. En lo particular, respecto a la música situada en las ya establecidas universidades, un aspecto importante fue el estudio de las antiguas teorías musicales de Grecia esta vez en conexión a la poesía griega⁵³⁰. Dichos estudios clásicos llevarían a una búsqueda por revivir el antiguo *ethos* musical de los griegos, es decir, el posible efecto que puede ejercer la música a través principalmente de la relación más estrecha entre las palabras y la música. Asimismo y siguiendo a Carpenter, es posible encontrar en ciertos autores tratadistas del periodo así como en algunas fuentes de universidades durante el Renacimiento, un mayor énfasis en preocupaciones ligadas con la educación musical en sus diversos aspectos. A grandes rasgos, las universidades continuaron la línea que incluía a la música dentro de los estudios superiores que mencionamos respecto del Medioevo, si bien en lugar de considerarla como parte de las matemáticas, pasó paulatinamente a ser considerada como parte de la física.

⁵²⁸ *Op. cit.*, 126

⁵²⁹ *Op. cit.*, 127

⁵³⁰ *Op. cit.*, 145

Si en el Renacimiento la música fue progresivamente perdiendo importancia en tanto disciplina matemática, en contraposición fue adquiriendo mayor peso como un arte práctico⁵³¹. Esta nueva tendencia continuó considerando esto en conexión a las dos divisiones tradicionales de la música entre teórica y práctica⁵³². Asimismo ambas dimensiones de la música fueron influenciadas por el despertar del interés en los estudios helénicos del Renacimiento.

Durante este periodo, a las universidades ya citadas del periodo anterior se agregaron instituciones nacientes en la mayoría de los países de la actual Europa, en las cuales la música formó parte de los estudios superiores, principalmente en su forma especulativa, manteniendo aun su lugar en el *quadrivium*. Se agregaron así las universidades de Wittenberg en Alemania, Saint Andrew, Glasgow y Aberdeen en Escocia, Lovaina en los Países Bajos, Basilea en Suiza y Upsala en Suecia, entre las más destacadas.

Por otro lado y como aspecto importante de señalar, la práctica instrumental fue tomando mayor protagonismo al interior de las universidades o en el contexto de ellas, de la mano del laúd principalmente. La composición musical igualmente fue más predominante, fundamentalmente en asociación a la poesía fruto de los estudios clásicos⁵³³, los que incluyeron nuevas traducciones de antiguos trabajos teóricos sobre música en griego y latín⁵³⁴. Para ello, el estudio de la métrica y del sentido musical de la poesía griega junto al acompañamiento de instrumentos musicales, tuvieron tanto énfasis como la investigación de las teorías especulativas griegas, especialmente en torno a la idea señalada del *ethos*⁵³⁵. Ahora bien y como también se indicó antes, si bien esto ocurría en las universidades, de modo general esto ocurría más bien *en el contexto de ellas* y

⁵³¹ *Op. cit.*, 318

⁵³² *Op. cit.*, 322

⁵³³ *Op. cit.*, 152

⁵³⁴ *Op. cit.*, 314

⁵³⁵ *Op. cit.*, 315

del entorno de la intensa vida cultural que se expandía a los centros urbanos donde se iban desarrollando.

Fue especialmente en las universidades inglesas donde el estudio de la música como *Ars* en su ámbito práctico, particularmente en la composición musical, tuvo nuevas implicaciones reflejadas en que para el siglo XVI la música estaba en una facultad separada, entre aquellas consideradas superiores en Oxford y Cambridge⁵³⁶. Particularmente en estos casos, ser un bachiller o doctor en música en una de estas instituciones se constituyó en una marca de gran distinción⁵³⁷. Asimismo, se le otorgaron grados honoríficos a músicos destacados, lo que constituía un prestigio de gran nivel, adquiriendo entonces la música una elevada posición en la vida social y cultural en general⁵³⁸. Por su parte y aspecto relevante para nuestro caso de estudio, la Universidad de Salamanca en la actual España continuó siendo la única en tener y mantener una cátedra especialmente de música, compuesta por teóricos y compositores de renombre⁵³⁹. Para lo que nos convoca ahora y según mostraremos luego, serían justamente estos tres casos, Oxford, Cambridge y Salamanca, los que *no serían tomados por el proyecto institucional de Andrés Bello y de la Universidad de Chile*.

Es necesario remarcar que el estudio concreto de la música en los principales centros europeos, instrumental o vocal, música práctica, se realizó en gran parte en base a la instrucción privada⁵⁴⁰. En las instituciones alemanas por otro lado, la enseñanza de la música siguió las líneas tradicionales del medioevo hasta la época de la Reforma Protestante, después de la cual la música como una disciplina matemática, fue eliminada del currículo o absorbida como en otros

⁵³⁶ *Op. cit.*, 315-316

⁵³⁷ *Op. cit.*, 316

⁵³⁸ *Op. cit.*, 220-312

⁵³⁹ *Op. cit.*, 317

⁵⁴⁰ *Op. cit.*, 316

sitios por la física⁵⁴¹, lo que significó que los respectivos académicos fueran bajando de rango, a diferencia de lo que ocurría en sus instituciones pares en Inglaterra.

Durante el Renacimiento las universidades continuaron siendo el centro de los estudios superiores y tuvieron gran influencia en un extenso nivel a través de la generación de abundantes tratados musicales⁵⁴². Asimismo los estudios universitarios fueron responsables por un interés en innovaciones tanto literarias como musicales, ambos aspectos unidos por la poesía clásica griega. En cuanto a lo instrumental, si bien la enseñanza privada prevaleció según se dijo, las universidades fueron igualmente fundamentales en contribuir al desarrollo de la música práctica, ya sea acogiendo a los músicos más talentosos, generando tratados técnico-musicales y contribuyendo al desarrollo de aspectos de la teoría musical necesaria en el desarrollo instrumental adquirido. La educación musical tuvo igualmente un gran estímulo principalmente en Alemania a partir de la Reforma Protestante, que dio prioridad a la educación desde la infancia en orden a la reorganización que a partir de Lutero se llevó a cabo en todas las instancias, siendo un particular ejemplo de “la eficacia de inculcar una ideología particular a través de las escuelas”⁵⁴³.

De acuerdo a Carpenter y a modo de síntesis de este apartado, las universidades a partir de su aparición tuvieron durante siglos una muy fuerte influencia en el curso que siguió la música en diversos aspectos⁵⁴⁴. A partir de la Edad Media, gran parte de los procesos que vivió la música se dieron en la esfera de la influencia universitaria, con su punto máximo en la Universidad de París ligada a la iglesia de Notre Dame y posteriormente la universidad de la Sorbonne⁵⁴⁵.

⁵⁴¹ *Op. cit.*, 317

⁵⁴² *Op. cit.*, 345

⁵⁴³ *Op. cit.*, 369

⁵⁴⁴ *Op. cit.*, 367

⁵⁴⁵ *Op. cit.*, 368

Luego en el Renacimiento serían las universidades de Italia las que continuarían como centro de producción de conocimiento y formación en torno a la música, entendida siempre como aquel “maravilloso equilibrio entre teoría y práctica, con una base sólidamente matemática”⁵⁴⁶. De este modo, a lo largo de Europa y particularmente en sus universidades, “estudios académicos incluyeron investigaciones musicales e inspiraron la edición, traducción y publicación de los antiguos tratados sobre música”⁵⁴⁷. Las universidades así, tuvieron un rol indispensable en dar forma a la música de los periodos revisados, si bien gran parte de estos procesos se desarrollaron más bien al alero de estas instituciones, sobre todo en lo que respecta a la música como arte sonoro.

5.1.2. Música práctica: Conservatorios

A partir de los nuevos requerimientos que los Estados-naciones modernos fueron demandando a las instituciones en general y para este recorrido, a las universidades en particular, fundamentalmente en el contexto de la Revolución Francesa y la Ilustración, la música especulativa comenzó a salir de las universidades, no encontrando más espacio en ellas una vez que estas instituciones pasaron a responder a demandas de disciplinas y enfoques profesionalizantes. Por otro lado, la música práctica fue progresivamente tomando mayor protagonismo y autonomía en su desarrollo instrumental y de creación musical, reflejado en la aparición de la notación musical, la polifonía, el contrapunto y la música puramente instrumental. Es a partir de entonces que una nueva institución, la de los Conservatorios, pasó a ser la institución que albergó principalmente a la música. Esto es, a la música práctica, al arte musical.

⁵⁴⁶ *Ibíd.*

⁵⁴⁷ *Op. cit.*, 370

De acuerdo a la definición que propone Emilio Casares en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (2002), los Conservatorios fueron las instituciones dedicadas a la educación musical, cuyo modelo tuvo su origen en Italia y Francia. En Italia, donde eran originalmente concebidos como hospicios, ya para finales del siglo XVIII habían cambiado este concepto, “derivando hacia el de centros de la enseñanza musical”, particularmente en Venecia y en Nápoles donde pasaron a ser tradicionales los conservatorios de tipo musical. Por su parte en Francia, en 1784 se creó la *École Royale de Chant et Déclamation*, “transformada por la Revolución en *Institut National* y, en 1797, en Conservatorio”⁵⁴⁸, el cual para efectos del caso chileno se convirtió en el modelo por excelencia.

Este tipo de instituciones serían creadas recién a partir del siglo diecinueve en España primero y en América Latina después. En el caso de España el primer conservatorio fue creado, igualmente como ocurriría después en territorio latinoamericano, a semejanza del Conservatorio de París, en la ciudad de Madrid en 1831⁵⁴⁹. En la península antes de aquello, “las principales instituciones dedicadas a la enseñanza musical habían sido las escolanías de catedrales y monasterios”, como ocurrió en el resto de Europa, si bien las universidades y específicamente la Universidad de Salamanca, tuvieron un rol participante según vimos.

Hasta 1905 el Conservatorio de Madrid sería prácticamente el único que tuvo reconocimiento y validez estatal en toda la península Ibérica. Luego, a partir de ese año se dictaría el decreto que validaría los estudios académicos de música en los conservatorios provinciales y municipales del resto de España⁵⁵⁰, con diversas condiciones según el caso y variedad de reglamentos de acuerdo a los distintos periodos.

⁵⁴⁸ Emilio Casares (2002: 565).

⁵⁴⁹ *Op. cit.*, 884

⁵⁵⁰ *Op. cit.*, 891

De modo general, establecido por reglamento y tomando siempre como modelo central al Conservatorio de Madrid, estas instituciones estuvieron divididas en dos secciones. Estas fueron la de *música*, dividida en compositores e instrumentistas, y la de *declamación*, que correspondía a los cantantes. Cabe señalarse que solo en el Conservatorio de Madrid se podían formar a los que ejercerían como profesores en cualquiera de los otros Conservatorios de toda España.

El contexto principal de los conservatorios, como lo sería en Chile el Conservatorio Nacional de Música a partir de su creación, era de un carácter más bien técnico musical, centrado en desarrollar a los futuros intérpretes musicales, tanto instrumentistas como cantantes, en el mejoramiento de sus respectivos *oficios*. Enfocados así en el desarrollo de sus habilidades prácticas que ayudaran a la ejecución musical. En ellos entonces la dimensión especulativa de la música tenía menor participación. Lo anterior lo estudiaremos como proceso, más adelante, en el caso específico de la institución musical en Chile.

5.2. América Latina: Música, escritura y logos

El proceso de institucionalización de la música en América Latina tuvo un inicio forzado desde el exterior de la mano de la cultura importada por los conquistadores. El canon musical europeo, fundamentalmente aquel de la música de tradición escrita, se impuso en tanto manifestación legítima de autoridad y referente de calidad frente a toda la historia musical anterior, constituida por las músicas de tradición oral de los pueblos originarios.

La lectura sociológica que realiza Bourdieu (2001) respecto a la producción y reproducción de una lengua considerada como legítima, es asimilable a lo que la música de tradición escrita ha demarcado en el contexto del campo musical latinoamericano. En otras palabras, la escritura, la tradición y el canon musical

originados en Europa que fueron asumidos y adaptados por las instituciones musicales en América Latina, se pueden leer a partir de su poder simbólico en tanto herramientas utilizadas para constituir un discurso hegemónico y una institucionalidad ligada a la academia y a los poderes del Estado⁵⁵¹. De este modo, la propia escritura musical y por cierto, el discurso escrito en torno a ella, se constituyeron en herramientas para la conformación y consolidación de la institucionalidad musical.

Esta tradición musical correspondiente fundamentalmente a la dimensión práctica de la música, transformada en lengua legítima, semiartificial, que encontró su soporte en la partitura musical, se constituyó en un código en términos de comunicación y en un sistema de normas que en adelante regularon las prácticas⁵⁵². Para que ocurra lo anterior de acuerdo a Bourdieu, es necesaria la existencia de un corpus de profesionales objetivamente investidos del monopolio del uso legítimo de la lengua legítima, que a la vez cumplen una función social de distinción en la mantención de dicha lengua⁵⁵³. Para el caso de la consolidación de la música de tradición escrita en su dimensión práctica, las instituciones académicas han jugado un rol fundamental y de clara eficacia en esto. Según lo señala Bruno Nettl, la propia disciplina musicológica trabaja al interior de esta estructura, proveyendo la terminología y los discursos para la conformación y reafirmación de muchas instituciones musicales⁵⁵⁴.

Desde otra disciplina, el historiador inglés Benedict Anderson (2011) dedica una exhaustiva investigación a la formación de los estados-naciones en América. Identifica para esto las identidades culturales o colectivas como constituyentes

⁵⁵¹ La lengua oficial está directamente ligada con el Estado, tanto en su génesis como en sus usos sociales, ya que la imposición de ésta contra los idiomas locales -como ocurrió en la música-, forma parte de las estrategias políticas destinadas a asegurar la eternización de un cierto tipo de régimen o gobierno, Pierre Bourdieu (2001: 66-98).

⁵⁵² *Op. cit.*, 70

⁵⁵³ *Op. cit.*, 91

⁵⁵⁴ Bruno Nettl (2010: 298).

de verdaderas “comunidades imaginadas”. Para este autor más allá de dichas identidades en términos amplios, nos encontramos con identidades nacionales, ligadas a la conformación de Estados-naciones que han surgido en el mundo occidental a partir de la consolidación de la modernidad. Define así la nación en tanto una “comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”⁵⁵⁵. Es *imaginada* porque “aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión”⁵⁵⁶, a la vez que se imaginan como *comunidad* porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, “la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal”⁵⁵⁷.

Anderson examina la creación y difusión de estas comunidades imaginadas que son las nuevas naciones modernas. Para esto, analiza minuciosamente la interacción entre la instalación y fortalecimiento del capitalismo y la aparición de la *imprensa*. Para el historiador, la convergencia del capitalismo y la tecnología impresa en “la fatal diversidad del lenguaje humano hizo posible una nueva forma de comunidad imaginada, que en su morfología básica preparó el escenario para la nación moderna”⁵⁵⁸. La importancia de la imprenta en esto, es que el capitalismo impreso dio una nueva fijeza al lenguaje, lo que a largo plazo ayudó a forjar esa imagen de “antigüedad” tan fundamental para la idea subjetiva de la nación y asimismo, “el capitalismo impreso creó lenguajes de poder de una clase diferente a la de las antiguas lenguas vernáculas administrativas”⁵⁵⁹.

⁵⁵⁵ Benedict Anderson (2011: 23).

⁵⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁵⁷ *Op. cit.*, 25

⁵⁵⁸ *Op. cit.*, 75

⁵⁵⁹ *Op. cit.*, 73

En la conformación de las naciones en América Latina las lenguas nacionales impresas tuvieron entonces una importancia ideológica y política fundamental⁵⁶⁰, y a su vez, la imprenta también tuvo un rol para la música. Anderson señala que no debemos olvidar que en el momento que la imprenta cobró fuerza en la formación de los estados naciones, lo hizo igualmente a través de otra forma de escritura impresa. A saber, la partitura musical⁵⁶¹.

En una dirección similar encontramos la propuesta de Ángel Rama (2004) sobre la “ciudad letrada” en Latinoamérica, proyecto utópico basado en la potencia de lo escrito, representado en las leyes, la religión y el conocimiento utilizados para dominar. Para Rama, la escritura habría marcado la diferencia entre la lengua que se estableció como legítima, capaz de ser respaldada por el soporte escritural, y toda aquella otra tradición oral, efímera, de aquellos que se han quedado fuera de la Historia. Así, la palabra escrita “viviría en América Latina como la única valedera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario”⁵⁶². A esta palabra podemos agregar la música.

La *ciudad letrada*, llamada así “porque su acción se cumplió en el prioritario orden de los signos”⁵⁶³, se instituyó a lo largo de un proceso centrado monopólicamente en las ciudades que se formaban bajo “el ideal geométrico de la razón ordenadora”, “ciudades irreales, despegadas de las necesidades del medio”, ubicadas en un reducido espacio ilustrado al interior de ellas, habitado por aquellos hombres letrados que comenzarían a hacerse de este poder a la vez simbólico y concreto, que les otorgaba el dominio de la escritura⁵⁶⁴.

Para Rama, “a través del neoplatonismo que sirvió de cauce cultural al empuje capitalista ibérico, fue recuperado el pensamiento que ya había sido expresado

⁵⁶⁰ *Op. cit.*, 102

⁵⁶¹ *Op. cit.*, 113

⁵⁶² Ángel Rama (2004: 43).

⁵⁶³ *Op. cit.*, 57

⁵⁶⁴ *Op. cit.*, 35-50

en *La República*, revivida por el humanismo renacentista”⁵⁶⁵, llevando a intensificarse “la función prioritaria de los signos, asociados y encubiertos bajo el absoluto llamado Espíritu”⁵⁶⁶, donde “los signos aparecían como obra del Espíritu”⁵⁶⁷, cristalizado en la escritura y en el logos que ésta representaba. Finalmente y en extenso:

Más significativo y cargado de consecuencias que el elevado número de integrantes de la *ciudad letrada*, que los recursos de que dispusieron, que la preeminencia pública que alcanzaron y que las funciones sociales que cumplieron, fue *la capacidad que demostraron para institucionalizarse a partir de sus funciones específicas (dueños de la letra) procurando volverse un poder autónomo*, dentro de las instituciones del poder a que pertenecieron: Audiencias, Capítulos, Seminarios, Colegios, Universidades⁵⁶⁸.

5.2.1. América Latina y la música de tradición escrita

El contexto de configuración identitaria y sociocultural de América Latina demarcó el modo en que la tradición musical escrita proveniente de Europa se instaló en tanto manifestación legítima de autoridad y calidad, frente a toda una historia musical anterior que constituían las músicas de tradición oral, manifestaciones que eran de evidente mayor presencia y práctica. Acá nuevamente nos estamos centrando en la dimensión práctica de la música.

Observando el marco originario de esta situación, para Gabriel Castillo (2006) el desprecio y desconocimiento de los conquistadores frente a los sistemas de pensamiento de América sumado a las políticas de superposición, produjeron que lo que quedara de las manifestaciones latinoamericanas fuera casi lo limitado a la utilización ritual de elementos musicales rudimentarios. De este modo, la falta

⁵⁶⁵ *Op. cit.*, 37-38

⁵⁶⁶ *Op. cit.*, 47

⁵⁶⁷ *Op. cit.*, 57

⁵⁶⁸ *Op. cit.*, 62. El destacado es nuestro.

de escritura musical fue asimilada por los españoles a la inexistencia de sistemas de producción y de representación sonora. Se desenraizaron entonces los sistemas de pensamiento de Europa y se trasladaron hacia condiciones de historicidad muy particulares, para asimilarlas, modificarlas y manipularlas, como si se tratara de sistemas puros de ideas⁵⁶⁹. Dichos intentos de asimilación produjeron en América un resultado híbrido al no existir las mismas correspondencias sociales, por lo que, de acuerdo a Castillo, las diferenciaciones americanas de las categorías del arte devinieron en diferenciaciones más bien sociológicas que estéticas⁵⁷⁰.

Castillo señala cómo el criollo, eludiendo su condición mestiza, buscó refugio en la síntesis europea de la palabra (escrita, agrega), asumiendo como propias la historia y la cultura europeas. El vehículo privilegiado de esta operación habría sido la “universidad latinoamericana” a través de la cual se fundaba una tradición metodológica que hacía suya una historia asumida como siendo universal⁵⁷¹.

Para Cergio Prudencio citado por Castillo, “la música de tradición escrita fue desde la Conquista e Independencia en América latina el refugio de las minorías dominantes, siendo en ese medio social que se enraizó”⁵⁷². Para esto, la institución de la universidad habría concentrado las herramientas ideológicas de esta alienación, “de la misma manera que en términos estrictamente musicales, el conservatorio encarna la estructura de poder a través de la cual se consolida el rechazo, ignorante, de la vía creativa no escrita, ver no europea”⁵⁷³.

Para Castillo, frente a las músicas de tradición oral, mientras el repertorio de tradición escrita europea que era cultivado cada vez con más profesionalismo por

⁵⁶⁹ Gabriel Castillo (2006: 45-50).

⁵⁷⁰ *Op. cit.*, 54

⁵⁷¹ *Op. cit.*, 90

⁵⁷² Cergio Prudencio (citado en Castillo 2006: 104).

⁵⁷³ *Op. cit.*, 104-105

los músicos cultos americanos no fue confrontado a las tradiciones vernáculas (e híbridas), el “estado de pura imitación” de materiales foráneos se mantuvo prácticamente sin alteración⁵⁷⁴. Acá los llamados “compositores modernistas” que aparecen en escena a finales del siglo XIX, la mayor parte de ellos formados en Europa⁵⁷⁵, hicieron el “recorrido de aprehensión de las técnicas de escritura europeas”⁵⁷⁶.

Después de la Independencia la nueva clase política en el poder habría intentado superar los desplazamientos de sentido y sus problemáticas a través de la instauración de una nueva institucionalidad, la que sin embargo encarnó aquel desplazamiento respecto de sus utópicos orígenes y su contexto social inmediato⁵⁷⁷. Así para Castillo, la música escrita de América Latina del siglo XX, “testimonia ella misma de dicha situación por efecto de su ineludible condición de mimesis de su ‘otro’ fundador. La adhesión a su afuera es proporcional al fracaso del asimiento de su adentro”⁵⁷⁸.

Las manifestaciones de música de tradición escrita en América Latina y Chile parecen así expresar un gran esfuerzo de puesta al día en relación a las tendencias de composición europeas. La problemática mimética de dicha actitud significa para Castillo un aspecto más conflictivo de diferenciación, expresado en una tendencia general de subordinación técnica que hace que la música resultante aparezca como atrasada. A la vez que no es posible una recontextualización de dichas técnicas en la situación propia⁵⁷⁹.

La música escrita, siendo “toda una novedad, fue implantada, difundida y renovada en América por instituciones académicas o nacidas de la academia, o

⁵⁷⁴ Gabriel Castillo (2006: 55-56).

⁵⁷⁵ *Op. cit.*, 54

⁵⁷⁶ *Op. cit.*, 101

⁵⁷⁷ *Op. cit.*, 118

⁵⁷⁸ *Op. cit.*, 119

⁵⁷⁹ *Op. cit.*, 117

bien ligadas a ella, que comenzaban a ser creadas en torno a los primeros compositores modernistas”⁵⁸⁰. Estas instituciones, antes ligadas a la Iglesia, comenzaron a “reperfilarse tras la formación de conservatorios nacionales fundados la mayoría de ellos, en los últimos años del siglo XIX”⁵⁸¹. Lo anterior a pesar de que la tradición escrita, “que en la visión de los nuevos juegos de poder parecía ser la única destinada a legitimar la existencia de una cultura musical, era sin embargo la más débil en América”, en relación a la tradición oral⁵⁸². Comenzaba así la instalación de los Conservatorios y lo que veremos más adelante como el “modelo conservatorio”⁵⁸³.

Ahora bien, es necesario recordar en una visión más amplia para el análisis que desarrollaremos posteriormente, cómo los procesos de sustitución o remplazo de un sistema de escritura y por tanto de pensamiento, se han dado a lo largo de toda la historia y en todas las regiones, como vimos anteriormente siguiendo a Marcel Cohen. Es posible querer un revisionismo histórico como mencionamos antes, pero nos parece ilusorio considerar esta implantación histórica como una particularidad de América.

5.2.2. Conflicto epistemológico - logocentrismo musical desplazado

Para Gabriel Castillo, se produjo una problemática conceptual mayor con la instauración de la música europea de tradición escrita en América, dado que

⁵⁸⁰ *Op. cit.*, 54

⁵⁸¹ *Ibíd.*

⁵⁸² *Op. cit.*, 55

⁵⁸³ “Los conservatorios se difundieron por toda América Latina representando la oferta pedagógico-musical por excelencia dentro de la educación musical (Musumeci 2002). Entre las características principales del modelo se destacan: i) la notación como modo de abordaje de la música; ii) la ejercitación técnico-instrumental; iii) el acceso al repertorio académico de la música europea; iv) el encuadre diádico; v) la valoración de los desempeños individuales (Kingsbury 1988; Musumeci 2002; Shifres y Holguín 2015)” (citados en Burcet 2017: 130).

aquello significó asumir que no puede haber historia de la música escrita americana sino en referencia de su puesta al día respecto de la historia musical de Europa. Esto mismo ocurre con el relato que asumió la musicología histórica, en cuanto a la producción simbólica real y aquella que fue tomada como referente. Para este autor, una sociedad periférica que vive la extrañeza de sus signos como repetición permanente de los signos del Otro, y que los identifica por consecuencia a los suyos propios, termina por asegurar los mecanismos de su alienación bajo la forma concreta de una identidad-mímesis, respecto a las sociedades centrales⁵⁸⁴.

Como una suerte de diagnóstico de la constitución del campo musical docto en Chile, Castillo insiste en cómo en las sociedades pobres de América Latina del siglo veinte las oligarquías administrativas han terminado por convencerse ellas mismas de la existencia de una tradición musical, fundada sobre catálogos de partituras de las cuales una muy pequeña porción ha sido tocada más de una vez en público, mientras que la mayoría no ha sido jamás tocada. El caso de Chile en esto sería particularmente ejemplar⁵⁸⁵. De este modo, casi toda la historia de la institucionalización de la música escrita americana ha estado marcada por una obsesión: la aprehensión y el dominio de las técnicas de composición europeas así como el acceso al código imaginario que derivaría de un consenso epistemológico tan igualmente imaginario en torno a esas técnicas. Más aún para este autor, una teoría crítica del arte americano mestizo-hispánico y, específicamente, de la música americana, exigiría del investigador una redefinición de todos los parámetros de análisis y de los modelos conceptuales utilizados hasta hoy en día⁵⁸⁶.

En otros aspectos Castillo reconoce diferencias respecto al referente europeo, dado que el primer horizonte del arte europeo sería su carácter de objeto, que

⁵⁸⁴ Gabriel Castillo (2006: 113).

⁵⁸⁵ *Op. cit.*, 114

⁵⁸⁶ *Op. cit.*, 66

se acentúa por su tradición musical netamente escritural. Su segundo horizonte se establece por la exigencia de una paternidad individual en relación directa con el concepto de obra, así como vimos antes en la oposición escrito-oral. Para este autor, esos mismos útiles analíticos son los que han sido aplicados a la música americana, suponiéndola (ella lo es en cierta medida) de la tradición cultural occidental. A esto se añade que la cultura impuesta aplasta gran parte de la cultura autóctona y con la instalación de sus instituciones, anticipa el abismo, existente hasta nuestros días, entre la tradición europea considerada como “cultivada” y la tradición más propiamente americana, en el lado opuesto. En una perspectiva de poder, finalmente los conservatorios nacionales se auto-legitiman como la sola instancia de reconocimiento y validación de sonotipos “doctos”⁵⁸⁷.

5.2.3. Decolonialismo musical: Sistema Jesuita - Sistema Conservatorio

Coincidiendo con las ideas de Gabriel Castillo pero tomando como base aquellas del colonialismo del poder de Aníbal Quijano que señalamos antes, un grupo de investigadores argentinos viene realizando en los últimos años un trabajo con perspectivas decolonizadoras desde la educación musical⁵⁸⁸. Una de las propuestas más destacable es la desarrollada por Shiffres y Gonnet (2015), que busca generar una problematización de la herencia colonial en la educación musical. Para estos autores y fundamentalmente a partir de Quijano, “la colonización del pensamiento musical en América a partir del siglo XVI excede el silenciamiento y la consecuente sustitución de los repertorios originarios

⁵⁸⁷ *Op. cit.*, 65

⁵⁸⁸ Ver como ejemplo el proyecto de investigación que lidera Fabio Shiffres junto a un grupo de académicos, principalmente de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina, “Hacia una educación musical decolonial”. Fruto de este trabajo han aparecido muy interesantes publicaciones centradas en la educación musical, algunas de las cuales referimos.

extendiéndose al concepto mismo de música, de músico y sus respectivas formas de existencia”, marcando entre otros aspectos, la diferenciación entre el “sujeto músico” del “no músico”⁵⁸⁹. Acá recordamos nuevamente las “oposiciones binarias” características del sistema de pensamiento logo/eurocentrista.

Buscan así comprender cómo los fundamentos colonizados de los modos de entender el mundo, generados a partir de la imposición de la visión eurocentrista en América Latina, van a sobrepasar ampliamente las formas de organización de los sonidos, alcanzando según señalamos sus nociones fundamentales⁵⁹⁰. Para llevar a cabo lo anterior y siempre a partir de Quijano, realizan una breve genealogía de la “colonialidad del saber musical”, de la cual rescatamos su división en dos modelos fundamentales de cómo ésta se habría desarrollado. Estos son, el *modelo Jesuita* y el *modelo Conservatorio*.

En cuanto al primero, parten de la base que “la educación musical formó parte del proceso evangelizador, cuya expresión más acabada se alcanzó en las reducciones franciscanas y, principalmente, jesuitas”⁵⁹¹. En este modelo Jesuita, la acción primaria consistió en la “sustitución de todo vestigio musical preexistente” para posteriormente imponer una organización (otra) de los saberes en base a una división en teóricos y prácticos. Acá recordamos la importancia que tuvieron las escuelas monacales y catedralicias en Europa, para la transmisión y desarrollo de las dos dimensiones de la música.

Consiguientemente este modelo buscó definir los modos de circulación y de ejecución musical (con la partitura como forma privilegiada de difusión), en la cual “el modelo jesuita promovió modos de hacer música en las que *unos hacen y otros escuchan*, donde el conocimiento se halla en un texto que sirve de base para el aprendizaje del dogma musical”⁵⁹². De forma sintética, de acuerdo a

⁵⁸⁹ Fabio Shifres & Gonnet, D. (2015: 51).

⁵⁹⁰ *Op. cit.*, 53

⁵⁹¹ *Op. cit.*, 55

⁵⁹² *Ibíd.*

Shiffres y Gonnet el modelo Jesuita se sustenta en cuatro pilares pedagógico-musicales: la disciplina del instrumento musical; el soporte del conocimiento musical es la alfabetización musical; la cualidad de material que la partitura le brinda a la música y; acomodar las funciones musicales a los dictámenes del Concilio de Trento⁵⁹³.

Este modelo impuesto habría dado lugar, para el hombre americano, a un cambio profundo en la relación entre la música, la divinidad y la naturaleza, a la vez que habría modificado sustancialmente la concepción global del tiempo, donde el lineamiento fue la disposición devocional⁵⁹⁴. Junto a esto, la racionalización instalada habría significado, con la alfabetización musical, que la experiencia musical se transformara completamente y junto con esto, la valoración musical.

A este primer modelo en términos cronológicos de ocurrencia, vendría a complementársele un segundo, testimonio de cómo se seguía a distancia el proceso que se desarrollaba en las metrópolis en Europa. El modelo Conservatorio, del cual el ejemplo parisino de finales del siglo XVIII, el Conservatorio de Música de París, constituye una síntesis depurada, surge en el contexto de la “sustitución imperial hacia finales del siglo XVII, con el consecuente relevo de la cosmovisión católica por la protestante”. Sumando las características del anterior modelo Jesuita, este segundo tipo impuso principalmente el “encuadre diádico” y la valoración de los desempeños individuales, promoviendo a la vez la especialización de roles con vinculación a la producción musical como mercancía, es decir de acuerdo a estos autores, promoviendo una producción musical capitalista⁵⁹⁵.

En términos generales, el modelo Conservatorio “extiende la colonialidad del saber musical a un plano ontológico”, afectando la manera de involucrarse en la experiencia musical, fundamentalmente a partir de la imposición de la cultura

⁵⁹³ *Op. cit.*, 56-57

⁵⁹⁴ *Op. cit.*, 57

⁵⁹⁵ *Op. cit.*, 57-58

musical alfabetizada como sinónimo de saber musical⁵⁹⁶. De este modo para Shiffres y Gonnet, las prácticas musicales fueron “fatalmente impactadas por la notación musical”, y en su definición de “lo que es la música”. Asimismo este modelo, de la mano de la notación musical, “estableció una brecha inexistente antes entre músicos (alfabetizados; que piensan en esos términos y de acuerdo con esas categorías) y no músicos (no alfabetizados, que entienden la música en términos no notacionales)”⁵⁹⁷. En síntesis, estableció la brecha entre qué es pensar musicalmente, marcando el límite entre *lo musical* y *lo extra musical*. Así, el efecto más importante de la imposición de la notación musical en América y de las categorías que provienen de ella para enseñar la música, es que instaló esas categorías como *naturales*⁵⁹⁸.

Como referimos al inicio de este apartado, la particularidad es que estos autores trabajan en búsqueda de una opción decolonizadora centrada en la educación musical. Se suma a ellos Pablo Serrati (2017), para quien los aspectos que se deben comprender como base para esta búsqueda, son “la colonialidad como matriz de poder y el eurocentrismo como forma de dominación cultural”⁵⁹⁹ y a partir de ahí, “pensar el sentido de ‘lo americano’, como resultante de estas relaciones de poder y dominio”. Esto, para “entender la música americana, como parte de la economía simbólica de los bienes culturales”⁶⁰⁰. En este sentido para Serrati, “una educación musical *des/colonializada*, para no ser una idealización

⁵⁹⁶ *Op. cit.*, 59

⁵⁹⁷ *Ibíd.*

⁵⁹⁸ *Op. cit.*, 59-60

⁵⁹⁹ “La *colonialidad* se constituye como un patrón de poder que excede ampliamente las formas de colonización política directas, para abarcar un conjunto de dominaciones, incluida la cultural. A su vez, el *eurocentrismo* constituye el modo en que la matriz de poder de la colonialidad codifica las identidades no-europeas, referenciándolas en relación con la identidad europea y transformando la perspectiva cognitiva europea en la visión hegemónica del mundo, naturalizando el *patrón de poder* de la colonialidad”, Aníbal Quijano comentado por Pablo Serrati (2017).

⁶⁰⁰ Pablo Serrati (2017: 93).

voluntarista, requiere partir de un proceso de deconstrucción de la colonialidad”⁶⁰¹.

Serrati toma a su vez en consideración los modelos Jesuita y de Conservatorio propuestos por Shiffres y Gonnet, enfatizando que la vigencia de estos modelos constituye un límite y un desafío para la construcción de un pensamiento pedagógico musical en búsqueda de “una pedagogía musical que desnaturalice la colonialidad”. En esta reflexión coincidimos con este autor, cuando plantea la pregunta de si “¿tiene sentido hablar de ‘músicas puras’ americanas contrapuestas a ‘músicas puras’ europeas?”⁶⁰². Concordamos entonces con su respuesta de que las músicas americanas,

(...) son parte de la confluencia entre culturas y lenguas que caracteriza la historia de mestizaje de la región, por lo cual, *no tiene sentido reivindicar esta música en oposición a la europea* sin reconocer, a la vez, que la música europea es constitutiva de la música popular americana⁶⁰³.

Por otra parte, para Shiffres y Gonnet es fundamental al momento de buscar una estrategia para la educación musical, que “la solución decolonial no pueda terminar de hallarse en la sustitución del repertorio”, sino que requiere un intento distinto a esta frecuente solución transitoria a los conflictos propios de esta disciplina en América Latina⁶⁰⁴. Por el contrario, como sostiene Serrati, se deben buscar herramientas “que permitan una vigilancia epistemológica de las prácticas concretas que se llevan adelante”. Esto es, considerar que “no es posible encontrar ‘recetas didácticas des/colonializadas’, sino que por el contrario, una práctica emancipadora de la colonialidad consiste en la búsqueda

⁶⁰¹ *Op. cit.*, 94

⁶⁰² *Op. cit.*, 97

⁶⁰³ *Op. cit.*, 95-96. El énfasis es nuestro.

⁶⁰⁴ Fabio Shiffres & Gonnet, D. (2015: 63).

y el compromiso activo del docente por construir e incorporar estas reflexiones a su práctica”⁶⁰⁵.

Siguiendo a Shiffres y Gonnet, será necesario “superar la capa más superficial del asunto de los repertorios para adentrarse en cuestiones del saber (epistemológicas) y del ser (ontológicas) musical”, para de este modo buscar “categorías para pensar la música, y por lo tanto enseñar y aprender, que abandonen las abstracciones teóricas derivadas de los sistemas de notación musical, e incorpore descripciones del vínculo del hombre con la naturaleza”, considerando “la reconstrucción de la noción de lo colectivo como condición de posibilidad de la música”⁶⁰⁶.

En síntesis y como puntualiza Burcet (2017), quien postula generar una iniciativa de decolonización a partir de la puesta en cuestión de la notación musical y la epistemología que la rodea, para las propuestas de una educación musical decolonial será necesario interpelar las categorías teóricas derivadas de la notación musical como base del pensamiento, generando un debate acerca de las formas de colonialidad del saber musical. Esto teniendo en consideración que la notación aparece como un instrumento de dominación, que a la vez limita y reduce la capacidad de esta escritura a un repertorio y se ha instalado como requisito indispensable para poder acceder a la música, a la vez que como marca de supremacía⁶⁰⁷.

Finalmente y respecto a la problemática tratada en estos últimos apartados, creemos importante destacar lo que ha señalado Alejandro Vera (2006, 2014) en un análisis crítico de la historiografía musical nacional, al proponer la hipótesis de que la visión que se ha establecido como válida sobre ciertos periodos de nuestra historia musical, se explicaría “más por causas historiográficas que propiamente históricas”. Esto es, que el discurso tradicional sobre la música de

⁶⁰⁵ Pablo Serrati (2017: 98).

⁶⁰⁶ Fabio Shiffres & Gonnet, D. (2015: 64).

⁶⁰⁷ María Inés Burcet (2017: 130).

determinados periodos en Chile, habría sido resultado y reflejo de diversos aspectos disciplinarios y contextuales que lo condicionaron⁶⁰⁸. Para sobrellevar este conflicto instalado en la historiografía musical, Vera afirma que “si bien la importancia de los discursos en la construcción de la memoria histórica no puede ponerse en duda”, lo que por cierto fundamenta la metodología de esta investigación, “éstos pueden ser elaborados de forma más o menos cercana a las fuentes y, sobre todo, con un mayor o menor esfuerzo por reflejar la cultura musical estudiada”, lo que a la larga podría modificar el discurso tradicional y plantear nuevas perspectivas⁶⁰⁹.

En este sentido y compartiendo el ánimo que rescatamos antes de Serrati, adherimos a Vera cuando afirma a partir de autores de la teoría del canon que, “la característica esencial a todo canon es su historicidad, es decir, la factibilidad de ampliarlo y reinterpretarlo en cada momento histórico”⁶¹⁰.

5.3. Institución musical en Chile - Antecedentes generales

El cultivo de la música en tanto práctica histórico-social se ha desarrollado en Chile, particularmente en lo que a la música docta se refiere, teniendo a las instituciones como estructura y dispositivo aglutinador. En términos operativos, la propuesta de esta práctica social de la música se formula como,

(...) el quehacer musical articulado, eventualmente, en términos de ‘institución’ - por una comunidad, clase o sector de la sociedad- en el que también

⁶⁰⁸ Alejandro Vera (2006: 140).

⁶⁰⁹ Para Alejandro Vera (2006: 158): “sin duda la influencia de la historia decimonónica, con su carácter nacionalista y su idea del progreso continuo, así como aspectos propios de nuestra disciplina, como la centralidad de la partitura y la obra musical, explican las numerosas exageraciones que dicho discurso contiene y el consiguiente desinterés por profundizar en el tema durante varios años”.

⁶¹⁰ *Op. cit.*, 145

eventualmente, aunque no necesariamente, se destacan creadores identificados e intérpretes y se genera un repertorio de obras, además de ejecuciones y géneros, de mayor o menor estabilidad -posiblemente preservado en partituras- en relación con determinados usos, funciones, valores y códigos expresados en un discurso generado por una comunidad e interpretado o postulado por el investigador⁶¹¹.

A modo de contexto y breve recorrido historiográfico, nos basaremos en la entrada correspondiente a Chile incluida en el tercer volumen del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (1999), en la cual se identifican cinco grupos de culturas musicales para el país. Estos son; los repertorios indígenas de origen pre hispano, la música en la época colonial, la música folclórica, la música popular urbana y la música de arte⁶¹². Fundamentalmente y como hemos señalado a lo largo de este capítulo, los procesos explorados se refieren principalmente a lo que comprendemos como la dimensión práctica, del arte musical.

Una vez ocurrida la Conquista de América por los españoles y ya demarcado en su primera etapa el territorio chileno, proceso que consideró dejar reducidos a los márgenes de éste a los repertorios indígenas de origen pre hispano, a contar de la Colonia en el siglo XVI fue la Iglesia la que tuvo la tutela del quehacer musical centrado principalmente en la Catedral de Santiago. El inicio de este proceso de institucionalización conllevó el cultivo de música fundamentalmente europea⁶¹³. Dicho proceso se asentó durante el periodo comprendido entre los siglos XVII y XVIII, etapa en la cual “la organización musical española se hizo presente en todo el continente con un rigor y uniformidad notables”. Esto rigió el repertorio musical expresado en términos de música militar, música para oficios religiosos y aquella para el entretenimiento popular. No sería hasta fines del siglo XVIII que

⁶¹¹ Luis Merino, Rodrigo Torres, Cristián Guerra y Guillermo Marchant (2013: 12).

⁶¹² Samuel Claro, Manuel Dannemann, María Ester Grebe, Luis Merino y Rodrigo Torres (1999: 622).

⁶¹³ *Op. cit.*, 625-628

hacen su aparición las tertulias y fiestas sociales de tipo familiar y privado que luego se conocerán como de salón⁶¹⁴.

Como señalamos, la música de tradición escrita o docta⁶¹⁵ se establece en la época de la Colonia en América y en Chile como parte del horizonte cultural europeo que desde el siglo XVI ha ejercido una hegemonía canónica. Persiste desde entonces de acuerdo al historiador chileno Maximiliano Salinas, como un paradigma sumamente prolongado y consagrado, que ha actuado como marco de referencia para la verificación de cualquier lenguaje musical autorizado⁶¹⁶. En esto la escritura, no solo la escritura musical, ha tenido una participación constante y trascendente.

Un buen ejemplo de la importancia que tuvo la escritura en la institucionalidad de la música en Chile lo desarrolla Cristián Guerra, tomando el caso del músico chileno José Zapiola (1802-1885), quien en palabras del musicólogo fue “un *músico letrado*, que, por razones familiares y sociales, buscó afirmar su identidad personal y profesional en el mundo de la música, dentro del marco de la imposición del proyecto de la modernidad en Chile”⁶¹⁷. Así, Zapiola habría buscado “crear(se) un espacio legítimo dentro de la *ciudad letrada*”⁶¹⁸, no solo a través de haber aprendido a tocar instrumentos musicales, sino a “leer y escribir música, a componer y a manejar los códigos de notación musical”, lo cual para

⁶¹⁴ *Ibíd.*

⁶¹⁵ Para el caso de la Música Popular Urbana, se generará una institucionalidad musical en directa relación con los medios de comunicación masivos, las nuevas tecnologías y la consiguiente constitución de un mercado musical urbano. A su vez, estas manifestaciones cobrarán su propia legitimidad en tanto institución musical, acompañadas por su reciente ingreso a la academia y al discurso de la musicología contemporánea. Por su parte aunque en menor o distinta medida, la música de tradición folclórica u oral, también desarrollará sus propios espacios institucionales, si bien estos han quedado obligadamente desplazados hacia los márgenes que han demarcado las instituciones que concentran el poder simbólico y material. Señalamos que dichos aspectos no son considerados en el presente trabajo dado que no corresponden al foco de la investigación.

⁶¹⁶ Maximiliano Salinas (2000: 47).

⁶¹⁷ Cristián Guerra (2013: 119).

⁶¹⁸ *Op. cit.*, 121

Guerra permitiría “constituir a sus expertos en una ‘ciudad letrada de la música’”⁶¹⁹.

Ingreso de la música a una institución en Chile

En el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (1999), Luis Merino define dos grandes períodos en el desarrollo de la música de tradición escrita en Chile para los siglos XIX y XX. El primero de ellos abarca desde 1810 hasta 1900⁶²⁰ y se subdivide en tres etapas. Estas son, la transición entre la colonia y la independencia entre 1810-1820; el inicio de un quehacer en la creación musical entre 1820-1855 y los primeros intentos en la creación musical de arte entre 1855-1900⁶²¹. El segundo gran período comprende desde 1900 hasta 1990 y se subdivide a su vez en cuatro etapas⁶²².

A partir de lo anterior y tomando los cuatro principales ejes de la modernidad que define García Canclini⁶²³, se ha establecido la periodización para el estudio de la institucionalización de la música académica, que señalaremos como marco general de esta investigación⁶²⁴. Dicha periodización define primero el período comprendido entre 1810-1855, definido como del advenimiento de la modernidad en el país, que se refleja en las prácticas sociales de la música en Chile; luego el período entre 1855 y 1886, en el cual se desarrollan dichas prácticas sociales de la música durante la expansión de la modernidad en Chile; posteriormente, entre 1887 y 1928, el período de consolidación de la modernidad en el cultivo de las

⁶¹⁹ *Op. cit.*, 122

⁶²⁰ Luis Merino (1999: 629).

⁶²¹ *Op. cit.*, 629-630

⁶²² *Op. cit.*, 623

⁶²³ Néstor García Canclini (1990: 31-32).

⁶²⁴ Dicha periodización es la que sirve de eje al proyecto Fondecyt N° 1160102, dentro del cual se ha desarrollado la presente investigación doctoral. Asimismo ha sido el eje de tres proyectos anteriores, todos bajo la responsabilidad principal del Doctor Luis Merino Montero: Fondecyt N°1040516, Fondecyt N°1070927 y Fondecyt N°1130371.

prácticas musicales en Chile, la música clásica y la música de las iglesias cristianas no católicas; finalmente está el periodo entre 1928 y 1973, de institucionalización de la modernidad de la música docta como práctica social, fundamentalmente en el marco de la Universidad de Chile.

En los dos primeros periodos, correspondientes al siglo XIX, la mayor parte de los compositores activos venían del extranjero, destacando la figura de José Zapiola entre los creadores nacionales de la primera mitad del siglo⁶²⁵, y Federico Guzmán Frías en la segunda mitad⁶²⁶. Los maestros de música, en su mayoría extranjeros, enseñaron durante esta etapa en las bandas militares, de manera privada en el seno familiar, o en los diferentes colegios que se establecieron en Santiago. El Conservatorio Nacional de Música, fundado en 1849, surgió en el marco de la política de incentivo a la educación en Chile, y figura entre las más tempranas instituciones públicas dedicadas a la enseñanza sistemática de la música en Latinoamérica, según veremos más adelante. Junto al conservatorio y la catedral de Santiago, tuvieron importancia los teatros de ópera y zarzuela, las bandas y la edición e impresión de música⁶²⁷.

De acuerdo a Merino, a partir de 1810 con el establecimiento de Chile como nación independiente⁶²⁸, cinco grandes ámbitos de cultivo de la música como práctica social se detectan en la sociedad civil, de los cuales enfatizamos los dos primeros: la utilización de la música como medio de identificación de instituciones que surgen en los inicios del Chile republicano⁶²⁹, y el cultivo de la música como un poderoso apoyo a todo el movimiento político militar que se desarrolla durante la Patria Vieja, la Reconquista y la Patria Nueva. Los siguientes ámbitos se refieren a la música utilizada al servicio del teatro, al

⁶²⁵ Luis Merino (1999: 630).

⁶²⁶ Luis Merino (1999).

⁶²⁷ Luis Merino (1999: 631).

⁶²⁸ Luis Merino (2013: 17).

⁶²⁹ Sobresalen acá el uso del *Himno del Instituto Nacional* (1813) y de la *Canción Nacional de Chile*, *Ibíd.*

cultivo de la música en los salones aristocráticos y su proyección al concierto filarmónico público⁶³⁰.

Desde fines del siglo XIX en adelante, se distinguen diversas etapas, las que se inician con los primeros grandes logros en la música docta entre 1887 y 1928, etapa durante la cual el salón sirvió como un núcleo generador importante de la creación musical. Se destaca la labor del grupo Los Diez y el surgimiento de los conciertos solistas, de cámara y sinfónicos⁶³¹, sucedidos en la década de 1920 por la labor de la Sociedad Bach, el Conservatorio Bach y las revistas *Marsyas* y *Aulos*. Luego se produce la consolidación de importantes líneas creativas hasta 1947, en una etapa caracterizada por la institucionalización definitiva de la vida musical chilena bajo el liderazgo de Domingo Santa Cruz a contar de 1928⁶³², con la creación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Entre otras iniciativas fundacionales de esta etapa está la creación de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos en 1931 con el apoyo económico y la tutela artística de la Universidad de Chile, y la promulgación en 1940 de la ley N° 6696 que dispone la creación del Instituto de Extensión Musical, el que se incorporó a la Universidad de Chile en 1942. En este marco legal se creó en 1941 la Orquesta Sinfónica de Chile, a la que se agrega en 1945 el Ballet Nacional Chileno, el Coro de la Universidad de Chile y la *Revista Musical Chilena*, además de dos sistemas de estímulo a la creación musical nacional: los Festivales de Música Chilena y los Premios por Obra en 1947.

De este modo, las prácticas de la música docta entre 1887 y 1928 reflejan la consolidación de la modernidad en Chile, sobre la base de los profundos cambios ocurridos en el país, para luego a partir del año 1928, comenzar la etapa de consolidación de la institucionalidad musical en Chile y el proceso de su reafirmación y autonomización. Como señala Pilar Peña,

⁶³⁰ *Ibíd.*

⁶³¹ Luis Merino (1999: 632).

⁶³² *Op. cit.*, 633

Para la década de 1950, ya se encontraba completamente instalado el aparato institucional de acuerdo al proyecto impulsado por Domingo Santa Cruz y la Sociedad Bach (...). La puesta en marcha de este proyecto, que devino en realidad para el espacio musical académico, vinculó el proceso de desarrollo de la música chilena de tradición escrita con el aparato estatal⁶³³.

Sobre la base del segundo eje que se ha señalado, el período comprendido entre 1928 y 1973 fundamentalmente en su primera mitad, puede caracterizarse como el de un *paradigma monoinstitucional*, en términos de la trayectoria histórica del poder institucional otorgado por el Estado de Chile a través de leyes y financiamientos reglamentados, radicado en la Universidad de Chile, que la sitúa en gran parte de esta etapa como la institución musical hegemónica⁶³⁴. Con posterioridad al 11 de septiembre de 1973, la creación musical docta nacional se inserta en un nuevo marco, en el que junto a la diáspora y sus efectos⁶³⁵, el paradigma se transforma en *multiinstitucional*, como resultado de los cambios profundos que se producen inicialmente el año 1980 en la Universidad de Chile, y en todo el sistema universitario durante el período de la dictadura militar.

En esta nueva conformación institucional aflorarán con importancia los aportes del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, que se origina el año 1960 con la creación del Departamento de Música, y que en 1970 adopta su denominación actual. Mencionamos asimismo entre otros, los importantes aportes a la actividad musical docta de la Agrupación Anacrusa, del Instituto Escuela Moderna de Música, de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, la Universidad de La Serena, la Universidad de Tarapacá, la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, la Universidad de Concepción y la Universidad Alberto Hurtado, entre otros. Desaparece entonces en el país la hegemonía monoinstitucional en el cultivo de la música docta, para

⁶³³ Pilar Peña (2010: 46).

⁶³⁴ Revisar Nota al pie n° 2, página 8.

⁶³⁵ Luis Merino (1999: 623-637).

transformarse en una distribución multiinstitucional del poder, el que no se apoya solamente en el Estado, como fuera el caso entre 1928 y 1973, sino que además en el sector privado.

6. Caso de estudio: Universidad de Chile

6.1. Universidad

Una de las principales instituciones que han perdurado como centro del conocimiento y la cultura en las sociedades occidentales a partir de la Edad Media, sino la que más lo ha hecho, es aquella de la universidad. De acuerdo al Diccionario de la Real Academia Española, el concepto de universidad proviene del latín *universitas*, *-ātis*, cuyo significado varía entre las acepciones de universalidad, totalidad, colectividad, gremio, corporación y, su definición en extenso señala, “institución de enseñanza superior que comprende diversas facultades, y que confiere los grados académicos correspondientes. Según las épocas y países puede comprender colegios, institutos, departamentos, centros de investigación, escuelas profesionales, etc.”⁶³⁶.

En el marco de nuestra investigación destacamos que el concepto de universidad incorpora en sí mismo la relación que hemos venido enfatizando, de componente instituido e instituyente, a la vez de contener el aspecto morfológico que puede presentar la institución. En esto y como señala Adrián Acosta (2016) sintetizando estudios de diversos autores, la universidad como institución social,

(...) es producto de la interacción entre contextos, ideas, intereses y poderes locales, construidos durante la edad media europea. Antecedidas por la expansión de colegios, seminarios, monasterios, escuelas y facultades concentradas en la formación de elites técnicas, civiles y religiosas, las primeras universidades europeas (Bolonia, París, Salamanca, Berlín, Oxford, Cambridge) se constituyeron como espacios de legitimación del poder eclesiástico, de la burguesía o de la

⁶³⁶ RAE en línea, “universidad”. Obtenido el 05 de noviembre de 2019 desde: <https://dle.rae.es/?id=b6TOjV2>

realeza, a la vez que fuente de influencia, poder y prestigio para profesores y estudiantes⁶³⁷.

En etapas modernas, para la historiadora Sol Serrano, “en la Europa del siglo XIX la educación representó una institucionalidad centralizada para imponer y difundir las normas nacionales y la universidad específicamente tuvo un papel central en legitimar el concepto de nacionalidad y modelar una cultura nacional”⁶³⁸. Así, la universidad culmina por posicionarse como “la institución europea por excelencia”⁶³⁹, cuyo poder se expresaría de acuerdo a Acosta, en una combinación de diferentes dimensiones. Estas son, una dimensión social, una dimensión simbólica y una dimensión práctica⁶⁴⁰.

En esta combinación, las universidades “guardan estrechas relaciones políticas con los poderes públicos constituidos en territorios y poblaciones específicas”, a la vez que “relacionan como ninguna otra el saber con el poder”, participando en este proceso en la “formación y consolidación de las elites científicas, políticas y civiles que contribuyeron a asegurar el viejo orden colonial y, posteriormente, a construir los nuevos Estados Nacionales”⁶⁴¹. Para ello, las universidades se han constituido en “un espacio organizado que proporciona sentido de representación, de significación, y de ordenamiento de comportamientos, expectativas, rituales y roles para grupos sociales específicos”, configurando un espacio instituido e instituyente de representaciones sociales colectivas⁶⁴².

⁶³⁷ Adrián Acosta (2016: 9).

⁶³⁸ Sol Serrano (2016: 71).

⁶³⁹ Walter Rüegg (citado en Adrián Acosta 2016: 9).

⁶⁴⁰ Adrián Acosta (2016: 10).

⁶⁴¹ *Ibíd.*

⁶⁴² *Op. cit.*, 31

6.2. Universidad de Chile

En la etapa de formación de las repúblicas y luego los modernos Estados-naciones en América Latina, la estructura institucional que provenía de la Colonia requirió de una reconfiguración a nivel amplio y para el caso de la institución de la universidad ocurrió lo propio. En este contexto, dos universidades de extremos geográficos del continente se transformarían, en etapas distintas, en ejemplo de los modelos clásicos de la universidad nacional latinoamericana. Estas fueron la “creada por Don Andrés Bello en Santiago de Chile, en 1843, y la fundada por Don Justo Sierra, México, en 1910”⁶⁴³. De acuerdo a Carlos Tünnermann, de ambos modelos el que más influencia ha tenido en la organización de las actuales universidades latinoamericanas es “el esquema de Don Andrés Bello, calificado por Steger como la ‘universidad de los abogados’”.

Dicho esquema caracterizado por la adecuación al momento en que se fundaba, desplazó al clérigo como figura central de la institución universitaria sustituyéndolo en adelante por la dominante figura del abogado, “formado principalmente a través del Derecho Romano y del Código Civil, que el propio don Andrés redactó para Chile, inspirándose en el código francés, conocido también como Código Napoleónico”. Para Tünnermann, la Universidad de Chile fundada por Bello, transformó, “con ayuda del Código, al jurista eclesiástico ciegamente imitador de las relaciones europeas, en ‘abogado latinoamericano’”, configurando así, “el modelo de Universidad latinoamericana clásica”⁶⁴⁴.

Según señala la historiadora y Premio Nacional Sol Serrano, hacia fines de la Colonia la red educacional estaba sustentada por los particulares, la Iglesia y el Estado, como los tres agentes históricos tradicionalmente activos⁶⁴⁵. Luego en el

⁶⁴³ Carlos Tünnermann (1996: 134).

⁶⁴⁴ *Ibíd.*

⁶⁴⁵ Sol Serrano (2016: 41).

periodo del ideario revolucionario chileno, el ideal educativo de la Independencia tuvo “elementos de continuidad con la última etapa colonial que residía en la apertura al pensamiento filosófico y científico moderno del Despotismo Ilustrado y en la mantención de la red educacional”⁶⁴⁶. Para fines del siglo dieciocho el Estado comenzaba a tener un rol cada vez más importante en la educación en todos sus niveles y ya “la instrucción pública sostenida por el Estado a nivel secundario y superior estaba compuesta por el Convictorio Carolino, heredero del convictorio jesuita, la Academia de San Luis y la Universidad de San Felipe”⁶⁴⁷.

La educación pasó entonces, siguiendo las nuevas ideas ilustradas, a ser “concebida como el instrumento de perfectibilidad del hombre en el camino a la libertad, la felicidad y el progreso. Ella formaría al hombre nuevo, ese hombre que podía hacer tabla rasa del pasado, suprimirlo para inventar un futuro”⁶⁴⁸. En ese contexto, los procesos que llevarían a la formación de la Universidad de Chile comenzaban a desligarse de la tradición de las universidades desde su origen en Europa que estudiamos antes. Si bien en el caso de Chile la religión, más bien la Iglesia Católica, continuó actuando como trasfondo espiritual, ya no constituyó la meta última para iluminar e incentivar los estudios universitarios antes destinados a la filosofía y la posterior gloria de Dios.

Algunos de los que participaron en la fundación de la Universidad de Chile como Juan Egaña fueron fuertes partidarios de volver al ideal neoclásico, tomando como “modelo ideal insuperable de la historia el de la cultura clásica”⁶⁴⁹, apoyado en la moral y la religión cristiana. Sin embargo, sería la postura de Andrés Bello la que finalmente prevalecería en la fundación de la Universidad de Chile, en un momento en que lo que había “era un fuerte sentimiento de que

⁶⁴⁶ *Op. cit.*, 42

⁶⁴⁷ *Op. cit.*, 40

⁶⁴⁸ *Op. cit.*, 43

⁶⁴⁹ *Op. cit.*, 44

Chile se incorporaba a las naciones civilizadas y de que el éxito de esa incorporación dependería en buena medida de la educación”⁶⁵⁰. Para lo anterior, “el catolicismo y el republicanismo se constituyeron tempranamente en los dos pilares del consenso necesario”⁶⁵¹ en esta empresa, ayudando a reafirmar el “mito de la ruptura radical con el pasado”.

Fundación de la Universidad de Chile

Al momento de la fundación de la Universidad de Chile, tanto el modelo francés como el alemán fueron los que sirvieron de base, a través de las ideas centrales de Andrés Bello e Ignacio Domeyko respectivamente. Si bien la Universidad de Chile se inició con la idea de formar sólidamente a sus estudiantes en los estudios clásicos, junto a otras disciplinas⁶⁵², no se les dio el enfoque que tuvieron las universidades medievales y renacentistas, dado que en el espíritu de las universidades modernas que provenía desde Europa, “la máxima expresión del conocimiento transformador eran las ciencias exactas y su aplicación al progreso material”⁶⁵³, junto al desarrollo de las profesiones y el racionalismo. Es decir, lo opuesto a la antigua formación de las universidades que tenía como foco alcanzar el mayor conocimiento para la reflexión filosófica primero y teológica después.

Lo anterior se vio reforzado dado que para los “precursores” de la Independencia, “la educación chilena simbolizaba el atraso que se aspiraba superar”⁶⁵⁴, atraso respecto a España y toda su institucionalidad colonial. Sin embargo, según remarca Sol Serrano, dichos criollos independentistas igualmente pudieron recibir “una formación clásica en los autores griegos y latinos, en teología, en derecho y en retórica que los insertaba en una cierta tradición

⁶⁵⁰ *Op. cit.*, 49

⁶⁵¹ *Op. cit.*, 50

⁶⁵² *Op. cit.*, 25

⁶⁵³ *Op. cit.*, 31

⁶⁵⁴ *Op. cit.*, 33

intelectual sin la cual tampoco eran comprensibles las ideas ilustradas”⁶⁵⁵. El contexto y el foco en que estas ideas se desarrollaron fue el propio de la Ilustración y el enciclopedismo proveniente de Europa, lo cual hizo que sus actores sintieran que “se inauguraba una educación que rompía radicalmente con el pasado. La educación colonial parecía sepultada para siempre”⁶⁵⁶. En Chile entonces, “se compartió el mito de la ruptura radical con el pasado, ese pasado estaba representado más por España que por la religión católica”⁶⁵⁷.

De acuerdo a la historiadora,

(...) la fundación de la Universidad de Chile fue un proyecto político de una elite ilustrada, propio de la construcción de la nación moderna para incorporar el conocimiento moderno a la transformación de la sociedad en distintos niveles, en la investigación, en la formación profesional de la clase dirigente y en la formación de un sistema educacional “civilizatorio” que llegara al conjunto de la población. De allí que la Universidad fuera academia científica, establecimiento de educación superior y superintendencia de educación.

Seguía los lineamientos de las universidades modernas a la vez que, por las peculiares condiciones de su fundación, se trataba de un “proyecto abstracto” que debía ser verificado en la práctica. Fue asimismo “una de las obras institucionales más macizas del siglo XIX chileno”, siendo la “columna vertebral de la educación pública, de la vida intelectual y de la formación de la elite dirigente”⁶⁵⁸. De este modo para Serrano, la Universidad se sitúa como “expresión del afán racionalizador del Estado nacional moderno que busca ordenar la sociedad de acuerdo con los patrones de la razón y de la ciencia”⁶⁵⁹.

⁶⁵⁵ *Op. cit.*, 34

⁶⁵⁶ *Op. cit.*, 35

⁶⁵⁷ *Op. cit.*, 50

⁶⁵⁸ *Op. cit.*, 19

⁶⁵⁹ *Op. cit.*, 23

En otro aspecto que según veremos para nuestro caso de estudio tendrá un rol protagonista en la institucionalización de la música, la importancia de las leyes y de la legalidad en general fue evidente en este proceso. De acuerdo a la historiadora, “la labor educacional la llevó a cabo [el Gobierno] a través de aquel instrumento en el cual el racionalismo del siglo XVIII depositó tanto de su confianza: la ley. A través de ella fue materializando aquel concepto centralizador del Estado”⁶⁶⁰. Serrano cita a Simón Collier para mayor explicación de esta idea,

La concepción de que leyes era lo único que se necesitaba para obtener la sociedad sana probablemente se juzgue hoy en día ingenua, pero fue producto natural del racionalismo del s. XVIII, que formó parte tan considerada de la base de la perspectiva revolucionaria⁶⁶¹.

Al respecto, en el periodo de consolidación de la Independencia, “los ensayos constitucionales se asentaron en forma definitiva en la Constitución de 1833”, la que recogía lo básico del pensamiento sobre educación de los anteriores intentos. A través de este documento, “quedaba consagrado el principio del deber del Estado en educación, así como la necesidad de darle organicidad”⁶⁶². Los esfuerzos se concentrarían entonces en uniformar y centralizar los organismos ya existentes. De acuerdo a Serrano,

(...) lo concreto fue que se resolvió reunir todas las instituciones educacionales de carácter público, principalmente las de Santiago, para formar un solo gran establecimiento. Ellas eran el Convictorio Carolino, la Universidad de San Felipe, la Academia de San Luis, el Seminario Eclesiástico, y establecimientos menores como el Colegio de Naturales de Chillán y las escuelas públicas de Santiago⁶⁶³.

⁶⁶⁰ *Op. cit.*, 51

⁶⁶¹ Simón Collier en Sol Serrano (2016: 51).

⁶⁶² Sol Serrano (2016: 53).

⁶⁶³ *Ibíd.*

El producto de esta síntesis concebida como el ideal de institución educacional modelo para la nueva república, fue el Instituto Nacional, utopía en la que confluyeron los proyectos de Juan Egaña, Camilo Henríquez y Manuel de Salas principalmente, que comenzó su puesta en práctica el 27 de julio de 1813. Para la historiadora, la formación de un sistema nacional de educación respondía “al afán racionalizador de los sectores ilustrados de la clase dirigente que buscan ordenar desde el Estado una sociedad que aparece como caótica, desde la perspectiva de los cánones del conocimiento racional”. Es decir, “forjar una ideología nacional como fuente de legitimación política”⁶⁶⁴. En este proceso, la idea utópica originaria del Instituto Nacional finalmente no se pudo llevar a cabo por diversas dificultades de financiamiento, administrativas y de conflictos de poder que significaba la idea de centralizar todas las instituciones en una.

Posteriormente y como parte del plan para un sistema nacional de educación, específicamente en el periodo que siguió de la llamada República Conservadora (1830-1860), la creación de la Universidad de Chile fue posible “porque existía consenso en torno a tres elementos: formar a todos los estratos de la población en la virtud republicana; incorporar el conocimiento racional a la acción, y el deber del Estado de llevar a cabo este cometido”⁶⁶⁵. De este modo, el Ministro de Educación de ese entonces, Mariano Egaña, emitió el 17 de abril de 1839 el decreto que suprimía la Universidad de San Felipe y creaba la Universidad de Chile⁶⁶⁶.

El año 1841 bajo la presidencia de Manuel Bulnes y con Manuel Montt en el ministerio correspondiente, se le pidió a Andrés Bello la redacción del proyecto de Ley Orgánica para la nueva universidad, el cual sería discutido en el Congreso

⁶⁶⁴ *Op. cit.*, 71

⁶⁶⁵ *Ibíd.*

⁶⁶⁶ *Op. cit.*, 74

para ser promulgado el 19 de noviembre de 1842⁶⁶⁷. De acuerdo a la historiadora, las atribuciones otorgadas a la Universidad eran,

(...) la enseñanza y el cultivo de las letras y de las ciencias, la dirección de la enseñanza pública y la inspección de todos los establecimientos de educación. El cultivo de las letras y de las ciencias era la función de las cinco facultades o academias: Filosofía y Humanidades, Leyes y Ciencias Políticas, Teología, Ciencias Matemáticas y Físicas y Medicina⁶⁶⁸.

Cada una de ellas tendría labores específicas en lo que refería al plan para la educación nacional, los cuales al revisarlos, no consideraban a las artes y por cierto no consideraban a la música. La institución se definía como academia científica y como superintendencia de educación, esquema que “concordaba con el proceso de transformación que vivían las universidades en el siglo XIX hacia instituciones secularizadas orientadas a las necesidades del Estado y no de la Iglesia”⁶⁶⁹.

El filósofo Carlos Ruiz (2010) ha estudiado extensamente a la Universidad de Chile, realizando un análisis del imaginario político filosófico de sus fundadores. Para Ruiz, “como ocurría con sus modelos inspiradores en Francia, que privilegian la educación de las élites, también la construcción del sistema educacional chileno privilegia la educación secundaria y universitaria, cuyos destinatarios son las clases dirigentes”⁶⁷⁰.

Respecto a la posición de Andrés Bello, para Ruiz esta es paradigmática. Citamos en extenso,

⁶⁶⁷ *Op. cit.*, 75

⁶⁶⁸ *Op. cit.*, 76

⁶⁶⁹ *Op. cit.*, 78

⁶⁷⁰ Carlos Ruiz (2010: 21).

Desde un punto de vista político en general, la posición moderada de Bello se basa en una aceptación del orden republicano, entendido como una construcción institucional basada en el equilibrio entre la libertad y el orden y la autoridad, los que, a su vez, no pueden exceder la esfera de la ley. En este sentido, Bello valora altamente la sobriedad del orden conservador chileno que ha opuesto un dique infranqueable a los excesos de la soberanía popular y el peligro revolucionario⁶⁷¹.

Para Bello la educación era justamente “un medio de consolidación del orden interior de las nuevas repúblicas”. De acuerdo a Ruiz, la posición de Bello se transforma en la dominante en la institucionalidad educacional durante gran parte del periodo que rodea la creación de la Universidad de Chile⁶⁷².

Sobre el rol social que desde su fundación tuvo la Universidad de Chile, según escribe Serrano,

(...) la estructura social del sistema educacional es clara en el conjunto de instituciones educacionales creadas en esa década y en el pensamiento de quienes las fundaron. El objetivo de la Universidad de Chile no era la democratización de la sociedad, sino (...), su racionalización a partir del poder transformador del conocimiento. Por eso la universidad era científica y era superintendencia de educación⁶⁷³.

A modo de síntesis, el carácter de esta institución universitaria entre 1852 y 1879, “era estrictamente profesional y preparaba para la abogacía, la medicina y las ingenierías”. En este contexto “solo preparaba para grados académicos que habilitaban para títulos profesionales y las asignaturas impartidas preparaban estrictamente para las profesiones”. Así, en el reglamento de 1847 se incluían “entre las asignaturas superiores la literatura y la filosofía, pero no fueron impartidas a pesar de las múltiples indicaciones de Bello”. El origen de este tipo de educación superior “profesionalizante” sería “una adaptación a la realidad de

⁶⁷¹ Carlos Ruiz (2010: 42).

⁶⁷² Carlos Ruiz (2010: 43).

⁶⁷³ *Op. cit.*, 85

los hechos: era necesario atraer rápidamente alumnos a las nuevas profesiones basándose en ofrecerles resultados en el menor tiempo posible”⁶⁷⁴.

6.3. Universidad y música en Chile

Revisando el ingreso de la música a la institución universitaria en Chile, la primera de estas instituciones que fue la Universidad de San Felipe no incorporó a la música entre sus disciplinas de estudios superiores. En el contexto de su fundación y de acuerdo al escrito de José Toribio Medina (1928), en el Cabildo de Santiago el 2 de diciembre de 1713 se discutió cómo se podría distribuir el dinero enviado desde su “Majestad Divina” para dotar las futuras cátedras que eran “precisas para la libre aplicación de la juventud” en la que sería la primera universidad. En el detalle vemos dos cátedras de Teología, dos de Filosofía, y luego Cánones, Leyes y Medicina⁶⁷⁵. No encontramos mención a la música, tampoco a las matemáticas que podrían haberla absorbido, si esta institución hubiera seguido la idea de las artes liberales que incluía el estudio del *quadrivium*.

Más adelante, en cédula del 17 de marzo de 1720 encontramos un listado de las cátedras para las cuales hubo finalmente financiamiento, entre las cuales una de Arte⁶⁷⁶, si bien luego se señala cómo éste fue reasignado ya que no alcanzaban los fondos para “tantas cátedras y tan poca gente”⁶⁷⁷. Recordemos eso sí que la comprensión del concepto de arte iba en este caso referido al estudio de las artes liberales, enfocadas a la filosofía y la teología. En este contexto en carta

⁶⁷⁴ *Op. cit.*, 140

⁶⁷⁵ José Toribio Medina (1928: 4-5).

⁶⁷⁶ *Op. cit.*, 22

⁶⁷⁷ *Op. cit.*, 30

llegada al Cabildo en 1732 aparece mencionada una cátedra de matemáticas⁶⁷⁸, pero ya esta disciplina se estudiaba sin considerar a la música.

Otra institución de estudios superiores que fue antecedente de la Universidad de Chile fue el Instituto Nacional según vimos, pero de acuerdo a la historiadora Sol Serrano, si bien en las Ordenanzas del Instituto Nacional de 1811 se señalaba entre una amplia diversidad de propósitos, la formación de “sabios exactos” que entre otras misiones, “den a las artes los primeros empujones”⁶⁷⁹, de acuerdo a la completa revisión del plan de estudios en ninguna de sus partes hubo espacio para la música ni las artes en general⁶⁸⁰.

La Universidad de Chile, institución que posteriormente absorbió tanto a la Universidad de San Felipe como al original Instituto y que pasó a ser el gran proyecto de educación superior de la naciente República, tampoco siguió el camino que tuvieron los *studium generale* ligados a la iglesia que vimos al estudiar el surgimiento de las universidades en el Medioevo europeo. Si bien antes de la Universidad de Chile las academias y escuelas ligadas a la Iglesia tuvieron un rol importante, estas instituciones de menor tamaño no dieron continuidad directa a esta institución que por el contrario, se fundó como respuesta a los nuevos requerimientos ilustrados y republicanos que las anteriores instancias no podían cubrir, fundamentalmente por sus lineamientos religiosos y los conflictos políticos, ideológicos y económicos que estos generaban.

La Universidad de Chile tuvo como modelo de inspiración principal la Universidad Imperial de Francia fundada por Napoleón en 1806, pero la organización en diversas instituciones separadas del modelo francés original no fue seguida en el caso chileno sino más bien adaptado a las necesidades y requerimientos de la

⁶⁷⁸ *Op. cit.*, 34

⁶⁷⁹ Sol Serrano (2016: 54).

⁶⁸⁰ *Op. cit.*, 55

realidad en Chile⁶⁸¹. El modelo se declaraba heredero del saber desde la Grecia clásica hasta esos días y “consecuente con su entrañable clasicismo humanista, Bello defendió extensamente el valor intrínseco del saber como cultivo del alma”⁶⁸². Ahora bien, esta herencia no consideró en ello la tradición que desde Grecia venía extendiéndose desde el pensamiento greco-latino hacia la cultura occidental de la música de tradición escrita, ni aun en su dimensión puramente especulativa.

De acuerdo a Carlos Ruiz, Juan Egaña llamaba explícitamente a que la futura universidad debía ser un gran colegio de artes y ciencias⁶⁸³, y su idea del “gran Instituto Nacional para las ciencias, artes, oficios, instrucción militar” y otros asuntos vitales para la formación del nuevo ciudadano la encontramos repetida en diversas oportunidades⁶⁸⁴. El binomio de artes y ciencias estuvo siempre en el ideario de los fundadores de la institucionalidad educacional chilena, si bien no era la música el arte al que se hacía referencia.

En particular respecto al estudio de la filosofía en dicho periodo, que pudo haber sido el objeto de una posible incorporación de la música en su dimensión especulativa a la universidad, según la tesis de Vasco Castillo (2003), el propio modo en que se comenzó a enseñar la filosofía a partir de la fundación del Instituto Nacional y por lo tanto en el nuevo pensamiento filosófico público, se modificó en el marco de la formación y consolidación de la naciente República de Chile. Esto es, pasó a ubicar sus referentes en los pensadores franceses de la Revolución, a partir de las ideas de Montesquieu principalmente, junto a Condillac, Destutt de Tracy y Rousseau, entre otros. Podemos entender que en esta línea filosófica de enfoque político, el antiguo ideario platónico aristotélico en que la música llegó a tener un lugar central como parte de las artes liberales

⁶⁸¹ *Op. cit.*, 79

⁶⁸² *Op. cit.*, 80

⁶⁸³ Carlos Ruiz (2010: 16).

⁶⁸⁴ *Ibíd.*

y requisito indispensable para alcanzar el estudio primero de la filosofía y luego del cristianismo, ya no tuvo más lugar dentro de la propia institución educacional primero y universitaria después.

En lo que respecta a la dimensión práctica de la música, de por sí ya excluida de la institución universitaria, la cita que Ruiz incorpora de Loreto Egaña nos dicta algunas luces de la consideración en que desde antes de la creación de la universidad se tenía de ciertas manifestaciones populares, vistos como “signos de barbarie y también de amenaza; la necesidad de introducir pautas culturales diferentes que significaron menosprecio de la cultura popular, se convirtió en un imperativo de control social”⁶⁸⁵. Si bien entendemos que la dimensión práctica no tiene necesaria o exclusivamente relación con “manifestaciones populares”, nos sirve en cierto modo de ejemplo por oposición, en el sentido de que no encontraríamos semejantes expresiones al referirse a lo cercano al antiguo ideario.

Por otra parte, y de acuerdo a Serrano, Bello sería heredero de la Ilustración específicamente en Escocia y “del liberalismo doctrinario francés de la República de Julio”⁶⁸⁶. Con mayor detalle,

La ilustración escocesa, de carácter moderado en los límites a la secularización del conocimiento, pero a la vez defensora de la autonomía de las ciencias positivas, produjo un modelo original de universidad en el siglo XVIII y que en cierto sentido fue un preludio de la universidad moderna pues no solo introdujo las ciencias naturales a los estudios clásicos sino que también ligó aquellas con sus aplicaciones prácticas⁶⁸⁷.

⁶⁸⁵ Loreto Egaña (citada en Carlos Ruiz (2010: 31).

⁶⁸⁶ Sol Serrano (2016: 82).

⁶⁸⁷ *Ibíd.*

Fruto de su estadía en Londres, Bello pudo frecuentar intelectuales de dichas latitudes e instituciones y conocer el modelo escocés, que era “opuesto al modelo que representaban Oxford y Cambridge”⁶⁸⁸. Esto porque la opción fue seguir el modelo de aquellas universidades científicas que surgieron fruto de la falta de recursos de algunas regiones, como ocurrió en Escocia respecto a Inglaterra en el siglo XVIII⁶⁸⁹. Más aún, no habría “nada más alejado del concepto de universidad de Bello que el modelo aristocrático de Oxford y Cambridge”⁶⁹⁰. El asunto acá y por lo que hacemos insistencia en esto, es porque según vimos antes, entre las instituciones que lograron mayor desarrollo en el cultivo, estudio y práctica de la música desde el origen de las universidades, en la Edad Media y el Renacimiento, tanto en su dimensión especulativa como práctica, fueron justamente las de Oxford y Cambridge, junto a la de Salamanca, por el rechazo instalado a lo proveniente de España. Dichas universidades fueron las que más destacaron, específicamente en darle un reconocimiento especial a la música práctica. Sin embargo, fueron las más alejadas del modelo original de la Universidad de Chile.

Posteriormente una vez instalado el proyecto de la Universidad de Chile, se estableció una sección de Bellas Artes que reunía a la Escuela de Pintura y al Conservatorio de Música. De acuerdo a Serrano, dicha sección fue “incorporada a la Delegación Universitaria en 1858 para darles ‘el interés e importancia a que están llamadas’”. Al contrario de las ingenierías, no requerían estudios secundarios para su ingreso y sus cátedras no estaban vinculadas a ninguna facultad. Para la historiadora quien lo expresa sin eufemismos, “esta sección no tuvo peso específico ni en la Delegación ni en el Consejo Universitario, y fue un apéndice relativamente marginal de la universidad”⁶⁹¹. A pesar de lo anterior,

⁶⁸⁸ *Ibíd.*

⁶⁸⁹ *Op. cit.*, 114

⁶⁹⁰ *Op. cit.*, 83

⁶⁹¹ *Op. cit.*, 141

“la universidad no se cerró a la educación técnica y artística, lo cual ayuda a explicar por qué la tradición universitaria chilena incorporó después carreras profesionales de tan diversos niveles”, entre las cuales reconocemos aquellas instituidas en el proyecto que lideró Domingo Santa Cruz. Estaban fuera de la universidad, pero dependientes igualmente del Estado, por precario que ello fuera.

En ese contexto, de acuerdo a Samuel Claro en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (2002), la música solo se cultivó “de modo equivalente a otras disciplinas humanísticas y científicas a partir de 1929”. Si bien hubo intentos previos a esa fecha, “sólo gracias a la acción de la Sociedad Bach, fundada por Domingo Santa Cruz en 1917, se pudo vencer la resistencia de muchos decanos reacios a considerar el arte musical a nivel universitario”⁶⁹². Así, en diciembre de 1929 se creó la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, que absorbió al Conservatorio Nacional de Música, creado en 1849. Para Claro, “por primera vez la música alcanzaba la categoría universitaria”. Más aún, “los estudios superiores de música, así como los niveles preparatorio y medio, quedaban regidos en todo el país por los planes y programas que impartía el conservatorio”.

En esta primera etapa universitaria, dicha Facultad reunió a las artes plásticas y musicales y habría sido “señera en el desarrollo y cultivo de la música en Santiago y, luego, en todo el país”. Vinieron entonces las numerosas etapas del proyecto instituyente que revisaremos luego con mayor detalle. Siguiendo la síntesis de Samuel Claro, estas fueron, la creación de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos (1931) que derivó en la creación del Instituto de Extensión Musical (1940). Luego la docencia en el Conservatorio se complementó con la investigación musical a partir de la creación del Instituto de Investigaciones Folklóricas (1943), que a su vez derivó en el Instituto de Investigaciones Musicales (1947). Junto a la creación de la orquesta, el ballet y los sistemas de

⁶⁹² Samuel Claro (en Emilio Casares 2002: 567).

estímulo a la creación, entre muchas otras iniciativas. En el año 1948 la Facultad de Bellas Artes se dividió en, por un lado, la facultad de Bellas Artes dedicada a las Artes Plásticas y por el otro, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Finalmente, en 1981 se volvieron a fusionar en una sola facultad, "conservando sus funciones de docencia, investigación y difusión de la música"⁶⁹³.

6.4. Conservatorio Nacional de Música

De acuerdo a la primera reseña del Conservatorio realizada por Luis Sandoval (1911), Inspector General y Profesor de dicha institución, una vez culminado el periodo de la Independencia y constituida la nueva Patria, los libertadores habrían comprendido la importancia de enviar "hombres tan estudiosos como finos observadores" hacia Europa y Estados Unidos, para ponerse al día de los conocimientos desarrollados en dichas culturas. Éstos al regresar habrían aconsejado replicar en nuestro país el grueso de las instituciones educacionales, de modo de reproducir aquellas que habían consolidado a las sociedades desarrolladas⁶⁹⁴.

En este contexto, José Miguel de la Barra visitó Francia, Alemania e Italia y a su regreso, secundado por Pedro Palazuelos y José Gandarillas, fundó el 26 de octubre de 1849, la primera escuela pública de música y canto⁶⁹⁵. La descripción que realiza Sandoval nos muestra una visión romántica e ilustrada de este acontecimiento, en la cual se le asignaba a la música un rol de tinte platónico. Esta primera escuela, devenida luego Conservatorio, habría tenido su

⁶⁹³ *Ibíd.*

⁶⁹⁴ Luis Sandoval (1911: 7-8).

⁶⁹⁵ *Op. cit.*, 8

antecedente en la Escuela de la Cofradía del Santo Sepulcro de la cual los tres hombres mencionados eran “hermanos”⁶⁹⁶.

Sin entrar en detalles y de acuerdo a los Decretos citados por Sandoval sobre el establecimiento de esta institución, la Escuela quedaba bajo la Dirección del profesor y organista francés recientemente llegado al país, Adolfo Desjardins, bajo protección inmediata del Gobierno y sería la base del Conservatorio de Música que se establecería en Santiago una vez obtenidos los necesarios fondos y gestiones del Gobierno para ello⁶⁹⁷.

En estos breves antecedentes ya podemos reconocer un marco eurocéntrico, principalmente francés, que abriría paso en el periodo de creación de la institucionalidad musical dependiente del Estado, al *modelo Conservatorio*. De acuerdo a cita que incluyó Domingo Santa Cruz en uno de sus discursos, en el espíritu del Conservatorio para su fundación estaba el “cultivo y adelantamiento de la música por medio de la ejecución y estudio de las composiciones clásicas de los grandes maestros”⁶⁹⁸, y añadía, “la Academia era, en suma, una rectora de orientación, destinada a asentar principios estéticos serios y nobles en la vida musical del país”⁶⁹⁹.

En 1850 el Congreso Nacional bajo la presidencia de Manuel Bulnes, aprobó la instalación y sostenimiento de la nueva Academia Superior de Música del Conservatorio, cuya presidencia fue entregada a Isidora Zegers en 1852⁷⁰⁰. El primer reglamento del Conservatorio, de enero de 1851, habría sido gradualmente modificado hasta fines del siglo XIX, buscando "cubrir las demandas

⁶⁹⁶ *Ibíd.*

⁶⁹⁷ Para mayor información sobre los primeros años del Conservatorio Nacional de Música, ver: Luis Sandoval (1911), Eugenio Pereira Salas (1949(35-36), Santa Cruz (1949(35-36), entre otros.

⁶⁹⁸ Domingo Santa Cruz (1949(35-36): 5).

⁶⁹⁹ *Ibíd.*

⁷⁰⁰ Obtenido el 07 de marzo desde: <https://patrimoniochileno.cl/conservatorio-nacional-de-musica/>

de nuevos cursos, mejorar la calidad de la docencia, ampliar la plantilla de profesores y atender las necesidades de difusión musical”⁷⁰¹.

El primer compositor chileno que ocupó el cargo de Director fue Enrique Soro, nombrado en 1919, quien junto a Luis E. Giarda dieron un nuevo impulso a la actividad musical generada en el marco de esta institución⁷⁰². Entre los años 1925 y 1929, con la aparición en escena de la Sociedad Bach, el Conservatorio enfrentó “una época de reajustes y reformas” que dio como resultado el inicio del posterior proceso instituyente que lideró Santa Cruz, utilizando como símbolo de aquello al Conservatorio Nacional de Música:

En 1928 el Conservatorio sufre una reestructuración total y se le anexa al Departamento de Educación Artística del Ministerio. Don Armando Carvajal, que pasa a dirigirlo, desarrolla métodos y programas nuevos, ensancha el campo de los conciertos y continúa la evolución y el progreso⁷⁰³.

Luego en 1929 al dictarse la autonomía de la Universidad de Chile y crearse la Facultad de Bellas Artes, “el Conservatorio adquiere el rango de establecimiento de Educación Superior”⁷⁰⁴. Si bien aun conservando el carácter más técnico que tanto criticaba Domingo Santa Cruz. Bien conocía este último el origen histórico de estas instituciones cuando años después señalaba que, “sólo nuestro viejo Conservatorio conservó su absurdo y vacío nombre, emparentado a invernaderos de plantas raras u hospicios de menesterosos o inválidos”⁷⁰⁵.

La creación del Instituto de Extensión Musical en 1940 con su incorporación definitiva a la Universidad de Chile en 1942, marcará un giro fundamental en el carácter y rol que tendrá el Conservatorio en los años posteriores, según veremos.

⁷⁰¹ Emilio Casares (2002: 896).

⁷⁰² Domingo Santa Cruz (1949(35-36): 6-7).

⁷⁰³ *Op. cit.*, 7

⁷⁰⁴ *Ibíd.*

⁷⁰⁵ Domingo Santa Cruz (2008:309).

Para el estudio que realizamos es necesario tener en consideración que en esta etapa mono-institucional⁷⁰⁶, aquella de la institucionalización de la música y de la consolidación de este proceso instituyente, se habría utilizado la música de tradición escrita de origen europeo como herramienta simbólica de legitimación, teniendo de figura central y eje de dicho proceso al abogado y compositor Domingo Santa Cruz. A este respecto y a modo de contexto de lo que ocurría a la par en otros territorios de América Latina, citamos el trabajo de Merino y Garrido (2018):

En el período comprendido desde 1910 hasta fines de la década de 1940 se establecieron las bases en América Latina para el cultivo de la así denominada música de arte dentro de la perspectiva nacional de cada país. (...) se tradujo en la creación de instituciones públicas de alcance nacional impulsadas por figuras de un fuerte liderazgo aglutinador, como fuera el caso de Carlos Chávez en México, Amadeo Roldán en Cuba, Andrés Pardo Tovar y Guillermo Uribe Holguín en Colombia, Carlos Sánchez Málaga, Andrés Sas y César Arróspide de la Flor en Perú, Lauro Ayestarán en Uruguay, Carlos López Buchardo y Alberto Ginastera en Argentina, y *Domingo Santa Cruz en Chile*⁷⁰⁷.

En síntesis, el Conservatorio estuvo entonces bajo la dirección del Ministerio de Instrucción Pública, luego tuvo una breve dependencia de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile y de la Dirección General de Enseñanza Artística, para en 1929, ser integrado a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, adquiriendo el rango de establecimiento de educación superior. Luego en 1948, se separaron las artes plásticas de la música en facultades autónomas, quedando incorporado el Conservatorio a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. De acuerdo al trabajo de Samuel Claro, se fundaron además Conservatorios en Concepción, Chillán, Viña del Mar y la ciudad de La

⁷⁰⁶ Ver nota n° 2, página 8.

⁷⁰⁷ Luis Merino y Julio Garrido (2018: 80). El destacado es nuestro.

Serena, si bien el de Santiago tuvo el predominio musical e institucional en el país⁷⁰⁸.

6.5. Proyecto instituyente de la música de tradición escrita

Llegamos al núcleo en que se enfoca esta investigación, el proceso en el cual se llevó a cabo la institucionalización de la música de tradición escrita en la Universidad de Chile que según proponemos, llevaría al binomio Arte-Ciencia de la música a la institución universitaria, específicamente a la Facultad de Bellas Artes de dicha casa de estudios.

Para la comprensión de este proceso y a partir del amplio periodo que abarca esta investigación, entre los años 1928 y 1953, tomaremos la periodización realizada por Luis Merino (2019) respecto a la institucionalización de la música de tradición escrita en la Universidad de Chile, específicamente enfocada al ingreso de la *investigación musical* a esta institución universitaria. Dicha periodización propone una división de este periodo amplio en tres etapas.

De acuerdo a Merino, una primera etapa se extiende entre 1928 y 1940, “cuando la música se establece como una actividad académica”. Luego la segunda etapa “se inicia a comienzos de la década de 1940, cuando se institucionaliza la comunicación de la música al público, entonces conocida como extensión”. Finalmente, la tercera etapa “se inicia con la incorporación institucional de la investigación musical como función universitaria”, hecho que ocurre el año 1947. De este modo para Merino, “se establece de manera definitiva el tramado de la música en la Universidad de Chile”⁷⁰⁹. En nuestro caso, cerramos esta tercera

⁷⁰⁸ Samuel Claro en Emilio Casares (2002: 896-897).

⁷⁰⁹ Luis Merino (2019: 5-6). Artículo en proceso de publicación por la *Revista de Musicología*, de la Sociedad Española de Musicología. La paginación utilizada en adelante para citar este escrito,

etapa el año 1953 en el cual Domingo Santa Cruz deja su cargo de Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Evitaremos una presentación en un sentido historiográfico detallado, para lo cual creemos existen trabajos valiosos ya previamente realizados así como actualmente en desarrollo, por autores de la musicología histórica nacional, a la vez que no es el propósito de este escrito presentar una recopilación de los hechos. Abordaremos más bien el eje central del caso de estudio, que toma forma a partir de una figura protagonista de la historiografía de la música chilena de tradición escrita del siglo veinte, fundamentalmente por su importancia y liderazgo en el proceso de institucionalización de esta música. En este sentido, optaremos por desarrollar un relato del proceso tomando principalmente como protagonista a quien participó de la forma más activa desde los primeros pasos hasta el momento en que fijamos el límite de nuestra investigación, en el año 1953. Domingo Santa Cruz entonces será la voz y el actor principal en este recorrido.

Referente admirado por décadas y considerado como el principal impulsor de lo que la institucionalidad de la música de tradición escrita ha sido a partir de entonces, en los últimos años su figura ha comenzado a ser revisitada de modo más crítico, de la mano de nuevos aires interdisciplinarios de la musicología nacional⁷¹⁰. Más allá de los juicios de valor posibles es claro que su personalidad, carácter e iniciativas, estuvieron por décadas en el centro del desarrollo de la música al alero de la Universidad de Chile, la Facultad de Artes y el Conservatorio Nacional de Música.

Junto a Santa Cruz y durante la mayor parte del periodo que esta investigación abarca estuvo el musicólogo español Vicente Salas Viu, fundamental en el

corresponde a aquella del documento inédito. Agradecemos desde ya a su autor por permitirnos utilizarlo antes de su publicación.

⁷¹⁰ Ver entre otras: Peña y Poveda (2010); Peña (2010); Izquierdo 2011; Osorio (2013); Vera (2015).

fortalecimiento de la institucionalización de la música de tradición escrita en Chile así como figura central en la elaboración de su relato escrito, el que hasta años recientes definió la historiografía de la creación musical en Chile⁷¹¹. Según escribe Luis Merino, la contribución e impulso de Vicente Salas Viu a la institucionalización de la música en el país bajo el alero de la Universidad de Chile puede ser ejemplificada en sus labores,

(...) como director ejecutivo del *Boletín de la Revista de Arte* (1939-1940), como funcionario del Instituto de Extensión Musical, como el primer director del Instituto de Investigaciones Musicales (a contar de 1947) y de la *Revista Musical Chilena* (1945-1949), como profesor de la Facultad, como el autor de importantes artículos, además de un relevante libro publicado en 1952 sobre la creación musical en Chile durante la primera mitad del siglo XX⁷¹².

Para Domingo Santa Cruz, presentaremos una breve reseña en este apartado remitida a los años que enmarcan esta investigación, con el objeto de reconocer los eventos que marcaron los fundamentos basales a partir de los cuales se construyó la estructura e imaginario ideológico del que fuera el líder principal del proceso instituyente de la música de tradición escrita en la Universidad de Chile⁷¹³. Dichos fundamentos se habrían originado y consolidado principalmente a partir de los siguientes aspectos: su origen y situación familiar; las instituciones donde realizó sus estudios y las redes que pudo construir a través de ello; su formación como abogado; sus estudios musicales independientes, así como sus estudios de latín y su estadía en Europa, entre otros.

⁷¹¹ Para mayor detalle sobre la importancia del rol que en este proceso tuvo Vicente Salas Viu, señalamos el trabajo de Luis Merino (2019) sobre esta figura, que entrega un importante estudio al respecto, entre numerosos otros escritos sobre esta figura de la musicología nacional. En proceso de publicación al momento de elaboración de este escrito.

⁷¹² Luis Merino (2019: 1).

⁷¹³ Para una reseña más detallada, remitirse a: Domingo Santa Cruz (2008), Denise Sargent (1987), Luis Merino (1986), entre otros.

6.5.1. Domingo Santa Cruz

Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987) nació en la ciudad de La Cruz, hijo de una familia que formaba parte de la elite política y económica de Chile de finales del siglo diecinueve. Realizó sus estudios en el colegio de los Sagrados Corazones (1909-1915), periodo en el que comenzó estudios musicales con la práctica del violín. En el año 1916 obtuvo el grado de Bachiller de Humanidades, ingresando luego de un breve paso por estudios de Medicina, a la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile de donde se graduó el año 1921, obteniendo el título de abogado⁷¹⁴.

Paralelamente a los estudios de Leyes continuó sus estudios musicales, comenzando con la composición como alumno de Enrique Soro, compositor que fuera director del Conservatorio Nacional de Música. Asimismo realizó estudios de latín, asunto que igualmente destacamos entre los fundamentos basales de su estructura ideológica.

En 1917 fundó junto a un grupo de personas igualmente de la elite capitalina y que serían influyentes en el futuro institucional, la Sociedad Bach, fundamental en el proceso instituyente que comenzó a partir de ese momento. Con dicho grupo presentó por primera vez una obra en público, el "Te Deum" para coro mixto, con niños, tenor y bajo solistas, cuerda y órgano⁷¹⁵, que sería el inicio de una activa labor musical abierta a la comunidad de la época.

Posteriormente y en otro de los eventos importantes en su formación, obtuvo el cargo de Segundo Secretario de la Legación de Chile en España, razón por la que viajó y residió en dicho país entre 1922 y 1923. Durante este periodo, realizó

⁷¹⁴ Domingo Santa Cruz Wilson, obtenido el 03 de octubre de 2019 desde:

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97006.html>

Domingo Santa Cruz Wilson, obtenido el 03 de octubre de 2019 desde:
<http://www.uchile.cl/portal/presentacion/historia/grandes-figuras/premios-nacionales/musica/116304/domingo-santa-cruz-wilson>

⁷¹⁵ *Ibíd.*

extensas estadías en la ciudad de París en Francia, así como viajes a otros países en Europa, fundamentalmente motivados por incursiones musicales para asistir a conciertos. Gracias a dichos viajes musicales pudo asistir a la presentación de las obras más emblemáticas del repertorio tanto tradicional como los más importantes estrenos de la nueva música de inicios de siglo. En dicha estadía en Madrid continuó de forma privada estudios con el compositor Conrado del Campo.

A su regreso a Chile en 1923 continuó con su profesión de abogado en el Ministerio de Relaciones Exteriores. Retomó su participación activa y de liderazgo en la Sociedad Bach a partir de 1924, comenzando a dar los pasos iniciales y estructurales de lo que continuaría como el proceso de institucionalización de la música de tradición escrita. Enfocado en esto, a partir del año 1927 dejó de ejercer su profesión de abogado para dedicarse de forma exclusiva a la música, tanto como compositor, académico y en gestión directiva, primero en el Conservatorio Bach fundado el mismo año y luego en 1928 en la Universidad de Chile. Dicho conservatorio formado por la Sociedad Bach tuvo la importancia de elaborar un plan de estudios, tarea en la cual participó Santa Cruz, que luego terminó siendo adoptado por el conservatorio universitario tras su reforma⁷¹⁶.

En el año 1930 la actividad académica de Santa Cruz en la Universidad de Chile se reafirmó a partir de su nombramiento como Profesor de Historia de la Música y Análisis de la Composición en la Facultad de Bellas Artes. Consolidándose luego como Decano de dicha Facultad en 1932 y como Director del Instituto de Extensión Musical en 1940. Sin mencionar las numerosas sociedades y organizaciones a las que perteneció así como sus numerosas distinciones, la más destacada entre ellas la obtuvo el año 1951 en que fue distinguido con el Premio Nacional de Artes con mención en música.

⁷¹⁶ Para mayor detalle consultar L. Merino (1979). "Presencia del creador Domingo Santa Cruz Wilson en la historia de la música chilena". *Revista Musical Chilena*, 33(146-), p. 15 - 79.

Comentarios

Al leer sus numerosos escritos y en particular sus memorias (2008), se evidencia la situación de privilegio familiar en la que nació, se crió y vivió, inmerso en profundas redes establecidas entre las personalidades de poder de la época, tanto político, económico, religioso e institucional, las cuales conformaron el contexto habitual de Santa Cruz a lo largo de su vida. Esto resultó fundamental para el rol que tuvo en el proceso que estudiamos. Asimismo, determinó el modo en que se configuró su imaginario y su ideología respecto a lo institucional, lo musical, lo político y social, entre otros aspectos que incidieron en el modo en que se desarrolló el proceso bajo consideración.

El siguiente párrafo de uno de los diversos artículos que fueron dedicados a Santa Cruz en la *Revista Musical Chilena*, en este caso de Denise Sargent, es un buen ejemplo de lo que simbolizó en el imaginario del campo musical que rodeaba la institución de la Universidad de Chile:

Con don Domingo Santa Cruz ha ocurrido lo que rara vez suele verse en la historia de la vida humana, se han reunido en una sola persona un sinnúmero de virtudes y talentos que le permitirían realizar, a lo largo de su vida, todas aquellas iniciativas que nuestro medio artístico necesitaba para poder proyectarse con bases sólidas hacia la meta a que todo arte verdadero aspira. (...) nos ha quedado la impresión como si don Domingo hubiera sido encaminado desde muy joven hacia la bella e importante labor que realizó en la Universidad de Chile⁷¹⁷.

Más adelante otro párrafo que reafirma lo anterior,

Sus estudios de Derecho en la Universidad de Chile, que realizaba paralelamente a los de música, le dieron conocimientos y habilidad legislativa para participar activamente en el estudio y redacción de importantes leyes no sólo en el campo de las artes sino también en materias generales de la Universidad. Asimismo, su labor diplomática como Segundo Secretario de la Legación de Chile en España y como Secretario del Subsecretario de Relaciones Exteriores, fue seguramente una rica

⁷¹⁷ Denise Sargent (1987: 4).

experiencia en el campo de las relaciones humanas que le ayudaría en sus numerosas gestiones ante presidentes, ministros y otras personalidades⁷¹⁸.

Finalmente, Sargent escribía,

Otro aspecto que destaca en don Domingo Santa Cruz como Decano, es que no sólo creaba instituciones de gran importancia y legislaba sobre ellas, sino que además estaba constantemente perfeccionándolas por medio de una rigurosa revisión y reestructuración de sus reglamentos⁷¹⁹.

Lo anterior es importante para entender el imaginario ideológico de Santa Cruz así como evidenciar la combinación de habilidades diversas que conjugó, entre las que permanentemente destacaron su combinación de abogado y líder, con la de compositor y personalidad indudablemente de fina inteligencia. Revisando esto a partir de sus propias palabras, podemos ver que Santa Cruz señalaba en sus memorias, que su doble actividad de futuro jurista y músico, “trajo como consecuencia estudios tan alejados entre sí como los campos en que se originaban: ejecutar piano y entender latín. Nada más separados y, en años muy posteriores, más cercanos, a través de la musicología”⁷²⁰. Los estudios de latín los inició con Emilio Vaisse, a quien señaló como “el más célebre de los críticos literarios del país”⁷²¹.

Revisaremos a continuación aspectos fundamentales de este proceso instituyente. El foco de dicha revisión estará puesto en recoger lo que los propios actores de ese proceso, que formaron parte del grupo cercano de Domingo Santa Cruz, describieron y por ello, transmitieron en los escritos que terminaron dando forma al discurso oficial de la historiografía mayoritaria del siglo veinte⁷²².

⁷¹⁸ *Ibíd.*

⁷¹⁹ *Op. cit.*, 9

⁷²⁰ Domingo Santa Cruz (2008: 59).

⁷²¹ *Op. cit.*, 61

⁷²² Mayor análisis de este proceso instituyente se realizará en el Capítulo 7mo de esta investigación.

6.5.2. Pasos anteriores a 1928

Sin referirnos a todos los eventos anteriores a la Reforma de 1928 del Conservatorio Nacional de Música, hecho que marca el inicio del periodo que cubre la presente investigación, es importante mencionar uno de los hitos que resultó decisivo en lo que ocurriría en adelante y en el cual Domingo Santa Cruz fue participante central. Esto es, la creación de la Sociedad Bach, institución independiente que tuvo un rol fundamental en el inicio del proceso de institucionalización de la música de tradición escrita en Chile.

Si bien podemos encontrar diversos escritos en los cuales se relatan los inicios de la Sociedad Bach en fechas disímiles⁷²³, dado que la fecha “no ha sido nunca claramente establecida”⁷²⁴, de acuerdo a lo que Domingo Santa Cruz relata en sus memorias, el día 25 de diciembre de 1923 se habría registrado el acta de la Asamblea General que dio cuenta del “proyecto de ampliación de la Sociedad”⁷²⁵. En dicha oportunidad, en discurso a su cargo, se habrían señalado como fines de la misma, la formación de tres coros para la realización de conciertos públicos, la organización de conferencias musicales, acciones de propaganda para difundir la Sociedad y finalmente, la más importante para nuestro estudio, la de “fiscalizar el movimiento musical de Chile”⁷²⁶.

Todos los integrantes fundadores eran estudiantes universitarios de carreras otras que la música. Esto es, derecho, ingeniería, odontología y arquitectura, cuya reunión se debía a “la circunstancia de que pertenecíamos a familias en las que se cultivaba la música”⁷²⁷. Este importante paso instituyente, de establecerse en tanto Sociedad de modo formal, ocurrió luego de una extensa etapa previa, en la cual dicho grupo de jóvenes universitarios compartieron de

⁷²³ Ver por ejemplo Vicente Salas Viu (1951), Domingo Santa Cruz (1950), entre otras.

⁷²⁴ Domingo Santa Cruz (1950: 8).

⁷²⁵ Domingo Santa Cruz (2008: 140).

⁷²⁶ *Ibíd.*

⁷²⁷ Domingo Santa Cruz (1950: 9).

forma regular en torno a la música y profundizaron sus vínculos. En el contexto de las influencias que compartían, el nombre provino de la *Société Bach* de París. A partir de 1923, se inició una segunda etapa, la de su actuación pública⁷²⁸.

Según escribe Vicente Salas Viu, a partir del año 1925 la Sociedad comenzó a actuar en directa relación con el Gobierno de la época buscando el dictado de diversos decretos-ley en relación a las actividades musicales y de educación artística. Lo anterior fruto de que entre los propósitos de la Sociedad estaba la “reestructura de las instituciones oficiales de música y la fundación de aquellas nuevas que ofrecieran al desarrollo de la cultura musical y a los músicos del futuro otras y mucho más amplias bases”⁷²⁹. De acuerdo a Santa Cruz, “fue aquí y no en otra parte, donde lentamente se fraguó el programa de una futura acción que, estábamos ciertos, se haría cuanto antes”⁷³⁰. Más en extenso agrega,

La Sociedad Bach miraba muy lejos su panorama futuro; se instituía en centro nacional de iniciativas musicales y lugar al que convergerían los contactos exteriores, actividades todas, que correspondían a entidades estatales hasta ese momento inexistentes. La gran Reforma del Conservatorio marcó el comienzo de otra etapa y, con ella, la inevitable declinación de la Sociedad Bach⁷³¹.

En su continuación, el año 1926 fue de diversas actividades musicales las que disminuyeron en 1927, dado que sus integrantes comenzaron la etapa de activa preparación para llevar a cabo el proceso instituyente. Esto reflejado en la fundación del Conservatorio Bach, la Revista *Marsyas*, diversas conferencias y presentaciones sobre música, concursos de composición musical y en forma particular, “intervenciones decisivas de la Sociedad en la organización docente

⁷²⁸ *Op. cit.*, 16

⁷²⁹ Vicente Salas Viu (1951: 47).

⁷³⁰ Domingo Santa Cruz (2008: 69).

⁷³¹ *Op. cit.*, 260-261

musical en general, en el Conservatorio Nacional, en la Educación Secundaria”⁷³², entre otros. Iniciaban así un movimiento de acciones concretas, que captaba todas las inquietudes del medio y las estructuraba según ideas de la Sociedad Bach, y se caracterizó porque en opinión de Santa Cruz, crearon “una atención pública hacia la música”⁷³³.

Objetivo central pasó a ser la Universidad de Chile, que había comenzado a regir la institución del Conservatorio de Música. Ante esto Domingo Santa Cruz señalaba,

Cuando comenzaron las crisis al depender del Ministerio el Conservatorio: Volvimos entonces nuestros ojos hacia la Universidad de Chile, que había sufrido también vejaciones y que proyectaba su autonomía como único medio de poder enseñar y no ser juguete de las contingencias arbitrarias. Nos acordamos que D. Andrés Bello la había inaugurado protegiendo las ciencias, las artes y las letras, ¿podría ella amparar la música?, ¿había ya la música llegado a ocupar el sitio de un arte y de un arte que no era infamante en su ejercicio?⁷³⁴

Vendría entonces la "severa reforma del año 1928, como resultado de una persistente campaña emprendida por los miembros de la Sociedad Bach". De acuerdo a Samuel Claro, "esta agrupación musical exigió agregar a los cursos tradicionales otros de contenido cultural, histórico y analítico, con el fin de elevar el nivel de formación de instrumentistas y cantantes”⁷³⁵. Como antecedentes para tan enfática gestión, para Santa Cruz dicha institución,

(...) carecía de nivel preciso y sus estudios no se conectaban con la educación general primaria y secundaria. En rigor, aunque así fuera, podía ‘titularse’ de concertista, calificativo más cómico que serio, un individuo casi analfabeto⁷³⁶. La

⁷³² Domingo Santa Cruz (1950: 34).

⁷³³ *Op. cit.*, 57

⁷³⁴ *Op. cit.*, 41

⁷³⁵ Samuel Claro (en Emilio Casares 2002: 896).

⁷³⁶ Cabe señalar que las opiniones de Santa Cruz, acá nos permiten ayudar a construir y presentar su propia visión del proceso en cuestión. Sin embargo, no compartimos su relato en muchos

Universidad de Chile, de cuya Facultad de Humanidades dependía el Conservatorio, no había hecho absolutamente nada por él, no lo entendía y lo menospreciaba⁷³⁷.

Más aún, tenía una visión muy crítica a la gestión de Soro, su antiguo profesor de composición, cuya directiva, de acuerdo a Santa Cruz, había declarado en diversas oportunidades “que en el chileno ‘no había pasta’ para ir más allá de un ejecutante, de un ‘obrero del arte’, entendido esto no en su noble sentido, sino en el de una enseñanza manual, ajena a todo nivel intelectual superior”⁷³⁸.

Luego de la Reforma de 1928 y con la colaboración directa del Ministro de Educación, para la Sociedad Bach se iniciaba una nueva etapa,

(...) la de la colaboración con el Gobierno y con el Conservatorio; muchos socios y personas allegadas a ella fueron llamados a la enseñanza, entre ellos me contaba yo mismo, que fui nombrado profesor de Historia de la Música y de Análisis; Carlos Humeres, Cora Bindhoff, Julia Pastén, Samuel Negrete, Werner Fischer, Humberto Allende, Alberto Spikin, etc. Los planes de estudio eran simplemente los nuestros y sobre todo, la concepción estética era la que todo nuestro movimiento artístico había ido imponiendo a través de cuatro años de intensas campañas de prensa y persuasión individual⁷³⁹.

Ahora bien y como veremos con abundantes ejemplos, estas incursiones instituyentes no estuvieron exentas de conflictos con los que naturalmente se sintieron atacados ante la gestión poderosa de la Sociedad Bach. Según relata Salas Viu, los conflictos en torno a esto fueron en aumento,

Cuanto la Sociedad Bach se esforzaba a favor de un beneficioso cambio en los usos establecidos para la enseñanza de la música en Chile, era seguido con marcado

aspectos. A la vez que afirmaciones de este tipo, requerirían una comprobación más detallada en base a mayor variedad de fuentes, cosa que en este momento excede nuestras posibilidades. Lo mismo corre para el párrafo siguiente y otros a lo largo de los capítulos que siguen. Agradecemos en esto la lectura rigurosa de la Dra. Daniela Fugielli.

⁷³⁷ Domingo Santa Cruz (2008: 248).

⁷³⁸ *Ibíd.*

⁷³⁹ Domingo Santa Cruz (1950: 39).

recelo por los dirigentes del Conservatorio. Fue en vano que más de una vez se pretendiera llegar a una colaboración con ellos (...). Y el conflicto se produjo⁷⁴⁰.

Estos habrían estallado en 1927 en el marco de las reformas de la enseñanza en las cuales estaba directamente involucrada la Sociedad Bach con sus influyentes y bien relacionados miembros. Se acusó entonces a la Dirección del Conservatorio de no querer sumarse a sus llamados de renovación, por lo que la Sociedad Bach “se vio en la dura necesidad de entrar a suplantar la acción directiva del Conservatorio”⁷⁴¹ a través del impulso de nuevos Decreto-ley. Estos hechos habrían de producir una abierta lucha entre el Conservatorio y el grupo de la Sociedad Bach. Por cierto, el relato de Salas Viu es realizado desde el interior del grupo que terminó en el poder, pero es interesante ver que el argumento principal dado por quienes estaban antes en el Conservatorio, era el hecho de que los dirigidos por Santa Cruz no fueran músicos con formación profesional, lo cual no habría ofrecido “garantías suficientes ni representar mucho más que un conjunto de aficionados”⁷⁴². Finalmente hubo de intervenir el propio Ministro de Educación para buscar resolver la situación, si bien recordemos que dicho personero era del entorno de la Sociedad⁷⁴³.

Señalaba entonces Salas Viu que la reforma del Conservatorio,

(...) supuso la culminación de las luchas sostenidas por la Sociedad Bach para elevar, desde sus raíces en la enseñanza, el nivel de la música chilena. A la vez que lo dicho, es el punto de partida, ya franco y sin tropiezos, hacia la fundación y estabilidad de las instituciones en que hoy se asienta la cultura musical del país⁷⁴⁴.

Revisando en más detalle las fuentes, queda en evidencia en las palabras de Salas Viu cómo Domingo Santa Cruz actuó en tanto figura central del proceso

⁷⁴⁰ Vicente Salas Viu (1951: 39).

⁷⁴¹ *Op. cit.*, 40

⁷⁴² *Op. cit.*, 41

⁷⁴³ A modo de ejemplo, Peña y Poveda (2010) se refieren a Santa Cruz y su equipo como a un “grupo de aficionados”.

⁷⁴⁴ *Op. cit.*, 42

instituyente, tanto desde el período de instalación en el contexto de la Sociedad Bach, como en el siguiente de consolidación, una vez ya instalado Santa Cruz en la Universidad de Chile y siendo elegido Decano de la creada Facultad de Bellas Artes. Los contactos directos con las máximas autoridades universitarias que siempre sostuvo Santa Cruz, son explicitados en diversos ejemplos a lo largo de los textos de Salas Viu, procesos en que el propio musicólogo participó de forma igualmente activa y directa.

Domingo Santa Cruz continuó con este nuevo proyecto instituyente, si bien mantuvo como una de sus principales obras, lo realizado por esta agrupación. Así podemos leer en sus memorias,

Lo más importante de todos los años que vengo reseñando y acaso de mi vida íntegra, fue la fundación del grupo que denominamos Sociedad Bach, que, al transformarse en corporación pública tendría importancia capital en el desarrollo de la vida musical del país⁷⁴⁵.

Posterior a la reforma e ingresados los principales líderes de la Sociedad al Conservatorio y a la Universidad de Chile, ocupando cargos principales, la Sociedad Bach dio por terminada su gestión, absteniéndose en adelante, “de toda iniciativa de carácter general que corresponda a las autoridades docentes musicales”, a la vez de “ayudar la obra de reforma a la cual cree ligado el porvenir musical del país”⁷⁴⁶. La Sociedad Bach cesaría sus actividades el año 1933.

6.5.3. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile

Entramos ahora al periodo que hemos determinado como marco temporal de nuestra investigación, por los pasos que se constituirían como principales y determinantes en el trayecto de institucionalización de la música de tradición

⁷⁴⁵ Domingo Santa Cruz (2008: 57).

⁷⁴⁶ Domingo Santa Cruz (1950: 40).

escrita en la Universidad de Chile y a través de ello, de la reunión en esta institución de las dos dimensiones de la música, entendidas como arte y como ciencia. Revisaremos dicho proceso a través del relato de los propios realizadores. Recordemos que siguiendo la periodización de Luis Merino (2019), entre los años 1928 y 1940 se produjo la primera etapa de las tres que comprende nuestro estudio del proceso de institucionalización de la música en Chile y que de acuerdo a Merino, el foco principal de esta etapa estuvo “en el cultivo del arte en la universidad desde una perspectiva académica”⁷⁴⁷.

Respecto a los pasos previos y recordando el anterior apartado, Santa Cruz dejaba constancia en sus memorias cómo la Sociedad Bach “miraba vigilante la creación de una Facultad de Bellas Artes”⁷⁴⁸. Sobre esto señalaba que ya desde el año 1925 y habiendo realizado la propuesta de creación de una Facultad de Artes a Enrique Soro, “me cupo sostener la tesis de que los músicos necesitaban un ascenso gradual para enfrentarse con los abogados, los ingenieros o los médicos. La Universidad, que se había desentendido de lo musical como de algo inferior”⁷⁴⁹. Es entonces, luego de la Reforma de 1928 y habiendo accedido el grupo a la institución universitaria, que el año 1929, “sin que hiciésemos mayor cosa, nos llevó, justamente en su último día a ingresar a la Universidad de Chile en el rango de Facultad. Fue la Facultad de Bellas Artes, la primera y única auténtica”⁷⁵⁰. Esta última afirmación demuestra claridad de Santa Cruz respecto a la real importancia de este paso, al mismo tiempo que a través de su escritura delimitaba una zona de poder.

De este modo, “el 23 de diciembre, un nuevo Decreto-Ley N°6348, reglamenta la facultad y determina cómo irá constituyéndose. Dicho decreto-ley es del 31 de

⁷⁴⁷ Luis Merino Montero (2019: 10).

⁷⁴⁸ Domingo Santa Cruz (2008:305).

⁷⁴⁹ *Op. cit.*, 306

⁷⁵⁰ *Op. cit.*, 292

diciembre”⁷⁵¹. En adelante, esta nueva entidad, “comenzaba por tener, la primera en nuestra Historia, las tres funciones universitarias que hoy se miran como básicas: El ‘cultivo’ -creación e investigación- la ‘enseñanza ‘y la ‘extensión’”, finalidades que aparecen al año siguiente, en el Estatuto de 1931, “claramente expresadas como objeto general del trabajo universitario”⁷⁵², agregando luego, “la nueva Facultad era, auténticamente, como propalaban sus creadores, la guardiana de la tradición, baluarte noble y serio de las mejores orientaciones artísticas y defensora de auténticos valores en la cultura chilena”⁷⁵³. En el año 1931 fue así dictado el nuevo Estatuto para la Universidad, el cual,

(...) colocó las artes en su sitio, les dio cabida dentro de los objetivos básicos de la Universidad, junto a las Ciencias y las Letras (...), las artes, recibidas con tan escasa simpatía y en medio de tantos resguardos, dentro de la Educación Superior⁷⁵⁴.

Ese mismo año fue elegido Armando Carvajal como Decano titular de la Facultad de Bellas Artes, hecho que de acuerdo a Santa Cruz consistió en la primera elección de un *Decano artista*⁷⁵⁵, gracias a lo cual “quedó legalmente constituida la primera directiva auténticamente tal y comenzó la Facultad su Libro de Actas con el N°1 en ese 14 de octubre de 1931”⁷⁵⁶. El propio Santa Cruz asumiría como Decano de la Facultad en 1932. Escribía luego en sus memorias, “quedé así a la cabeza de la nueva situación a que accedíamos dentro de la Universidad de

⁷⁵¹ *Op. cit.*, 307

⁷⁵² *Op. cit.*, 310

⁷⁵³ *Op. cit.*, 320

⁷⁵⁴ *Op. cit.*, 339

⁷⁵⁵ *Op. cit.*, 347

⁷⁵⁶ *Op. cit.*, 348

Chile, nunca pensada antes y mucho menos aún, que esta novísima tarea tomara mi vida por largos años”⁷⁵⁷. Sobre lo mismo y más en extenso,

Sin jactancia ni falsa modestia, creo que mi nombramiento era el que correspondía. Ningún profesor de artes plásticas habría podido ocupar mi lugar. (...).Por otra parte, mis estudios de Derecho (...) aseguraron una consideración que me permitió hablar con autoridad que difícilmente, algunos, aceptaban al representante artístico. (...) Me consagré con alma, vida y corazón a estructurar una Facultad. Todo estaba por hacerse, desde modificar su absurda constitución hasta dotarla de elementos materiales, y personal⁷⁵⁸.

Con la creación de la Facultad de Bellas Artes, para Santa Cruz se cerraba un periodo de diez años, 1923-1933,

(...) en que nuestras más importantes metas se hallaban alcanzadas; lo que en adelante vendría eran consecuencias y consolidación de proyectos. En lo principal, como dicen en lenguaje jurídico, estaba el rango y situación alcanzado por las artes. Habían pasado a ser consideradas con poder y representación en la Universidad; disponían de recursos (...). El arte, incluso el contemporáneo, cosa no muy frecuente en el mundo de entonces, pasaba a constituir un arte oficial en la Universidad y por ende del Estado, en lo cual la Facultad de Bellas Artes era su delegataria. La Facultad que regíamos gozaba en ese sentido de una jerarquía sin paralelo entre sus hermanas. La Universidad de Chile, con su estabilidad y autonomía nos protegió en adelante en forma jamás vista en el país⁷⁵⁹.

En cuanto a lo propiamente musical, la Facultad de Bellas Artes pasó a incluir entre sus organismos al Conservatorio Nacional de Música.

A partir del año 1940 y siguiendo a Merino (2019), se inició la segunda etapa del proceso de institucionalización de la música del periodo en estudio, a partir de

⁷⁵⁷ *Op. cit.*, 383

⁷⁵⁸ *Ibíd.*

⁷⁵⁹ *Op. cit.*, 432

las gestiones centradas en acciones orientadas a respaldar mediante una ley de la república las actividades de su comunicación al público. Dichas acciones culminaron en la creación del Instituto de Extensión Musical, bajo dependencia del cual luego fueron creadas la Orquesta Sinfónica, el Coro Universitario y el Ballet Nacional entre otras gestiones. Revisando cronológicamente los números publicados en ese entonces por la recién creada *Revista Musical Chilena*, podemos hacernos una idea de la visión de sus gestores, como haremos a continuación.

En cuanto al primer paso, fundamental fue la creación del Instituto de Extensión Musical (IEM) dependiente de la Universidad de Chile, en el año 1940, bajo la Dirección del Decano de la Facultad de Ciencia y Artes Musicales y de la Representación que para el caso era Domingo Santa Cruz.

En el primer año de publicación de la *Revista Musical Chilena* el Comité Editorial destacaba así la importancia de dicha institución:

Esta iniciativa trascendental, que dotó al país de herramientas culturales de proyecciones vastísimas, acabó también por estar en las manos de la Universidad de Chile, que la creó y la hizo posible. La Facultad de Bellas Artes, a través del Conservatorio Nacional de Música, había llevado modestamente una acción vigorizadora de la profesión musical. El Instituto, creado por la Ley 6696, debía dar medios de vida a los mejores elementos que habían abrazado una carrera incierta y difícil como es la actividad musical⁷⁶⁰.

Un largo proceso habría sido necesario según escribía Santa Cruz, dado que “cuatro largos años de gestiones y de paciente empeño costó el trámite de la ley, e innumerables diligencias”⁷⁶¹, para que entonces en 1942 las “circunstancias económicas hicieron dictar la ley 7.200, que facultó al Presidente de la República para fusionar servicios que ejercieran actividades similares”. Tras lo cual la Universidad de Chile, “eficazmente ayudada por el diputado don Benjamín Claro

⁷⁶⁰ Comité Editorial (1945(7-8): 7-8).

⁷⁶¹ Domingo Santa Cruz (1947(27): 6).

y por el Ministro de Educación don Oscar Bustos, recuperó la tuición del Instituto de Extensión Musical”⁷⁶². Finalmente, “el decano de la Facultad de Bellas Artes, que ocurría era un compositor, fue encargado de la dirección del Instituto, y así se aseguraba”⁷⁶³. Dicho compositor era el propio Domingo Santa Cruz.

A partir de esto, la Universidad de Chile pasó a administrar no solamente los asuntos culturales en torno a la música sino que debió enfrentar importantes consideraciones económicas y de puesta en práctica. La autonomía que obtuvo el Instituto de Extensión Musical hizo que éste se transformara en una organización enteramente universitaria, por lo cual la Universidad no sólo debió hacerse cargo de pagar todo su personal administrativo y técnico, sino que debió proporcionar fondos para su movimiento. El Instituto, “de una entidad que se imaginó como íntegramente costeadada por el Estado, ha venido a ser simplemente una entidad subvencionada por el Erario Público”⁷⁶⁴.

Como informa el primer número de la *Revista Musical Chilena* del año 1946, “en los primeros cinco años que el Instituto ha cumplido, ya que su primera temporada fue la de 1941, ha dedicado su esfuerzo a cimentar el trabajo de sus organismos”⁷⁶⁵. Esto es:

Creó la Orquesta Sinfónica de Chile, que lleva realizados en este tiempo trescientos ochenta y tres conciertos, con un importantísimo acervo de doscientos cuarenta y dos conciertos populares o educacionales; creó la Escuela de Danza, como base para las futuras actividades de un cuerpo de baile; estableció los conciertos de música de cámara; empezó la irradiación de la cultura musical a través del país y con proyecciones a todas las clases sociales; creó en forma sistemática los conciertos educacionales para los colegios y las escuelas; alentó las iniciativas de creación musical y de ejecución por parte de artistas chilenos;

⁷⁶² *Op. cit.*, 6-7

⁷⁶³ *Op. cit.*, 7

⁷⁶⁴ Comité Editorial (1945(7-8): 8).

⁷⁶⁵ Comité Editorial (1946(9): 4).

prestó un apoyo generoso a las representaciones de arte lírico, al facilitar anualmente la Orquesta Sinfónica en forma gratuita para las temporadas de ópera; fomentó el intercambio con el extranjero, al invitar artistas ejecutantes y directores para actuar con sus conjuntos y hasta algunos compositores americanos que vinieron a nuestro país a dar a conocer sus obras⁷⁶⁶.

Santa Cruz complementa posteriormente en el número 15 (1946):

Queríamos otro nivel para la música, pedíamos que el Estado tomara a su cargo el apoyarla, que hubiera conciertos, que éstos fueran legalmente sostenidos, y todo esto se hizo. (...) Si la evolución completa del medio es cosa de veinte años, la posibilidad de llegar a las masas con la música existe tan sólo desde 1941; es decir, desde que se fundó el Instituto de Extensión Musical⁷⁶⁷.

Entre las finalidades que la Ley fijó al Instituto de Extensión Musical estaba la de “dar permanentemente espectáculos musicales, como ser conciertos sinfónicos, óperas o ballets en todo el territorio de la República”⁷⁶⁸. Así, pasó gradualmente a organizar directamente las temporadas sinfónicas, seleccionando intérpretes invitados y programas de obras. Igualmente para las temporadas de conciertos en Santiago que se realizaban en el Conservatorio, en el Teatro Municipal y aquellos conciertos de la OSCH en Viña del Mar⁷⁶⁹.

En el “Editorial” del número 27, Santa Cruz ampliaría la labor al señalar que el Instituto de Extensión Musical tenía por objeto, “impulsar y dirigir la difusión artística en el país y dar a conocer en el extranjero la cultura artística de Chile”⁷⁷⁰. En otras palabras como afirmaba el Comité Editorial en el segundo número, “sobre el Instituto de Extensión Musical se ha echado la responsabilidad completa de la cultura musical del país”⁷⁷¹, y en este camino de batalla

⁷⁶⁶ *Ibíd.*

⁷⁶⁷ Domingo Santa Cruz (1946(15): 14).

⁷⁶⁸ Comité Editorial (1945(2): 4).

⁷⁶⁹ Comité Editorial (1945(1): 28).

⁷⁷⁰ Domingo Santa Cruz (1947(27): 5).

⁷⁷¹ Comité Editorial (1945(2): 4).

constante de acuerdo a Santa Cruz, “hemos llegado a cimentar la institución cultural más grande que la historia de Chile conoce, el Instituto de Extensión Musical”⁷⁷².

La tercera etapa en este proceso se produjo, de acuerdo a Merino (2019), una vez consolidados “los logros de las dos etapas que se han señalado de la institucionalización de la música en la Universidad de Chile: el cultivo de la música en una perspectiva académica, y su comunicación recurrente al público”⁷⁷³. En este contexto y en palabras del propio líder del proceso, “faltaba un aspecto esencial y específico de una entidad universitaria: la investigación”⁷⁷⁴. Según concluye Merino, “con su incorporación institucional hacia mediados de la década de 1940 se establece de manera definitiva el tramado de la música en la universidad”⁷⁷⁵. Esta incorporación se produjo con el hecho fundamental que significó la creación el año 1947 del Instituto de Investigaciones Musicales, que a su vez absorbió el ya existente Instituto de Investigaciones del Folklore. A su cargo quedó quien fuera figura trascendental en esta área del proyecto institucional junto a Santa Cruz, el musicólogo Vicente Salas Viu. Revisaremos estos pasos con mayor detalle en otro lugar más adelante⁷⁷⁶.

Posteriormente y volviendo a los pasos específicos en torno a la Facultad de Bellas Artes, habría que esperar hasta el año 1948 para que, igualmente bajo la gestión impulsora de Santa Cruz, la música obtuviera su propio espacio en una Facultad separada, la que significó también “la integración racional de lo que

⁷⁷² Domingo Santa Cruz (1951(41): 7).

⁷⁷³ Luis Merino Montero (2019: 13).

⁷⁷⁴ Domingo Santa Cruz (2008: 727).

⁷⁷⁵ Luis Merino Montero (2019: 13).

⁷⁷⁶ Ver apartado 7.2.2.

dentro de la Universidad tocaba a la música”⁷⁷⁷. La cual de todas formas, solo duró algunos años. Sobre este paso de separación de la música, Santa Cruz escribía que se había logrado,

Una Facultad de Ciencias y Artes Musicales como, por indicación mía pasó a denominarse, precisando bien claro que no nos ceñiríamos a las solas disciplinas propias de nuestro arte, la creación y la interpretación, el vasto terreno que cubren las ciencias musicológicas, incluyendo en éstas la pedagogía, era gran novedad. No conocíamos ninguna, y menos del rango en que actuaríamos, en otro país americano⁷⁷⁸.

En el texto editorial “Unidad de las Entidades Musicales” del número 27 (1947) de la RMCH, Domingo Santa Cruz anunciaba un cambio importante a la institucionalidad musical, fruto de que las autoridades de la Facultad de Bellas Artes y del Instituto de Extensión Musical, “propusieron al H. Consejo Universitario la unificación legal de estos servicios”⁷⁷⁹. Luego en el “Editorial” del número 29 (1948), Santa Cruz se hacía cargo de notificar la creación de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Según escribía,

Se ha llevado a término el proceso administrativo de dividir la Facultad de Bellas Artes y sustituirla por dos facultades independientes destinadas a dirigir por separado la docencia, la investigación y la difusión en los campos de las artes plásticas y de la música. De este modo empieza a existir para nuestras actividades la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, (...) pasan a depender el Conservatorio Nacional de Música y el Instituto de Investigaciones Musicales y del Decano, directamente, el Instituto de Extensión Musical⁷⁸⁰.

Para este compositor y Decano, “en el vasto crecimiento que la vida musical ha tenido en Chile, se reconoce que en forma permanente ha de estar dirigida por

⁷⁷⁷ Domingo Santa Cruz (2008:846).

⁷⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁷⁹ Domingo Santa Cruz (1947(27): 3).

⁷⁸⁰ *Ibíd.*

un músico”⁷⁸¹. De este modo anunciaba Santa Cruz, “los artistas tendrán en el futuro ocasión de seguirse prestigiando en las labores superiores de la Universidad y prestarán un concurso efectivo y útil en los problemas generales de la educación”⁷⁸².

Más antecedentes sobre esta innovación institucional se entregan en la sección “Noticias” del mismo número. Se detallaba por ejemplo en el Artículo 3ero de su resolución que, dependerían de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales: a) Escuelas Universitarias: Conservatorio Nacional de Música (Sección Musicología y Composición); b) Escuelas e Institutos Anexos: Conservatorio Nacional de Música (Sección de Estudios Instrumentales y de Canto) e Instituto de Investigaciones Musicales⁷⁸³.

Luego en el artículo 4to se señalaba, “el Instituto de Extensión Musical dependerá del Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales”, para lo cual “la Facultad de Ciencias y Artes Musicales eligió Decano Interino a Don Domingo Santa Cruz”⁷⁸⁴. Posteriormente en la sección “Noticias” del número siguiente se informaba de la “elección como primer Decano de la nueva Facultad, por unanimidad a Domingo Santa Cruz”⁷⁸⁵.

Hasta antes de esa fecha ambas cruciales instituciones estaban legalmente separadas. Sin embargo en la práctica, ambas direcciones fueron durante todos los años desde su fundación ejercidas por Domingo Santa Cruz, bien que esto de acuerdo al reglamento, ocurrió solo por coincidencia de cargos. No hubo por tanto conflicto efectivo hasta ahí. En este sentido se puede entender que Santa Cruz comenzó, con tiempo y planificación como habitualmente hizo en todos sus pasos anteriores, a proyectar su retiro, fecha que se aproximaba. Esta

⁷⁸¹ *Op. cit.*, 4

⁷⁸² *Op. cit.*, 5

⁷⁸³ Comité Editorial (1948(29): 24).

⁷⁸⁴ *Op. cit.*, 25

⁷⁸⁵ Comité Editorial (1948(30): 34).

eventualidad abría la posibilidad a futuros problemas de luchas de poder, con la anterior división de cargos, que era necesario dejar resguardados. Por otra parte, en esta iniciativa nuevamente se reafirmaba el carácter normativo y legal de la institucionalidad de la música en la Universidad de Chile.

Finalizado el periodo que abarca este estudio una vez que Domingo Santa Cruz deja el cargo de Decano de esta Facultad tan preciada, citamos un párrafo escrito años después recordando esta labor:

Me consagré con alma, vida y corazón a estructurar una Facultad mal considerada y peor tratada ... cumplí algo desde muchos años anhelado, cuando me cupo dirigir la batalla en pro de la elevación del nivel del arte y de la música en especial. La Sociedad Bach había luchado por ello desde 1924; sostenía que las profesiones artísticas no podían ser como actividades exóticas, aparte de la educación general, y sin equivalencia con el resto de los estudios humanísticos. Me tocaba ahora la magnífica tarea de encajar las artes en la vida universitaria, quitarles cuanto los viejos prejuicios les habían creado de cortapisas, incorporar el profesorado correspondiente a sus cátedras, sin exclusiones ni distingos; en resumen, hacer de esta Facultad una más dentro del marco de la Educación Superior⁷⁸⁶.

⁷⁸⁶ Domingo Santa Cruz (1950: 23).

7. ANÁLISIS

Abordaremos en adelante la bipartición de la música en las dimensiones de arte y ciencia que ha conducido nuestro trabajo, ahora en su aplicación al proyecto instituyente en la Universidad de Chile, lo que a la vez nos servirá para reflexionar la relación entre música e institución. Sobre esto y en el marco del proceso que venimos estudiando, algunas décadas atrás Luis Merino (1986) enunciaba ideas que han sido motor de nuestro trabajo:

Mientras que la primera vertiente se aboca a la “ratio”, vale decir lo que se puede demostrar con la inteligencia; la segunda, en cambio, se aboca al “sensus”, vale decir a la percepción sensible del fenómeno sonoro. Esta última constituye un aporte propio de la cultura europea, y tiene una gravitación decisiva en el rico cúmulo de reflexión que conforma otro de los importantes legados del Viejo Continente. La vitalidad y perdurabilidad de la obra de don Domingo radica en la profunda conjugación de estas dos grandes vertientes y en su adecuación a la idiosincrasia, historia y realidad cultural de nuestro país. (...) Se ha reunido el *Ars* y la *Scientia* como un faro que guía, pero a la vez como un desafío que estimula a todas las personas que buscan de verdad el mejoramiento constante de la cultura nacional⁷⁸⁷.

Enfatizaremos con mayor detalle en el relato de los propios participantes de este proceso instituyente, con el fin de remarcar que dentro de los propósitos de la idea de institucionalización de la música de tradición escrita en la Universidad de Chile, estaba el de constituir a la música en una disciplina equivalente para estudios superiores universitarios, con los diversos ámbitos complejos que esto significa. Retomaremos así los conceptos de nuestro marco teórico que permitirán una comprensión más compleja, a partir de pensar la institución, la escritura (del lenguaje hablado), la escritura musical, el logos y la

⁷⁸⁷ Luis Merino (1986: 32).

racionalización, en diálogo con la música como tal, en sus dimensiones de arte práctico y de ciencia de la música.

Para esto requerimos razonar la relación entre escritura y logos, con una perspectiva meta-escritural según veremos más abajo, enmarcada siempre en el complejo sistema de relaciones que el concepto de institución nos determina. En este caso, razonar la relación en el contexto de la institución universitaria o más bien, en el espacio interior, en el adentro de la universidad, esto como señala Derrida, “suponiendo que siempre se haya sabido identificar un *adentro* de la universidad, es decir, una *esencia propia de la universidad soberana*, y, dentro de ella, algo que se pueda también identificar, propiamente, bajo el nombre de ‘Humanidades’”⁷⁸⁸.

Para Jesús Camarero la relación entre escritura y logos es directa, dado que el texto, literario en su caso, nos ofrece “la doble posibilidad de configurarlo en nuestro análisis, como entidad de pensamiento, de razón (elaboración intelectual), y como entidad de acción (comunicativa, interpretativa)”⁷⁸⁹. Para posibilitar este acto de configuración o en sus palabras, “arte de la interpretación”, será necesario “un estudio del *logos*, del discurso, la interpretación del sentido, la posible verdad del enunciado que pasa al lenguaje, el estilo (en tanto que habilidad para transmitir el sentido, o el sinsentido)”⁷⁹⁰. Así para Camarero, “la existencia de un *logos*, de una materialización histórica trascendental que proviene de la escritura como medio de transmisión y configuración, hace que surja inmediatamente la necesidad de comprender la organización interna de los materiales depositados en la obra”⁷⁹¹, o en el relato para este caso.

⁷⁸⁸ Jacques Derrida (2002: 31).

⁷⁸⁹ Jesús Camarero (2004: 461).

⁷⁹⁰ *Ibíd.*

⁷⁹¹ *Ibíd.*

La escritura que buscaremos analizar, corresponde al relato elaborado desde la propia institución universitaria, justamente aquella que es una de las instituciones de hecho dedicadas a la configuración y transmisión del logos. Esta universidad, institución central que aparece como representación y complejo trasfondo de nuestro estudio, para Derrida “también es, una ciudadela expuesta. Se ofrece, permanece expuesta a ser tomada, con frecuencia se ve abocada a capitular sin condición”⁷⁹². Hace necesaria la reflexión sobre la (propia) institución universitaria, sobre “lo que concierne al dominio soberano de su adentro, al poder que le es propio, el poder que es suyo”, afectando así “al límite mismo, *entre el afuera y el adentro*, especialmente en la frontera de la universidad misma y, dentro de ella, de las Humanidades”⁷⁹³.

Al pensar desde dentro mismo de la institución universitaria los límites de dominio que esta demarca, “se alcanza ese lugar en donde el contexto siempre necesario para la operación performativa (contexto que es, como cualquier convención, un contexto institucional) ya no se deja saturar, delimitar, determinar plenamente”⁷⁹⁴. Este límite, el adentro-afuera universitario y sus bordes, serán de por sí el lugar de relación entre escritura y logos.

Para nuestro caso, el lugar donde se ha instituido la música de tradición escrita que de acuerdo a nuestra propuesta, permitió un nuevo ingreso o transformación y reemplazo de la dimensión especulativa a la música, es la universidad, particularmente la Universidad de Chile. El estudio del proceso nos exige el pensar la institución y para el efecto, pensar la institución en relación a la música. Al respecto, el sociólogo alemán Alphonse Silberman (1963) plantea como requerimiento al momento de reflexionar esta relación, el afán de iluminar la interacción entre individuo e individuo, entre el individuo y el grupo, el individuo

⁷⁹² Jacques Derrida (2002: 17).

⁷⁹³ *Op. cit.*, 75

⁷⁹⁴ *Ibíd.*

y la institución y entre arte y comunicación⁷⁹⁵. Así y dado que la música es una actividad institucionalizada⁷⁹⁶, el énfasis estará siempre puesto en estudiar la música teniendo en cuenta la conexión entre el individuo y los grupos sociales, lo que para nuestro caso corresponde a su relación con la institución⁷⁹⁷.

Para el cumplimiento de dicho afán disciplinar, resulta metodológicamente interesante lo que señala Silberman citando a O. Brunner, sobre estar en guardia respecto a las aproximaciones que trabajan simplemente con realidades establecidas y concebidas ideológicamente, dado que “cuando se opera con estos métodos, se llega exactamente al resultado que se ha presupuestado, dado que esta realidad ostensible ha sido ideológicamente preparada”⁷⁹⁸. El problema sería que la ideología es usada acá como un sistema organizado de pensamiento que lleva finalmente a hacer a la música misma, una ideología. Lo anterior, naturalmente considerando que en lo que concierne a la formación de grupos humanos, dichos grupos se sostienen juntos por acumulación de convicciones, que lleva a al menos, alcanzar a través de la ideología un sentimiento de pertenencia y apoyo⁷⁹⁹, como ocurre al consolidarse una institución.

Dado que la música es un aspecto del ser humano y de la vida social, entonces habría que buscar el estudio de la constitución de instituciones socio-musicales, así como su surgimiento, crecimiento y declinación⁸⁰⁰. Para Silberman y su disciplina, la experiencia musical es más extensamente rodeada por un sistema organizacional, que llamaremos acá institucional, el cual regula las interrelaciones y actividades de los miembros de los grupos y de la sociedad. Para el caso, Silberman se refiere y se interesa en los que denomina “grupos socio-

⁷⁹⁵ Alphons Silberman (1963: 4).

⁷⁹⁶ *Op. cit.*, 5

⁷⁹⁷ *Op. cit.*, 8

⁷⁹⁸ *Op. cit.*, 17

⁷⁹⁹ *Op. cit.*, 18

⁸⁰⁰ *Op. cit.*, 61

musicales”⁸⁰¹. Dichos grupos socio-musicales se reunirían y organizarían ellos mismos en torno a ciertos intereses destacados, los cuales estarían vinculados en el hecho social de la experiencia musical⁸⁰².

Según vimos antes, Max Weber fue uno de los primeros autores en enfrentar la posibilidad de un acercamiento desde la sociología hacia la música, demostrando que ésta podía ser tratada sociológicamente, en este caso, particularmente a partir de su concepto de racionalidad. Retomamos el vínculo con su visionario análisis de la música de tradición escrita en clave del concepto de racionalidad, dado que dicho proceso habría devuelto a la música, si bien no específicamente su aspecto especulativo perdido, al menos sí una transformación de este a partir de una *cientifización* de la música. Esta reinención de la dimensión científica de la música en base a su racionalización en el contexto de una tradición basada en la escritura, la habría traído en parte, de vuelta a una institución universitaria en el caso de la Universidad de Chile.

En estos procesos extensos entran a su vez a participar fuerzas gravitantes definidas por los grados de poder que los participantes ostentan. Estas relaciones de fuerza son de hecho parte constitutiva de las instituciones universitarias en general. La relación entre música y poder es un asunto abundantemente tratado desde diversas disciplinas, sobre todo con el desarrollo de la musicología en comunión con las ciencias sociales. La música, desde el momento de ser partícipe activa y destacada de las diversas culturas y sociedades, ha pasado a tener un rol particular en relación con el uso y abuso del poder, tanto político como económico y social, entre otros. Ya a partir de la *República* de Platón podemos ver cómo a la música se le otorgaba la capacidad de asumir un rol destacado en la tarea de moldear a los futuros buenos ciudadanos para la vida en común. Este último aspecto nos pone de vuelta al origen de nuestra investigación, dado que

⁸⁰¹ *Op. cit.*, 89

⁸⁰² *Op. cit.*, 90-91

dicha capacidad educativa o de afectar a los hombres de la música, puede ser entendida como punto de concordancia entre las dos dimensiones señaladas.

En vinculación con las ideas de Weber sobre la música, desde México, Gabriel Pareyón sugiere una interesante oposición del discurso sobre la racionalización de la música con la teoría política del propio Max Weber. En esta última, de acuerdo a Pareyón (2018), la estructura de poder se organizaría en tres niveles. A saber, el poder carismático, el poder tradicional y el poder legal. Pareyón propone entonces que esta concepción tridimensional del poder, presentaría la posibilidad de interpretar que la música actúa en la sociedad en, a su vez, una tripartición: poder de seducción, poder de persuasión o poder de imposición. En suma, como escribe este autor, “el ejercicio del poder asume un amplio conjunto de formas de música, en la vida pública y privada, con una igualmente amplia variedad de modos de uso en los ámbitos individual, tradicional e institucional”⁸⁰³.

Finalmente y como escribe Dufourt, existe una interdependencia estrecha entre la dimensión puramente creativa de la escritura musical y su inscripción social, lo que podremos reconocer en cada uno de los componentes del sistema musical. Esto es que, los medios de realización y de comunicación que constituyen el tejido institucional de los intérpretes y el público al cual se dirigen, hacen que la

⁸⁰³ Citamos en extenso a Gabriel Pareyón (2018): “La idea de Weber de la música como hábito social y ámbito de poder, coincide con las bases de su propia teoría política (Weber, 1924), que considera una estructura de poder en tres niveles: el del poder *carismático* (liderazgo unipersonal familiar o religioso), el poder *tradicional* (patriarcado, patrimonialismo, feudalismo) y el poder *legal* (burocracia, gobierno de la moderna república). Esta concepción tridimensional del poder (“*Charisma, Tradition und Legalität*”, *Op. cit.* 54) presenta la posibilidad de interpretar que la música actúa en la sociedad en distintas formas de seducción, persuasión o imposición: por principio individualista (carácter de seducción en una serenata; uso de la música como expresión de virilidad), por el ejercicio de un poder interpersonal (persuasión de un grupo social o político a través de la música en una ceremonia religiosa o en una representación lírica; uso laudatorio o propagandístico de una banda de música en una plaza pública); o a través del uso de los símbolos del poder institucionalizado (uso de la banda de música en un desfile militar o en honores a los símbolos patrios en una ceremonia de carácter político). En suma, el ejercicio del poder asume un amplio conjunto de formas de música, en la vida pública y privada, con una igualmente amplia variedad de modos de uso en los ámbitos individual, tradicional e institucional”.

música, con la mediación de diversos mecanismos y tecnologías, sufra directamente la presión de la sociedad. Así para Dufourt, “la música queda, en particular, enteramente tributaria del poder político, cuando ella no le es directamente sumisa”⁸⁰⁴, lo cual ocurre en directa relación, con “un proceso general de racionalización de la violencia que se traduce casi por todas partes en la institución de un formalismo abstracto”⁸⁰⁵.

En los apartados siguientes presentaremos una revisión más sistemática en torno a los ejes operativos que han demarcado las dos dimensiones de la música que hemos acogido, que esperamos nos permita recoger evidencias para elaborar un análisis en base a la discusión conceptual que nos hemos propuesto.

Se abordará con menor detalle la dimensión práctica, dado que consideramos que esta no constituye una novedad en su definición, así como tampoco en la valoración que en su relación con los aspectos técnicos, manuales de su puesta en práctica en tanto oficio, obtiene en un sentido general. En este sentido, sí daremos mayor énfasis a la dimensión especulativa en su versión moderna, ya que su desarrollo y transformación forman parte central de los objetivos e hipótesis principal de esta investigación.

7.1. Binomio Arte y Ciencia de la música en la Universidad de Chile

7.1.1. Dimensión práctica

Según hemos estudiado antes, una de las dimensiones de la música definida a partir de la tradición de pensamiento del mundo antiguo era la dimensión práctica. La que corresponde a la música que suena, el arte musical que necesita

⁸⁰⁴ Hugues Dufourt (2014: 99).

⁸⁰⁵ *Op. cit.*, 214

de intermediarios para ser producido, intérpretes musicales ya sea vocales o instrumentistas y a la vez, en un rol central, el creador musical.

Para la sociología de la música, la función más importante del grupo o la institución en lo que a la creación se refiere, consistiría en generar las condiciones favorables para el trabajo creativo. El creador es una persona y la institución o grupo provee la situación y el clima mental favorable para la creación⁸⁰⁶. Asimismo, y siguiendo a Alphons Silberman, sin tomar en cuenta la íntima relación entre instituciones tales como el gobierno, la moral, la familia, la educación, entre otras, no se podría realmente comprender la obra de un compositor⁸⁰⁷. De este modo, es fundamental para el estudio sociológico de las instituciones musicales el estudio de las conexiones funcionales entre los grupos o instituciones socio-musicales, socio-económicos y socio-políticos.

Haremos una revisión de lo que gracias al proyecto instituyente se realizó respecto a la creación, la interpretación y la extensión musical en la Universidad de Chile, entre otros aspectos, con el foco en el discurso que se volvió oficial, evidenciando a la vez cómo dicho relato fue construyendo, sosteniendo y finalmente consolidando la institucionalización de la música de tradición escrita. A la vez que terminó por canonizar el modo en que la historiografía oficial construyó el *arte musical*. Lo anterior será principalmente en base a la *Revista Musical Chilena*, medio oficial de difusión, desde el año de su aparición en 1945, hasta el año 1953 al que esta investigación se limita.

Veremos cómo la narración oficial posterior a la reforma de 1928 y ya iniciada la etapa de consolidación de la institucionalidad de la música, nos muestra con meticulosidad cuán extenso fue el proceso que buscaba fortalecer a la música en su dimensión práctica, consolidar al arte musical. Lo encontraremos ejemplificado en la formación de intérpretes y conjuntos, pero principalmente

⁸⁰⁶ Alphons Silberman (1963: 136).

⁸⁰⁷ *Op. cit.*, 153

en el fortalecimiento de la que pasó a ser figura central en este proceso, el compositor de música de tradición escrita.

7.1.1.1. Creación e interpretación

Conservatorio Nacional de Música

Las etapas iniciales del proceso instituyente de la música de tradición escrita en la Universidad de Chile tuvieron como principal foco de sus intenciones y acciones a la que en ese momento era la institución dependiente del Estado más importante dedicada a la música, el Conservatorio Nacional de Música. Siguiendo la línea de este tipo de instituciones dedicadas al perfeccionamiento de la música entendida en tanto arte práctico, el Conservatorio había estado dedicado principalmente al desarrollo técnico-musical de intérpretes musicales. En numerosos comentarios obtenidos tanto de la *Revista Musical Chilena* como de otros textos de autoría de los líderes del proceso instituyente, las mayores críticas que se le realizaba era la casi nula formación fuera de lo únicamente técnico instrumental. Es decir, nulo espacio para una consideración teórica o especulativa de la música, dimensión que luego sería fundamental en el giro que tuvo el proceso. Era por esto, símbolo de la marginación que había sufrido la música práctica al perder su espacio como disciplina digna de estudios superiores en el entorno de las universidades y que se buscó reparar con el proyecto institucional en la Universidad de Chile⁸⁰⁸.

Según veremos ahora, el Conservatorio Nacional de Música, siendo uno de los ejes principales de la estructura institucional, era abundantemente mencionado en los primeros años de la *Revista Musical Chilena*, ya sea a través de reseñas informativas o en secciones que enfatizaban la necesidad de profundizar en su

⁸⁰⁸ Dejamos evidencia que, igual como señalamos antes en Nota al Pie, estas afirmaciones corresponden a la versión que Santa Cruz elaboró y desplegó, en lo que pasó a ser el relato oficial. Es decir, más que afirmaciones ciertas, lo que requeriría una comprobación detallada en base a fuentes más variadas, pasaron a ser un argumento que sirvió para desplazar el poder de un grupo a otro. Agradezco nuevamente la lectura exhaustiva de la Dra. Daniela Fuguelli en esto.

desarrollo y renovación. Varias editoriales de este periodo contribuyen a reconstruir los años previos a la creación del Conservatorio, ocurrida cuando “el 26 de Octubre de 1849, el Ministro don Manuel Antonio Tocornal decretaba la creación de la Escuela Musical”⁸⁰⁹. Dicho decreto del Supremo Gobierno para la fundación de una Escuela de Música, debía servir como base para el...

Conservatorio que se establezca en Santiago luego que el Gobierno se halle en actitud de destinar fondos a este objeto. El 17 de Junio de 1850, un nuevo decreto gubernativo fundó la Escuela y Conservatorio de Música que, con tan positivos resultados, viene siendo hasta la fecha el primer organismo de educación musical del país⁸¹⁰.

El historiador Eugenio Pereira Salas señalaba sobre la fundación del Conservatorio, que “una ocasión propicia vino a acelerar el proceso de creación de un Conservatorio Nacional de Música, idea que como muchas otras realizaciones de la Revolución Francesa, había arraigado en el espíritu ilustrado y progresista de los intelectuales de 1842”⁸¹¹. Recordemos acá el *modelo conservatorio* que proponen Shifres y Gonnet, con su referente canónico situado en el Conservatorio de París. La influencia francesa característica de dicho modelo se ejemplifica en las palabras citadas de Pereira Salas.

En el “Editorial” del número 27, Santa Cruz escribía que tras realizarse la reforma del Conservatorio en 1928, éste habría pasado “en calidad de rama técnica del Ministerio de Educación, a constituir la cabeza de las iniciativas musicales del Estado bajo la dirección de don Armando Carvajal”, y que a su vez, “el Reglamento de 1928 quedó en vigencia hasta después del ingreso del Conservatorio a la Universidad de Chile, que se verificó a fines de 1929 y, más propiamente, en el año 1930, al crearse la Facultad de Bellas Artes”⁸¹². A partir

⁸⁰⁹ Comité Editorial (1945(6): 5).

⁸¹⁰ Comité Editorial (1948(31): 37).

⁸¹¹ Eugenio Pereira Salas (1949(35-32): 13).

⁸¹² Domingo Santa Cruz (1947(27): 4).

de la “reestructuración total” del Conservatorio de 1928, “se le anexa al Departamento de Educación Artística del Ministerio”⁸¹³.

Dentro de nuestro periodo de estudio encontramos otros dos Directores del Conservatorio Nacional luego de Armando Carvajal, quien estuvo en el cargo de 1928 a 1943, año en que asumió la Dirección Samuel Negrete. En el año 1947, la sección “Noticias” del número 24 anunciaba que “en reemplazo de don Samuel Negrete Woolcock, que se acogió a la jubilación, el H. Consejo Universitario designó por unanimidad Director del Conservatorio Nacional de Música a don René Amengual Astaburuaga”⁸¹⁴. Este último cerraría el periodo que nos corresponde, cuyo período se vio interrumpido a causa de su temprano fallecimiento el año 1954.

Sobre el Conservatorio (1946-1953)

En el año 1946 según se informa en el número décimo de la RMCH, la Universidad de Chile estudió una completa renovación de la enseñanza que se impartía en las distintas Facultades, para su mejor adaptación a las necesidades culturales del país. Se conformó entonces una Comisión de Reforma para el Conservatorio Nacional de Música, presidida por el Decano de la Facultad, el compositor Domingo Santa Cruz. Como consecuencia de aquello, “la Facultad aprobó el nuevo Plan de Estudios del Conservatorio, que fue sancionado por el H. Consejo Universitario para su aplicación en el año escolar de 1946”⁸¹⁵. Además se decidió ampliar la actividad de extensión a través del Vespertino y otras iniciativas en escuelas (Liceo Manuel de Salas). Asimismo se extendieron los ramos teóricos para todos los estudiantes del Conservatorio, se creó un Coro y se realizaron

⁸¹³ Domingo Santa Cruz (1949(35-36): 7).

⁸¹⁴ Comité Editorial (1947(24): 49).

⁸¹⁵ Comité Editorial (1946(10): 30).

cursos de perfeccionamiento para profesores de música así como cursos para empleados y obreros.

Todas las iniciativas eran avances importantes, si bien constatamos que entre las discusiones de la Reforma no se indica nada respecto a alguna posibilidad de incorporar *otras músicas*. Por el contrario y como era lo habitual, se continuó consolidando el modelo de conservatorio, aunque con un carácter de formación y difusión más extenso. Mencionamos eso sí que hasta el día de hoy la idea de la incorporación de otras músicas apenas aparece cada cierto tiempo como parte de las demandas de los sucesivos movimientos estudiantiles del Conservatorio.

En el año 1949 para la celebración del Centenario del Conservatorio Nacional de Música se incluyó como “Editorial” de la RMCH el discurso conmemorativo que diera Domingo Santa Cruz en la ceremonia de aniversario. Luego en la sección “Actividades Chilenas” se entregaban algunos detalles de lo que fue el Centenario de esta institución. Sorpresa nos resulta encontrar la participación en persona del Presidente del Estado de Chile en dicha conmemoración de la institucionalidad musical en cuestión. Evidencia de la legitimidad que había adquirido el proceso instituyente. Citamos al respecto:

El 26 de Octubre pasado, se celebró con gran solemnidad el Centenario del Conservatorio Nacional de Música. A la velada que con este motivo se llevó a efecto en el Teatro Municipal, asistió S. E. el Presidente de la República, don Gabriel González Videla, Ministros de Estado, el Rector de la Universidad de Chile, el Cardenal Arzobispo de Santiago, Decanos de diferentes facultades universitarias, el Director del Conservatorio de Lima y el Director del Conservatorio de Santiago y ex-directores de esta institución⁸¹⁶.

Esto es, la institucionalidad del país presente, respaldando y legitimando el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile. A saber, el poder político, el poder religioso, el poder intelectual y el de la creación musical de tradición escrita.

⁸¹⁶ Comité Editorial (1949(35-36): 83).

El Premio Nacional de Arte mención Música

Según propusimos antes, el compositor jugó un rol central en este proceso, en un sentido multidimensional. Esto es, por su posibilidad de vincularse con la dimensión especulativa de la música a través de la escritura musical y como vínculo en la relación entre música e institución.

En este contexto, el estímulo a la creación musical enmarcada en la escritura y centrada en la figura del compositor, en tanto sujeto que representa y simboliza la autoridad sobre aquella escritura, cobró lugar central durante este proceso instituyente. El esfuerzo para que los compositores fueran considerados merecedores de un Premio de carácter nacional del cual estaban excluidos, comenzó entonces a dar frutos, para lo cual contarían de acuerdo al “Editorial” del tercer número, con el importante apoyo de un Diputado de la República⁸¹⁷. Nuevamente las instituciones y sus grupos de poder se entrelazaban en el proceso.

El Comité Editorial del segundo número hacía referencia a dichas gestiones. Citamos:

Conforme a las disposiciones de la Ley, se ha constituido el Jurado que deberá discernir por primera vez en el presente año el Premio Nacional de Música. Con este premio se distinguirá la obra de un compositor chileno en su conjunto y en relación a la influencia ejercida en el progreso de la cultura nacional. El Jurado del Premio Nacional de Música lo forman don Juvenal Hernández, Rector de la Universidad de Chile, que lo presidirá, y los señores Eugenio Pereira Salas, en representación del Ministerio de Educación; Samuel Negrete, por la Facultad de Bellas Artes; Carlos Isamitt, por la Asociación Nacional de Compositores, y Javier Rengifo, por la Sociedad de Compositores Chilenos⁸¹⁸.

Mayores detalles respecto a los resultados de estas gestiones y lo ocurrido con el Premio Nacional los revisaremos en apartados posteriores.

⁸¹⁷ Comité Editorial (1945(5): 3).

⁸¹⁸ Comité Editorial (1945(2): 29).

Plan de fomento a la creación musical

Continuando con el proceso, en el número 24 (1947) Santa Cruz se hacía cargo del “Editorial” para anunciar un potente “Plan de fomento a la creación musical”, iniciativa que al día de hoy nos sorprende por su fuerza y energía instituyente. Escribía al respecto:

La Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical, discutió un plan de fomento a la composición musical y acordó proponer al H. Consejo Universitario: Premios por Obras, la realización anual de Festivales de Música Chilena y la creación de Concursos Variables y Circunstanciales⁸¹⁹.

Para Santa Cruz estas iniciativas representaban “el primer esfuerzo realmente serio y sistemático que se hace entre nosotros para fomentar la composición”⁸²⁰ y fueron todas positivamente sancionadas. En cuanto al detalle referimos algunos pasajes de lo que se escribía.

Para el Premio por obra “es el compositor el que tiene la iniciativa”. De este modo, la Universidad “ayudará a todos por igual, no hará cuestión de estilos ni de gustos: sólo exigirá un auténtico espíritu creador y una calidad técnica en consonancia con la naturaleza de las obras”⁸²¹. Luego para los Festivales Periódicos de Música Chilena, “la Junta Directiva organizará los Festivales cada año, en los meses de Octubre y Noviembre, y éstos consistirán en un cierto número de audiciones sinfónicas y de música de cámara” y respecto a las Obras premiadas, se establecía “un original sistema de votación por el público asistente, pero no por todo el público, sino por aquellos auditores interesados en la música chilena que se inscriban anticipadamente”⁸²². No se quedaba fuera el Instituto de Investigaciones Musicales, el cual abriría “periódicamente concursos

⁸¹⁹ Domingo Santa Cruz (1947(24): 3).

⁸²⁰ *Op. cit.*, 7

⁸²¹ *Op. cit.*, 5

⁸²² *Op. cit.*, 7

para estimular algún determinado aspecto de la composición o de la enseñanza musical”.

En otra sección del mismo número el Comité Editorial presentaba los “Reglamentos de Premios por Obra y de Festivales y Concursos de Música Chilena”, los cuales quedaron dictados en el Decreto N° 1128, de la Rectoría de la Universidad⁸²³. Respecto a su detalle oficial citamos algunos fragmentos.

El Decreto n° 3 señalaba:

Que en varias oportunidades, por otras reparticiones públicas fiscales o municipales, se han anunciado concursos de composición destinados únicamente a la música popular, postergando de este modo las formas artísticas de mayor relieve e importancia, las que constituyen el aporte más sólido a la vida cultural de todas las naciones⁸²⁴.

Luego el Decreto n° 9:

Apruébanse los siguientes Reglamentos de Premios por Obras Musicales, de Festivales de Música Chilena, y de Concursos Variables y Circunstanciales⁸²⁵.

Finalmente, el Artículo n° 1:

El Instituto de Extensión Musical realizará cada año Festivales de Música Chilena, destinados a presentar la creación de nuestros compositores y la de los extranjeros residentes en Chile. (...) entre los meses de Octubre y Noviembre, (...) Al término de estos Festivales se concederán premios en dinero y diplomas, en un concurso en el que participarán con sus votos los asistentes a los conciertos⁸²⁶.

Una vez definidas las obras seleccionadas, serían publicadas en la sección “Noticias” de la *Revista Musical Chilena*. En este sentido, esta publicación

⁸²³ Comité Editorial (1947(24): 8-17).

⁸²⁴ *Op. cit.*, 8

⁸²⁵ *Op. cit.*, 9

⁸²⁶ *Op. cit.*, 12

actuaba efectivamente como un medio de difusión y de información directa con su medio.

En cuanto a qué resultado tuvieron estas iniciativas, buena parte del número 32 (1948) fue dedicado a reseñar su primera aplicación. En el “Editorial” de dicho número Santa Cruz se explayaba con satisfacción por lo realizado⁸²⁷, sobre todo respecto al primer Festival que de acuerdo al Decano había conmovido a la opinión pública⁸²⁸. Escribía entonces que los primeros Festivales de Música Chilena “han significado una prueba de cultura y un avance considerable en nuestras prácticas artísticas”, destacando que los Festivales de 1948 “se integraron en su totalidad por música nueva, o por lo menos por obras inejecutadas. (...) abarcando desde las tendencias menos novedosas y tradicionales, hasta producciones de avanzada, situadas enteramente en la música de hoy”⁸²⁹. Resulta interesante constatar que “la casi totalidad de las obras de los compositores presentados en los Festivales pudo ser grabada”⁸³⁰. En ese contexto, para Santa Cruz era momento de confirmar realidades y cosas hechas: “hemos creado un mecanismo de estímulo de la producción musical, lo hemos hecho funcionar en todos sus rodajes y, sobre resultados concretos, nos es posible entrar a verificar los primeros efectos que pueden aquilatarse”⁸³¹.

Se entregaba luego mayor detalle de los resultados, cantidades de obras, cifras y premios, para lo cual se publicó el artículo “Los primeros festivales chilenos”⁸³². Este comienza señalando enfáticamente que los Festivales de Música Chilena celebrados del 26 de Noviembre al 6 de Diciembre de 1948, inaugurados dicho año por el Instituto de Extensión Musical, “han constituido, en su organización y

⁸²⁷ Domingo Santa Cruz (1948(32): 3-10).

⁸²⁸ *Op. cit.*, 3

⁸²⁹ *Op. cit.*, 7

⁸³⁰ *Op. cit.*, 8

⁸³¹ *Op. cit.*, 3

⁸³² Comité Editorial (1948(32): 11-18).

en sus resultados, la iniciativa de mayores repercusiones que, dentro del terreno de la música, haya tenido lugar en el país desde la creación del citado Instituto en 1940”⁸³³.

Más allá de los datos numéricos es necesario mencionar el hecho de que el concierto inaugural de los Festivales fuera realizado en el Teatro Municipal de Santiago. Esto significaba la *comuni3n de las instituciones* can3nicas de la m3sica de tradici3n escrita del pa3s al servicio del plan impulsado por Santa Cruz. Pero a3n m3s destacable (al menos para lo que los festivales de m3sica contempor3nea representan actualmente en nuestro campo musical, casi al t3rmino la segunda d3cada del siglo XXI), es conocer que el propio Presidente del Estado de Chile asistiera a dicha inauguraci3n. Leemos entonces:

El 3xito de los Primeros Festivales de M3sica Chilena ha sido extraordinario. (...) Su Excelencia el Presidente de la Rep3blica asisti3 al Concierto de Inauguraci3n de los Festivales y felicit3 a la Junta Directiva del Instituto de Extensi3n Musical por esta iniciativa⁸³⁴.

Lo anterior nos muestra un evento de significancia mayor, a la vez que marca una cima en la consolidaci3n de la institucionalidad de la m3sica de tradici3n escrita en el contexto del plan liderado por Domingo Santa Cruz, cuyo sujeto de definici3n era el compositor y el centro el repertorio contempor3neo que ellos creaban. Simult3neamente, nos muestra c3mo este evento consolid3 al campo musical al interior mismo de la instituci3n universitaria.

Cerrando esta rese3a del n3mero 32 y para mayor evidencia de la culminaci3n institucional, se a3adi3 la carta de felicitaciones que el Rector de la Universidad de Chile, Se3or Juvenal Hern3ndez extendi3 al Decano, el compositor Domingo Santa Cruz:

Saludo del H. Consejo Universitario:

⁸³³ *Op. cit.*, 11

⁸³⁴ *Op. cit.*, 17

Señor Decano: El Consejo Universitario tomó conocimiento, en su sesión de anteayer, del extraordinario éxito alcanzado por el Instituto de Extensión Musical con la celebración de los Primeros Festivales de Música Chilena y acordó, con este motivo, felicitar a Ud., al Directorio del Instituto, al Presidente del Jurado y Director de la Orquesta Sinfónica, (...) a esta iniciativa, gracias a la cual ha sido posible al mismo tiempo, consagrar los principales valores nacionales *en materia de composición musical*⁸³⁵, por medio de un procedimiento en que hacen equilibrio el juicio de los especialistas y la opinión del público, y poner de manifiesto el elevado nivel de cultura musical alcanzado por este último en Santiago. Los Festivales constituyen, por lo demás, un nuevo motivo de orgullo para la Facultad de su presidencia y para el Instituto de Extensión Musical, porque a la labor constante de difusión de la música realizada por ambas instituciones debe atribuirse, racionalmente, ese alto nivel de cultura musical, sobremanera honroso para nosotros, demostrado por el público en los Festivales a que antes me he referido (...).Saluda cordialmente al señor decano.- (Fdo.) JUVENAL HERNÁNDEZ, Rector⁸³⁶.

Comentario

El plan mencionado fue una notable e innovadora iniciativa de estímulo artístico musical, más allá de que bien puede discutirse el hecho que solo la música de tradición escrita haya merecido tal esfuerzo. Su publicación detallada en extenso en la *Revista Musical Chilena* le da un carácter inédito de transparencia y difusión. En diez páginas se entregan tanto el Decreto general como los Reglamentos para cada una de las iniciativas, lo cual es una contundente muestra del estilo “legalista” que había instalado Domingo Santa Cruz en todo el proceso instituyente, según hemos visto.

⁸³⁵ El destacado es nuestro. A modo de breve reflexión al leer esta misiva, cabe preguntarse si en la actualidad, alguna de las más altas autoridades universitarias tendría siquiera el tiempo de considerar interesarse de lo que refiere la “materia de composición musical”.

⁸³⁶ Comité Editorial (1948(32): 17-18).

No es algo menor verificar ese excesivo celo en lo normativo y lo reglamentario para una actividad que hoy en día se desarrolla de forma muchas veces espontánea, con tendencia a la designación “a dedo” por parte de los que están a cargo de la organización o selección, y donde lo reglamentario no es necesariamente lo habitual. Vemos en lo anterior el carácter de acto instituyente, performativo, que se buscó dar a cada una de estas iniciativas cargadas de institucionalidad. Estas extensas publicaciones en el medio autorizado de la Universidad de Chile y el Conservatorio Nacional de Música, actuaron como respaldo escrito a aquellos ritos de institución⁸³⁷.

Al leer lo que escribía Santa Cruz en aquella oportunidad y conocer los detalles de este completo plan de incentivo a la creación musical que se generó en la Universidad de Chile, es posible ver cómo la institución adquiría aquella característica acuñada por el psicoanálisis institucional, asumiendo una función de envoltorio, contenedor psíquico colectivo. Ya no proveía solo el apoyo económico y de infraestructura, sino todo un componente simbólico de protección, casi familiar. No importaba ya que no existieran más mecenas, pues la institución velaría por transformar y remplazar ese rol, apoyada en la legitimidad legal y toda una estructura de instituciones simbólicas y operativas. En este contexto, las palabras de Santa Cruz en el texto editorial son decidoras:

El compositor crea su oportunidad cuando la desea y el Instituto de Extensión Musical está siempre junto a él, exigiéndole solamente una cosa, que la obra valga. (...) No podemos sino estar satisfechos de esta primera experiencia: los compositores han sacado lo que tenían y algunos habrán registrado el concho del baúl; luego, en adelante, tendrán que componer más⁸³⁸. Lo ya hecho y constatado

⁸³⁷ Para una revisión detallada, se sugiere ver el estudio realizado algunas décadas después por L. Merino (1980). “Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia”. *Revista Musical Chilena*, 34(149-1), p. 80 - 105.

⁸³⁸ Domingo Santa Cruz (1948(32): 6).

permite tener fe y sentir satisfacción por la inteligente y paternal acción de la Universidad de Chile⁸³⁹.

En cuanto al Segundo Festival, este fue cubierto en el número 38 de la RMCH por el Director Juan Orrego Salas en su artículo “Segundo Festival de Música Chilena” (1950)⁸⁴⁰. Asimismo con un extenso trabajo de Salas Viu sobre la obra de Domingo Santa Cruz y luego, referencias críticas en las secciones finales.

Con notable menos énfasis y presentando mínimos detalles, la sección “Actividades chilenas” del número 43 incluyó una breve reseña del Festival en su tercera versión, en la cual, “tres Conciertos Sinfónicos y cuatro de música de Cámara comprendieron los Terceros Festivales de Música Chilena, celebrados en Noviembre y Diciembre de 1952”⁸⁴¹.

La figura del compositor

A lo largo del proceso instituyente la figura que se alzó como representación de esta tradición musical basada en la escritura fue aquella que desde el ideario logocéntrico representaba el compositor⁸⁴². En esto, la *Revista Musical Chilena* hizo un aporte sustantivo de reafirmación de aquellos que tenían en sus manos el don de dominar la escritura musical y crear obras del arte musical a través de ella.

Señalando algunos ejemplos, en el primer número Santa Cruz afirmaba que “el punto de vista de los compositores es profundamente respetable”, porque “ellos representan la vida, en ellos se resume la potencia creadora de nuestra época y,

⁸³⁹ *Op. cit.*, 10

⁸⁴⁰ Juan Orrego Salas (1950(39): 5-13).

⁸⁴¹ Comité Editorial (1952(43): 88).

⁸⁴² Sin pasar por alto que es posible hacer la mención en términos equitativos respecto a “los” compositores y “las compositoras”, dejaremos intencionalmente en este apartado la referencia en género masculino, dado que la mínima presencia femenina en este campo y más aún en esta época, representa un asunto que puede y merece ser abordado por sí solo.

en el futuro, es acerca de ellos y de sus obras que tratará principalmente la historia musical”, aquella historia sobre “los compositores de hoy, como los de todos los tiempos”⁸⁴³. En el segundo número describían la estrategia para la elaboración de los comentarios que utilizaban en los conciertos educacionales: “se pone en relieve la importancia del compositor, creador de la obra, y se dan detalles históricos y geográficos de la época de su vida (...) De esta manera, el escolar llega a interesarse espontáneamente”⁸⁴⁴. Un relato que estaba centrado en el compositor y sus obras basadas en la escritura musical.

Volvemos a mencionar las iniciativas para impulsar la creación nacional que hemos visto en apartados anteriores, en este caso el Premio Nacional de Música, el cual distinguía “la obra de un compositor chileno en su conjunto y en relación a la influencia ejercida en el progreso de la cultura nacional”⁸⁴⁵. Al respecto y en consecuencia con la importancia que los compositores como figura tenían para el proceso, la *Revista Musical Chilena* adoptó la decisión de otorgar el número siguiente después de otorgado el Premio al elegido. Así, el número 5 de 1945 fue dedicado a Pedro Humberto Allende, primer compositor en obtener este reconocimiento. Luego el número 30 de 1948, para el Premio Nacional de Enrique Soro y el número 42 de 1952 a la figura central de Domingo Santa Cruz. En estos números especiales se incluyeron sendos trabajos sobre los homenajeados, tanto biográficos como de comentarios, análisis estilísticos, formales y teórico-musicales.

Hemos mencionado asimismo que, quien no escatimó adjetivos para llenar de loas a los compositores nacionales que le parecían destacables, así como sus obras, fue Vicente Salas Viu, fundamental en el posicionamiento de la figura del compositor en esta etapa. De planteamientos a ratos absolutistas consideraba que “el artista se distingue del común de los mortales en saber dar forma a lo

⁸⁴³ Domingo Santa Cruz (1945(1): 18).

⁸⁴⁴ Filomena Salas (1945(2): 24).

⁸⁴⁵ Comité Editorial (1945(2): 29).

que puede ser intuido”⁸⁴⁶. El problema que vemos en esto es que dichos artistas compositores correspondían generalmente a miembros del selecto grupo de legitimidad institucional. En la misma línea estaba Santa Cruz, líder de dicho grupo quien realizó sistemáticamente una idealización de la figura del compositor, donde él mismo se situaba. Así escribía, “los artistas los encabezaremos por quienes constituyen la ‘sal del mundo’, que son los compositores”⁸⁴⁷.

De Salas Viu encontramos un texto de explícita alabanza al compositor Alfonso Leng⁸⁴⁸, quien luego se transformaría en la figura representativa de esta etapa de consolidación mono-institucional de la música de tradición escrita. A propósito del tono de este artículo y en relación a la crítica al levantamiento de la figura de Leng como emblema del grupo de poder en el Conservatorio Nacional de Música que proponen Peña y Poveda (2010), concordamos en que al revisar este tipo de relatos, se evidencia que una etapa faltante en la legitimación institucional de la música de tradición escrita era la constitución de su propio canon de obras y principalmente, de su propio museo de grandes próceres de la composición nacional.

Para otros ejemplos de exaltación, el número 38 (1950) fue dedicado casi de forma exclusiva a conmemorar el bicentenario del compositor Juan Sebastián Bach, con sendos artículos historiográficos y de análisis teórico-musical tanto de Santa Cruz, Salas Viu, Alfonso Letelier y de otros musicólogos.

El número 39 (1950) reseñaba la realización del Segundo Festival de Música Chilena, especial oportunidad para destacar y resaltar la figura del compositor, incluyendo análisis de obras de los compositores dirigentes del Conservatorio Nacional de Música. Así, fundamentalmente la obra de Santa Cruz recibió páginas de apoyo, estudios y loas, como el extenso artículo de Salas Viu, “La Égloga, para

⁸⁴⁶ Vicente Salas Viu (1948(29): 10).

⁸⁴⁷ Domingo Santa Cruz (1948(31): 5).

⁸⁴⁸ Vicente Salas Viu (1949(33): 8-17).

soprano, coro y orquesta de Domingo Santa Cruz”⁸⁴⁹. Volvemos a resaltar con esta mención cómo se reseñaron entre ellos mismos, unos a otros, sin atisbo de mirar hacia afuera del círculo de legitimidad.

En el mismo número aparecieron breves reseñas biográficas de los compositores referidos, acentuando de un nuevo modo sus figuras. Asimismo en una extensa sección titulada “Música y Vida: La crítica ante el Segundo Festival de Música chilena”, se incluyeron fragmentos de críticas a las obras del festival aparecidos en diversos medios de prensa. Es interesante lo último porque muestra cómo esta actividad universitaria había ganado espacio en la variada prensa escrita⁸⁵⁰.

Interpretación

La mucho menor importancia con que se abordó y consideró el aspecto efectivamente práctico de este arte musical, la interpretación musical, es acá evidenciada en un menor relato en la *Revista Musical Chilena*, el cual se dedicó principalmente a reseñas de Conciertos y algunos artículos sobre solistas visitantes, grandes intérpretes internacionales o algunas efemérides. Hemos visto en numerosos ejemplos cómo la consideración en que se tenía a los intérpretes musicales era notablemente mínima frente al lugar otorgado a los compositores y posteriormente a los musicólogos.

Quienes efectivamente otorgaban a la dimensión práctica su existencia sonora fueron desde inicios del proyecto el foco de críticas. Así, desde la etapa previa en que era la Sociedad Bach la que lideraba los esfuerzos reformistas del Conservatorio, como señala Samuel Claro, "esta agrupación musical exigió agregar a los cursos tradicionales otros de contenido cultural, histórico y analítico, con el fin de elevar el nivel de formación de instrumentistas y

⁸⁴⁹ Vicente Salas Viu (1950(39): 19-32).

⁸⁵⁰ Comité Editorial (1950(39): 89-100).

cantantes", entendido para los integrantes de la Sociedad como el ejemplo de las peores carencias institucionales⁸⁵¹.

A modo de ejemplo a partir de un caso que nos parece emblemático de la menor valoración en que estuvieron los intérpretes, el "Editorial" del número 34 (1949) titulada "Rosita Renard, una artista y un ejemplo"⁸⁵², rindió un Homenaje por el fallecimiento de la muy destacada pianista nacional, luego de haberle dedicado un mínimo lugar antes a pesar de la extraordinaria carrera que parecía iniciar. Esta mención forzada por la trágica situación como pequeña evidencia de la poca o mucha menor consideración que se tenía en la *Revista Musical Chilena* para con los intérpretes musicales. Es decir, muchas veces estos entraban en el relato únicamente como los intermediarios de la creación de los compositores o porque alguna razón de extraordinario peso lo ameritaba. La suerte de aura divina con que se consideraban los propios compositores así como los creían los musicólogos a su alrededor, confirma cómo la legitimidad de la institución estaba en manos de aquellos que dominaban la escritura musical para la creación de obras, para su "escritura". Valga decir que el caso mencionado de Rosita Renard agrupó en sí, además del hecho de ser intérprete, el no menor hecho de ser una intérprete mujer⁸⁵³.

La ópera y la actividad coral

En otro lugar de la música práctica, la actividad operática circuló por un camino independiente con su correspondiente institucionalidad paralela, la cual no logró ser absorbida por la Universidad de Chile. El Teatro Municipal de Santiago era su gran centro y el *bel canto* italiano su referente estético. Este último, fue

⁸⁵¹ Samuel Claro en Emilio Casares (2002: 896-897).

⁸⁵² Comité Editorial (1949(34): 3-5).

⁸⁵³ Incorporamos el pertinente comentario que nos hiciera el Dr. Cristián Guerra, respecto al hecho de su rivalidad con Alberto Spikin-Howard, mucho más cercano al círculo de Santa Cruz.

levantado como el principal enemigo de los “valores musicales” por el grupo instituyente que buscaba por el contrario, legitimar la música de tradición escrita de herencia franco-germana. Si bien la Orquesta Sinfónica debió participar de las funciones líricas, esto se debió a compromisos de reglamentación pública.

El “Editorial” del cuarto número se dedicó entonces a la ópera, o más precisamente en contra de la ópera italiana y contra la mala organización de la ópera en Chile. En opinión del Comité Editorial, se habría desarrollado “más de un siglo de actividad protegida y sostenida por el esfuerzo combinado del Gobierno, de la Municipalidad de Santiago y de los particulares”, producto de lo cual, “nos mantuvieron al margen de todo el desarrollo de la música europea, excepto de la italiana, hasta que el despertar musical verdadero llegó junto con el arte contemporáneo”⁸⁵⁴. Entiéndase, despertar posibilitado por el proyecto y el grupo instituyente.

En el número 15 se insistía respecto a la ópera, nuevamente dedicando la editorial contra ésta y su desproporcionado costo en relación a la actividad que promovía el Instituto de Extensión Musical, así como contra su repertorio italiano y “público esnob”. Vemos que había clara intención de abarcar también esta área de la institucionalidad musical nacional que a pesar de todo se desarrollaba por su vía propia. Escribían así, “creemos que en Chile se puede lograr, en el canto, lo mismo que se alcanzó en otros campos musicales”⁸⁵⁵.

En otro aspecto, en el número 16 Santa Cruz abordaba las actividades corales refiriéndose a la poca profesionalización y respaldo económico de esta área musical, problemática traída a la luz en aquel momento por la elevada calidad que demostrara el Coro de Concepción en visita realizada a la ciudad de Santiago. Sostenía en ese momento, “este problema de nuestra actividad coral,

⁸⁵⁴ Comité Editorial (1945(4): 3-5).

⁸⁵⁵ Comité Editorial (1946(15): 5).

(...) debe ser solucionado sin demora, en bien de la cultura pública y de nuestro buen nombre internacional”⁸⁵⁶.

Posteriormente y siempre en torno a la música vocal Santa Cruz abordaba un tema novedoso, que vuelve a demostrarnos cómo para esta figura era importante no dejar nada al margen del sistema instituido. En el “Editorial” del número 33, realizaba una defensa y un llamado a los compositores a optar por “el canto en el idioma español, como signo y señal de madurez e independencia cultural”. Así, abogaba por que “una política firme para nuestras actividades artísticas debe enfocarse de una vez la rehabilitación del castellano y su empleo sistemático en la música (...). Esto no es ser nacionalista, sino tener dignidad, sentido lógico y justa comprensión estética”⁸⁵⁷.

7.1.1.2. Extensión musical

El proceso instituyente consideraría un sinfín de otros pasos posteriores, de diversa relevancia, con el propósito de consolidar la estructura institucional de la música en la Universidad de Chile. Entre aquellos que se referían al fortalecimiento de la dimensión práctica de la música, sin duda la difusión musical tuvo un rol principal y para ello, la creación del Instituto de Extensión Musical fue fundamental. Recordemos nuestra periodización del trayecto de estudio a partir del trabajo de Luis Merino (2019), en el cual la segunda etapa de este extenso proceso se abre en el año 1940, a partir de la creación del Instituto de Extensión Musical (IEM) de dicha institución, cuyo proceso revisamos anteriormente⁸⁵⁸.

⁸⁵⁶ Domingo Santa Cruz (1946(16): 4).

⁸⁵⁷ Domingo Santa Cruz (1949(33): 7). Acogemos el interesante comentario que nos hiciera el Dr. Cristián Guerra, respecto a que en ese mismo número de la revista aparece un texto de Salas Viu acerca de Alfonso Leng, compositor que escribió la mayor parte de su obra vocal con textos en otros idiomas.

⁸⁵⁸ Ver apartado 6.5.3.

Respecto a algunas de las principales iniciativas desarrolladas por el IEM, revisaremos aquellas que a la vez tuvieron importancia en cuanto a la consolidación del proceso instituyente, sin entrar en mayores detalles en lo que respecta a las temporadas de conciertos o elaboración de programas de las temporadas musicales, dado que la información nos apartaría, en su abundancia, del foco de nuestra investigación.

Orquesta Sinfónica

La creación de la Orquesta Sinfónica de Chile, fundamental en el desarrollo y consolidación de la dimensión práctica de la música, fue igualmente relatada en la RMCH como una batalla ganada frente a la recelada inercia existente en el medio chileno. Para ello, “fue necesario sacudir una tradición que era manifiestamente adversa a las instituciones musicales”⁸⁵⁹. Frente a una suma de situaciones adversas, para el Comité Editorial,

(...) la única solución viable y clara era la de constituir una orquesta sinfónica estable y dotarla de un financiamiento propio. Así nació la Ley 6.696, la primera ley musical que, probablemente, se ha discutido en un parlamento de este hemisferio. El entusiasmo de un grupo de parlamentarios que hicieron suya la idea, representantes de todos los partidos, quitó al proyecto su posible aspecto político. Así y todo, hubo necesidad de hombres animados de verdadero interés por la música que movieran la “ley de la sinfónica”⁸⁶⁰.

De acuerdo a Santa Cruz, nuevamente había llegado “el momento de asegurar la estabilidad por medio de una ley de la República que procurara el financiamiento de las actividades sinfónicas”, para lo cual se contó con el apoyo de “jóvenes diputados y algunos senadores entusiastas por la música, entre los que se contaba el que había sido Vice-presidente de la Sociedad Bach, don Guillermo

⁸⁵⁹ Comité Editorial (1946(19): 4).

⁸⁶⁰ Comité Editorial (1946(9): 3).

Echeñique”. Gracias a ello habría surgido la ley necesaria para crear la Orquesta, “con la ayuda decidida de este parlamentario, a la que se sumó la influencia de la Universidad de Chile y de los propios elementos de orquesta que veían en la ley su seguridad”⁸⁶¹.

Comentario

Es interesante el párrafo anterior dado que nuevamente evidencia una situación sostenida en el proceso de institucionalización, de acompañar y anudar dicho proceso con un uso reiterado de la legalidad, del derecho, a través de leyes y decretos. La siguiente frase del Comité Editorial reafirma lo anterior: “se creó la necesidad y la necesidad hizo dictar una ley y establecer un Instituto con miras a resolver el problema musical chileno y colocar cada cosa en su sitio”⁸⁶². Imposible no recordar que el líder de este proceso, Domingo Santa Cruz, era abogado de profesión.

Se evidencia asimismo que hubo una relación directa con autoridades del poder político y legislativo de la época, lo que marcó una situación especial en cuanto a la comunicación con los poderes del Estado y sus leyes. En esto, la Universidad de Chile exhibió una diferencia clara con las otras instituciones “alternativas”, dado que lo que pasaba en torno a esta institución tuvo que ver con directrices que se tomaban a nivel nacional, donde estaban en juego financiamientos del Estado, con la legitimidad y validez que ello le otorgaba. Como señala Bourdieu (1998, 2010), para la constitución de un campo y el aseguramiento de su poder simbólico, es necesario vincularse con los otros campos que ostentan no solo el poder simbólico, sino el político y el económico. Esto claramente ocurrió en este caso.

⁸⁶¹ Domingo Santa Cruz (1947(27): 5).

⁸⁶² Comité Editorial (1945(7-8): 7).

La idea de que esta institución asumiera “la responsabilidad completa de la cultura musical del país” aparece de por sí desmesurada y demuestra una autoconsideración muy elevada de sus auto-designados gestores. Es decir, ¿qué pasaba con las otras músicas o las otras manifestaciones de la cultura? ¿Si las había, cuáles eran? ¿A qué se referían con “la cultura musical del país”? ¿Sólo la música de tradición escrita y un reducido segmento del folclore⁸⁶³? Por otra parte esta tarea debía cubrir todo Chile, pero evidentemente no había ni los recursos ni las capacidades para lograrlo, ni siquiera en el reducido campo docto.

Nuevas tecnologías. Radiodifusión

Para la época de nuestro estudio la radiodifusión estaba en pleno apogeo en Chile por lo que las radioemisoras constituían un muy valioso medio de difusión, de comunicación así como de importancia en los hechos relacionados con educación y política⁸⁶⁴. En consecuencia, no podía quedar al margen del proceso de institucionalización y las gestiones del grupo en el poder institucional, por lo cual a partir del tercer número (1945), se incorporaron con cierta frecuencia comentarios e informaciones sobre la Radio.

El Comité Editorial del tercer número enfatizaba entonces la necesidad de un “espacio para la música de arte en las radioemisoras” que tendría por objetivo “servir como medio de elevación cultural de los radio oyentes”⁸⁶⁵. Según señalaban, “desde 1934 Radio Chilena desarrolla programas con la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Con un Curso de Apreciación Musical. Conciertos Dominicales, cuya misión fue formar un culto auditorio”⁸⁶⁶. Comenzó así de la

⁸⁶³ Utilizaremos el término folclore para referirnos a la música de raíz campesina, si bien cuando sea parte de una cita extraída de las fuentes estudiadas, se conservará en su uso original, como folklor o folklore.

⁸⁶⁴ <https://patrimoniochileno.cl/breve-historia-de-la-radio-en-chile/>

⁸⁶⁵ Comité Editorial (1945(3): 50).

⁸⁶⁶ *Op. cit.*, 51

mano de la Facultad una intensa actividad radiodifusora, “en colaboración con las emisoras CB 66, Radio Chilena, y CB 57 y CB 180, Radio Sociedad Nacional de Agricultura. (...) incluyendo siempre grabaciones de obras de autores nacionales”⁸⁶⁷. Naturalmente dichos autores eran compositores pertenecientes a la institución universitaria, a cargo de la RMCH, los de “adentro”.

En el “Editorial” del número diecinueve Santa Cruz retomaba la cuestión de la actividad radial esta vez respecto a su programación musical. Se preguntaba en esa oportunidad: “¿Puede el Estado y debe dirigir la orientación estética de la radio? (...) ¿cuál sería la música que se puede indicar como posible y conveniente de ser divulgada?”⁸⁶⁸. Y pronto daba su respuesta afirmando que, “el Estado debe preocuparse de que este recurso de nuestro tiempo no venga a resultar en detrimento de la moral, la cultura y el espíritu de las clases sociales”⁸⁶⁹.

Infraestructura

Todo proceso instituyente, sobre todo de dimensiones como el que estamos estudiando, requiere de un componente concreto reflejado en una infraestructura. La cual considera por una parte el mejoramiento de las condiciones operativas de funcionamiento, y por otro, implica también la representación monumental, física, visible, de su espesor simbólico. Esto es, el aspecto morfológico de la institución. Así en el “Editorial” del número sexto se abordaba lo que era definido como el “principal problema de infraestructura”: el edificio que alberga al Conservatorio⁸⁷⁰.

⁸⁶⁷ Comité Editorial (1946(9): 49).

⁸⁶⁸ Domingo Santa Cruz (1947(19): 3).

⁸⁶⁹ *Op. cit.*, 4

⁸⁷⁰ Comité Editorial (1945(6): 5-7).

A partir del número doceavo Santa Cruz aparecía queriendo continuar con un nuevo paso, referido a la falta y necesidad de infraestructura para los conciertos. Es decir, una sala de conciertos. Escribía al respecto:

Quien haya estado en cualquier capital europea o haya recorrido los Estados Unidos de Norteamérica, habrá constatado cuánto cambia el ambiente, cómo crece el respeto por la música y se hace perfecta la organización de los conciertos cuando éstos son dados en salas consagradas a ellos⁸⁷¹.

Más allá de la comprensible defensa del derecho a una buena sala, lo que violenta en este texto es que para sacar a la luz este asunto escribía sin consideración alguna por todos aquellos, la inmensa mayoría sin duda, que no tenían ni tienen acceso al arte y la cultura por razones socio-económicas. Una mayoría que constituye el grupo de los sin parte. Continuaba Santa Cruz en el mismo tono:

Las salas musicales son verdaderos templos artísticos. (...) ¿Quién no sabe lo que significa haber actuado en el viejo Gewandhaus de Leipzig, en el Albert Hall de Londres, en el Augusteo de Roma, en el Carnegie Hall de Nueva York o la Salle Pleyel de París?⁸⁷²

Evitamos responder a su pregunta, sin embargo resaltamos que este tipo de comentarios vertidos por Santa Cruz en la *Revista Musical Chilena* reafirman la idea que este medio oficial de difusión del grupo en el poder, era escrito para la misma elite a la cual pertenecían.

En este mismo escrito demandaba luego por salas de concierto más grandes, con precios económicos para que asistieran “las masas”, reflejando una visión paternalista y en cierto modo contradictoria. Entre sus explicaciones, Santa Cruz hacía una apología en contra del cine y su uso comercial que a la época en cuestión, se habría apropiado de las salas disponibles y de los recursos del país.

⁸⁷¹ Domingo Santa Cruz (1946(12): 3).

⁸⁷² *Ibíd.*

Otros pasos

Junto a los importantes pasos instituyentes mencionados, se realizaba paralelamente un constante y diverso despliegue de gestiones para cubrir el amplio espectro que la expansión institucional iba abriendo. Asunto significativo relacionado tanto a la extensión como a la consolidación del proyecto instituyente fue su internacionalización, algo que igualmente cuidaron de atender, dado que como afirmaba el Comité Editorial, “nuestra vida artística no puede seguir enclaustrada entre la cordillera y el mar”⁸⁷³. Si bien algunos llamados de este tenor no pasaron de ser únicamente discursos editoriales.

Según se informaba en 1946 en el mismo número, se realizó en ese momento el primer intercambio musical con el extranjero, en este caso con Perú:

Aparece entre las autoridades musicales de Chile y Perú [léase Domingo Santa Cruz en primer lugar] el interés de un intercambio más sistemático y regular, incluso pensando en hacer máximos esfuerzos para extenderlo, por de pronto, entre los países del Pacífico. (...) El viaje de la Orquesta Sinfónica de Lima (...) significa la creación de un principio de unidad interamericana⁸⁷⁴.

Luego en el “Editorial” del número 31 (1948), Santa Cruz retoma la legitimación internacional que parece ser de importancia para él. Recordemos que su carrera profesional como abogado se inició como parte del cuerpo Diplomático de Chile en España, asunto que sería vital en su formación como compositor. Por otra parte, nuevamente su alta consideración del rol de las instituciones es explícita, en esa oportunidad refiriéndose al “servicio de información internacional del país”. Su llamado para este caso era concreto:

El Ministerio de Relaciones Exteriores está mal organizado en lo que respecta a conocimiento exterior de la cultura. (...) necesitamos ediciones de música, depósitos organizados de la música chilena en el extranjero, buena información,

⁸⁷³ Comité Editorial (1946(19): 6).

⁸⁷⁴ *Op. cit.*, 5

fácil y sintética en nuestras embajadas y consulados; es urgente tener discos y ejecutarlos frecuentemente fuera de Chile⁸⁷⁵.

Mencionando otras gestiones, en el segundo número (1945) se informaba que “se ha creado recientemente un Club de Música de la Universidad de Chile, cuyo fin primordial consistirá en difundir la música, entre los diversos círculos estudiantiles (...) de obras de los grandes maestros”⁸⁷⁶. Interesa esta iniciativa por querer una vez más, definir el territorio y valor únicamente del repertorio de tradición escrita de origen europeo.

Luego y destacando por la repetición de sus participantes, se comunicaba que acababa de “constituirse en Santiago la Sociedad de Discófilos Chilenos, con el fin de propender a la difusión de la música grabada”. Se relataba entonces que en la Asamblea Inaugural de esta nueva Sociedad se había elegido “un Directorio provisional, para que se encargara de la redacción de los Estatutos de la entidad y de la legalización de ésta. Los cargos principales recayeron en las personas de Domingo Santa Cruz, Presidente (...)”⁸⁷⁷. Curioso ver cómo Santa Cruz fue perseverante y casi omnipresente en el más amplio espectro de iniciativas para la consolidación y legitimación institucional en este caso de su dimensión práctica.

Una noticia destacada aparece en el número 43 de la RMCH, cuando se informa que “acaba de salir a la venta la primera grabación comercial de música culta chilena, realizada por la R. C. A. Víctor en colaboración con el Instituto de Extensión Musical”⁸⁷⁸. Un paso más en el proceso instituyente de la música “culta”, aquella de tradición escrita, a través de la difusión y respaldo a los frutos de su dimensión práctica.

⁸⁷⁵ Domingo Santa Cruz (1948(31): 8).

⁸⁷⁶ Comité Editorial (1945(2): 31).

⁸⁷⁷ Comité Editorial (1951(41): 91).

⁸⁷⁸ Comité Editorial (1952(43): 88).

7.1.2. Dimensión especulativa

La dimensión especulativa, que fue la predominante en los estudios superiores con carácter filosófico desde el mundo antiguo y luego teológico por varios siglos llegando a tener un rol central en las instituciones universitarias, fue perdiendo con ello su vínculo original con la música según entendemos actualmente el término. Creemos que esta dimensión especulativa, si bien transformada en su esencia, lograría en cierto modo reingresar a la música y en el mismo proceso, a la institución universitaria, al retomar un componente de ciencia al servicio de un sistema de pensamiento centrado en el logos. Aquello habría sido posible a partir de su transformación en base a la racionalización ocurrida en la música de herencia europea, fundamentalmente luego del desarrollo de su escritura musical, así como del desarrollo de la investigación musical y el ingreso de la estética de la música.

A partir de lo anterior, esta transformación de la dimensión *Scientia* de la música la analizaremos en el contexto del proceso instituyente de la música en la Universidad de Chile y en el marco de la Facultad de Bellas Artes, fundamentalmente a partir de tres ejes conceptuales. Estos son, un primer eje amplio relacionado con la escritura, entendido en tanto meta-escritura sobre la propia música y su campo, junto a la escritura musical como tal y su intrínseco episteme racionalista. Luego en un segundo eje, fruto del desarrollo de la investigación sobre la música, definida posteriormente como la disciplina musicológica y finalmente como tercer eje, la relación multidimensional con la institución. Es decir, en su componente instituyente dando paso a la institucionalización de una comprensión transformada de la dimensión ciencia de la música de tradición escrita.

Antes de volver a la revisión principalmente de la *Revista Musical Chilena* dentro del periodo definido, citamos breves ejemplos de la evaluación de este proceso que algunos de los protagonistas realizaron años después. Así, en el año 1960 Domingo Santa Cruz dedicó un artículo en la RMCH para recordar la creación

de la Facultad de Bellas Artes. En dicho texto describía lo que para él era el contexto de aquella etapa. Sus palabras nos dan una idea de lo que escribimos arriba:

La Universidad era un simple conjunto de escuelas profesionales a las cuales un extremado utilitarismo las privaba de las posibilidades de hacer verdadera ciencia, de extenderse hacia la sociedad, relacionarse con los problemas de la cultura general (...). En una palabra, la Universidad carecía de rumbos auténticos, estaba sofocada por el profesionalismo, no servía al país como debía⁸⁷⁹.

El posterior establecimiento de las facultades fruto de la reforma en 1928, se completaría con la creación de cinco Institutos. A pesar de que estos sufrieran suspensiones y reinicios, para Santa Cruz vendrían a completar la idea de Universidad. Esto es, una “finalidad de investigación científica desinteresada, prestigiarían el amor a las ciencias, el respeto por sus hombres, enaltecerían internacionalmente el nombre de Chile”⁸⁸⁰. Cuando los institutos universitarios fueron suprimidos en 1930, “se dejó establecido que la Universidad de Chile iría fundando institutos a medida que algunas cátedras pudiesen servirles de base y de este modo, fomentar la investigación”⁸⁸¹. En esto y de acuerdo a Santa Cruz, el Rector Hernández anunció una preocupación esencial sobre ese punto. Así desde fines de 1941 los institutos de investigación comenzaron a tener un acelerado crecimiento. En este rumbo, si bien recién hasta 1946, se crea el Instituto de Investigaciones Musicales⁸⁸². Veremos más abajo la importancia de éste en lo que proponemos como parte de la tesis de este trabajo, según el propio Santa Cruz no escatimó palabras para enfatizar siempre, “mi empeño al imponer la musicología en la mayor dosis posible”⁸⁸³.

⁸⁷⁹ Domingo Santa Cruz (1960: 97).

⁸⁸⁰ *Op. cit.*, 101

⁸⁸¹ *Op. cit.*, 108

⁸⁸² *Op. cit.*, 110

⁸⁸³ Domingo Santa Cruz (2008:293).

Como escribía Denise Sargent años después en la misma publicación, para Santa Cruz,

A nivel universitario su gran preocupación fue la musicología. En forma autodidacta, le correspondió abordar las cátedras de Análisis de la Composición Musical e Historia de la Música. La primera significó el punto de partida de esta importante disciplina en la docencia universitaria y la segunda, la incorporación del enfoque serio y científico en su enseñanza, profesada, hasta ese momento, en forma un tanto anecdótica y superficial⁸⁸⁴.

La misma autora se refiere luego a este proceso de un modo que resulta apropiado recoger ahora. En el párrafo siguiente concluye citando al propio Santa Cruz en los Anales de la Universidad de Chile:

En 1935 [Domingo Santa Cruz] fue designado miembro de la comisión encargada de estudiar un nuevo proyecto de Reglamento del Conservatorio Nacional de Música, el cual fue aprobado por Decreto de Rectoría N° 566 el 4 de noviembre de ese año 28. La forma novedosa en que aparecen definidos los objetivos de esta entidad, revela la influencia de Santa Cruz, pues éstos no sólo se orientan a "la enseñanza de la música en todos sus grados", sino también al "cultivo de la especulación musical superior"⁸⁸⁵.

Ahora bien, en la consolidación de la dimensión teórica de la música en cuanto a la investigación se refiere, junto a Santa Cruz fue fundamental el musicólogo español Vicente Salas Viu. Siguiendo a Luis Merino (2019) en su elaborado estudio sobre la contribución fundacional de Salas Viu a la institucionalización de la investigación musical, la cual Merino sitúa en Chile entre 1939 y 1953, esta habría sido "resultado de un trabajo dedicado, metódico y gigantesco en la dirección y administración superior, en la enseñanza universitaria, en la crítica

⁸⁸⁴ Denise Sargent (1987: 7).

⁸⁸⁵ *Ibíd.*

musical y cultural, en la investigación musicológica y en la historia de la música”⁸⁸⁶.

De acuerdo a Merino, el rol fundamental de Salas Viu habiendo sido incorporado a la Universidad de Chile, fue su participación en el *Boletín de la Revista de Arte* que apareció entre noviembre de 1939 y mayo de 1940 bajo el auspicio de la Facultad de Bellas Artes. Anteriormente a ello, el propio Santa Cruz participó en las iniciativas de publicaciones sobre música que fueron *Marsyas*, de la que aparecieron doce números en 1927 y *Aulos*, de la que aparecieron siete números entre 1932 y 1934. Entre junio y julio de 1934 se inició la *Revista de Arte*⁸⁸⁷. Posteriormente ambos abordarían una de las iniciativas ejes de este proceso de consolidación de la dimensión especulativa que sería la *Revista Musical Chilena* a partir del año 1945, que veremos luego en detalle.

Para nuestro estudio, organizaremos la revisión en dos amplias secciones. Estas son, teoría e investigación musical primero y luego, escritura sobre música, sección que estará a su vez dividida según sus temáticas.

7.1.2.1. Teoría e investigación musical

Teoría de la música

Antes que la extraviada dimensión especulativa de la música encontrara una nueva configuración en la investigación musical en la Universidad de Chile, fue la teoría de la música la que primero ingresaría a la institución universitaria gracias al proyecto instituyente. Con esto nos referimos tanto al establecimiento de estudios de historiografía musical como a aspectos más puramente teóricos del análisis y la composición musical. En todas estas áreas el propio Santa Cruz sería nuevamente un precursor.

⁸⁸⁶ Luis Merino (2019: 19).

⁸⁸⁷ Luis Merino (2019).

En este asunto y entre los aportes recientes a la musicología nacional, Gonzalo Martínez y José Miguel Ramos (2017) realizan una interesante contribución a los estudios en torno a la figura de Domingo Santa Cruz, proponiendo una aproximación al pensamiento analítico de dicho compositor, quien de acuerdo a estos autores, fuera el primer profesor universitario de análisis musical en Chile⁸⁸⁸. Siguiendo a Luis Merino (1986), destacan que la labor pedagógica de Santa Cruz se enmarcó especialmente en el ámbito de la teoría y la musicología⁸⁸⁹, asentando luego “las bases técnicas e ideológicas del análisis como práctica musicológica”⁸⁹⁰.

Resulta novedoso el estudio de estos autores porque se enfoca específicamente en las bases teórico-analíticas de Santa Cruz, interesante de ser puesto en relación con sus referentes culturales e ideológicos que vimos antes. Así resumen en su texto,

Santa Cruz aparece como fundador de una escuela basada en la perspectiva histórica, en la psicología de la percepción y en la lógica, con un fuerte componente positivista fruto de una asimilación activa y crítica de los postulados de algunos teóricos de principios del siglo XX⁸⁹¹.

Coinciden en afirmar la importancia que para Santa Cruz y a partir de él, para la tradición que se instauraría en el Conservatorio tendría el hecho que tanto los compositores como los intérpretes tuvieran estudios teóricos como parte de su formación. Para el caso específico, “la necesidad de que el músico intérprete practicara el análisis como un medio para conocer lo que interpretaba”, la cual junto “a la relación histórica entre las formas y los géneros”, asimismo “pasaba por la comprensión de la lógica del discurso musical”⁸⁹². Concuerdan a su vez en

⁸⁸⁸ Gonzalo Martínez y José Miguel Ramos (2017: 121).

⁸⁸⁹ *Op. cit.*, 122

⁸⁹⁰ *Ibíd.*

⁸⁹¹ *Op. cit.*, 123

⁸⁹² *Op. cit.*, 127

un aspecto importante para nuestro estudio, respecto a que Santa Cruz resaltó “la valoración de la perspectiva científica del conocimiento para entender el fenómeno musical, lo que fundamentará su actividad musicológica y su gestión en pos de sentar las bases para el desarrollo de esta disciplina en Chile”⁸⁹³.

Institución del logos. El Instituto de Investigaciones Musicales

Una vez completadas las primeras etapas estructurales del proceso instituyente y los posteriores pasos de perfeccionamiento del sistema institucional en su vasta complejidad, algo fundamental era otorgarle un espesor reflexivo de tinte racional, haciendo de este modo ingresar el logos como tal. Esto es, incorporar la razón, buscando una vinculación orgánica del pensamiento y del lenguaje, estableciendo un discurso que diera razón a las cosas⁸⁹⁴. Llevado al terreno específico lo anterior significaba una reflexión sobre la creación y la propia práctica musical, así como sobre el propio campo y su institucionalidad. La importancia de esto residía en la necesidad de contar con un sustento epistemológico desde la disciplina que sirviera de argumento intelectual con aspiraciones científicas, para ayudar así a terminar de entrelazar las innumerables partes de la institucionalización del sistema de pensamiento logo/eurocentrista que la música de tradición escrita venía a simbolizar y que de acuerdo a nuestra hipótesis de trabajo, llevarían a un reingreso vía su transformación, de la dimensión especulativa a la música. Esto es, la incorporación en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile de una nueva idea de la dimensión ciencia de la música.

Para ello, si bien ya había sido primero creado el Instituto de Investigaciones del Folklore, para el grupo en el poder hacía falta una *única* institución que abarcara *todas las músicas*, lo que para el caso vino finalmente a significar el anular e

⁸⁹³ *Op. cit.*, 128

⁸⁹⁴ Ver apartados 3.2.2.1. y 4.2.1. para mayor detalle.

invisibilizar la mayor parte de las músicas de tradición oral. Sería incorporada solo una parte del folclore aceptado como tal, junto a mínimas consideraciones para la música de tradición indígena, para finalmente, terminar de constituir a la música de tradición escrita logo/eurocentrista como el canon musical legítimo.

En el relato de la *Revista Musical Chilena* de ese momento, en el “Editorial” del número 17-18, Santa Cruz realizaba el importante anuncio de la creación del Instituto de Investigaciones Musicales (IIM) de la Universidad de Chile. A través de éste, el logos musical era instituido, ingresaba formalmente a la institución. Escribía entonces Santa Cruz:

Acuerdos recientes de la Facultad de Bellas Artes han determinado la creación de un nuevo organismo musical que es de esperar tenga en el futuro artístico del país una trascendental importancia. Este es el Instituto de Investigaciones Musicales, destinado al progreso de las ciencias relativas a la música, al esclarecimiento de las materias que influyen en el porvenir artístico de una nación y al estudio de las relaciones de los medios musicales entre sí. (...) un sitio para la verdadera investigación; es decir, para aquello que distingue y presta categoría como nada a la educación superior⁸⁹⁵.

Sobre el rol y las actividades del Instituto de Investigaciones Musicales, “la primera finalidad establece que el Instituto se ocupará de la investigación científica y artística, en los campos de la musicología, del folclore, de la historia y de la pedagogía musicales”⁸⁹⁶, todo lo cual debería ir paulatinamente exteriorizándose “en publicaciones, en ediciones musicales y en iniciativas bien concebidas que orienten mejor muchas de nuestras actividades públicas”.

Según era declarado, esta nueva institución “incorpora a este respecto el actual Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, que pasará ahora a ser la sección folklórica del nuevo organismo”, en el entendido de que en este ingreso del logos sería “también muy importante la apreciación estética del folclore”.

⁸⁹⁵ Domingo Santa Cruz (1947(17-18): 3).

⁸⁹⁶ *Op. cit.*, 4

Concluían señalando que, “la historia de la música preocupa a nuestro Conservatorio, en verdad, desde hace muchos años (...) para convertirse en fuente de cultura y en base de un criterio musical ilustrado”⁸⁹⁷. Posteriormente en el número 19 se anunciaba que “para su dirección ha sido nombrado el profesor Vicente Salas Viu, asimismo director de nuestra Revista”⁸⁹⁸.

Para el año 1951, en la sección “Actividades Chilenas” se presentaba una nueva iniciativa ligada a consolidar la epistemología que resguardaba a la institución:

El sistema de Premios por Obra, establecido por el Instituto de Extensión Musical para los compositores chilenos con tan beneficiosos resultados, se ha extendido por Decreto de la Universidad de Chile N° 1701, del 10 de Agosto de 1950, a los trabajos de investigación musical⁸⁹⁹.

Finalmente, el segundo número del año 1952 dedicaba su “Editorial” a destacar y difundir los avances de las investigaciones desarrolladas en el marco del Instituto de Investigaciones Musicales, área que había quedado algo desplazada de la vitrina de defensa y legitimación realizada a través de la RMCH. Para esto se puso énfasis en que la extensa labor del Instituto de Investigaciones de la Universidad de Chile, había sido impulso principal de las investigaciones sobre el folclore chileno⁹⁰⁰. Dicha labor se habría distribuido en dos aspectos fundamentales. A saber, la “recolección, clasificación, análisis de materiales folklóricos; [y] la difusión de su conocimiento en conciertos, transmisiones por radio, cursos, conferencias y publicaciones”⁹⁰¹.

⁸⁹⁷ *Op. cit.*, 5

⁸⁹⁸ Comité Editorial (1947(19): 33).

⁸⁹⁹ Comité Editorial (1951(41): 87).

⁹⁰⁰ Comité Editorial (1952(43): 3).

⁹⁰¹ *Op. cit.*, 4

7.1.2.2. Escritura sobre música

Revista Musical Chilena

El primer número de la *Revista Musical Chilena* fue publicado en el año 1945 bajo la dependencia del Instituto de Extensión Musical de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, cuyo Decano en aquel momento era el abogado y compositor Domingo Santa Cruz. Su primer Director fue el musicólogo español recientemente llegado a Chile, Vicente Salas Viu.

Para una definición actualizada citamos la presentación que se expone en el sitio internet de esta publicación:

La Revista Musical Chilena ha identificado como sus principales áreas de interés, la cultura musical de Chile, considerando tanto los aspectos musicales propiamente tales, como el marco histórico y sociocultural, desde la perspectiva de la musicología y de otras disciplinas relacionadas. Incorpora contenidos vinculados a compositores, ejecutantes e instrumentos de la música de arte, folclórica, popular urbana e indígena, al igual que artículos atinentes a manuscritos, investigadores, aspectos teóricos y modelos musicológicos, además de nuevos enfoques de la musicología como disciplina, tanto en Chile como en América Latina⁹⁰².

A la fecha de realización de esta investigación la publicación consta de 72 volúmenes con 230 números publicados, considerando desde su aparición en el año 1945 hasta el 2018. En cuanto a sus Directores, luego de la primera Dirección a cargo de Vicente Salas Viu (1945-1949), los siguientes directores dentro del periodo de nuestra investigación fueron Juan Orrego Salas (1949-1952) y Leopoldo Castedo (1953-1954).

Más adelante continuaron Pedro Morthairu (1954-1955), Alfonso Letelier (1957-1962), el propio Domingo Santa Cruz a su regreso a la Facultad (1962-1964), Samuel Claro (1964-1968), Magdalena Vicuña (1969-1970), Cirilo Vila (1971-1972),

⁹⁰² Obtenido el 09 de marzo de 2019 desde: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/>

Luis Merino (1973-2017) con el período de dirección más extenso y por lo mismo, probablemente el de aporte más significativo, cerrando en la actualidad con el nuevo Director, Cristián Guerra (2017- a la fecha).

La *Revista Musical Chilena* (RMCH) creada el año 1945, en su primer “Editorial”, firmada por el Comité Editorial, se pueden leer los propósitos así como el ánimo que llevó a esta iniciativa, creada con el objetivo de “servir como medio de expresión a los estudiosos y críticos de la música”, a la vez de “informar a los lectores sobre la actividad musical”⁹⁰³. A modo de justificación se indica; “hemos ido progresando y desarrollándonos como medio artístico” lo cual es respaldado por “lo mucho que se ha creado y hecho entre nosotros en el campo musical durante los últimos años”⁹⁰⁴. En este desarrollo constante, para los miembros del Comité Editorial “hace más de diez años carecemos de una revista musical” dado que, “por razones que otros estudiarán, hemos dado precedencia a la organización de una vida musical activa sobre las investigaciones y los estudios críticos”⁹⁰⁵. Sin embargo la situación habría cambiado, “nuestra cultura musical está madura. Chile dispone hoy del suficiente número de estudiosos de la música que puedan llevarla a cabo”⁹⁰⁶.

El primer número aparece en el mes de mayo de 1945. El contexto corresponde en pleno a los últimos meses de la segunda Guerra Mundial, que si bien llegaría a término el 2 de septiembre de ese año, a inicios de mayo Alemania ya había caído derrotada por los aliados. El trascendente episodio bélico aparece así reflejado desde el primer número en la publicación. En su “Editorial” se explicitan dos problemáticas centrales que enmarcan la aparición de la RMCH y que se relacionan con dicho conflicto global. Por una parte, “nuestras relaciones y nuestra comunicación con el viejo mundo pasan por el mayor eclipse que

⁹⁰³ Comité Editorial (1945(1): 2).

⁹⁰⁴ *Op. cit.*, 1

⁹⁰⁵ *Ibíd.*

⁹⁰⁶ *Op. cit.*, 2

conocemos desde que existimos como naciones independientes”, y por la otra, como resultado de esto se ha generado la posibilidad y la necesidad de mirar hacia adentro, hacia los vecinos, ayudando a generar un sentimiento de “fisonomía propia”⁹⁰⁷.

Lo anterior reviste importancia porque lleva al Comité Editorial a adoptar una posición al respecto, lo cual afirman al escribir que esta publicación “tome, sin desconocer el valor de lo universal y de lo europeo, una fisonomía ante todo americanista y que reforcemos por todos los medios posibles las relaciones musicales de esta parte del mundo que nos cupo por destino”⁹⁰⁸. En el párrafo final se instala entonces una suerte de declaración de principios:

Publicamos sus páginas sin prejuicios ni banderías; las ofrecemos al progreso de la música. El camino que lleve esta Revista y el destino que tenga, dependerán en su aspecto principal de la acogida que los medios musicales le deparen. La Revista Musical queda abierta a toda expresión sana y bien intencionada de las ideas; si ella perdura y presta los servicios que esperamos en bien de la cultura, habremos reparado una omisión que en la vida musical chilena no tenía ya explicación ni justificativo⁹⁰⁹.

Esto supondrá una difícil tarea para la institución “que rige la mayor parte de los conciertos y actividades musicales del país”⁹¹⁰, en el afán de continuar un esfuerzo por dejar de ser “epígonos” de los músicos europeos. Esto es, “nacidos después”. Dejar de ser “aquellos que siguen las huellas de otros”⁹¹¹, las huellas de la vida musical de Europa. Veremos luego si esta tarea pudo ser llevada a cabo.

⁹⁰⁷ *Ibíd.*

⁹⁰⁸ *Op. cit.*, 3

⁹⁰⁹ *Ibíd.*

⁹¹⁰ *Ibíd.*

⁹¹¹ RAE, “epígono”. Obtenido el 22 de febrero de 2019 desde: <https://dle.rae.es/?id=FwfVMQv>

El musicólogo Vicente Salas Viu continuaría en la Dirección de la *Revista Musical Chilena*, hasta el año 1949. En su lugar, asumió el compositor y colaborador de la publicación, Juan Orrego Salas, según fue anunciado en el “Editorial” del segundo número de ese año, el 34⁹¹².

De acuerdo a Salas Viu en palabras publicadas posteriormente, con ocasión de los quince años de la *Revista Musical Chilena* (1960), ésta no habría podido continuar su valiosa labor sin el “sostenimiento económico del Instituto de Extensión Musical y sin el apoyo moral de esta misma organización y de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales”. Añade más adelante que “los más asiduos colaboradores de la Revista, desde un comienzo hasta la fecha, han procedido del Instituto de Investigaciones Musicales y del profesorado del Conservatorio Nacional de Música”⁹¹³. Lo anterior nos resulta de interés dado que evidencia el rol que tuvo la *Revista Musical Chilena* desde su origen en tanto organismo oficial de difusión del discurso y pensamiento institucional situado como legítimo.

Salas Viu señala en el mismo artículo que la idea de esta publicación habría partido del propio Domingo Santa Cruz, quien al momento de su creación, como escribe el musicólogo, “me pidió que tomara a mi cargo el nuevo periódico”. Así con la colaboración de Filomena Salas como Secretaria, junto “al propio Santa Cruz, Eugenio Pereira Salas y el director éramos todo el cuerpo de redacción, sin perjuicio de las colaboraciones firmadas con que también contribuimos”⁹¹⁴.

Con dos propósitos esenciales en su origen, el primero se proponía “ofrecer un panorama mensual de todas las actividades musicales de Chile”, y el segundo como objetivo mayor, planteaba “proveer a la cultura chilena en la música, en plena pujanza, de un órgano de expresión que recogiese las inquietudes de

⁹¹² Comité Editorial (1949(34): 5).

⁹¹³ Vicente Salas Viu (1960: 7).

⁹¹⁴ *Op. cit.*, 8

músicos y estudiosos chilenos de la música, las de los americanos en general” e inclusive señalaba, “en la mayor medida posible, las de los europeos”⁹¹⁵.

Según escribe Gustavo Becerra en el “Editorial” del número 104, si bien la publicación dependía en sus inicios del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, a partir del año 1969 y como consecuencia de la reforma universitaria del año 1968, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales con sus Institutos (Instituto de Extensión Musical e Instituto de Investigaciones Musicales), pasaron a integrar, el primero, con sus respectivos grupos, el nuevo Departamento de Música y de Danza, y el último, pasó a ser un grupo de trabajo en el departamento de música⁹¹⁶. De este modo, en adelante la *Revista Musical Chilena* pasó a depender de dicho Departamento.

En cuanto a los objetivos y temáticas que hasta el día de hoy cubre esta publicación, volvemos a citar lo que desde la propia *Revista Musical Chilena* declaran:

Desde sus inicios, la preocupación más importante de la Revista ha sido la música nacional, informando para Chile y para el exterior lo que ocurre en nuestro medio, siendo su tarea principal generar y mantener un espacio para la musicología nacional, la que se apoyó y se apoya en la *Revista Musical Chilena*, volcándose en sus páginas un altísimo porcentaje de la producción musicológica del país. Prácticamente todos los especialistas nacionales han colaborado con la Revista, y si se analizan los Índices de la misma, aparecen desde su fundación los aportes de nuestros investigadores. (...) A lo anterior hay que agregar que la *Revista Musical Chilena* ha tratado de incentivar la participación, no sólo de los investigadores musicales, en los múltiples problemas que atañen a la música, sino que también

⁹¹⁵ *Ibíd.*

⁹¹⁶ Gustavo Becerra (1968: 6). Para más detalle, véase: G. Becerra (1968). “La Facultad de Ciencias y Artes Musicales en el Curso de la Reforma”. *Revista Musical Chilena*, 22(104-1), p. 3-6.

de los compositores, intérpretes, pedagogos, etc., mediante el tratamiento en sus páginas de tales problemas⁹¹⁷.

De acuerdo a la propuesta que hiciera Salas Viu quince años después de la creación de la *Revista Musical Chilena*, hasta el año 1960 su desarrollo estaría dividido en tres etapas⁹¹⁸. Una primera etapa desde su creación en 1945 hasta el cierre del año 1949, donde se enfrentaron dificultades de diversa índole que hicieron necesario una consiguiente modificación y renovación de esta publicación. Una segunda fase desde el número 34 (junio-julio de 1949) al número 43 (1952), habría quedado marcada por el término de la labor de Domingo Santa Cruz en la Facultad y por constantes conflictos internos en relación a la dirección de Orrego Salas. Finalmente una tercera etapa a partir de 1954 cuando asume la Dirección Leopoldo Castedo, posterior a la interrupción de su publicación en 1953, que de acuerdo a Salas Viu, selló el segundo período. En el marco de nuestra investigación por lo tanto estuvieron contenidos los dos periodos iniciales.

Escritura sobre la escritura: La crítica

Etapas importantes de abordar para la consolidación del proceso instituyente era lograr producir escritura respecto al propio campo y establecer un relato efectivo sobre sus figuras y obras. Más allá de lo que de hecho se estaba realizando a este respecto con la publicación de la *Revista Musical Chilena*, en esto, la crítica musical era un área necesaria de considerar en el itinerario de legitimación. De acuerdo a la teoría del campo de Bourdieu (1998, 2010), uno de los pasos que evidenciarían etapas avanzadas de constitución de un campo de producción

⁹¹⁷ Obtenido el 09 de marzo de 2019 desde: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/about>

⁹¹⁸ Para mayores antecedentes de los primeros años de esta publicación, véase: V. Salas Viú (1960). "Nuestra Revista Musical, su pasado y su presente". *Revista Musical Chilena*, 14(71), pp. 7-16.

restringida⁹¹⁹ (generado al interior de un campo en su sentido amplio), es justamente la aparición de una “crítica” interna. En este sentido y de acuerdo a lo que señalamos antes, en esta etapa se habría generado una *meta-escritura* sobre el propio campo, escritura sobre la escritura, que reflexiona sobre ella misma y sus recursos. Este asunto ha sido abordado y retomado innumerables veces en la RMCH, como creemos es natural en una publicación que busca reflexionar sobre su propia disciplina.

El Comité Editorial señalaba entonces cómo “la crítica ha dejado de ser la crónica de sociedad que fue hasta hace poco, empiezan a existir tratados en los que se pretende exponer con cierta profundidad de conocimiento”⁹²⁰. Santa Cruz en el número decimotercero abordaba el asunto teniendo claridad de que “lo que se escribe acerca de una composición o después de un concierto tiene un peso y un alcance mucho más serio de lo que se cree”⁹²¹, y afirmaba que para la música es necesario “este eco escrito y que se deje constancia de la impresión y del juicio de quienes la han escuchado. ¿Qué sería de la historia musical si no dispusiéramos de las crónicas y juicios aparecidos en cada época?”⁹²². Declaraba entonces, “Chile ya ha llegado a la posición de merecer una crítica que esté, en su totalidad, a la altura de lo que hemos avanzado en la vida musical en sus demás aspectos”⁹²³.

Esta crítica que en esa época era publicada en ciertos medios de prensa escrita, debía cumplir a la vez con una labor informativa y no darse solo a nivel central. Así señalaban, “deseamos hacer votos porque la prensa de provincias mantenga al público informado acerca de las actividades musicales”⁹²⁴. Lo anterior debido

⁹¹⁹ Campo de producción restringida: entiéndase acá como el espacio más limitado de la música de tradición escrita académica y su repertorio contemporáneo, es decir, nuestro caso de estudio.

⁹²⁰ Comité Editorial (1945(7-8): 51).

⁹²¹ Domingo Santa Cruz (1946(13): 3).

⁹²² *Op. cit.*, 4

⁹²³ *Op. cit.*, 9

⁹²⁴ Comité Editorial (1945(2): 6).

a que los recursos destinados por ley del Estado al Instituto de Extensión Musical, claramente no alcanzaba para llegar con su misión a las regiones. Ahora bien nos preguntamos qué podría lograr la prensa de provincias manteniendo a su público informado de las actividades musicales de la capital. Más allá de la breve noticia, esa información también lograría legitimar en el resto del territorio el campo musical y la institucionalidad que se había establecido y vivía autónomamente en Santiago.

Escritura sobre la escritura musical

La inclusión desde el primer número de la *Revista Musical Chilena* de un apartado dedicado a las “Ediciones Musicales” es otro ejemplo del valor que se le otorgaba en este relato a la escritura musical y a la música que gracias a ella tenía soporte. Era una intención editorial resaltar la edición de música escrita, acontecimiento significativo de ser dado a conocer y aporte en la consolidación del proceso instituyente así como en el fortalecimiento de los pasos para el reingreso de la música como ciencia a la institución universitaria.

En la presentación de esta sección el Comité Editorial manifestaba su anhelo de “hacer votos para que en un futuro próximo, podamos contar con una editorial en nuestro país, (...) que sirva al mejor desarrollo del arte musical en Chile y a la producción chilena”⁹²⁵. En el segundo número insistían en la importancia de las instituciones para el incentivo a la edición y publicación de obras musicales, resaltando que el Gobierno había “tenido la feliz idea de editar o comprar las ediciones de coros compuestos en el país”⁹²⁶, lo que habría incentivado el desarrollo de un conjunto de actividades.

En el tercer número se abordaba el asunto de la escritura musical en una presentación más compleja a partir del desplazamiento de otra música que

⁹²⁵ Comité Editorial (1945(1): 43).

⁹²⁶ Pedro Humberto Allende (1945(2): 21).

correspondía a una tradición oral, como el folclore. Por esencia sin escritura, comenzaron a abordarlo desde el referente académico de la escritura musical. A modo de ejemplo destacaban “armonizaciones hechas por Jorge Urrutia y René Amengual de diversas melodías folklóricas, que fueron impresas en las máquinas del Instituto de Extensión Musical y repartidas a los maestros en Santiago y provincias”⁹²⁷. Más adelante se añadía que “se han impreso, además, en el equipo estable del Instituto de Extensión Musical, melodías aborígenes interpretadas por araucanos”⁹²⁸, detallando que, “cada vez que una melodía documental se juzgue de interés para la divulgación artística y enseñanza, se harán en lo posible ediciones para el mejor conocimiento del público y establecimientos educacionales”⁹²⁹.

Finalmente exaltaban que “una institución de la Universidad de Chile pueda interesarse por esos cantos, al extremo de anotarlos en notación musical y texto e indagar su historia y origen”⁹³⁰. Aquí se habría producido el desplazamiento forzado de una música de tradición oral hacia un sistema de pensamiento remitido a códigos escritos, signos, sistemas y epistemologías basadas en la escritura y el logos. Otra tradición y otra forma de percibir el mundo se “armonizaba”, se embellecía, se imprimía y distribuía en una nueva versión reelaborada, instituyéndola. Las armonizaciones corales pasaron a ocupar el lugar del original, entrando al repertorio nacional, a la vez de pasar a ser comprendido a través de la escritura musical, desde un enfoque logo/eurocéntrico.

A partir del sexto número se abordó con mayor énfasis la situación de la edición e impresión de las obras de tradición escrita. Citamos al Comité Editorial:

⁹²⁷ Filomena Salas (1945(3): 20).

⁹²⁸ *Op. cit.*, 22

⁹²⁹ *Op. cit.*, 23

⁹³⁰ *Op. cit.*, 26

Solo de tarde en tarde, y a cargo de su autor, imprime la editorial, Casa Amarilla obras de compositores chilenos contemporáneos. (...) lo que perjudica a la expansión de nuestro arte, sobre todo en el extranjero. (...) Es éste un problema que debe plantearse con crudeza para hallarle, como exige, una solución rápida. (...) Nuestra música, ¿una vez más ha de quedar relegada, a pesar de su vasto desarrollo actual, al papel de Cenicienta respecto de su hermana mayor, la literatura?⁹³¹ .

Un año más tarde, el Comité Editorial insistía:

Hoy que ya se derrumban los muros de incompreensión que se opusieron al conocimiento de la música latinoamericana fuera de los países de su origen, cobra mayor fuerza y exige ser vencido con mayor premura el casi único obstáculo que todavía impide su expansión: la falta de editoriales de música⁹³².

En otro asunto relacionado a la escritura, el “Editorial” del cuarto número hacía referencia a las gestiones para lograr el Premio Nacional de Arte con mención en Música. Esto debido a que la Ley estatal había definido un premio de Literatura anual, mientras que Música, Artes plásticas y Teatro se repartían entre ellos uno cada tres años. Acá vemos cómo en el campo artístico en general, a su vez la escritura como tal, escritura del lenguaje hablado y su vertiente artística la Literatura, eran triunfadoras por sobre las demás manifestaciones. No por nada Pierre Bourdieu desarrolló su teoría del campo (1998) a partir del estudio del campo literario en Francia, dado que es el que finalmente domina en el mercado del poder simbólico, de la mano de la escritura. La ciudad letrada de la que nos hablaba Ángel Ramos.

En el “Editorial” del número 14 (1946) hablaban de la necesidad de apoyar la música chilena académica, refiriéndose con ello a estimular la “escritura musical” con un premio o incentivo. El Comité Editorial afirmaba entonces, “debemos crear, con el objeto de la difusión, un sistema de reproducción

⁹³¹ Comité Editorial (1945(6): 44).

⁹³² Comité Editorial (1946(13): 55).

escrita”⁹³³. Sin dudar lo señalaban, “debemos ir creando el Museo Histórico de la Música Chilena”⁹³⁴. Así, los miembros del Comité Editorial se preguntaban, “¿Se escribe bastante música en Chile? (...) Hay quienes han escrito mucho y ahora escriben muy poco o absolutamente nada”⁹³⁵. Acá la pregunta ya no iba solo por lo que se creaba musicalmente o lo que se componía, sino por la escritura, que vino a ocupar el lugar de la música.

En el número 16 (1946) Santa Cruz abordaba el asunto desde una exigencia educacional, en un anhelo de introducir la escritura musical desde los primeros años de enseñanza formal y con ella, todo el sistema de pensamiento logocéntrico que él mismo había luchado durante años por instalar. Escribía entonces, “el niño, como en muchos países se hace, puede ser iniciado paralelamente y con toda naturalidad al entendimiento de los caracteres escritos que expresan la palabra y de los que simbolizan los sonidos”⁹³⁶.

En el año 1950, Salas Viu reseñaba en la sección “Partituras” del número 39 el álbum “Nochebuena”, publicado a solicitud de la Asociación de Educación Musical en una edición del Instituto de Extensión Musical. Este álbum era “el primer cancionero editado en Chile que puede proveer de un repertorio selecto a las escuelas y liceos públicos”. Completaban el cancionero un prólogo de Domingo Santa Cruz y un estudio de Pereira Salas⁹³⁷. De acuerdo a la reseña, el álbum incluía canciones a dos, tres y cuatro voces de los compositores del Conservatorio Nacional de Música, quienes sabemos eran a su vez los directivos y colaboradores de la *Revista Musical Chilena*. Para Salas Viu entre las canciones “más excelsas” estaban en primer lugar, las de Santa Cruz, luego Letelier y Orrego Salas. Nuevamente se evidencia cómo funcionaba el círculo de

⁹³³ Comité Editorial (1946(14): 6).

⁹³⁴ *Ibíd.*

⁹³⁵ *Op. cit.*, 4

⁹³⁶ Domingo Santa Cruz (1946(16): 4).

⁹³⁷ Vicente Salas Viu (1950(39): 118).

legitimidad, cubriendo las áreas en las que se consolidaba la institucionalidad y en este caso, a través de la escritura musical.

A partir del año 1952 la habitual sección de “Conciertos”⁹³⁸ dedicada a reseñar las actividades musicales que se realizaban en la ciudad de Santiago y en regiones, se sumó al nuevo carácter que se buscaba para los artículos publicados en la RMCH. Es decir, escritos con aires “científicos” para apoyar la lógica epistemológica que el crecimiento y extensión del campo institucional comenzaron a requerir. Se evidencia en que a diferencia de las anteriores reseñas más cercanas al espíritu literario romántico, estas comenzaron a incluir análisis teórico-musicales e inclusive numerosos fragmentos de las partituras reseñadas, con el objeto de ejemplificar motivos, fraseos y temas musicales. Esto es, la escritura musical apoyando y reforzando la escritura del lenguaje hablado. Por lo que en adelante la música comentada en palabras pudo verse escrita en notas musicales, pasando al dominio del ojo, inmortalizada en su soporte.

Publicación importante en la legitimación de la institucionalidad que ya hemos mencionado apareció consignada en la sección de libros del número 43 (1952), donde se dejaba constancia de la aparición del trabajo que había estado desarrollando durante los últimos años Vicente Salas Viu. Dicho libro, *La creación musical en Chile* (1952) publicado bajo el alero institucional de la Editorial Universitaria de la Universidad de Chile, en adelante pasó a ser fuente obligada de la historiografía musical chilena. Acá se pusieron en obra la escritura ligada al lenguaje de las palabras y aquella que vendría a demarcar el territorio de la composición musical y su escritura musical. La lengua legítima de la institución puesta en obra de la mano de sus dos escrituras, colaborando a reforzar al mismo tiempo tanto la dimensión práctica de la música enfocada en la creación musical, como su aspecto de ciencia de la música, como sería considerado el relato musicológico sobre dicha creación.

⁹³⁸ Comité Editorial (1952(42): 168-192).

Otras iniciativas aparecen, menores, pero que ayudan a ver cómo en este avance pocos asuntos eran dejados al azar. Por ejemplo cuando en la sección “Noticias” del número 25-26 señalaban que se había puesto en circulación “la Revista *Psalterium*, publicada por el Centro de Alumnos del Conservatorio Nacional de Música”. Según se informaba, la publicación se editaría bajo la dirección de “un Comité formado por los alumnos Gustavo Becerra, Alfonso Castagnetto, Jorge Peña y Sergio Canut de Bon (...). Muy bien orientada, responde por entero a los elevados propósitos que debe cumplir una publicación de su clase”⁹³⁹. Lo anterior es un ejemplo de que la institucionalidad estaba consolidada, dado que ya comenzaban a surgir nuevas generaciones que replicaban el modelo aprendido. Esto es, crítica y reflexión en torno a la propia disciplina, participación en las instancias institucionales, vinculación de la actividad creadora con aquella de gestión, todo lo cual generando discurso y relato, entrando así a participar en el mercado de poder simbólico del campo institucional. Una vez establecido el modelo, *podía ser replicado y reproducido*.

El relato oficial sobre la música: Música de tradición escrita

A través de los textos de la *Revista Musical Chilena* se puede ver la importancia que sus autores otorgaban a la música de tradición escrita, revistiéndola incluso de cualidades valóricas y morales, resaltando por consiguiente la figura del compositor docto de forma permanente. Expondremos algunos ejemplos, si bien esto es posible rastrearlo igualmente en los apartados anteriores. Esta valoración de la música de tradición escrita y su estética europea parte por el hecho de situarla en gran parte de los relatos de la publicación como “la” música. Las otras culturas y sus particulares manifestaciones sonoras no son denominadas como tal o son de menor valía. En esto recordamos que la dimensión práctica de la música que para el caso había ingresado a la institución

⁹³⁹ Comité Editorial (1947(25-26): 50).

universitaria gracias al proyecto de Santa Cruz, era claramente aquella de la tradición escrita. Si bien las otras músicas ingresaron como campo de estudios musicológicos, la que efectivamente tuvo y tiene espacio para *sonar*, es la de esta tradición.

En el número 3 (1945) dedicado al Premio Nacional otorgado a Pedro Humberto Allende, se referían al compositor como “el formador de la escuela musical chilena, que ha nacido con caracteres propios, conquistando un sitio honroso entre las naciones creadoras de música”⁹⁴⁰. ¿Qué se entendía por las naciones creadoras de música? Esta adjetivación es decisiva de lo que se consideraba en este contexto como la música legítima, aquella donde la escritura toma un rol protagonista, dictando lo que la música debe ser y en la cual el compositor será quien traduzca ese dictado.

El crítico Daniel Quiroga, quien fuera particularmente poco objetivo en repetidas oportunidades, describía lo que para él era el contexto musical chileno antes de la llegada del grupo oficial al poder institucional, resaltando abiertamente la figura de Domingo Santa Cruz y la estética europea. Para este crítico musical,

El pobrísimo ambiente musical existente en los años que nos ocupan, provocó como lógica reacción el que un grupo de jóvenes artistas y aficionados, informados por las revistas europeas del intenso movimiento musical que se producía en el Viejo Mundo, se buscaran y se unieran, para conocer las tendencias y las obras que las representarían. (...) Estas reuniones fueron formando el núcleo que más tarde cambiara la orientación de nuestros asuntos artísticos. (...) Se organizaron numerosas tertulias íntimas. (...) músicos cuya inquietud no se satisfacía con la mediocridad ambiente⁹⁴¹.

En torno a la misma idea sin bien con mayor profundidad, el compositor peruano Andrés Sás escribía en el número 12 (1946) respecto a lo que significaba

⁹⁴⁰ Pedro Núñez Navarrete (1945(3): 15).

⁹⁴¹ Daniel Quiroga (1946(11): 8).

considerarse creador musical, en el contexto de la música de tradición escrita proveniente de la cultura europea:

En cuanto a la técnica ¿quién de nosotros osaría afirmar que su escritura musical es oriunda del Nuevo Mundo? El sólo hecho de aceptar su inclusión en una escuela nacida en Europa (hasta ahora, no hay otra) implica, de parte del compositor, la aceptación tácita de los requisitos mínimos exigidos para formar parte de esta escuela, y la sola y verdadera personalidad del autor, consistirá en la manera más o menos feliz con que él amoldará estas exigencias al material temático que habrá creado él mismo, o adoptado⁹⁴².

Para el Comité Editorial del número 14 (1946), la música de tradición escrita nacional en el contexto de su institucionalización ya era definida como “una de nuestras glorias más auténticas: la composición chilena. (...) una calidad que hemos obtenido en la música y de la cual no podemos descender”⁹⁴³. Más enfático se mostraba Santa Cruz en el número 15 (1946), tajante respecto a las diferencias entre “la” música de tradición escrita y “las otras”. Escribía, “tenemos el arte popular y el que llamamos arte cultivado para diferenciarlo de la creación espontánea del folklore”⁹⁴⁴, y luego añadía, “para la comprensión verdadera del arte se requieren condiciones que no serán jamás de toda la sociedad humana”⁹⁴⁵.

El discurso sobre las ‘otras’ músicas

Para Shifres y Gonnet en el caso de América Latina, lo anterior demuestra una “forma extrema de colonialidad del saber característica del mundo post-colonial, cuya expresión más conspicua es la misma utilización de las categorías de *música*

⁹⁴² Andrés Sás (1946(12): 21).

⁹⁴³ Comité Editorial (1946(14): 5).

⁹⁴⁴ Domingo Santa Cruz (1946(15): 15).

⁹⁴⁵ *Op. cit.*, 16

académica, música popular, música étnica”⁹⁴⁶. Es decir, categorías sobre la “diferencia colonial que establece la demarcación entre lo superior y lo inferior”. Resaltamos su énfasis respecto a que sobre esta matriz se ha desarrollado una completa epistemología, en la cual “las formas expresivas preexistentes fueron confinadas a la categoría de Arte menor, o artesanía (el arte conquistado)” a la vez que “el arte del conquistador (Arte Mayor) fue impuesto aquí como único”⁹⁴⁷. Por otra parte y como mencionamos, la música que reingresó en su dimensión práctica a la Universidad de Chile fue la de tradición escrita. Es decir, las otras músicas encontraron un lugar en esta institución superior casi únicamente a partir de la investigación musical y la escritura sobre ellas, lejos de su dimensión sonora.

En el primer número de la *Revista Musical Chilena* ya se dejaba constancia de que también serían consideradas *otras* músicas en la publicación, entendiendo por ese grupo aquellas que no correspondían a la tradición escrita europea. De este modo fueron incluidas las músicas de raíz campesina o folclórica junto a algunas manifestaciones de los pueblos originarios. Parte del sistemático proceso instituyente y evidencia de esto fue la creación en 1943 del Instituto de Investigaciones del Folklore por gestión de Domingo Santa Cruz.

¿Por qué razón esta separación de las músicas? Si bien estaban de hecho separadas, el haber generado instituciones específicas para cada una hizo que su separación y el efecto de nominación se legitimaran. Haber incluido en la publicación otras músicas no significó salirse del paradigma logo/eurocentrista para abrirse a una suerte de interculturalidad, sino muy por el contrario, significó traducir en el relato oficial y en la epistemología logo/eurocéntrica las manifestaciones sonoras de culturas eminentemente orales. En este contexto, consideramos que el líder del proceso tenía claridad de la importancia de traer

⁹⁴⁶ Fabio Shifres & Gonnet (2015: 54).

⁹⁴⁷ *Op. cit.*, 55

hasta el campo institucional todos los espacios simbólicos que pudieran tener un rol en la consolidación de dicho proceso.

Era necesario mencionar en la RMCH que la Facultad de Bellas Artes, “en especial el Decano Sr. Domingo Santa Cruz, ha trabajado activamente en la creación del Instituto de Folklore Musical que hoy centraliza los esfuerzos en este campo especializado”⁹⁴⁸, concentrando voluntades en la obra de rescate de “lo verdaderamente popular tradicional”⁹⁴⁹. Dicho Instituto había iniciado sus actividades previamente a la creación de la *Revista Musical Chilena*. Su Director, Eugenio Pereira Salas, relataba en la publicación que, “a petición del Decano de la Facultad de Bellas Artes, por Decreto Universitario N. 0295, de fecha 28 de Abril de 1944, crearon el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical”⁹⁵⁰, para “un estudio metódico de la distribución geográfica de nuestro Folklore Musical”. Primer estudio publicado en la RMCH fue un breve texto de Pereira Salas informando sobre los investigadores y trabajos hechos en estudios de folclore, de recolección de temas nacionales (Allende) y de indianismo (Lavín, Isamitt).

Efectivamente se abrió un espacio a las “otras músicas” de raigambre campesina, pero desde el enfoque epistemológico de la música de tradición escrita. Lo anterior resalta por ejemplo cuando Pereira Salas comentaba “las tentativas para captar aspectos sociológicos que pudieran definir la idiosincrasia nacional conforme al principio romántico del *Volksgeist*, el alma del pueblo”, o en cuanto a la metodología a usar siguiendo la obra de filólogos e historiadores, para “recoger el cuerpo folklórico gramatical”⁹⁵¹. Así, no se escatimaron esfuerzos en resaltar “los fines científicos y culturales que persigue el Instituto de Folklore

⁹⁴⁸ Eugenio Pereira Salas (1945(1): 12).

⁹⁴⁹ Comité Editorial (1945(1): 40-41).

⁹⁵⁰ Eugenio Pereira Salas (1945(3): 19).

⁹⁵¹ Eugenio Pereira Salas (1945(1): 4).

Musical”⁹⁵², en una sostenida intención de racionalizar el conocimiento, buscando la cientifización de los estudios musicológicos.

En lo que respecta a lo que hoy conocemos como Música Popular Urbana con sus diversas variantes, en el lapso que cubre este estudio no fueron abordadas. Para los estudios musicales de esa época en el contexto de la publicación, la música “popular” era más bien comprendida como la música tradicional de origen hispánico. Así leemos cuando hacían referencia a “una selección de bailes tradicionales, tonadas, zamacuecas, cuecas y otras formas de la música popular de Chile”⁹⁵³.

Una diferencia en cuanto al uso de conceptos la realizó el compositor e investigador Carlos Isamitt, quien en contraste a los otros autores, hizo la demarcación de “raza” por sobre la nacionalidad. Así por ejemplo escribía respecto a la obra de P. H. Allende, *Escenas Campesinas Chilenas*, “es la primera obra de nuestra literatura musical que logra establecer un aliento inconfundible de carácter racial”⁹⁵⁴. No solo se diferenció por los conceptos elegidos sino por toda una concepción de sentido. Para Isamitt,

La música que pertenece al folklore no tiene autor conocido, ha sido creada por el pueblo por necesidades espirituales y antes de toda conciencia artística; no necesita de “afeites” de ninguna especie para tener su honda significación expresiva y humana. (...) el hombre del pueblo crea intuitivamente sus canciones de belleza inconfundible y sui-generis; el hombre de clase más elevada incapaz de hacer lo mismo, se las apropia y las afea restándoles su dignidad expresiva y diferencial⁹⁵⁵.

Buen ejemplo de lo que mencionaba Isamitt lo encontramos en la sección “Noticias” del número 14 (1946). Ahí nos informaban que “del 18 al 25 de Agosto

⁹⁵² Comité Editorial (1945(3): 20).

⁹⁵³ Comité Editorial (1945(2): 31).

⁹⁵⁴ Carlos Isamitt (1945(5): 32).

⁹⁵⁵ Carlos Isamitt (1946(13): 22-23).

se ha celebrado en Santiago una Semana del Folklore”, la cual fue inaugurada con un concierto interpretado por la Orquesta Sinfónica de Chile con obras de compositores chilenos, “basadas en la música folklórica criolla y araucana”⁹⁵⁶. Curioso modo de inaugurar esta semana dedicada al folclore, presentando obras de música de tradición escrita. De algún modo esto significaba darle validez al folclore a través de su institucionalización y legitimación por el campo musical docto. La misma semana se cerraría en otro concierto con adaptaciones para coro, en obras escritas, traspasadas a partituras. Así leemos, “la Semana del Folklore se cerró con un concierto en el Teatro Municipal, organizado por el Ministerio de Educación (...) de obras basadas o recogidas del folclore”⁹⁵⁷.

Otro autor que demostró preocupación por considerar en su real importancia las *otras* músicas fue el musicólogo norteamericano Charles Seeger, para quien “la tradición oral y el desarrollo de nuevas técnicas orales han sido casi totalmente ignorados”. Más aún insistía en que “habría que considerar seriamente la posibilidad de que mucho podría perderse si no se cultivaran las tradiciones y técnicas orales”⁹⁵⁸. Al parecer, al menos dentro del Conservatorio Nacional, su llamado no fue escuchado.

A partir del segundo número de 1949, el 34, se privilegió la incorporación de artículos más elaborados en la RMCH, incluyendo trabajos de estudiosos del folclore como Isamitt, Lavín y Pereira Salas, más extensos que lo corriente y de elevado nivel. Sin embargo, fueron igualmente realizados desde la episteme de la música de tradición escrita. Con tendencia a ser descriptivos, incluyeron siempre fragmentos de transcripciones de las músicas estudiadas. Dichas músicas de por sí de la tradición oral, fueron así desplazadas hacia la tradición escrita. Fueron escritas en notación musical occidental y así, validadas.

⁹⁵⁶ Comité Editorial (1946(14): 28).

⁹⁵⁷ *Op. cit.*, 29

⁹⁵⁸ Charles Seeger (1945(2): 18).

Escrito / Oral - Nominación

Al revisar esta publicación institucional logramos tener un breve panorama de cómo la nominación aplicada a la música en el relato de la *Revista Musical Chilena* colaboró en la demarcación de márgenes institucionales. Por ejemplo, en el primer número Pereira Salas se refería a la música “erudita”⁹⁵⁹, o Navarrete en el número 3 (1945) escribía, a partir de la obra de P. H. Allende que, “alegres cantores atronaban el aire con las cuecas y tonadas que el futuro músico elevaría más tarde a la categoría de música de arte”⁹⁶⁰. Dos números después Salas Viu justificaba que “en España, lo culto y lo popular se hubieran dado en tan estrecha compenetración durante los siglos de esplendor de su cultura”⁹⁶¹.

Por su parte Quiroga, reseñando una adaptación a la escritura musical afirmaba, “he aquí que el canto popular chileno ha conseguido entrar al mundo de la música universal con estos doce pequeños trozos”⁹⁶², los cuales “pugnaban por venir nuevamente a la luz traducida en formas de arte superior”⁹⁶³. Igualmente Santa Cruz hacía la diferencia de la “música seria o de música ligera”⁹⁶⁴.

Mucho más descalificadores resultaban los adjetivos utilizados por el mismo Santa Cruz en el número onceavo, en su texto dedicado a la creación de la Asociación de Educación Musical. Citamos:

Se ha supuesto que al ciudadano que no se destina a ejercer la profesión de músico, le está de más algún conocimiento técnico, siquiera rudimentario, y que debemos mantenerlo en una especie de nebulosa sonora sentimental, cuando no se dice que es menester entretenerlo y divertirlo con la música y para esto entregarle la peor música, la más baja y arrabalera, como si la contaminación

⁹⁵⁹ Eugenio Pereira Salas (1945(1): 12).

⁹⁶⁰ Pedro Núñez Navarrete (1945(3): 16).

⁹⁶¹ Vicente Salas Viu (1945(5): 16).

⁹⁶² Daniel Quiroga (1945(5): 27).

⁹⁶³ *Op. cit.*, 25

⁹⁶⁴ Domingo Santa Cruz (1947(19): 6).

espiritual que viene a través de frecuentar lo ordinario (...) agregar a este alimento pedagógico simple la vulgaridad vergonzosa de tangos y de bailables que, en su música y en su texto, sólo respiran la decadencia corrompida de los bajos fondos y el espíritu grosero de los tugurios⁹⁶⁵.

Más allá de su buena intención apelando a la educación de las llamadas masas incultas, su declaración cumplía con los requisitos de violencia fundadora necesarios para reafirmar una vez más la legitimidad de la institución musical y de su repertorio de tradición escrita, que determinaba como correcto y oficial, demostrando desconocimiento de los condicionantes sociales, económicos y de clase necesarios para la apropiación artística.

En otro tono, el compositor peruano Sás en el número duodécimo realizaba una reflexión detallada y profunda sobre la creación musical latinoamericana, con argumentos tanto estéticos como teórico-musicales. Citamos:

Las tentativas de nuestros colegas bolivianos, ecuatorianos y peruanos no son vanas, y que lo que esperamos (...), es la venida de un genio cuya obra maestra clavará en los picachos andinos del arte de los sonidos, el pendón de una música culta nueva, inspirada en lo que el Tahuantinsuyu tuvo de más hondo, y que sus hijos conservan celosamente: su alma india⁹⁶⁶.

“Arte” de los sonidos, música “culta” nueva. Sin embargo no se cuestionaba previamente el hecho de querer hacer música o ser compositor dentro del sistema logo/eurocentrista de pensamiento. Asumimos eso sí que nuestra crítica conlleva una paradoja, dado que el llamado “compositor” es de por sí perteneciente a dicho sistema de pensamiento. Es decir, si se quiere seguir adentro, ser nominado como tal, existir como tal a partir de la nominación, entonces no hay camino de regreso que tomar. Sás anhelaba un arte musical americano culto y en esto la nominación, actuó de modo fundamental. Pasar a

⁹⁶⁵ Domingo Santa Cruz (1946(11): 4-5).

⁹⁶⁶ Andrés Sás (1946(12): 19-20).

ser parte de “ellos” para intentar que sean “nosotros”. Lo culto es lo que forma parte de la cultura. Y lo demás queda fuera.

Escrituras y logo/eurocentrismo

Según hemos visto, junto con el sistemático proceso de institucionalización de la música en el marco de la Universidad de Chile teniendo como manifestación a la música de tradición escrita, se instaló todo un sistema de pensamiento que definimos antes como logo/eurocéntrico. En el presente apartado resaltaremos algunos ejemplos extraídos de la *Revista Musical Chilena* que nos ayudan a reafirmar lo anterior.

En esto, Domingo Santa Cruz demarcó el terreno a partir del primer número apoyándose en una idea de progreso unilineal y unidimensional que sustentó todo el proceso instituyente, considerándose como parte constitutiva de una Historia de la música centrada en Europa. Según escribía, “desde Bach (...) la corriente de creación musical no se ha agotado en el mundo”⁹⁶⁷, por el contrario, “la composición musical se ha extendido en este siglo prácticamente al mundo entero”⁹⁶⁸. Ni hablar de las músicas no escritas del resto del mundo.

En el número dos aparecido en el contexto del fin de la segunda Guerra Mundial, el Comité Editorial hacía énfasis en aquellos científicos y artistas europeos que fueron acogidos durante la guerra en América y la importancia de ese intercambio. Así habrían llegado “eminentes figuras de las ciencias y el arte europeos que entre nosotros han podido proseguir su labor y mantener el brillo de una cultura que nos es común”⁹⁶⁹. Palabras escritas con la mejor de las

⁹⁶⁷ Domingo Santa Cruz (1945(1): 17).

⁹⁶⁸ *Op. cit.*, 17-18

⁹⁶⁹ Comité Editorial (1945(2): 3).

intenciones pero que siempre se ubicaron desde aquella cultura legítima, de los que eran (o se sentían) pares de los europeos⁹⁷⁰.

En el mismo número Santa Cruz agregaba:

La vida musical de todos nuestros países ha vivido pendiente y podemos decir dependiente de los sucesos europeos; nuestra música, querámoslo o no, ha seguido el curso de los grandes maestros del viejo Continente y ha reflejado todas las modalidades de la evolución musical contemporánea de Europa. La guerra creaba una sensación de orfandad para los compositores de América⁹⁷¹.

Según señalaba, el movimiento musical de los países americanos padecía de falta de fe en sí mismo. Ahora bien, lo que llamaba “la vida musical” se refería únicamente a lo que para él era la música genuina, aquel arte superior. En ese contexto, ante el “eclipsamiento” de Europa apareció la ilusión de que entonces se podría encontrar nuevos hermanos en Estados Unidos, con los cuales relacionarse como “iguales”. Lo que en rigor estaba comenzando era el nuevo imperialismo norteamericano hacia Latinoamérica, vestido de comunitarismo regional.

Desde otro contexto pero útil como ejemplo, Pedro Humberto Allende participaba con un texto para insistir en la necesidad de apoyar la labor de bandas y orfeones municipales, argumentando con énfasis que “ya en la antigua Grecia”⁹⁷² se entendía la importancia de la música. Desde el ejemplo helénico Allende continuaba a Roma, para saltar directamente a Alemania. Referentes claros de una vertiente logocéntrica. En la misma línea platónica era descrita por el Comité Editorial la creación del Coro de la Universidad de Chile, iniciativa que serviría “para enaltecer y levantar el nivel espiritual de los estudiantes, en actividades culturales, patrióticas y deportivas”⁹⁷³. En este sentido, para el

⁹⁷⁰ No ignoramos, por cierto, que Vicente Salas Viu era “efectivamente” un europeo.

⁹⁷¹ Domingo Santa Cruz (1945(2): 14).

⁹⁷² Pedro Humberto Allende (1945(2): 19).

⁹⁷³ Comité Editorial (1945(2): 30).

Comité Editorial lo que en Chile se había hecho “en cuanto a cultura musical, ha tenido como norma no sólo el desarrollo de las actividades musicales mismas, sino, ante todo, la integración del concepto humanístico de cultura con el arte y en este caso, con la música”⁹⁷⁴.

Naturalmente las referencias a Europa eran innumerables, lo que respondía al contexto socio-económico y cultural del país a nivel general. Por ejemplo cuando Salas Viu lamentaba que solo “lleguen al país algunos pálidos destellos de la agitada vida musical europea”⁹⁷⁵, o Quiroga extrañaba “alguna obra musical que, desde Europa, traía un mensaje de tiempos nuevos”⁹⁷⁶. René Amengual escribía que P. H. Allende había tenido “la suerte de ser enviado a Europa, donde se impregnó de lo que aquí no existía: buena música”⁹⁷⁷. Igualmente Santa Cruz, para quien antes del siglo veinte no había verdaderamente compositores en Chile, entendiendo por esto “artistas técnicamente capacitados y músicos que salgan ya enteramente fuera del terreno de los aficionados”⁹⁷⁸. Así, “Chile aislado de Europa, al margen del arte de avanzada, en el siglo XX se conecta y vive el destino del mundo contemporáneo”⁹⁷⁹. Un número después un colaborador colombiano escribía,

En países como Chile, en donde los gobiernos han tenido el acierto de enviar a Europa y a los Estados Unidos a todos los jóvenes musicalmente dotados, quienes posteriormente han venido a formar un círculo numeroso y muy distinguido, que rige hoy con orgullo los destinos musicales del país⁹⁸⁰.

Desde Norteamérica el compositor Aaron Copland escribía, “a través de toda la historia de la música se observa que los centros de actividad creadora se han

⁹⁷⁴ Comité Editorial (1945(3): 4).

⁹⁷⁵ Vicente Salas Viu (1945(5): 21).

⁹⁷⁶ Daniel Quiroga (1945(5): 25).

⁹⁷⁷ René Amengual (1945(5): 38).

⁹⁷⁸ Domingo Santa Cruz (1945(5): 48).

⁹⁷⁹ *Op. cit.*, 49

⁹⁸⁰ Santiago Velasco (1945(6): 15).

trasladado de un lugar a otro, de periodo en periodo”, a lo cual agregaba, “países tenidos precedentemente como ‘amusicales’, en forma gradual han agregado su voz al coro de las naciones”⁹⁸¹. Se reconoce la misma visión respecto a la concepción de “una” música y asimismo la idea de la historia unilineal, si bien cambiando de centro, desde su propia visión de “nuevo centro”.

El compositor Pedro Humberto Allende representa una buena mixtura de los conflictos estéticos que coexistían en aquel momento. Como escribía Navarrete, “los ritmos de Allende han sido suficientemente comentados por la crítica europea. Es la rica y variada cosecha de su estudio de la música folklórica y de los ritmos griegos”⁹⁸². Del mismo modo que Allende “dio a conocer grabaciones de música araucana sobre interesantes ejemplos recogidos por él en viajes de investigación al sur del país”, asimismo “investigó la música griega antigua”⁹⁸³. Al respecto en su obra *La voz de las calles*, Allende combinó los pregones de vendedores ambulantes con el uso de modos griegos. De acuerdo a Isamitt, “Allende lo efectuó superándose, estrujando dos mundos bien diversos: el acento espiritual del hombre de su tierra y el más avanzado refinamiento técnico europeo”⁹⁸⁴. Lira añadía, “existe una materia de pueblo con la cual se logra hacer música. (...) Allende entra en la música cuando Chile estaba ausente de la música”⁹⁸⁵.

Si bien en numerosas oportunidades se dedicó espacio en la RMCH a la problemática que surgía de “europeísmo versus americanismo”, en este contexto prácticamente no se cuestionó que en América se siguiera la tradición musical escrita europea como natural. Se destacaba cómo los compositores imitaban a los maestros europeos, o cómo era necesaria una independencia estilística

⁹⁸¹ Aaron Copland (1946(12): 7).

⁹⁸² Pedro Núñez Navarrete (1945(3): 18).

⁹⁸³ *Op. cit.*, 16

⁹⁸⁴ Carlos Isamitt (1945(5): 33).

⁹⁸⁵ E. Lira (1945(5): 9).

americana, pero no se ponía en debate que se hubiera decidido como opción estética, técnica e ideológica, la música y la historia de esa música de Europa. Por el contrario, se dedicaron numerosas páginas a la discusión respecto a los nacionalismos musicales en boga en aquel momento.

Por ejemplo, para Orrego Salas la opción estética era integrar el folclore propio de cada lugar en la creación musical, estudiando y conociendo idiomáticamente su funcionamiento. Esto en un intento de nacionalismo musical enfocado en marcar la independencia de los compositores americanos pero, siempre dentro del sistema de referencia europeo, de su escritura y su lenguaje.

A partir del sexto número comienza a ingresar el logocentrismo como tal, con la incorporación de la Estética en los referentes epistemológicos de los textos publicados. Así un autor citaba a un filósofo francés que se preguntaba, “¿Cuál es el objeto del arte?”⁹⁸⁶. Se incorporaba entonces la RMCH a la discusión sobre el derecho que tiene la música de entrar en la reflexión sobre el arte. Aquella idea del arte proveniente de los filósofos de la Ilustración europea, donde la música tiene un “significado” que refiere a ella misma y a sus códigos logocéntricos de racionalidad. El Comité Editorial del número 6-7 (1945) advertía que anteriormente, es decir antes del proceso instituyente, la música era considerada “en el carácter de funciones de entretenimiento; privadas de importancia, alejadas de todo significado preciso”⁹⁸⁷. Más explícitos continuaban:

La buena música, la que en todo el mundo es tenida por tal, la producción íntegra de la civilización europea, desde los griegos en adelante, ya no es un arcano cerrado. Tampoco lo es el arte de hoy, ya que la música, incorporada a la cultura, adquirió pasado y presente y admitió que el arte vive y evoluciona con miras al futuro. Se formó en Chile una “élite” indiscutiblemente culta, que no desdice frente a los grupos más evolucionados de cualquier otro país⁹⁸⁸.

⁹⁸⁶ Carlos Humeres (1945(6): 8-13).

⁹⁸⁷ Comité Editorial (1945(7-8): 7).

⁹⁸⁸ *Ibíd.*

Este párrafo, uno entre muchos similares, deja claras evidencias de cómo los que lideraban este proceso instituyente y el campo musical docto se consideraban sucesores naturales de aquella historia unilineal, progresiva, positivista, logo/eurocéntrica. Entendían haber ingresado y ser parte de aquella Historia que venía desde los griegos hasta el mismo Conservatorio. Esto, a través de la escritura musical y el discurso hablado plasmado por escrito, desconociendo a la vez las otras historias previas de tradición oral y reafirmando el poder de la escritura para configurar dicha idea de historia.

En otro aspecto, en el “Editorial” del número 31 (1948) Santa Cruz expresaba su queja por el no reconocimiento de la labor musical de Chile (entiéndase de la Universidad de Chile) en el plano internacional, lo que consideraba una injusticia. Si bien es efectivo que la labor realizada era notable, nos parece esto no justifica que Santa Cruz se haya sentido en situación de desmarcarse de América Latina. A pesar de sus reiteradas declaraciones de generosidad y buenas intenciones hacia los países vecinos, evidenciaba un deseo profundo de lograr la anhelada “europeización” de nuestro país a través de la cultura y la institucionalización musical. Escribía Santa Cruz:

Continúa envolviéndonos la nebulosa que confunde a todos los países sudamericanos. (...) Chile es ignorado hasta el punto de no saberse dónde está. (...) Europa continúa resistiéndose a admitir la existencia de estos hijos naturales que le nacieron en América, que en un momento dado le han salido al paso con ánimo de compartir su cultura y de ser tratados como seres de igual categoría⁹⁸⁹.

En el mismo tono más adelante lamentaba cómo “el mundo europeo y norteamericano nos siente algo así como viviendo en el tercer patio, como mirando hacia la trastienda del universo” y luego sentenciaba, “Chile es demasiado remoto, demasiado inaccesible y, además, si se ha tenido oportunidad

⁹⁸⁹ Domingo Santa Cruz (1948(31): 3).

de tratar a nuestros connacionales, demasiado parecido a la cultura europea”⁹⁹⁰.

Un cambio editorial se produjo en el primer número del año 1951, en el que a diferencia de los anteriores, se dedicaron extensos espacios para trabajos de índole musicológica pero con enfoques interdisciplinarios desde la Estética y teoría del Arte musical, la sociología o la historia de la música. Así por ejemplo el trabajo de Otto Mayer-Serra, “Problemas de una sociología de la música”⁹⁹¹, presentaba un nuevo enfoque basado en otra disciplina, la sociología. Esto ponía a la RMCH en la actualidad de tendencias de las ciencias sociales para la época. Igualmente el trabajo de Leopoldo Castedo, “En torno a los valores del estilo”⁹⁹², que entregaba otro enfoque novedoso en la publicación. Ahora bien y respecto a lo que trata este apartado, uno de los aportes más interesantes fue el del musicólogo argentino Leopoldo Hurtado, que fuera en ese momento invitado del Instituto de Investigaciones Musicales. Su artículo “Apuntes sobre historiografía musical”⁹⁹³, presentando fragmentos de su libro *Introducción a la Estética de la Música*, resulta un aporte a la reflexión sobre la música de aquel periodo.

Hurtado presentó por primera vez en esta publicación una idea crítica de lo que hasta el momento se había entendido, en este contexto, como la Historia y la historiografía musical, centradas en Europa. Desarrollaba así lo que de acuerdo a su visión, la historiografía musical moderna consideraba ya como falsas premisas, falsos conceptos históricos, como eran la idea de “desarrollo”, de “progreso” o de “evolución” en la música. Asimismo cuestionaba la idea de la “creación genial” y de la “historia cronológica”. Desplegó como contraparte las nuevas corrientes historiográficas con una descripción y explicación de sus principales métodos. Este artículo representó un novísimo aporte en el contexto de la RMCH,

⁹⁹⁰ *Op. cit.*, 5

⁹⁹¹ Otto Mayer-Serra (1951(41): 59-70).

⁹⁹² Leopoldo Castedo (1951(41): 37-58).

⁹⁹³ Leopoldo Hurtado (1951(41): 17-36).

con uso de referencias de autores muy actualizados para la época, además de tipo interdisciplinarios (historiografía, musicología, filosofía, etc.). Imaginamos que para la época de publicación pudo haber generado algún impacto en sus posibles lectores. De este modo, Hurtado se refería a la,

(...) idea de un desarrollo progresivo, rectilíneo, que partiría del oscuro fondo de la prehistoria para llegar, pasando a través de las grandes culturas antiguas, a la culminación que sería el hombre europeo de esa época. Esta concepción implica una serie de prejuicios geo y antropocéntricos que ya no pueden sostenerse⁹⁹⁴.

En este contexto nos parece que la extensa estadía de Leopoldo Hurtado invitado por el Instituto de Investigaciones Musicales, en una visita que consideró diversas charlas, conferencias y encuentros con estudiantes, sin duda fue un aporte a la reflexión de la epistemología del pensamiento musical. En palabras del Comité Editorial, esta visita “despertó un vivo interés en nuestro ambiente artístico, dejando en todos aquellos que lo conocieron la impresión de haberse puesto en contacto con uno de los más preparados especialistas dentro de materias estéticas con que cuenta el continente americano”⁹⁹⁵. Lo anterior demuestra por otro lado la importancia que había adquirido el Instituto de Investigaciones Musicales en la institución y el lugar que se había abierto a la reflexión sobre la música.

Otro aporte se realizó en el número 43 (1952), que luego de dedicar el “Editorial” a relatar la labor de las investigaciones sobre el Folklore Chileno emprendidas en el marco institucional, dedicó todo lo extenso de la sección “Documentos” de ese número a la música de África. Ahora bien, todos los trabajos al igual que aquellos que abordaron el folclore, fueron realizados desde la epistemología logo/eurocentrista.

⁹⁹⁴ *Op. cit.*, 19

⁹⁹⁵ Comité Editorial (1951(41): 87).

7.1.3. Convergencias: Música y educación

La división bipartita de la música establecida por la corriente principal del antiguo pensamiento griego, constituyó dos modos iniciales de institucionalizar la música. Esto es, en cada una de sus dimensiones se vio definida por ciertos límites, bordes imaginarios cargados de simbolismos y significados. Cada dimensión pasó a constituirse como un modo de ser reflexionada. La división de la música fue entonces fundada, es decir, instituida. En adelante cada dimensión seguiría trayectos distintos en su proceso de institucionalización, a ratos en vinculación y más tarde completamente desconectadas. Si recordamos en un rápido gesto cómo estos procesos se fueron históricamente dando, en aquellos momentos en que llegaron a converger, fue en su generalidad cuando compartieron espacio a partir de *un fin otro que la música*.

A la vez, esta vinculación presentada a través de una meta-escritura, nos evidencia otra convergencia a través de la escritura musical. Es utilizada para nuestro caso de estudio, como herramienta para *educar* a los otros o más bien, para traspasar a ellos todo un sistema de pensamiento centrado en el logos, cristalizado en la música de tradición escrita. Recordemos entonces las ideas platónicas y aristotélicas del rol de la música en la educación de los ciudadanos, los hombres libres.

Sin realizar una revisión historiográfica, veremos algunos ejemplos en que el relato plasmado en la *Revista Musical Chilena*. Más reflexión al respecto la realizaremos en el capítulo siguiente de las Conclusiones.

El espacio y cobertura que se le dio a la educación en la *Revista Musical Chilena* durante el periodo en estudio, especialmente a la educación musical, es por lo anterior un asunto que consideramos necesario abordar. A grandes rasgos, en la primera treintena de números entre 1945 y 1947 se le otorgó un espacio importante y por momentos protagónico a esta cuestión. Sin embargo, la situación no se replicó en adelante a medida que la publicación se especializaba

en temáticas musicológicas y puramente musicales, dejando de ser un medio de tipo informativo como lo fue en sus primeros años. En el total, la actividad referida estuvo dividida principalmente en dos áreas. Por una parte aquella centrada en la difusión de conciertos educacionales de diverso tipo y por otra, de toda actividad ligada a la educación musical en el sistema primario y secundario.

Conciertos educacionales

Respecto a la cobertura de los conciertos educacionales, ya el número 2 (1945) de esta publicación dedicaba extensas páginas a dichas actividades dirigidas a escolares y obreros. Filomena Salas se refería a estos conciertos realizados en Santiago y provincias entre los años 1942 y 1944, en tanto secretaria coordinadora de la Comisión que organizó la iniciativa a solicitud del Ministro de Educación:

En Chile se iniciaron desde el año 1942, los conciertos sinfónicos educacionales con la decisiva ayuda que les prestó el entonces Ministro de Educación, don Benjamín Claro. En 1944 adquirían gran auge y lograban constituir una brillante realidad, gracias a la acción combinada del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y de la Sección Cultura e Informaciones del Ministerio de Educación Pública⁹⁹⁶.

No dudamos que la acción educadora de los conciertos sinfónicos para escolares, con el apoyo de los maestros de música, continuará despertando la sensibilidad de los niños, familiarizándolos con la música en una forma gradual y sistemática que los llevará, desde su estado actual de iniciación artística, a la comprensión de las grandes obras de la literatura musical⁹⁹⁷.

Al igual que Filomena Salas, no dudamos de las buenas intenciones de esta iniciativa, si bien subrayamos que dicha acción siempre se mantuvo dentro de un

⁹⁹⁶ Filomena Salas (1945(2): 23).

⁹⁹⁷ *Op. cit.*, 26

círculo de comprensión y de legitimidad, conectado a una música que era considerada la música válida, aquella de tradición escrita y del canon europeo de acuerdo a la estructura instituida. Añadía que, en el año 1944 “se prestó igualmente un especial interés a los conciertos para adultos, de tipo educacional, que se realizaron con éxito en poblaciones obreras, en las propias fábricas, en la cárcel de Santiago y en centros culturales”⁹⁹⁸.

A partir del último número del año 1945 en la sección “Noticias” comenzaron a informar regularmente los Conciertos populares que desarrollaba la Orquesta Sinfónica en diversos teatros de Santiago para empleados y obreros, a precios mínimos, que constituían un rotundo éxito⁹⁹⁹. A modo de ejemplo, se comunicaba en el número siguiente que de los 383 conciertos que dio la Orquesta desde su fundación en 1941, 242 fueron de carácter educacional y/o popular para empleados y obreros. Así, el Comité Editorial escribía que “un total de quince conciertos populares, interpretados en diferentes teatros de barrio, ha constituido la temporada de Primavera de la Orquesta Sinfónica de Chile”¹⁰⁰⁰, y entre estos, “dos conciertos populares para empleados y obreros, en los teatros Caupolicán y Baquedano, durante la temporada de Primavera”¹⁰⁰¹.

Lo anterior refleja el carácter que se le estaba dando a dicha programación. De Santiago se extendieron a regiones del Sur, quedando el Norte sin poder ser visitado por las dificultades de traslado, acentuadas por la guerra y los problemas de transporte por mar, llegando únicamente por transmisión radial a esa zona del país. Dichos conciertos eran “en series organizadas con la cooperación del Ministerio de Educación Pública”¹⁰⁰². Siempre con alguna inclusión de obras de

⁹⁹⁸ *Ibíd.*

⁹⁹⁹ Comité Editorial (1945(7-8): 28-29).

¹⁰⁰⁰ Comité Editorial (1946(9): 33).

¹⁰⁰¹ *Op. cit.*, 35

¹⁰⁰² Comité Editorial (1946(9): 6-10).

compositores chilenos activos, lo cual es destacable, si bien nuevamente los compositores programados eran todos parte del círculo de legitimidad.

Con una visión y un relato más paternalista, P. H. Allende se refería a la actividad de las sociedades corales utilizadas con fines educacionales, remarcando “los beneficios morales que el arte ha producido a las clases obreras”¹⁰⁰³. Este beneficio “no sólo es de cultura artística sino de regeneración moral”¹⁰⁰⁴. Así los obreros *sin parte*, sumergidos en sus rutinas productivas, habrían recibido un beneficio moral gracias a esa música elevada y superior. Un discurso paternalista para el relato oficial de un intento de reparto de lo sensible.

Educación musical

En cuanto a la línea enfocada en la educación musical a nivel primario y secundario, la relación entre las instituciones que determinaban los lineamientos en la educación musical del país era evidente. Esto es, entre el Estado de Chile mediante sus Ministerios y para el caso, la Universidad de Chile a través del Instituto de Extensión Musical y el Conservatorio de Música. A modo de ejemplo una breve cita de Filomena Salas que señalaba, “la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, a pedido del Ministro de Educación ha seleccionado, con una comisión competente de maestros de Primaria y Secundaria, un repertorio de canciones escolares”¹⁰⁰⁵. Al respecto, la reforma educacional que se planteó desde el Ministerio de Educación en esa época ocupó un importante espacio en la RMCH, con énfasis puesto en la necesidad que se diagnosticó de incluir la música en la educación escolar básica¹⁰⁰⁶.

¹⁰⁰³ Pedro Humberto Allende (1945(2): 20).

¹⁰⁰⁴ *Op. cit.*, 20-21

¹⁰⁰⁵ Filomena Salas (1945(2): 27).

¹⁰⁰⁶ Comité Editorial (1945(3): 3-6).

En este contexto comenzó a tomar fuerte relevancia lo que ocurría en Estados Unidos, en tanto nuevo referente económico y cultural. El musicólogo Charles Seeger¹⁰⁰⁷ tenía una idea amplia y renovada de la educación musical. Destacaba la importancia de los aspectos educativos y sociales de la música como parte de la sociedad en todos sus niveles, mencionando a pedagogos, intérpretes, sociólogos e incluso poniendo énfasis en el distanciamiento entre la tradición oral y la escrita. Acá se evidenciaba la avanzada posición de Estados Unidos muy diferente a lo visto en el resto del continente donde predominaba el modelo conservatorio¹⁰⁰⁸, que a su vez Seeger dividía entre objetivo “cuantitativo” o “cualitativo”. En esta línea, el tercer número de la RMCH destacaba la actividad de la Oficina de Música de la Unión Panamericana de Washington, Estados Unidos. Dicha institución había emprendido un amplio proyecto para “estudiar el concepto que se tiene de la educación musical en cada uno de los países antes citados [América Latina]”, para luego “informar a cada nación de los conceptos y métodos de educación musical que prevalecen en las otras repúblicas y en los Estados Unidos”¹⁰⁰⁹. Este último ya había comenzado a establecer su predominio en la región, en todas las esferas.

En cuanto a Chile, la reforma educacional en curso había comenzado a generar un intenso movimiento institucional, iniciado por gestiones del propio Ministro y Domingo Santa Cruz, Decano a la fecha. Las iniciativas del proyecto instituyente que lideraba este último evidencian que se tenía claridad de la importancia de extenderse hacia ámbitos extrauniversitarios. Citamos en extenso para contextualizar:

Las Jornadas Pedagógico-Musicales, realizadas por invitación del señor Ministro de Educación y del Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, reunieron a un muy numeroso e interesante grupo de profesores de todos los

¹⁰⁰⁷ Charles Seeger (1945(2): 16-18).

¹⁰⁰⁸ Fabio Schiffres & D. Gonnet (2015).

¹⁰⁰⁹ Comité Editorial (1945(3): 52).

sectores de la enseñanza musical, junto a compositores, ejecutantes, alumnos y egresados del Conservatorio Nacional de Música y personas interesadas en los problemas de la educación musical. (...) Funcionaron en la Facultad de Bellas Artes, en forma continuada, durante tres meses, en los que tuvieron lugar quince reuniones de intercambio de experiencias¹⁰¹⁰.

Paralelamente a la Jornada se formó una Comisión de Profesores de Música, la cual,

(...) examinó al efecto, detenidamente los fundamentos que la educación pública chilena asigna a cada etapa de la enseñanza. Constató que la enseñanza musical guarda estrecha relación con toda la impartida para la formación cultural de los niños y que la música debe ser metódicamente enseñada, por cuanto la cultura no admite vacíos en el desarrollo integral del individuo¹⁰¹¹.

Posteriormente se redactó un informe con el objeto de ser propuesto a la Comisión de Reforma de la Enseñanza que funcionaría en el Ministerio de Educación. Resultado concreto fue que “por los presentes, declararon constituida la Asociación de Educación Musical”¹⁰¹², nueva institución musical enfocada en un segmento fundamental de la sociedad chilena como era la educación en las escuelas. En este nuevo organismo, el proyecto liderado por Santa Cruz extendió igualmente sus nexos, con Carlos Isamitt como Presidente y todas las autoridades del grupo de legitimación participando en sus instancias. En los números posteriores de la RMCH se pueden seguir los siguientes pasos que se dieron y su desarrollo.

En el número 11 (1946), Santa Cruz dedicaba el “Editorial” a resaltar la Asociación de Educación Musical, enfatizando que la Facultad de Bellas Artes había sido “la primera en romper los marcos de fierro que aíslan los diferentes grados de la enseñanza y que apuntan aristas enemigas entre la actividad

¹⁰¹⁰ Elisa Gayán (1946(9): 28).

¹⁰¹¹ *Op. cit.*, 29

¹⁰¹² *Op. cit.*, 30

docente del Estado y la enseñanza particular”¹⁰¹³. En su constante y sistemática labor de defensa institucional a través de esta publicación, añadía:

Con una simplicidad digna de ser imitada, se abrieron las puertas para que todos los educadores musicales y los interesados en la educación musical se acercaran. Se publicó una invitación general, se fijaron temas que desarrollarían personas especializadas, cuidando que estas disertaciones no tomaran desde un comienzo el aspecto de cursos de perfeccionamiento, que podrían resultar sospechosos para alguna gente demasiado celosa de su independencia y especialmente de la independencia de sus imperfecciones¹⁰¹⁴.

La gran institución abría los brazos para recibir a sus parientes menores, permitiéndoles acercarse y entrar a atisbar aquel lugar donde ocurrían los eventos que delineaban la historia musical del país. Sin embargo, no sucedía el evento inverso de que fueran aquellos miembros de la institución superior quienes se aventuraran a salir de las fronteras del arte culto para ir a la realidad de las escuelas, según podremos leer en el siguiente párrafo. El círculo de legitimidad fijaba los temas, decidiendo lo que era bueno, superior o inferior.

Desde la otra orilla la opinión del Profesor Fidel Cárcamo, quien realizaba una abierta crítica al círculo de legitimidad del Conservatorio Nacional de Música, nos resulta de alto interés. Sobre las Jornadas realizadas escribía que si bien, “en la generalidad de los ramos han participado tanto el catedrático como el simple profesor; *en música sólo hemos visto el interés de unos pocos de arriba y la indiferencia de los otros*”¹⁰¹⁵. Continuaba Cárcamo:

Es inconcebible que en un país que se precia de culto, no se hayan dado ya los pasos necesarios. (...) Cuando hablo de cultura me refiero muy en especial a la cultura de las masas; porque son ellas las que constituyen el verdadero barómetro del progreso de las naciones. (...) [Para lo cual es necesario basarse en]

¹⁰¹³ Domingo Santa Cruz (1946(11): 3).

¹⁰¹⁴ *Ibíd.*

¹⁰¹⁵ Fidel Cárcamo (1946(10): 28). El destacado es nuestro.

observaciones tomadas en el gran libro de la realidad y de la experiencia. La música juega un papel indiscutible, capaz ella sola de contrarrestar la obra negativa del materialismo que nos corroe¹⁰¹⁶.

Cárcamo, quien se presentaba como profesor primario y de escuela normal, entrega un interesante ejemplo de diferencia plasmada por un relato “otro” de la situación musical nacional. El autor pertenecía a la realidad del aula de escuela, a “otro adentro”, no a aquel de la institución universitaria que miraba el panorama cultural desde las alturas de la cultura de arte, de las elites intelectuales, enmarcadas por la institución superior y la música de tradición escrita. Utilizando otro lenguaje (no el legítimo que venimos siguiendo), hablaba de materialismo y pueblo, de economía, de responsabilidad, de religión y de método. Constatamos eso sí que su crítica bien apareció publicada en la *Revista Musical Chilena*.

Esta visión de análisis agudo y severo según vemos no pasó inadvertida, ya que en el número duodécimo (1946) Laura Reyes, Inspectora de Música, le dirigió una respuesta, solicitando entonces un aporte constructivo en lugar de pesimista. Para Reyes, “los profesores de Santiago han tenido oportunidad de seguir cursos de perfeccionamiento (...) además de los consejos técnicos recibidos y de la experiencia que representan las jornadas pedagógicas-musicales en la Facultad de Bellas Artes”¹⁰¹⁷. Restablecía a la Universidad de Chile en su rol de garante del perfeccionamiento, la calidad y el nivel superior. Así con la ayuda de compositores del Conservatorio Nacional de Música, “se ha formado un repertorio nacional, (...) [para] devolver al pueblo lo que es del pueblo, las canciones de su tierra, *purificadas a su paso por la escuela*”¹⁰¹⁸.

En el marco de la reforma gradual de la enseñanza secundaria, el número undécimo (1946) incluyó una “Nota de la Redacción” que informaba:

¹⁰¹⁶ *Op. cit.*, 26

¹⁰¹⁷ Laura Reyes (1946(12): 26).

¹⁰¹⁸ *Op. cit.*, 26-27. El destacado es nuestro.

A partir del presente número, nuestra Revista incluye una nueva sección, consagrada al estudio de los problemas relacionados con la educación musical. En casi todos los números anteriores hemos acogido artículos de nuestros colaboradores sobre estas materias. Mas es tanto el interés que ellas presentan y tan grande su importancia para la evolución de nuestra cultura, que hemos creído necesario reservarles un espacio permanente en nuestras páginas. Distinguidos educadores musicales, profesores y musicólogos contribuirán al sostenimiento de esta sección, que procuraremos cumpla sus más altos fines¹⁰¹⁹.

En este contexto se señaló que la *Revista Musical Chilena*, en adelante “sería el vocero oficial de la Asociación de Educación Musical, que preside Carlos Isamitt”¹⁰²⁰.

Participante activo en todas las iniciativas ligadas a la educación musical, este compositor e investigador del Conservatorio de Música fue de los primeros en enfatizar desde la institución superior la importancia del contexto socio-cultural en la enseñanza escolar y el rol de la música. Según escribía en el número 11, era necesario generar una conciencia pedagógica, “ser capaz de crear procesos de enseñanza adecuados a las distintas realidades que se presenten a su observación, a hacer de su ramo una fuente de goce de actividad y de amplias posibilidades de integración cultural y social”¹⁰²¹. En el número siguiente, sobre la reforma de la educación musical en secundaria señalaba:

La práctica imitativa, usada generalmente con la ayuda de un instrumento, deberá ampliarse atendiendo a la voz del maestro, con el uso de material a la vista, con la ayuda de instrumentos mecánicos y alternarse también con la lectura y escritura de música, con la práctica rítmico-auditiva, con la actividad dirigida a la creación individual y socializada, con la práctica coral e instrumental y la confección de instrumentos para los bien dotados. (...) Si a ellas agregamos aún todos los motivos de integración de cultura que pueden surgir de los cantos

¹⁰¹⁹ Comité Editorial (1946(11): 25).

¹⁰²⁰ Elisa Gayán (1946(11): 28).

¹⁰²¹ Carlos Isamitt (1946(11): 26).

realizados o de las obras escuchadas, que darán oportunidades para establecer relaciones con aspectos de la vida, del trabajo, de la naturaleza, para el cultivo de sentimientos sociales, para consideraciones sobre el desarrollo de la cultura, veremos agrandarse las posibilidades acordadas al ramo¹⁰²².

Con lo anterior Isamitt apelaba a la extensión del “modelo conservatorio” hacia las primeras etapas formativas a través de la educación musical escolar, si bien planteaba una idea integral más allá del modelo referido. Isamitt realizó además una defensa de la inclusión de otros repertorios en la enseñanza en los liceos, innovación que “envuelve además como imperativo, la creación de la cátedra de Folklore en los establecimientos superiores de enseñanza especializada: en escuelas normales, en el Instituto Pedagógico, los conservatorios de música, escuelas de Arquitectura, de Bellas Artes, de Artes Aplicadas”¹⁰²³. Dicha innovación de gran importancia, no se llevó a cabo en la extensión que Isamitt anhelaba.

Otras iniciativas en torno a la educación desde el Conservatorio Nacional de Música aparecen en la RMCH, como la que se informa en el número 15 (1946), respecto a los “diversos cursos de especialización, en materias de educación musical, para profesores primarios y secundarios. (...) una interesante y nueva iniciativa de la Dirección del Conservatorio”¹⁰²⁴. Asimismo en el número 28 (1948) que dedicó un artículo a presentar la Primera Convención de Educadores Musicales, gestión en la cual la institución universitaria continuó asumiendo un rol conductor. Explicada en detalle, varias de sus iniciativas esperan hasta el día de hoy por su realización:

La sesión inaugural fue realizada en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, bajo la presidencia de los señores Director General de Educación Secundaria y Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, junto con la

¹⁰²² Carlos Isamitt (1946(12): 23).

¹⁰²³ Carlos Isamitt (1946(13): 23).

¹⁰²⁴ Teobaldo Meza (1946(15): 28).

Mesa Directiva de la Convención. (...) En el Conservatorio Nacional de Música se constituyeron los Comités organizados anteriormente para iniciar sus trabajos¹⁰²⁵.

A medida que la *Revista Musical Chilena* fue especializándose en estudios musicológicos, las secciones y espacios que eran antes abundantes para la educación musical fueron quedando reducidos a breves notas de prensa. Esta disminución se evidencia a partir del año 1948 y continuó en aumento durante el periodo estudiado.

Música escrita y audiencias

Revisaremos finalmente algunos de los textos dedicados a la temática de audiencias publicados en la *Revista Musical Chilena* en el periodo estudiado. Dicho asunto fue preocupación permanente de parte de los integrantes del grupo instituyente particularmente en lo referido al repertorio de música contemporánea de tradición escrita. Esto obedeció a la problemática respecto a la separación entre el público masivo y el arte contemporáneo que comenzó a instalarse en forma progresiva en Europa continuando en los Estados Unidos, alcanzando para este periodo de primera mitad del siglo veinte al medio musical en América Latina y Chile.

Si bien este breve apartado puede igualmente ser incluido como parte de la extensión musical que definimos antes como parte de la dimensión práctica, para este caso se habría producido una convergencia con la temática más amplia de educación. Esto dado que una motivación central era el educar a aquellas futuras audiencias que debían poder ser mejores individuos y ciudadanos más completos a través de la música de tradición escrita.

En el primer número Santa Cruz ya hacía referencia a la aparición de un nuevo público de masas, que consumía lo conocido y seguro, una masa conservadora¹⁰²⁶,

¹⁰²⁵ Elisa Gayán (1948(28): 22).

¹⁰²⁶ Domingo Santa Cruz (1945(1): 20).

diagnosticando que no se debía tanto a que el compositor actual se hubiera “alejado del común de los mortales, como el hecho de que el auditorio de los conciertos, multiplicado igual en todo el mundo, se ha separado de la época en que vive y de la expresión musical que la representa”¹⁰²⁷. En los números siguientes insistió constantemente en la separación de las audiencias, en la no inclusión de la música contemporánea en los programas de concierto y en la clara inquietud de los compositores por la distancia que se iba agrandando para con el público. En el número 15 (1946), Santa Cruz presentó un enfático escrito sobre dichas masas en el cual propuso lo siguiente:

El camino que debe hacerse podría ser dividido en la siguiente forma: 1) Distinguir claramente entre la educación musical escolar y la extraescolar del adulto; 2) Buscar la manera de llegar a suscitar grupos de aficionados, mantenerse en contacto con ellos y darles medios para que se extiendan. Todo eso debe hacerse con programas adecuados y con la indispensable información histórica y técnica¹⁰²⁸.

Vicente Salas Viu escribió igualmente sobre esta problemática, que definió como el divorcio en que se encontraban el creador musical y el público de los conciertos¹⁰²⁹. De esta situación generalizada en el contexto occidental, hizo un buen análisis aplicando diversos factores, evidenciándose bien informado al respecto. En el número 20 añadía,

El auditor de nuestros días se ha separado de lo que expresan los músicos contemporáneos, se afinca en la rutina del repertorio clásico-romántico y ha perdido, con la curiosidad, toda aptitud para escuchar música de una manera inteligente y sensible¹⁰³⁰.

¹⁰²⁷ *Op. cit.*, 21

¹⁰²⁸ Domingo Santa Cruz (1946(15): 17).

¹⁰²⁹ Vicente Salas Viu (1947(19): 11-16).

¹⁰³⁰ Vicente Salas Viu (1948(20-21): 23).

Una interesante iniciativa de la *Revista Musical Chilena* fue anunciada en el número 20-21 (1947). Informaba el Comité Editorial que la publicación abría “varias encuestas, dirigidas a los profesionales de la música, -compositores, intérpretes, profesores, -y a los aficionados para conocer su opinión sobre algunos candentes problemas planteados en la vida musical americana en general, y, más particularmente, en la de Chile”¹⁰³¹.

El resultado de esto fue publicado en una primera parte en el número 24 (1947), en la sección de “Encuestas sobre la música moderna”. En dicha oportunidad René Amengual, compositor y Director del Conservatorio Nacional de Música, consideró que “vida musical intensa, en Chile no la tenemos sino desde 1941, año en que fue creado el Instituto de Extensión Musical” y luego proponía “acometer incluso la dictación de una ley que asegurase el que todo intérprete nacional o extranjero incluya en sus programas obras chilenas”¹⁰³². Recordamos la tendencia normativa de la sociedad chilena, más aún en el contexto en que se había fundado el Instituto de Extensión Musical y las instituciones musicales, de la mano de la ley y del derecho.

En otra respuesta, el compositor Alfonso Letelier sugería incluir una obra moderna por programa, porque “en esta forma se obliga al público a escuchar y a familiarizarse poco a poco con esta clase de música”¹⁰³³, a la vez que agregaba, “la educación musical es un medio poderoso siempre que no se pretenda creer que la masa, así como tal, sea capaz de comprender lo que sigue siendo privilegio de las ‘élites’”¹⁰³⁴. Desde regiones también llegaron voces, como la de la Sociedad Musical de Osorno, reclamando que “la incomprensión y oposición que existen en las provincias a la música contemporánea, la atribuimos a su casi

¹⁰³¹ Comité Editorial (1947(20-21): 29).

¹⁰³² René Amengual (1947(24): 43).

¹⁰³³ Alfonso Letelier (1947(24): 45).

¹⁰³⁴ *Op. cit.*, 46

absoluto desconocimiento, ya que solamente en Santiago se la difunde más ampliamente”¹⁰³⁵.

En el número siguiente que reúne 25 y 26 (1947), fue publicada una segunda selección de respuestas a la Encuesta. Entre ellas, curiosamente el propio Domingo Santa Cruz aprovechó este espacio que se había abierto para dar voz a los sin voz, señalando la necesidad de “determinar quién tiene la culpa en esta falta de concordancia del que podríamos llamar consumidor de la música con el elemento productor”¹⁰³⁶. Por elevar una defensa de la música contemporánea nacional hizo una crítica al establecimiento del canon musical europeo fundamentalmente vienés, ya que era el repertorio casi único que se había apropiado del mercado musical. Así escribía con su particular retórica:

La supervivencia y la competencia tremenda de un pasado ilustre, que goza por añadidura de todas las ventajas de la difusión (...) está apoyado por los sistemas de educación y por la declaratoria de dogmas definitivos de la música, a que han sido elevadas las bases sobre las cuales se construyó la técnica musical a partir de los sinfonistas vieneses. (...) [que da como resultado] encontrarse frente a auditores que sólo quieren entretenerse con la música que cómodamente les permita seguir en una actitud de moluscos, pegados a las rocas colosales de los clásicos¹⁰³⁷.

Más constructivo aparecía luego con su diagnóstico:

Este enemigo del arte que es el comercio, ha corrompido los auditorios y ha hecho nacer apetitos insaciables en los artistas. (...) creo que la música contemporánea es simplemente víctima del crecimiento de los públicos y de la explotación de esos públicos por intereses comerciales en que el arte no cuenta ni existe¹⁰³⁸.

¹⁰³⁵ Sociedad Musical de Osorno (1947(24): 46).

¹⁰³⁶ Domingo Santa Cruz (1947(25-26): 39).

¹⁰³⁷ *Op. cit.*, 40

¹⁰³⁸ *Ibíd.*

Finalmente hacía el llamado a que “respecto de la música chilena, creo que nuestro deber es procurar que ella se presente en el país en su totalidad”¹⁰³⁹.

Otra respuesta fue enviada por un joven Gustavo Becerra, para quien “en general, nuestro conocimiento del arte moderno, especialmente de la música, es todavía postizo y prematuro”¹⁰⁴⁰. De este compositor que siempre destacó por su espíritu innovador, resaltamos su visión eurocentrista cuando escribía que “encontrándose nuestro ambiente retrasado respecto de la evolución europea (...). Muchos de nuestros auditores, están todavía sumidos en pleno clasicismo vienés. Otra gran mayoría, algo más avanzada, está viviendo el más intenso de los romanticismos musicales”. Agregando luego, “nuestras cualidades específicas: nuestro aislamiento geográfico en el pasado, que determina *la mayor velocidad que debemos imprimir a nuestra evolución para poder alcanzar la europea*”¹⁰⁴¹.

De la visión del joven Becerra clara y sistemática de acuerdo a lo que fue su personal modo, nos resulta decidora su idea de querer o necesitar “alcanzar” la evolución europea. Un joven vanguardista para quien la posibilidad de hacer una creación actual y de avanzada solo podía ser llevada a cabo en el marco del sistema de pensamiento europeo. Según se puede constatar al revisar sus publicaciones de décadas posteriores en esta misma revista, nunca puso en cuestión el porqué de la pertenencia a este sistema logo/eurocéntrico, sino solo el reflexionar en cómo participar de forma más directa e inmediata de dicha vanguardia europea.

Finalmente en el número 27 (1947), se publicaron las últimas respuestas de esta sección, entre las que citamos aquella del compositor y colaborador de la publicación Juan Orrego Salas, quien escribía:

¹⁰³⁹ *Op. cit.*, 41

¹⁰⁴⁰ Gustavo Becerra (1947(25-26): 42).

¹⁰⁴¹ *Ibíd.* El destacado es nuestro.

El rechazo o la aceptación de ciertas y determinadas composiciones por parte del auditor comienza a ser latente cuando éste recibe la investidura de juez ante la obra de arte, y cuando su juicio comienza a ser un factor regulador de la vida financiera de las instituciones o industrias consagradas a la difusión de la música¹⁰⁴².

Sorprende luego su llamado cuando convocaba a “permanecer firmes en la posición de alta cultura que corresponde a quienes comparten responsabilidades como éstas, y desde allí realizar la obra educativa necesaria al levantamiento de la masa a su propio nivel de acción”¹⁰⁴³.

Nos interesa resaltar cómo en estas respuestas no entró en cuestión la apropiación e instalación en tanto legítima de la música de tradición escrita europea. Se constata nuevamente la inexistente reflexión en torno a esta cuestión profunda, en el contexto de un campo que ya se había constituido asumiendo este sistema de pensamiento como el único y el propio.

La situación respecto a la separación de las audiencias pareció cambiar por un momento a partir de las iniciativas institucionales del Plan de estímulo a la creación musical, impulsado por Santa Cruz y equipo. Según escribió Santa Cruz en el “Editorial” del número 32 (1948), los primeros Festivales de Música Chilena permitieron una constatación:

Existe en Santiago un público, diferente de aquel que en su mayoría llena las temporadas oficiales de conciertos, interesado por la música y que ha podido sobreponerse a los prejuicios que hacían difícil la comunicación entre los compositores chilenos y el público de este país¹⁰⁴⁴.

¹⁰⁴² Juan Orrego Salas (1947(27): 41).

¹⁰⁴³ *Op. cit.*, 43

¹⁰⁴⁴ Domingo Santa Cruz (1948(32): 9).

Se pudo entonces comprobar en forma directa “el interés del público y cómo éste se apasionó por la música chilena, suplió los defectos que pudo haber y permitió obtener un resultado magnífico”¹⁰⁴⁵.

7.2. En torno a la institución

Revisaremos finalmente algunos relatos de los gestores del proyecto instituyente, enfocados acá en lo que la propia institución fue elaborando como *discurso sobre su consolidación*. Veremos la relación entre música e institución manifestándose de diversas formas y en torno a variados temas y ejes, lo cual buscaremos poner en diálogo con nuestro marco de referencia.

Según escribían en el Boletín de la *Revista de Arte*, la creación de la Facultad de Bellas Artes “significó una meta difícilmente alcanzada por el arte chileno, que tuvo que luchar contra prejuicios ancestrales y prácticas universitarias que en América habían sido inmutables”. La reforma realizada para ello, “tenía una honda raíz tanto teórica como práctica. Primeramente era una nivelación superior del arte y de sus estudios. Había que establecer la tesis de que el artista creador es un intelectual que ejerce una alta investigación”¹⁰⁴⁶. Citamos en extenso lo que más adelante se escribía en el mismo artículo, que nos entrega una idea clara de lo que desde un inicio tenían como meta sus gestores:

Los estudiantes artistas no son ni pueden ser mentes primarias que cursan una enseñanza simplemente práctica y empírica; el arte tiene doctrina, especulación estética, objetivación metodológica técnica y en ese carácter la nueva Facultad añadía un orden de actividades intelectuales de que la Universidad americana clásica carecía. Lo curioso es que el escándalo mayor por la nueva Facultad lo constituían los estudios musicales, los mismos justamente que precedieron en las

¹⁰⁴⁵ *Ibíd.*

¹⁰⁴⁶ Comité Editorial (1939: 7).

universidades medievales a las facultades básicas de hoy. Esta nivelación superior traería necesariamente la consecuencia de que los poderes públicos mirarían el arte con otros ojos (...). Los artistas, por su parte, sentirían la necesidad de estar a la altura de su nueva situación¹⁰⁴⁷.

Según hemos visto, Domingo Santa Cruz nos otorga numerosos ejemplos de cómo en su relato, fue explícito en construir un discurso que sustentara el proyecto llevado a cabo. Así, en sus memorias escribía respecto a la reforma al Conservatorio llevada a cabo en el año 1935,

Los objetivos del establecimiento aparecen en 1935 definidos en una forma novedosa. No sólo se orientan a lo usual, esto es: la enseñanza de la música en todos sus grados, ya sea que ésta se dirija hacia la creación artística o hacia la ejecución e interpretación de las obras, sino también al cultivo de la especulación musical superior, *Musicología*. Por todo ello constituiría un centro de investigación y difusión de los diversos aspectos sobre los cuales versa su enseñanza, procurando en especial el estudio, protección y extensión del arte nacional¹⁰⁴⁸.

El Conservatorio para Santa Cruz “era una escuela de altos estudios y podía extender su acción hacia conocimientos e investigaciones superiores de todo género. (...) Todo esto era parte de mi gran preocupación por la musicología y afán de extenderla cuanto fuera posible”¹⁰⁴⁹. En el mismo sentido señalaba sobre el impulso para la creación del Instituto de Investigaciones Musicales en el marco de la creación de la Facultad de Artes, que como parte del cumplimiento de los fines con que había sido creada, “faltaba un aspecto esencial y específico de una entidad universitaria: la investigación”¹⁰⁵⁰.

En este contexto, es creada igualmente la *Revista Musical Chilena* que cumpliría un rol fundamental en la elaboración del relato de este proceso según vimos.

¹⁰⁴⁷ *Ibíd.*

¹⁰⁴⁸ Domingo Santa Cruz (2008: 480).

¹⁰⁴⁹ *Op. cit.*, 485

¹⁰⁵⁰ *Op. cit.*, 727

Santa Cruz era claro al respecto en sus memorias al escribir que, “desde que la Facultad de Bellas Artes existió, era lógico aspirar a un órgano de publicidad que cubriera todo el ancho campo encargado a su tuición”¹⁰⁵¹.

Orgullo institucional

La *Revista Musical Chilena*, medio oficial del grupo instituyente, fue utilizada en innumerables oportunidades como tribuna para la defensa del proyecto institucional e igualmente para la defensa y legitimación de sus principales figuras. Desde el primer año de publicación se manifestó este resguardo corporativo, que mantuvo directa relación con el campo de poder político. Destacaremos algunos extractos que evidencian esta acción, publicados en un claro contexto de orgullo institucional.

El Comité Editorial remarcaría múltiples veces que gracias a la labor realizada, la música, de ser considerado un arte postergado, aparte y legalmente desconocido, habría pasado a ser “una de las palancas más fuertes de la cultura chilena; ha venido a tener un apoyo oficial y un sostenimiento económico que ninguna otra de las manifestaciones intelectuales tiene hasta la fecha”¹⁰⁵². Más aún, para la fecha de aparición de la publicación ya se constataría que,

La música latinoamericana ha rebasado, en el corto margen de unos años, toda una etapa de verdadero primitivismo, que en nuestro siglo no podía consistir sino en insustanciales adaptaciones al medio de las corrientes europeas post-románticas, para adquirir un desarrollo y personalidad inconfundibles. En suma, todos los caracteres de un movimiento musical pleno de vida, por lo ya realizado como por las perspectivas que se le abren hacia el futuro¹⁰⁵³.

¹⁰⁵¹ *Op. cit.*, 728

¹⁰⁵² Comité Editorial (1945(7-8): 6).

¹⁰⁵³ *Op. cit.*, 51

Más adelante en el número 22-23, Vicente Salas Viu era el encargado de resumir los avances institucionales en su texto titulado “Quince años de participación universitaria en las actividades musicales”. Comenzaba ahí por reconocer la labor del Rector y de Domingo Santa Cruz:

En lo que respecta a la música, cuantos hechos de relieve han tenido lugar en este campo de la cultura, han sido promovidos y sostenidos por el H. Consejo Universitario y por el señor Rector. (...) debemos proclamar que a la Universidad de Chile y a las personas que la dirigen se debe antes que a nadie el estado actual de madurez y franco progreso en que se desenvuelve nuestro arte musical. La Facultad de Bellas Artes, de la que también durante este periodo de quince años ha sido Decano don Domingo Santa Cruz¹⁰⁵⁴.

Para Salas Viu el camino llevado a cabo habría sido exitoso, “hasta el punto de ser Chile citado como un modelo de organización de las actividades musicales, digno de ser seguido por otros países, incluso los Estados Unidos”. En este proceso, “el Conservatorio Nacional de Música, una de las tres escuelas artísticas que dependen de la Facultad, en sucesivas reorganizaciones fue puesto al nivel de los más avanzados que existen en el Continente”, y gracias a las gestiones realizadas, “los profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile, el profesorado y los danzarines de la Escuela de Danza y de su Cuerpo de Ballet son hoy día funcionarios del Estado”¹⁰⁵⁵. Así en adelante la Universidad tendría a su cargo “velar por la formación de los futuros músicos; dirigir la vida musical activa, asegurando el normal desenvolvimiento de las instituciones y conjuntos artísticos que la procuran”¹⁰⁵⁶.

Santa Cruz afirmaba en otra oportunidad que “América Latina se ha incorporado ya efectivamente al mundo artístico internacional. Chile empieza a ser conocido

¹⁰⁵⁴ Vicente Salas Viu (1947(22-23): 3).

¹⁰⁵⁵ *Op. cit.*, 4

¹⁰⁵⁶ *Ibíd.*

como nación que posee instituciones musicales sólidas”¹⁰⁵⁷. El Decano no dudaba en sostener que esto habría sido posible gracias a “los grandes servicios que la Universidad de Chile ha prestado a la cultura del país”. Estos eran, “dar oportunidad a los músicos para regir sus actividades, prestarles el apoyo generoso del Estado y dejar que las resoluciones sean adoptadas por razones artísticas, técnicas y culturales”¹⁰⁵⁸.

En el “Editorial” del número 31 (1948) Santa Cruz mostraba su orgullo por la labor institucional llevada a cabo. Escribía entonces:

Nuestra historia artística nos permite estar satisfechos; hoy día, tenemos instituciones permanentes y de buena calidad, poseemos una conciencia pública que ha ido rodeando cada vez de mayor respeto las actividades musicales, tenemos un núcleo de creadores que significa un aporte sólido a la música contemporánea, estamos al día y existen estudios musicales que no desmerecen de los que se hacen en cualquier parte¹⁰⁵⁹.

Al año siguiente en el número 35-36, reaparecía Santa Cruz en el “Editorial” con motivo de la celebración del Centenario del Conservatorio Nacional de Música¹⁰⁶⁰, oportunidad en que se publicó íntegro su discurso de la velada conmemorativa. Ahí señalaba cómo a partir de 1932, en que le cupo “la honra de entrar a regir los destinos de la Facultad de Bellas Artes, la Universidad de Chile ha sido el más generoso y constante pilar que las actividades musicales hayan tenido jamás en nuestro país”¹⁰⁶¹. Luego, habiendo sido creada la Facultad de Bellas Artes y el Conservatorio adquirido el rango de establecimiento de Educación Superior, para Santa Cruz, “se arraiga la idea definitiva de que los estudios artísticos tienen

¹⁰⁵⁷ Domingo Santa Cruz (1946(12): 6-7).

¹⁰⁵⁸ Domingo Santa Cruz (1947(27): 8).

¹⁰⁵⁹ Domingo Santa Cruz (1948(31): 7).

¹⁰⁶⁰ Domingo Santa Cruz (1949(35-36): 3-10).

¹⁰⁶¹ *Op. cit.*, 8

todo un marco de disciplina y que el talento debe ir fundamentado en estudios completos humanísticos y científicos, además de la técnica del arte”¹⁰⁶².

En el número 37, primero del año 1950, se dedicó el “Editorial” a los cincuenta años del siglo veinte, para lo cual Santa Cruz se encargó de una breve sinopsis que tituló “Medio Siglo”. En ella recordaba cómo al inicio de este periodo “el Gobierno, después de ensayar varios sistemas de estímulo y de dirección de las actividades musicales y de las artísticas en general, resuelve ponerlas en manos de la Universidad de Chile”¹⁰⁶³ y que en este complejo proceso, la actividad musical, “una actividad de rango secundario, toma precedencia y adquiere la jerarquía de calidad primera en el campo intelectual”¹⁰⁶⁴. De este modo, en el contexto de la institución universitaria la música habría sido elevada a otro rango, dándole entrada a la logosfera.

Conflictos en el proceso - los de afuera

Como es de imaginarse, un proceso tan sistemático de institucionalización llevado adelante por un grupo reducido de personas, bajo una ideología totalizadora en defensa de una estética y un canon musical por sobre otros, no estuvo exento de conflictos y oposiciones. Ahora bien al revisar la *Revista Musical Chilena* que era el dispositivo de difusión oficial del grupo en el poder, encontramos solo breves menciones a los opositores, los de *afuera*, a la vez que ninguna oportunidad para que dicha disidencia pudiera expresarse en esta publicación.

A modo de ejemplo, el “Editorial” del número 7-8 del primer año (1945) estuvo íntegramente dedicada a una defensa contra los opositores al proyecto

¹⁰⁶² *Ibíd.*

¹⁰⁶³ Domingo Santa Cruz (1950(37): 4).

¹⁰⁶⁴ *Op. cit.*, 3

instituyente. Citamos uno de sus párrafos en el cual resalta cómo la institución era vista y presentada como algo orgánico, vivo:

Las instituciones recién creadas viven en sus primeros años épocas de desarrollo que tienen mucha similitud con el crecimiento de los seres humanos. Sufren crisis de adaptación al medio y de reajustes internos; crisis que semejan enfermedades, épocas de prueba en que los organismos se fijan en formas claras y en que el medio ambiente admite y entiende sus funciones¹⁰⁶⁵.

Se evidencia la relación entre la institución y aquellos que hablan “por ella”, desde ella, que la constituyen y la defienden. Esta defensa se realizaba a través del discurso plasmado en el texto escrito, del relato publicado en la RMCH. Contextualizando las dificultades enfrentadas, escribían:

La Facultad de Bellas Artes, que fue creada después de agitadas discusiones, no pudo desenvolver su trabajo en forma normal, sino después de tres años de inestabilidad y, aun después de estos años, debió afrontar repetidos embates. El Conservatorio Nacional de Música, al cambiar su rango al de una escuela universitaria y generar desde 1928 las iniciativas musicales actuales, afrontó ataques enconados y polémicas de prensa. El Instituto de Extensión Musical, sin contar las dificultades iniciales que la idea misma de su creación provocó dentro y fuera del Parlamento, ha atravesado desde 1940 por lo menos dos periodos difíciles. El primero en 1941, cuando se pretendió confundirlo con organismos de índole política, y el segundo al año siguiente, cuando fue necesario buscarle un entroncamiento administrativo responsable y anexarlo a la Universidad de Chile. Estas luchas intelectuales, a veces sucesivas y a veces simultáneas en diferentes campos artísticos, han acabado por producir una especie de consenso general de que los artistas son gente fundamentalmente belicosa. En verdad no son ellos, como gremio, más combativos que otro grupo profesional cualquiera¹⁰⁶⁶.

Más adelante se profundizaba en el significado de los conflictos. Citamos en extenso:

¹⁰⁶⁵ Comité Editorial (1945(7-8): 5).

¹⁰⁶⁶ *Ibíd.*

En las luchas por el arte musical (...) ha habido dos batallas fundamentales: una de orden estético, intelectual y espiritual y otra que, podríamos decir, es de orden práctico y casi de índole jurídica. En la primera de estas batallas, hemos luchado por ponernos al día, por elevar el conocimiento y el nivel de la música al estado en que se encuentra en todos los países cultos. En la segunda demanda, hemos pedido para la música y para sus cultores una consideración y un apoyo de que no disfrutaban (...). La primera de estas luchas reclamó una cosa fundamental: que la música debía ser una parte integrante de la cultura y, en ese carácter, estar incorporada a la educación; debía llegar a ser enseñada en la Universidad, que sólo realizaba en forma muy vaga aquello de ser la protectora de las artes. Este postulado de integración de la música en la cultura, levantó protestas airadas¹⁰⁶⁷.

Entre los problemas que habrían enfrentado señalaban, “en el presente año, la Directiva del Instituto se ha visto llevada a la publicidad en cierta prensa (muy baja y poco significativa por suerte), desde donde se le han dirigido toda clase de acusaciones”¹⁰⁶⁸.

Por otra parte, el grupo oficial se consideraba a sí mismo lleno de altos valores morales, en “esta lucha estética sin puestos que distribuir”¹⁰⁶⁹. Declaración de buenas intenciones solamente, dado que en el mercado simbólico de las instituciones sobre todo en las universitarias, el intercambio y la lucha por el poder simbólico -puestos que distribuir para el caso-, se juegan como en uno de los más activos¹⁰⁷⁰. En la misma línea Santa Cruz criticaba a aquellos que querían “dividir para reinar”¹⁰⁷¹, en el entendido que él mismo era una suerte de monarca absolutista del campo musical y de sus instituciones.

Otro conflicto se explicitaba en el año 1951. En el número 41 Santa Cruz retomaba el “Editorial” para realizar una agresiva defensa del proceso de

¹⁰⁶⁷ *Op. cit.*, 6

¹⁰⁶⁸ *Op. cit.*, 9

¹⁰⁶⁹ *Op. cit.*, 7

¹⁰⁷⁰ Ver P. Bourdieu (1984). *Homo academicus*. París: Ediciones de Minut.

¹⁰⁷¹ Domingo Santa Cruz (1946(11): 4).

institucionalización frente al ataque de aquellos que estaban afuera, que representaban la “disidencia” a este marco y que formaron el numeroso grupo de los “sin parte” de la institucionalidad musical. Esta férrea defensa Santa Cruz la tituló “Tempestad fracasada”¹⁰⁷².

Mientras que la organización “oficial” que agrupaba a los compositores de la institución estatal o ligados a ella era la *Asociación Nacional de Compositores*, en paralelo existía la *Sociedad de Compositores Chilenos*, organización que agrupaba un sector de los compositores “otros”. Estos últimos serían quienes, consecuentemente, generarían los conflictos ocurridos con el grupo oficial. Así y visto desde el adentro monoinstitucional, los “disidentes” habrían atacado el proceso en cada etapa de la institucionalización y serían quienes “se niegan al progreso y el modernismo” por tener visiones retrógradas o por proteger pequeños poderes. Al respecto, no se piense que todo el proceso dejó sin batallar a los que en el camino de la institucionalización quedaron afuera de este relato monoinstitucional.

Sobre esto escribía Santa Cruz en un tono más agresivo que el habitual:

Con denuncias inverosímiles y creando, cosa curiosa en quienes se dicen músicos, un ambiente de desprestigio hacia la vida musical que se procuraba estabilizar. (...) los mismos “compositores chilenos”, parapetados dentro de la Moneda y en la Secretaría misma de la Presidencia de la República, procuraron por todos los medios posibles hacer que el edificio se derrumbara. (...) procuraron por medio de reglamentos, de intervenciones de la Contraloría, etc., hacer imposible el funcionamiento de la nueva entidad musical (...) Incrustados por la ley en la directiva del Instituto, acabaron por fastidiar¹⁰⁷³.

En este contexto añadía, “no han faltado en estos últimos años verdaderas tandas de ataques, inevitablemente sincronizadas con alguna coyuntura política,

¹⁰⁷² Domingo Santa Cruz (1951(41): 5-9).

¹⁰⁷³ *Op. cit.*, 6

con algún cambio de gobierno que se aproxima”¹⁰⁷⁴. Para el Decano era importante que,

(..) algo de esto se diga, aunque muy a la ligera y que se conozca fuera del país, porque ya las cosas, una vez cimentadas, parecen haber caminado sobre rieles y se olvida lo que costó fundarlas y el tiempo precioso que se gastó en defenderlas. (...) ganando cada ‘round’¹⁰⁷⁵.

Finalmente en el “Editorial” del número 41, Santa Cruz se decidió a nombrar al grupo opositor, utilizando duros términos:

La “Sociedad de Compositores Chilenos” es una pura ficción, carece de socios y los que están en ella, no pierden oportunidad de exhibirse en desacuerdo con su propia directiva. La entidad no es sino el punto de concentración de la gente resentida, de los que perdieron la oportunidad de ponerse al día cuando todavía la edad permitía abrigar alguna esperanza de mejoramiento, de los que en la marcha de las cosas tuvieron que bajarse del tren, porque éste ya no podía hacerse cargo de su personalismo y de los que habrían soñado con alguna actividad en el campo de la música¹⁰⁷⁶.

Santa Cruz no perdió la oportunidad de volver a posicionar y legitimar a los del grupo oficial, aquellos que estaban “adentro”. Escribía para ello, “por fortuna, se creó hace muchos años la ‘Asociación Nacional de Compositores’ (...) Esta institución no vive en contrapunto sino que en perfecta armonía con lo que en Chile constituye las directivas oficiales de la música”¹⁰⁷⁷.

Domingo Santa Cruz

Para un proyecto instituyente de grandes proporciones se requiere contar con lo que desde la sociología, principalmente con Weber, se distingue como una

¹⁰⁷⁴ *Op. cit.*, 7

¹⁰⁷⁵ *Ibíd.*

¹⁰⁷⁶ *Op. cit.*, 9

¹⁰⁷⁷ *Ibíd.*

personalidad o líder carismático. Es decir, aquella figura que permite centrar en ella, ya sea por sus condiciones personales o por lo que simboliza en su rol, una suerte de representación de los valores y características que identifiquen el ideal ético, estético, político o ideológico de determinado grupo. Para nuestro caso, figura central en el proceso instituyente según hemos ido constatando y remarcando con especial énfasis en la revisión de sus etapas, fue sin lugar a dudas el abogado de profesión y compositor Domingo Santa Cruz, tanto en el periodo de consolidación del proyecto como en la etapa previa de instalación de sus bases. Nos excederíamos en extensión si quisiéramos reunir todos los textos publicados en la *Revista Musical Chilena* dedicados a resaltar su figura, su obra musical y su labor en la institución, de los cuales ya hemos citado diversos ejemplos en los capítulos y apartados anteriores. Abordaremos algunos más para sostener nuestras afirmaciones.

Uno de sus fervientes defensores fue el musicólogo español Vicente Salas Viu, quien constituyera junto a Santa Cruz parte nuclear y pilar del grupo instituyente. En efecto la propia figura de Salas Viu ha merecido un importante estudio de Luis Merino (2019) que hemos citado, dada su importancia en este mismo proceso. Hemos visto que Salas Viu no escatimó palabras para referirse a Domingo Santa Cruz en las páginas de la publicación universitaria, como en el siguiente llamado:

Escuchemos a uno de los compositores de Chile con más acusada personalidad dentro de la música americana, quien es, por otra parte, la figura a que corresponde una labor más sostenida y fructífera en la organización de nuestra vida musical y en su desarrollo vigoroso de los últimos años: Domingo Santa Cruz¹⁰⁷⁸.

Luego del estreno de la Primera Sinfonía de Santa Cruz en 1948, Salas Viu no reservaba loas en el artículo dedicado a ello en el número 29, señalado como “el estreno de una composición chilena del más alto significado (...) la primera de

¹⁰⁷⁸ Vicente Salas Viu (1948(20-21): 22).

autor chileno que se ejecuta después del estreno en 1920 de la Sinfonía Romántica de Enrique Soro”. Distinguida en un concurso internacional, el Premio Reichhold, habría logrado “el ascenso unánime del público”¹⁰⁷⁹. Para el musicólogo, este “músico chileno ha impreso en su Sinfonía un avance decisivo a la creación musical de esta nación”¹⁰⁸⁰. Para mayor detalle es adecuado dirigirse al libro *La creación musical en Chile: 1900-1951*, que en esta misma época publicara Vicente Salas Viu, referencia obligada para los estudios musicológicos sobre la composición en Chile en aquel periodo¹⁰⁸¹.

En otro número del año 1948, en la sección “Noticias” se anunciaba que “el Decano de la Facultad de Bellas Artes, don Domingo Santa Cruz, pasó a desempeñar el cargo de Rector Subrogante de la Universidad de Chile en su calidad de Vice-Rector”¹⁰⁸². Luego en el número 30 (1948) se informaba que Santa Cruz, “Decano más antiguo de toda la Universidad de Chile, preside el Claustro Pleno en la elección de Rector”¹⁰⁸³. Estas breves menciones son muestra de cómo el manejo de poderes se desarrollaba en un círculo cerrado de las altas esferas institucionales en las cuales esta figura siempre formó parte¹⁰⁸⁴.

Por otra parte, resulta manifiesto que Santa Cruz era quien ejercía el poder en el Conservatorio Nacional de Música a pesar de no profesar nominalmente como Director, sino como Decano de la Facultad. Un breve ejemplo lo encontramos en el siguiente párrafo del número 31. El destacado es nuestro:

¹⁰⁷⁹ Vicente Salas Viu (1948(29): 9).

¹⁰⁸⁰ *Op. cit.*, 14

¹⁰⁸¹ V. Salas Viu (1951). *La creación musical en Chile: 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

¹⁰⁸² Comité Editorial (1948(28): 42).

¹⁰⁸³ Comité Editorial (1948(30): 34).

¹⁰⁸⁴ Ver igualmente sus memorias: D. Santa Cruz (2008). *Mi vida en la música: Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Edición y revisión musicológica de Raquel Bustos Valderrama. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile; Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional del Libro y la Lectura.

Con el fin de cambiar impresiones sobre la adecuada celebración del Primer Centenario del Conservatorio, su actual Director, don René Amengual, citó a una reunión de todo el profesorado, que *fue presidida por el Decano de Ciencias y Artes Musicales, don Domingo Santa Cruz* y el director citado. (...) La comisión de profesores [que se creó para ello], de la que formaron parte el Decano de Ciencias y Artes Musicales y el Director del Conservatorio¹⁰⁸⁵.

En la sección “Actividades Chilenas” del número 40 (1950), el Comité Editorial informaba que nuevamente el compositor y Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, “ocupa desde hace un mes la dirección máxima de esta institución en su calidad de vice-rector de ésta, título al que es acreedor en virtud de ser el decano más antiguo en ejercicio”. La forma en que esta información fue relatada demuestra la consideración que se le dio a este nombramiento:

El hecho de que un músico haya llegado a desempeñar estas funciones, no tiene precedentes en los anales de la Universidad de Chile y por lo tanto significa un honor inapreciable para la música chilena y el reconocimiento de la profesión artística dentro de la esfera cultural de otras profesiones, que hasta hace algunos años eran tenidas con un alto predominio sobre la primera.

El ejercicio del cargo de vice-rector por parte de Domingo Santa Cruz, simboliza la llegada de la mayor edad de la música chilena y la contemplación de sus problemas dentro de la esfera universitaria en igualdad de condiciones con todos los que incumben a carreras del prestigio tradicional de la Medicina, Leyes, Arquitectura o Matemáticas¹⁰⁸⁶.

Para el número 41 del año 1951 la información más importante de la sección “Noticias” era, finalmente, el otorgamiento del Premio Nacional de Arte correspondiente a un creador musical, el propio Domingo Santa Cruz. Para este hito el fallo fue unánime en favor del compositor, “en atención a su vasta e

¹⁰⁸⁵ Comité Editorial (1948(31): 37).

¹⁰⁸⁶ Comité Editorial (1950(40): 84).

importante obra de creación musical y a la significativa labor desarrollada por espacio de treinta años en nuestro país de promoción y estímulo a la música”¹⁰⁸⁷.

De este modo el primer número del año 1952, el 42, estuvo dedicado al Premio Nacional de Domingo Santa Cruz quien, de acuerdo al discurso dado por el compositor Alfonso Leng en la Ceremonia de premiación, “ha llevado a cabo la más importante labor de organización de las instituciones musicales de Chile. Ha realizado una revolución musical que ha hecho avanzar nuestro país”¹⁰⁸⁸. Este número resulta pródigo en ejemplos de lo que hemos señalado hasta ahora. Lo sugerimos para quienes estén interesados en encontrar mayores evidencias sobre cómo la figura de este compositor fue plasmada en el relato de la publicación oficial del proceso instituyente, de acuerdo a la visión de los integrantes del grupo a cargo.

Cierre de una etapa

Llegamos al cierre de esta etapa de consolidación institucional de la música de tradición escrita, en el periodo de la monoinstitucionalidad que determinó la Universidad de Chile y el Conservatorio Nacional de Música para el campo de la música en la academia. Este cierre se delimita por una serie de conflictos internos, los cuales determinaron que durante todo el año 1953 y por primera vez desde su creación, la *Revista Musical Chilena* dejó de ser publicada.

Es necesario remitirse al primer número del año 1954, el 44, en cuya “Editorial” Vicente Salas Viu tomó la palabra con escuetas informaciones al respecto en el texto titulado “Una nueva etapa”¹⁰⁸⁹. Señala entre otras cosas que el voluminoso tamaño que la RMCH había adoptado hizo muy dificultosa su publicación, por lo que se volvió al formato anterior, reduciendo su aparición a cuatro números

¹⁰⁸⁷ Comité Editorial (1951(41): 85).

¹⁰⁸⁸ Alfonso Leng (1952(42): 8).

¹⁰⁸⁹ Vicente Salas Viu (1954(44): 3-5).

anuales por temporada estacional. Se declaraba asimismo que la *Revista Musical Chilena* interrumpió su publicación por más de un año, por causas ajenas a su voluntad y a la del Instituto de Extensión Musical, por lo que este nuevo número actuó como una suerte de resumen del periodo en deuda. Se informó a su vez que la Dirección de la RMCH había pasado al musicólogo Leopoldo Castedo.

Finalmente, es en la sección “Actividades chilenas” que aparece la noticia que marcó definitivamente el cierre de esta etapa. A saber, “el 3 de octubre fue aceptada la renuncia indeclinable de Domingo Santa Cruz al cargo de Decano, quien en junio había jubilado del cargo de Director del Instituto de Extensión Musical”¹⁰⁹⁰.

¹⁰⁹⁰ Comité Editorial (1954(44): 52).

8. CONCLUSIONES

8.1. Discusión preliminar

Daremos paso a la presentación de reflexiones surgidas a partir de la lectura y el análisis desarrollado en el capítulo anterior, si bien algunos comentarios fueron ya enunciados en ese espacio. En un primer nivel que definiremos horizontalmente de acuerdo a los conceptos que organizan nuestro marco conceptual, a grandes rasgos y en cuanto al primer concepto de institución, pudimos ver su implicancia en todo lo extenso del proceso liderado por Santa Cruz, fundamentalmente a partir de la división instituido-instituyente. Esto tanto en la puesta en marcha factual de dicho proceso como en el relato construido para su difusión y legitimación discursiva. Encontramos entonces la versión activa del concepto como fuerza instituyente y la contraparte pasiva, instituida, entendida muchas veces en la idea morfológica de la institución universitaria.

De la discusión sociológica pudimos encontrar evidencia en el relato del periodo estudiado, que refleja las fuerzas políticas y sociales que entraron a jugar en la consolidación de la institucionalidad musical. Los esfuerzos por la legitimación del campo y su institucionalidad los pudimos reconocer tanto en los pasos dados como en el relato entregado sobre ellos.

De la discusión filosófica sobre la institución, aplicamos para el análisis principalmente la línea platónica que lleva al establecimiento de un adentro y su afuera, con el consiguiente reparto de posiciones. Asimismo, la reflexión de la relación entre institución y poder, aplicada en el espectro de la sociedad y el Estado, o llevado al marco más específico de la institucionalidad en un contexto de universidad, con la discusión y desconstrucción de sus márgenes. A su vez poniendo en relación durante todo el trayecto la idea originalmente filosófica de

la bipartición de la música en dos dimensiones, basadas principalmente en las ideas de Pitágoras, Platón y Aristóteles sobre la música. En este sentido, esta bipartición la hemos entendido originalmente como una institución de la música en dos dimensiones, las que respectivamente generaron dos amplios trayectos de institución e institucionalización, para la música en su aspecto práctico y luego, a partir de su transformación, en un sentido especulativo.

En cuanto al segundo gran concepto de escritura, hemos reconocido la importancia de ésta en el desarrollo de las sociedades a lo largo de siglos, así como su rol protagónico en la conformación de sistemas de pensamiento que han sustentado dichas civilizaciones. Al respecto hemos constatado igualmente la importancia de los vínculos que la escritura ha establecido con los sistemas de poder y entre ellos, con las religiones. En esto tomamos fundamentalmente una línea historiográfica que luego abrimos a la discusión antropológica y filosófica en torno a la escritura. Si bien no nos hemos extendido en la revisión historiográfica, el estudio del concepto nos ha servido para instalar a través de la propia escritura la idea de larga duración de estos procesos y cómo se extienden en ellos los conceptos que enmarcan esta investigación. Lo anterior nos ha mostrado un panorama de cuán complejos y extensos son estos procesos, a la vez que nos ha servido de vínculo directo con el concepto anterior de institución, siendo la misma escritura una de las instituciones fundamentales.

Antes de buscar la síntesis y aplicación de lo anterior al contexto particular de nuestro estudio, hemos establecido como vínculo entre institución y escritura fundamentalmente a partir de Jacques Derrida, la idea de logocentrismo, que luego hemos complementado con la discusión respecto al eurocentrismo. Esta confluencia la hemos señalado operativamente en tanto un logo/eurocentrismo.

Posteriormente hemos llevado lo anterior hacia el terreno propiamente musical, tanto para la institución como para la escritura, en y desde el propio campo de la música. Acá la escritura musical de la que hemos definido como tradición musical basada en la escritura, *se transforma en herramienta de su propia institución,*

actuando como fuerza instituyente no solo de una concepción estética particular de la música, sino como catalizadora de todo un sistema de pensamiento proveniente de la cultura europea. Esto es, por una parte, la cristalización de un logo/eurocentrismo musical y por la otra, la recuperación de una suerte de cientificismo perdido de la música a través de la racionalización de la música, fundamentalmente a través de la escritura y la investigación musical.

Finalmente hemos recorrido el relato que se construyó en el núcleo instituyente del proyecto liderado por Domingo Santa Cruz, reconociendo los componentes de su discurso y de su ideología. Dicho relato actuó en una difusión legitimadora y a la larga, como evidencia de dicha fuerza instituyente de la música de tradición escrita en Chile en el marco de la Universidad de Chile. El proyecto buscó y creemos logró, instaurar y consolidar un sistema de pensamiento logo/eurocéntrico en el contexto de la música en nuestro país y en su desarrollo logró a la vez ingresar las dos dimensiones de *ars* y *scientia* de la música, según veremos a continuación.

En un segundo nivel de revisión, que definiremos como vertical a partir de la idea de trayecto de institucionalización de la música de largo alcance, hemos podido determinar dos extensos recorridos ocurridos en etapas y contextos anteriores a nuestro caso de estudio, particularmente respecto a las dos dimensiones de la música que hemos identificado a partir del mundo antiguo. Sin haber presentado en detalle dichos procesos, reconocemos que cada una de ellas pudo elaborar diferentes trayectos de institución en relación a un propio concepto de música, así como relaciones específicas con instituciones en un sentido pasivo y/o morfológico del término.

Lo interesante ha resultado ver cómo dichas dimensiones, entendiendo sus diferencias, variaciones y transformaciones en el recorrido, se reunieron de un modo particular una vez ingresada la dimensión práctica a la Universidad de

Chile primero, siendo seguida por el ingreso de una nueva concepción de la dimensión especulativa en dicha institución, todo lo cual producto del proyecto instituyente en estudio.

Para ello nos ha servido de base una revisión historiográfica de ambos trayectos instituyentes. Así en primer lugar, la relación que la dimensión especulativa de la música tuvo con las instituciones de educación superior, inicialmente vinculadas a la Iglesia y luego a las creadas universidades. Con su posterior salida de ellas en una etapa moderna e ilustrada, a partir de la Revolución Francesa y el surgimiento de las repúblicas y los Estados-naciones. En segundo lugar, la dimensión práctica que se mantuvo al alero de su opuesto teórico, en torno a las instituciones eclesíásticas primero y universitarias después. Finalmente siendo relegada a los conservatorios de música.

En una tercera etapa pudimos llevar el estudio al caso de la Universidad de Chile, para ver cómo entre los años 1928 y 1953, de la mano del proyecto instituyente liderado por Domingo Santa Cruz y en base a la transformación de la concepción especulativa de la música, se logró reunir las dos dimensiones *ars* y *scientia* de la música en el contexto de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Insistimos eso sí que esta afirmación parte de una comprensión de que el original filosófico de la dimensión especulativa *no fue retomado*, sino más bien lo que se buscó en adelante fue un reemplazo de éste por una concepción racionalista y de corte científico moderno. Es decir, la musicología o investigación musical “científica”, entendida como “especulación musical superior”.

Del análisis: Institución

Un poco más en detalle, el relato de la *Revista Musical Chilena* comienza con una clara afirmación de la posición en que el proyecto instituyente se ubicó, demarcándose de la situación en la que supuestamente se encontraba la música antes de emprendido el proceso reformador. Esto ejemplifica nuevamente el

mito de la tabla rasa de la historiografía musical nacional¹⁰⁹¹, retomado por el grupo liderado por Santa Cruz.

Lo anterior se vería reforzado con un constante anuncio, difusión y promoción de los numerosos pasos del proyecto instituyente. Véase ópera y actividad coral, Premio Nacional, la crítica, radiodifusión, infraestructura, la creación del Instituto de Investigaciones Musicales e ingreso del logos, el plan de fomento a la creación musical, la Facultad de Bellas Artes, la internacionalización, entre otros pasos. Las extensas publicaciones principalmente en el medio oficial, actuaron así como respaldo escrito a aquellos *ritos de institución* a la vez que incidieron directamente en la consolidación de una idea de institución legítima.

Resalta la importancia efectiva que tuvieron las figuras centrales del proyecto, así como la jerarquía que se dio en el discurso a la institución morfológica y a la institucionalidad, entendida como fuerza instituyente. El espacio que se le dio a las problemáticas de infraestructura según vimos, es ejemplo de la institución en sus aspectos físicos a la vez que simbólicos.

Del análisis: Escritura

El concepto de escritura entró en vinculación permanente con el de institución y para nuestro caso, ambos confluyeron como fuerza en apoyo a la institucionalización de la música de tradición escrita de origen europeo. La escritura institucional ocupó así un lugar central en esto, tanto aquella del lenguaje hablado que daba forma al discurso textual oficial como aquella

¹⁰⁹¹ A este respecto ver el trabajo de Alejandro Vera (2014: 19): “Las ideas en torno a un vacío anterior: los músicos posteriores a esa fecha no tendrían un pasado con el cual vincularse y sólo la gigantesca labor de Domingo Santa Cruz y otros próceres habría permitido un real progreso en términos musicales (...) un mismo texto que es reciclado una y otra vez para interpretar los momentos que parecen más relevantes en la historia musical del país. *Pareciera que, cada cierto tiempo, la música en Chile es nuevamente descubierta o conquistada, iniciándose así una verdadera historia*”. El destacado es nuestro.

propia de la escritura musical. Se desarrolló acá una meta-escritura que actuó afirmando a la vez un lenguaje y una idea de historiografía legítima que perdura hasta nuestros días. La escritura que está consciente de sus propios recursos y alcances y que dedica su discurso a debatir sobre ella misma, dicha meta-escritura dio consistencia al relato oficial, tomando conciencia y partido en defensa de la consolidación del proyecto instituyente. Según escribía Roland Barthes para el campo literario, pudimos enfrentarnos al “carácter fatalmente metalingüístico de toda investigación institucional”¹⁰⁹².

El lenguaje utilizado cuyo estilo entendemos es propio de otra época, nos ha resultado por momentos violento exponiendo de manera tan evidente el hecho que fue una elite muy pequeña y poderosa la que estableció los márgenes a seguir. Por otra parte, esta defensa institucional, ideológica y política, nos ha mostrado cómo se delimitaron en el relato los márgenes del proyecto. Si bien las exclusiones explícitas fueron cuidadosamente realizadas, reflejaron con claridad cómo el proyecto avanzó y se consolidó definiendo y defendiendo límites. El relato sirvió para dejar plasmado en la escritura quiénes estaban adentro, evitando mencionar a quienes fueron dejados afuera.

La música de tradición escrita se vio apoyada a través de textos dedicados a las ediciones, a las partituras, a la importancia de la enseñanza de la escritura musical en etapas escolares y a todas las iniciativas en torno a la creación musical. En este posicionamiento se utilizaron referencias a *otras* músicas, que fueron situadas siempre en posición de menor jerarquía, necesaria alteridad para ayudar a demarcar los márgenes que el proyecto instituyente estaba decidido a consolidar. De este modo pudimos ver cómo en diversas oportunidades se incorporó a otras músicas de tradición oral, particularmente al folclore, pero desplazándolo al sistema de referencia de la tradición basada en la escritura, a partir de su transcripción y notación. Esto se conecta a su vez con el problema de la nominación, del cual pasamos revista solo a algunos ejemplos de los muy

¹⁰⁹² Roland Barthes (1993: 98).

numerosos, que nos ayudaron a verificar cómo la nominación de la música de arte, selecta, seria, culta o de concierto, ayudó a demarcar un adentro respecto a las otras manifestaciones musicales fuera del círculo de legitimidad instituyente y en gran parte excluidas de la historiografía de la música en Chile en aquellos años.

Para la relación entre escritura y logocentrismo según vimos, confluyeron la escritura musical y la escritura del lenguaje. Ambas se conjugaron en el relato para hacer ingresar al logos, esto es, en la búsqueda de una vinculación orgánica del pensamiento y el lenguaje para situarse de forma durable según era la intención del proyecto en cuestión, en la línea de una fuente de ideas de origen europeo. La creación del Instituto de Investigaciones Musicales que además absorbió al anterior Instituto de Investigaciones del Folklore, fue acá de importancia central, actuando como institución que elaboró los textos que buscaron darle explicación y razón al pensamiento sobre la música.

Para todo lo señalado el proyecto instituyente necesitó de una figura en la cual centralizar el proceso. Una representación simbólica de confluencia entre la institución musical universitaria en consolidación y el dominio de la tradición musical basada en la escritura de origen europeo. Lo interesante es que dicho modelo institucional, en su desarrollo, ya no correspondía al original europeo. El compositor docto representó lo necesario para transformarse en sujeto de todo el proceso. Ejemplos de la importancia de esta figura vimos numerosos en el relato aparecido principalmente en la *Revista Musical Chilena* durante el periodo estudiado.

Del análisis: Educación

Dos aspectos de aparición frecuente en las publicaciones estudiadas fueron, primero la educación y luego la relación con las audiencias. El primer asunto de gran importancia tuvo una amplia cobertura en toda la etapa inicial de la *Revista*

Musical Chilena. Pudimos constatar cómo el proyecto instituyente buscó colaborar y más aún extenderse hacia la educación escolar, así como el funcionamiento y las redes que se establecieron con las instituciones musicales en general, donde la Universidad de Chile de la mano de Santa Cruz llevó el liderazgo. El relato con que fueron presentados los conciertos educativos o la iniciativa de la Asociación de Educación Musical entre otras, son evidencia del uso constante de un tipo de relato que instaló un discurso legítimo, tejió redes instituyentes más allá de la Universidad y colaboró a plasmar en un soporte textual una visión particular en la historiografía musical nacional.

Luego en la discusión en torno a las audiencias, asunto igualmente de trasfondo educativo, los extractos de respuestas de lectores de la RMCH que estudiamos nos ayudan a ver algo más allá del círculo legítimo institucional. Pero ese más allá es tan breve frente al total, que por el contrario nos reafirma que el “más acá” instituido se fue afirmando en cada uno de estos relatos.

Del análisis: ideario republicanista

Mirando ahora el proceso desde un trasfondo de análisis más filosófico político, es interesante establecer la relación entre el contexto en que se creó la Universidad de Chile y cómo influyó, a la larga, en la consideración de las dos dimensiones de la música. Nos referimos al periodo republicano que según vimos en extenso a partir del estudio de Sol Serrano, exigió de la creada universidad un nuevo enfoque profesionalizante. Según la tesis de Vasco Castillo (2003), que estudia de un modo muy lúcido el periodo teniendo como foco la filosofía política pública, “presente en la práctica política y en las instituciones”¹⁰⁹³, esta fue a la vez una etapa de desarrollo de las bases estructurales, institucionales y simbólicas de Chile, de la mano de un republicanismo de las ideas. Lo mencionamos acá dado que, de acuerdo a este autor, “este pensamiento

¹⁰⁹³ Vasco Castillo (2003: 32).

político, lejos de existir en la especulación solitaria de un pensador o entre los muros de una academia, se expresa en prácticas e instituciones políticas, como parte de la empresa colectiva de crear la República”¹⁰⁹⁴. La Universidad de Chile fue fundamental en eso y si bien el proceso de institucionalización de la música que estudiamos se da años después, nos parece que forma parte de la misma práctica político-institucional, de la que justamente la música había quedado fuera y en la que luego logró ser incorporada.

De acuerdo a Vasco Castillo, el republicanismo “es un ideario fundamental en la constitución y desarrollo del pensamiento político moderno”¹⁰⁹⁵. Puede ser definido “por su propósito de abandonar toda concepción metafísica y teológica de la actividad política. Se postula la contingencia de la actividad política, desligándola de su inscripción en un orden supratemporal de fines de origen natural o divino”¹⁰⁹⁶. Esto nos interesa que sea resaltado, dado que de acuerdo con lo que las originales instituciones universitarias consideraron en Europa según vimos, era justamente ese trasfondo el que actuó como motor del conocimiento durante siglos en dichas instituciones de educación superior. Por tanto, el nuevo ideario republicanista, tomando la tesis de Castillo, no solo se separó del modelo anterior en un enfoque de funcionalidad a la República, sino en lo profundo de sus lineamientos y sistemas de referencia¹⁰⁹⁷. En este sentido, la música no solamente perdió doblemente su espacio y posibilidad de haber ingresado a la naciente universidad, sino que dejó de ser de interés. La música especulativa, que radicaba sus fundamentos en la relación metafísica de comprensión filosófica y teológica del mundo, claramente no tuvo espacio.

¹⁰⁹⁴ *Op. cit.*, 13

¹⁰⁹⁵ *Op. cit.*, 8

¹⁰⁹⁶ *Op. cit.*, 12

¹⁰⁹⁷ Para una definición más en extenso: “El republicanismo puede ser definido como una forma de pensamiento que busca subrayar el carácter público de la política y protegerla de toda posible dependencia de los intereses privados. A través de este cuidado de la vida pública se espera defender un principio político republicano básico: la libertad política, al mismo tiempo que rechazar toda relación política basada en el modelo amo-esclavo como un vínculo políticamente espurio”, *Op. cit.*, 9

Un aspecto más que agrega Castillo respecto al republicanismo nos interesa para nuestro caso, cuando señala que “podemos caracterizar al republicanismo en torno a la oposición virtud-corrupción, como tema de interés público y no meramente privado”¹⁰⁹⁸. Vimos a partir de los numerosos ejemplos de relatos escritos por los propios gestores del proyecto instituyente, cómo este ideario se trasluce en ellos, lo cual a la vez entenderemos como vinculado con la formación de abogado del principal líder del proceso.

Concordamos con Castillo en sus ideas, y consideramos que el proyecto instituyente liderado por Domingo Santa Cruz se consolidó, entre otros diversos factores, a partir de un discurso y la construcción de un relato público y oficial, basado en un imaginario republicanista. Es decir, de acuerdo a la tesis de Vasco Castillo, existe una filosofía política pública denominada como “republicanismo”. Esto es, una “unidad de sentido de un pensamiento político que intenta ser plasmado en instituciones precisas y determinadas y que guía la creación de la república”¹⁰⁹⁹. Dicho ideario se construye en base a una autoconciencia política inaugurada a partir del surgimiento de las repúblicas, en la que “la comprensión de la importancia de la acción política, la conciencia de la dimensión política de su vida, conduce a la autoconciencia como ciudadano”¹¹⁰⁰. Castillo utiliza una metodología que le ha permitido examinar la autoconciencia política de lo que define como la primera generación republicana, por medio de sus propios escritos, que nos ha servido igualmente en esta vinculación con sus ideas de filosofía política con el proyecto para la música en la Universidad de Chile. Domingo Santa Cruz es parte de este ideario de ciudadano autoconsciente, que se siente llamado a actuar en pro de estos valores y de la consolidación de las instituciones que aseguren la idea republicana, en este caso a partir del ingreso de la música de tradición escrita a la Universidad de Chile.

¹⁰⁹⁸ *Op. cit.*, 12

¹⁰⁹⁹ *Op. cit.*, 15

¹¹⁰⁰ *Op. cit.*, 17

Comentarios

Creemos haber dejado en evidencia que la personalidad de Domingo Santa Cruz dominó sin sombra en las actividades e instancias al interior de la institución musical universitaria. Junto a él, principalmente fue Vicente Salas Viu el colaborador indiscutible a la vez que omnipresente en la configuración institucional.

En otros asuntos, desde el origen del proyecto pudimos ver la predominancia de la cultura europea, si bien la creciente presencia de Estados Unidos quedó igualmente manifiesta. De acuerdo a los relatos estudiados, desde nuestro país habrían llegado a mirar a los coterráneos americanos y por extensión a los propios músicos chilenos únicamente cuando el referente europeo desapareció, sufrió una “ocultación total” y estuvo “ausente”, en el contexto de la Segunda Guerra. Esto habría producido una “segunda crisis de independencia” en América. Este eurocentrismo predominante queda claramente expuesto en innumerables ejemplos citados.

Si bien constantemente se propusieron iniciativas de buenas intenciones hacia un posible americanismo, no cupo la posibilidad de cuestionarse que éste se basaría en la misma epistemología proveniente de Europa, el logo/eurocentrismo. La intención fue más bien desarrollar un americanismo entre “iguales”, es decir, entre los que estaban adentro tanto de las instituciones universitarias y/o conservatorios como de la institución de la música de tradición escrita. De este modo el relato actuó como una declaración de principios encerrada en un círculo hermenéutico logo/eurocéntrico compartido por aquellos iguales. Se buscó el progreso de una música, la música oficial, la música legítima y esta iniciativa perduró gracias a la acogida y difusión de los medios que manejó e hizo circular el mismo espacio de poder.

8.2. Conclusiones generales

A partir de un estudio historiográfico primero y conceptual después, hemos podido ver cómo la música, refiriéndonos siempre a aquella que derivó en la música de tradición escrita, fue instituida en base a una bipartición originada en el mundo antiguo, fundamentalmente a partir de requerimientos de la religión y las ideas de la filosofía en Grecia. Dicha división en dos dimensiones opuestas si bien relacionadas, dio paso en un sentido amplio, a dos trayectos diferentes de institucionalización de la música que pasó a ser de tradición escrita.

Por una parte, la música especulativa, luego de permanecer por siglos como parte de las instituciones de educación superior al integrar el *quadrivium*, finalmente dejó su lugar como parte esencial de las artes liberales y con ello de las universidades¹¹⁰¹, lo cual terminó de concretarse con la formación de las repúblicas y los nuevos requerimientos profesionalizantes de estas instituciones. En adelante y para lo que se dio en nuestro caso de estudio, su condición especulativa basada en el mundo de las ideas y de los números de la tradición pitagórico-platónica dio paso a su posterior transformación hacia una concepción en base a la racionalización de la música, a su ingreso al logos a través de la escritura y la investigación musical, pasando a modificar la idea de ciencia de la música más bien hacia un cientificismo recuperado.

Por otra parte, la dimensión práctica que corresponde a lo que hoy entendemos por música en el sentido de arte del sonido que podemos oír y ejecutar, si bien estuvo albergada en las universidades principalmente relegada a una funcionalidad religiosa, igualmente salió de las instituciones de estudios superiores para ser alojada en adelante en los conservatorios, de carácter técnico, práctico, considerados como centros de *artesanía de la música*. Esto último, según señalamos antes, como parte de la visión instalada en tanto discurso oficial, de la mano de los escritos de Santa Cruz.

¹¹⁰¹ Acá nos referimos a la música especulativa en su versión entendida desde una perspectiva puramente filosófica.

Lo interesante entonces, ha sido constatar cómo en la Universidad de Chile, a partir del proyecto instituyente liderado por Domingo Santa Cruz entre los años 1928 y 1953, estas antiguas dimensiones de música práctica y especulativa o *ars* y *scientia* de la música, lograron reunirse en dicha institución universitaria, a partir según propusimos, de un eje institucional, un eje basado en la escritura musical y un tercer eje referido al ingreso del logos en la música.

Hemos visto cómo en el periodo estudiado se buscó establecer y consolidar la institucionalidad musical, tanto en todos sus componentes administrativos como de carácter simbólico. Se generó así la estructura necesaria para la institucionalidad de la música de tradición escrita con el necesario reforzamiento de la visión europea del arte y la estética musical, etapa en que el relato oficial apareció para legitimar el proceso y darle soporte por escrito. Ahora bien, no se trata de concluir que esta forma de institucionalización del campo o la posibilidad de reunir las dos dimensiones de la música señaladas sería fruto de una idea premeditada por los gestores del proyecto. Es decir, y coincidiendo con lo que Bourdieu señala,

Concebir la acción como el resultado de un cálculo reflexionado (...), es ser negligente con el hecho que los individuos están ya predispuestos, en virtud del *habitus*, a actuar de una cierta manera, a perseguir ciertas metas, cultivar ciertos gustos, etc. Los individuos, siendo productos de historias particulares que perduran a través de los *habitus*, sus acciones no sabrán ser analizadas adecuadamente como el resultado de un cálculo deliberado. Las prácticas deben más bien ser enfrentadas como el producto de un encuentro entre un *habitus* y un campo¹¹⁰².

Nuestro análisis y las críticas que de ahí surgen intentan más bien una relectura actualizada a través de un marco conceptual particular. En este sentido y más cercano a nuestro contexto, nos sumamos a Alejandro Vera quien manifiesta a partir de su propio análisis crítico que no intenta menospreciar a los autores

¹¹⁰² Pierre Bourdieu (2001: 30).

anteriores o a la historiografía musical tradicional en sí¹¹⁰³. Más bien, se ha esperado tomar este ímpetu por una investigación crítica de la propia historiografía musical chilena a través de un marco conceptual que aporte a la disciplina musicológica nacional. Reconocemos que la dimensión del trabajo abordado no nos permitió realizar una puesta en discusión de otras fuentes específicas de la historiografía musical tradicional más allá de los textos escogidos principalmente de la *Revista Musical Chilena*.

En cuanto al estudio de los relatos escogidos en diálogo con los núcleos conceptuales, se ha buscado hacer un análisis crítico sin tener como meta el *salir* de la institución universitaria, o de la escritura o del logocentrismo, ni tampoco superarlos. Lo importante como por lo demás lo intenta la propia desconstrucción, es reconocer sus bordes y sus mecanismos de acceso y tránsito, para identificar el adentro y su afuera¹¹⁰⁴. Lo importante asimismo es considerar y aceptar la existencia de *otros adentro*, de otros centros de referencia, otros sistemas de pensamiento, otras escrituras y en el fondo, otras instituciones, a pesar de que existan en desigualdad de condiciones. Creemos que la monoinstitucionalidad del periodo en estudio no dejó ver esos otros adentro para quienes estaban al interior de la institución universitaria, en el círculo legítimo institucional, atrapados por la magia social que ellos mismos elaboraron. Sobre esto, recordemos no solo la demarcación establecida inicialmente en el *reparto* platónico sino igualmente por Aristóteles, a partir de la necesidad de los hombres libres de estudiar las que serían consideradas como las artes liberales. No solo la dimensión práctica quedó fuera de este reparto, sino que de golpe todas las mujeres y el resto de los hombres que no eran libres.

¹¹⁰³ Alejandro Vera (2006: 140-141): “no debe entenderse como un intento por menospreciar la obra de Pereira Salas o negar su importancia en la recuperación de la historia musical de la colonia, ni por desconocer el valor que tienen las contribuciones posteriores (...). Sin embargo, la mejor forma de reconocimiento a dichos autores consiste, a mi juicio, en releer su obra de manera crítica y profundizar en las líneas que trazaron, lo que implica rectificar algunas imprecisiones pero también poner en valor sus numerosos aciertos y aportaciones”.

¹¹⁰⁴ Recordemos a Jacques Derrida (1986, 1989, 1994, 2002) y a su comentador Carlos Contreras (2010).

En términos de la metodología utilizada para el análisis, asumimos que estudiar principalmente el relato publicado en la *Revista Musical Chilena* como fuente puede entenderse como escaso, si bien fue en diálogo con una variedad de otras fuentes que ayudaron a dar forma al estudio. En esto y recordando lo que señala Alejandro Vera sobre “lo insuficiente que resulta el análisis textual si no va acompañado de algún tipo de ‘verificación social’ o documental”¹¹⁰⁵, sustentamos nuestra propuesta, o si se quiere, la defendemos, señalando que la motivación principal ha sido realizar una lectura desde otra gama de referencias teórico-conceptuales sin una intención de historiografía musical.

Por una parte, consideramos haber realizado un análisis crítico de los textos estudiados buscando reconocer y comprender la dimensión del orden social en su nivel micro, que pudimos identificar siguiendo a Teun van Dijk (2017), en el lenguaje elegido y su uso, en el discurso construido con éste, sus interrelaciones y presentaciones en cuanto a la forma. Por otra parte, para un nivel macro, fue posible reconocer diversas y numerosas manifestaciones de poder individual e institucional, de dominación efectiva e ideológica, así como la desigualdad en los grupos sociales que participaron en los distintos roles del proceso de consolidación institucional. Estos pasos tomados del análisis crítico del discurso fueron realizados estableciendo una distancia contextual operativa. Esto es, el foco no estuvo puesto en juzgar el proceso y sus participantes desde nuestro sistema de referencias ni contexto ideológico o estético, por resultar de poca coherencia. Más bien se buscó hacer un estudio que evidenciara los imaginarios e ideologías imperantes en la época estudiada, sus epistemologías, referentes teóricos al alcance en el momento y opciones estético-musicales de los participantes en el proceso.

¹¹⁰⁵ Alejandro Vera (2014: 2-3): De acuerdo a Vera, “así como para otros autores, la dimensión discursiva o *textual* de la historia referida (...) constituye solo una parte de ella, que debe ser puesta en diálogo con su dimensión *factual*, es decir, con los hechos históricos que podemos entrever a través de las fuentes de la época estudiada”.

Sin duda la metodología utilizada en el estudio, puesta en relación con el marco conceptual que guía la investigación produce una paradoja al interior de la misma, por la propia “función legitimadora de la escritura”¹¹⁰⁶ que se reafirma y redundando tanto en el análisis realizado como en todo el posterior proceso de escritura de los resultados en este texto. En este sentido, una investigación que confía comprender las realidades sociales por medio de la interpretación de textos, debe preguntarse por lo que sucede al traducir y retraducir la realidad y sus interpretaciones en los textos¹¹⁰⁷. En este proceso el riesgo es que, de acuerdo a Uwe Flick, “el texto sustituye a lo que se estudia”. Más aún que el texto que se ha estudiado en este caso, ya sustituyó en parte en su origen a lo que el texto musical intentó originalmente decir. De acuerdo a Flick, “el texto no es solo un documento para documentar los datos y una base para la interpretación y, de esta manera, un instrumento epistemológico, sino también, y sobre todo un instrumento de mediación y comunicación de hallazgos y conocimientos”¹¹⁰⁸.

Reconocemos asimismo un vacío metodológico en cuanto al estudio de la influencia o efectiva injerencia que tuvieron estos relatos en quienes fueron sus potenciales receptores al momento de publicación de las fuentes, principalmente en la *Revista Musical Chilena*. Al respecto, el enfoque del análisis crítico que se hace cargo de la recepción es el sociocognitivo, que para una completa atención debería haber sido aplicada a los lectores contemporáneos a los textos en estudio. Los lectores actuales ya corresponden a otro tipo de contexto que no aplica a nuestra investigación. Podemos eso sí tener una idea amplia de la recepción que los textos estudiados pudieron tener en el contexto institucional directo, siguiendo lo que señala van Dijk a partir otros autores,

¹¹⁰⁶ Uwe Flick (2012: 258).

¹¹⁰⁷ Op. cit., 43

¹¹⁰⁸ Op. cit., 254

Los receptores tienden a aceptar las creencias, el conocimiento y las opiniones (a menos que sean inconsistentes con sus creencias y experiencias personales) de la gente o instituciones que ellos definen (en sus modelos contextuales) como autorizadas, confiables o fuentes creíbles, como es el caso de investigadores, expertos, profesionales o medios confiables¹¹⁰⁹.

En otro asunto respecto a las *otras* músicas en el relato de los textos del período señalado, según vimos el Instituto de Extensión Musical y el Conservatorio de la Universidad de Chile sí acogieron músicas de tradición oral, pero esta aceptación fue realizada entre comillas ya que solo se acogía la música de tradición de raíz campesina, dejando las puertas prácticamente cerradas para aquellas de los pueblos originarios. A su vez, el espacio dado a la música de raíz folclórica fue parte del mismo círculo de comprensión logocéntrica, dado que hasta tardíos años del siglo veinte dichas músicas se siguieron (o se siguen) estudiando bajo la episteme de la música de tradición escrita.

En el relato de la *Revista Musical Chilena* hemos reconocido la existencia de una meta-escritura, en el sentido de una conciencia de la importancia que tenía para el proceso un meta-relato intertextual, sustentado en referencias constantes de unos a otros entre los individuos al interior del círculo instituyente. Conciencia clara de la importancia del texto escrito a la vez que del escrito sobre el texto musical. Escritura sobre la escritura y su intertexto. Según señalamos, resulta difícil saber a ciencia cierta sin estudios o indicadores efectivos cuál fue el impacto que dicha meta-escritura pudo tener en la consolidación de la institucionalidad en la Universidad de Chile en el momento en que era publicado. Sin embargo, consideramos que este relato sí tuvo gran efecto en el largo plazo, en la instauración de una idea de historiografía de la música para ese periodo, quedando como una suerte de historia oficial de la música nacional. Al respecto nos sumamos nuevamente a las ideas de Alejandro Vera (2014) en torno a la

¹¹⁰⁹ Teun van Dijk (2017: 211).

construcción circular y con características casi mitológicas de dichas historiografías.

Ahora bien y en otro sentido sobre los usos y abusos de la escritura como instrumento de poder y dominación, vimos cómo el *escrito* pudo ser también un lugar privilegiado de reacción a otros tipos de dominación o de coerción¹¹¹⁰. Para este caso, la música chilena de tradición escrita pudo entenderse como *lugar de resistencia* al sistema global y su creciente mercado de consumo cultural, contra la banalización del arte y la vida. Recordamos la separación que tuvo a partir de la primera mitad del siglo veinte la música de compositores de tradición escrita para con las audiencias, los públicos masivos y el mercado musical en general, asunto que tuvo amplia cobertura en las fuentes estudiadas.

En una reflexión más allá del caso, la revisión de la historia de las escrituras nos ha llevado a modificar ideas iniciales referidas a una crítica a la instalación de la música basada en la escritura musical como modelo y único referente serio y legítimo frente a otros. La idea de que en América Latina esta tradición se impuso por la fuerza y la violencia por parte de un invasor europeo, aplastando y borrando lo que existía antes de ello en el continente americano, que sostienen entre otros Gabriel Castillo para el caso de la música, es por cierto un hecho efectivo. Pero que cambia radicalmente de vista a la luz del estudio de los innumerables casos de sustitución de una escritura por otra, como es posible entenderlo al estudiar trabajos detallados sobre historia de las escrituras. Basta con revisar dichos textos para ver que desde siempre y en sus innumerables

¹¹¹⁰ De acuerdo a Martyn Lyons (2012: 57): “El acceso a la escritura ha contribuido a la emancipación de los trabajadores y las mujeres. Este proceso liberador ha dependido siempre de la evolución de la escritura como una tecnología en desarrollo. Los múltiples usos de la escritura -burocráticos y religiosos, o domésticos y familiares- forman parte de la historia de la cultura escrita del mundo occidental”. A lo anterior agregamos la escritura musical o la escritura *en* la música.

etapas ha habido violencia de alguna especie en la imposición de una escritura por sobre otra.

El uso y la lucha por el poder siempre han estado presentes en este transcurrir histórico del remplazo de una escritura por otra. Es necesario aclarar eso sí, que la situación a la que aludimos no es exacta a los ejemplos anteriores, dado que, en rigor en el caso de Chile y América Latina, la escritura musical europea no vino a remplazar a otra escritura, sino a una tradición oral, de la cual se asumió que no poseía escritura. En esto, la música basada en la escritura fue una herramienta más en un proceso político-institucional, que conllevaba en sí mismo una lucha ideológica que marcó la historiografía musical del continente y del país. En este sentido, en diversos casos acá podría considerarse más bien que lo que ocurrió fue que se reemplazó *un grupo de personas por otro*.

La institución universitaria junto a la institución de la escritura musical -ambas ya instituidas en América Latina y Chile-, se combinaron como fuerzas instituyentes de un poder, una economía, una ideología y un orden, que se estableció hegemónicamente. Se combinaron en el momento históricamente ideal de nuestro país, teniendo a la vez y como herramienta fundamental, la escritura como tal, principalmente en el discurso impreso en la *Revista Musical Chilena* de la Universidad de Chile.

Según vimos, la escritura otorga a la música la posibilidad de contar con un soporte. Pero éste combinado con el relato que lo acompaña provocó una suerte de doble soporte en el meta-relato, falso soporte verosímil de un *no soporte*. A la vez, la consideración de la escritura musical como un soporte, extensión, artefacto para la música, abrió un punto de encuentro y de entrada a una historiografía de la música que colaboró en la instauración del logocentrismo. La escritura musical con la institución se fusionaron y se encontraron en este proyecto instituyente, en una tradición musical-institucional encerrada en la representación de su propio margen. En un sentido conceptual, el proyecto instituyó también un sistema de pensamiento reforzado a través de la escritura

musical y su componente de racionalización (el logocentrismo, la metafísica trascendental en cuanto a la filosofía, la racionalización y cientifización en cuanto a la música en un sentido sociológico, con el fin de instalar y reforzar otro modelo hegemónico). La escritura musical fue utilizada como herramienta de institucionalización, aparato ideológico, *fuerza instituyente*. Recordemos nuevamente a Roland Barthes al señalar, “la escritura a la que me confío es ya institución”¹¹¹¹.

La escritura musical ha participado en la construcción e instalación del logocentrismo en la institución musical y más allá de ella. Parafraseando a Lévy (2013), *el Sujeto ingresó a través de la escritura y se apoderó de la obra musical*. Pasó así desde una tradición instituida, a ser una fuerza instituyente que, para el caso de América y Chile, pasó a ser partícipe directa de la institución de una hegemonía extra-musical. Tomó parte en la instalación de un sistema, a través de su fuerza instituyente.

- La *música de tradición escrita* se instituyó (utilizó, instaló, impuso) en tanto representación de un sistema musical, de una historia (otra) de la música, véase, un sistema de pensamiento. A saber y siguiendo a Derrida, el logocentrismo.
- La *escritura musical* a su vez, es un medio por el cual dicho sistema de pensamiento fue instituido, otorgándole un soporte y una posibilidad de eternidad.

8.3. Conclusiones finales

El ingreso de la música de tradición escrita a la Universidad de Chile y su consolidación a través del proceso estudiado, permitieron la reunificación entre

¹¹¹¹ Roland Barthes (2011: 27).

la dimensión práctica y una nueva versión de la dimensión especulativa, propia esta vez de la música. Acá lo importante es que al salir el fundamento filosófico pitagórico-platónico que sustentaba esta dimensión durante los primeros siglos del medioevo, se instituyó un *nuevo fundamento filosófico* a partir del racionalismo y el cientificismo, pasando la palabra ciencia a ser comprendida como teoría musical e investigación musical. Nuevas *ciencias* de la música que a la vez permitieron, junto a la escritura musical, el ingreso al logos y su sistema de referencia de origen europeo.

Respecto a esta transformación sustentada en la racionalización de la música, recordemos que al momento de creación de la Universidad de Chile se sostuvo como su misión inicial la incorporación del conocimiento racional a la acción, en donde el objetivo principal “no era la democratización de la sociedad, sino, (...) su racionalización a partir del poder transformador del conocimiento. Por eso la Universidad era científica”¹¹¹². Acá nos vinculamos entonces con otro de los aspectos centrales de las conclusiones de esta investigación. Esto es, con la educación como eje vinculante en donde confluyeron las dimensiones práctica y especulativa de la música, con sus actualizaciones que hemos señalado. En esto, el componente filosófico de la dimensión especulativa no solo fue reemplazado por la estética y un nuevo marco cientificista, sino que el rol otorgado por la filosofía a la música en tanto fundamental para la educación, pasó a ser transformado a partir de una nueva concepción profesionalizante de la educación a nivel superior, específicamente con el surgimiento de las repúblicas.

- La escritura musical y su componente de racionalidad basado en un sistema de pensamiento en torno al logos, al querer ser instituida de forma multi-dimensional en el proyecto liderado por Domingo Santa Cruz en la Universidad de Chile, terminó por reunir en dicha institución a las antiguas dimensiones de *Ars* y *Scientia* de la música, en base a su transformación por ese mismo componente de racionalidad, otorgando un

¹¹¹² Sol Serrano (2016: 85).

cientificismo perdido y abriendo paso a una actualización en base a la educación, la investigación y la estética musical. En adelante se establecieron la racionalidad y el logos como ciencia de la música.

Obligada mención en este espacio de conclusiones es la figura de Domingo Santa Cruz, quien consideramos fue precursor en utilizar la música de tradición escrita en tanto fuerza instituyente para instalar y consolidar la nueva institucionalidad musical (y política), que culminaría con la reunificación del binomio conceptual de la música y su ingreso a la institución universitaria a través de la escritura musical, la investigación junto a la teoría musical y el logos como sistema de pensamiento que fundamenta lo anterior. Se habría colaborado a instituir desde el campo musical académico y en un amplio sentido, al logocentrismo europeo en el marco monoinstitucional de la Universidad de Chile. La escritura musical junto a la meta-escritura alrededor de ella, fueron las grandes herramientas.

Es interesante notar cómo la figura del compositor que hemos destacado a lo largo de este trabajo en un rol central, sufrió igualmente una transformación en este proceso. Es decir, anteriormente participaba de modo concreto en la dimensión de la música en su estado sonoro audible para nosotros, en el arte musical. Sin embargo, al pasar, fruto del trayecto de desarrollo de la música práctica, a *dominar la escritura musical*, tuvo la posibilidad de vincularse con la dimensión especulativa transformada de la música, de acuerdo a lo que dicha escritura y su paradigma racionalista conllevan según hemos estudiado. A la vez, en su rol multidimensional, pasó a transformarse en un *eje vinculante entre la música y la institución*.

La figura del compositor como eje central entre la dimensión sonora de la música, la institución musical, la escritura y el logos, podemos a su vez vincularla con lo que señalamos como la idea del reparto platónico aristotélico. El compositor en el relato instituyente pasó a ocupar una posición similar a aquella de los hombres libres que podían acceder al conocimiento supremo, en desmedro de quienes solo pudieron dedicarse a las actividades manuales y quedaron así,

relegados al afuera del reparto. Lo señalado en estos últimos párrafos nos parece es resultado de procesos extensos en el tiempo, que se relacionan con nuestro marco referencial que ha desplegado distintos trayectos de institucionalización de la música. Esto es, no estamos adjudicando estas transformaciones exclusivamente al proceso llevado a cabo en la Universidad de Chile. Claramente los antecesores de Santa Cruz, partiendo por el propio Enrique Soro a quien éste terminó destituyendo y desplazando, fue tan partícipe de este proceso.

Según señalamos, no ha sido el objeto de nuestro estudio el criticar e invalidar a los autores y sus escritos en dichas publicaciones¹¹¹³. Se trata en adelante de intentar desconstruir dichos discursos y relatos para poder comprender cómo funciona el sistema de pensamiento que terminó por instituirse. Si los sujetos de estudio se entendieron a sí mismos en el contexto de una concepción histórica y referencial europea, cuestionar la colonialidad y el logocentrismo musical nos impone reflexionar nuestra propia identidad de músicos (de formación académica, en la tradición de la música escrita), en tanto construcción sociocultural vinculada a la colonización y la colonialidad. Claramente nuestra propia investigación y su marco teórico de referencia no ha logrado tampoco salirse del logo/eurocentrismo¹¹¹⁴.

Ahora bien, nunca será fácil criticar modelos en el marco de visiones eurocéntricas, colonialista o decolonialistas, dado que, y según vimos antes, requeriría partir de nuevas epistemologías, volver a las “tabulas rasas”, o simplemente organizar todo en cajas bien herméticas. En el fondo, el modelo que desarrolló Santa Cruz no es europeo en su esencia. Esta sola idea nos vuelve

¹¹¹³ Como escribe Roland Barthes (1993: 48): “El mundo del lenguaje (logosfera) era representado como un inmenso y perpetuo conflicto de paranoias. Solo sobreviven los sistemas (las ficciones, las hablas) suficientemente creadoras para producir una última figura, aquella que marca al adversario bajo un vocablo a medias científico, a medias ético, especie de torniquete que permite simultáneamente comprobar, explicar, condenar, vomitar, recuperar al enemigo, en una palabra: *hacerle pagar*”.

¹¹¹⁴ Nuevamente concordamos con Alejandro Vera (2014: 7): “Se trata, más bien, de comprender cómo el eurocentrismo -encarnado en el mito del descubrimiento y conquista de América—ha influido en nuestro modo de pensar y escribir la historia de la música”.

de inmediato en colonialistas, asumiendo que todo proyecto viene desde Europa. Más bien, aunque eso quedará para otro estudio, fue un modelo cercano al latifundismo latinoamericano¹¹¹⁵.

Enunciadas las conclusiones anteriores y en base al objetivo central de nuestra investigación, creemos haber logrado una comprensión de cómo las antiguas dimensiones *ars* y *scientia* de la música lograron reunirse en la Universidad de Chile, específicamente en la Facultad de Bellas Artes y el Conservatorio Nacional de Música, a partir del proyecto instituyente liderado por Domingo Santa Cruz entre los años 1928 y 1953. Según hemos visto, esto habría sido efectivamente a partir de un eje institucional, un eje basado en la escritura musical y un tercer eje referido al reingreso del logos en la música. Todo lo cual fundamentalmente luego de la instalación de la estructura institucional, con el ingreso de la teoría y la investigación musical a la Universidad de Chile y la transformación de la dimensión especulativa de la música en relación a su original del mundo griego centrado en la filosofía, a través de la racionalización de la música, cristalizada en la escritura musical, la estética de la música y de una nueva concepción del rol de la música en la educación de los individuos para la sociedad.

Creemos igualmente que los objetivos específicos propuestos nos sirvieron efectivamente para el desarrollo de la investigación, si bien lo extenso y profundo de lo que fuimos encontrando al desarrollarla, nos habría permitido proponer y continuar por una enormidad más de pasos y trayectos. En este sentido, vemos a partir de este trabajo algunas proyecciones que nos abren futuros caminos a seguir. Entre ellas, creemos que el amplio espectro de temas que consideró esta investigación no nos permitió abordar con el detalle deseado un aspecto que de por sí se abre en proporciones igualmente extensas. Esto es, el aspecto educativo del tema en cuestión. El rol de la educación en estos procesos

¹¹¹⁵ Agradezco en esto los comentarios iluminadores de la Dra. Daniela Fugelli.

y de la educación musical en particular. Consideramos que este trabajo no fue el espacio para un estudio que la importancia de este tema requiere.

Otro aspecto que no fue cubierto con el detalle que hubiera tal vez correspondido se refiere a la parte de la dimensión práctica de la música, que la pone finalmente en sonido, la interpretación musical. Recordemos lo señalado en el apartado dedicado al análisis de esta dimensión, en cuanto que resulta menos novedoso el detalle sobre sus características, que creemos más evidentes y conocidas en tanto arte técnico, manual, suerte de oficio mediador entre la idea del creador y el resultado sonoro. En esto la decisión fue más bien personal por nuestra formación de intérprete musical. Es decir, la motivación fue conocer y abrirse a los otros aspectos de la música en su proceso de institucionalización, más que ahondar en aquellos que ya nos son tan directamente conocidos y familiares a nivel de ser parte de nuestra existencia. Sin embargo, también se abre como proyección de este estudio la posibilidad futura de profundizar en más detalle lo señalado.

La reflexión que realizamos al iniciar el trabajo sobre lo complejo de comprender la relación entre música e institución nos ha abierto un sinnúmero de posibilidades de acercamiento. Hemos visto una diversidad de trayectos de acuerdo a los modos de instituirse de la música o las músicas. Así como una variedad de modos de comprensión tanto de los trayectos como de las dimensiones en que la música ha podido ser instituida. En una aplicación más concreta, hemos encontrado amplias posibilidades de institucionalización de la música, entendida esta como su puesta en obra en alguna institución concreta en particular. Esto es, las universidades y las instituciones que las antecederon, los conservatorios, las escuelas, los conjuntos, los músicos en su práctica y en el desarrollo de la música de tradición escrita luego de siglos de evoluciones. No hay *una sola forma* de entender la relación entre música e institución, así como no hay una sola forma de definir y comprender tanto a la música como a la institución.

En este sentido, el haber estudiado esta relación a partir de un caso específico, nos ha permitido reflexionar en torno a esto a la vez que establecer en esa reflexión un diálogo con un marco teórico que creemos resulta un aporte para el pensamiento en torno a la música, particularmente la música de tradición escrita en Chile. Nuevamente entonces, establecer *otro* recorrido de reflexión nos abre una posibilidad de proyectar esta investigación a futuros trabajos, a partir del abundante y generoso conocimiento al que nos hemos acercado en el proceso de elaboración de esta investigación y su escrito.

Por otra parte, en cuanto a la educación el concepto de *ethos* de la tradición filosófica en Grecia aparece como central en relación a su rol como aglutinadora de las dos dimensiones de la música, la propuesta de Enrico Fubini que vinimos siguiendo, acá en su ingreso transformado en la Universidad de Chile. Sin embargo, creemos que en esto se produjo una contradicción entre la idea de decolonización de la educación musical que vimos antes propuesta por Shiffres y Gonnet. Esto dado que es una paradoja querer utilizar la educación como aglutinadora de la fractura entre las dos dimensiones de la música y a la vez querer liberar a la educación de su marco referencial colonialista. Discusión que dejaremos abierta para adelante.

En términos generales, creemos que nuestra investigación no llegó del todo a concluir que la educación pudo haber sido el gran aglutinador de la fractura entre las dos dimensiones. Es decir, y como resultado del marco conceptual que nos guio, creemos más bien que para nuestro caso *fue la institución la que ocupó ese lugar*.

En esta reflexión sobre la relación entre música e institución, consideramos que a lo largo del proceso estudiado fue la dimensión práctica de la música la que se vio más concernida. En parte fue la escritura musical que otorgó espesor a la dimensión práctica y que a su vez colaboró a la transformación de una nueva forma y comprensión de la dimensión especulativa. En el trayecto instituyente, el desarrollo de la música práctica termina por autogenerar su propia creación de

una dimensión transformada de música especulativa. Distanciado de la filosofía, el arte musical va a ser autosuficiente a sí mismo. El logos se cubrirá de racionalidad. La especulación, se vestirá de estética e investigación musical. Recordemos que la desvalorización de la música práctica habría venido desde los orígenes en la propia tradición filosófica griega, a partir de la correspondiente menor valoración del trabajo manual, según vimos con fuerza en Aristóteles, en relación a las artes liberales para los hombres libres, o al reparto en relación a Platón.

Respecto a la salida de la filosofía de la dimensión especulativa de la música, la propia disciplina filosófica sufrió una transformación en su modo de ser entendida y enseñada en el periodo republicano, como pudimos ver principalmente a través de la tesis de Vasco Castillo. Insistiremos asimismo en que, si bien el logos participaba en la música ya en el mundo antiguo, pero más bien en lo que el amplio y complejo concepto de *mousiké* abarcaba, dicho logos platónico creemos tenía lugar en la totalidad del concepto de música, en la suma de las dos dimensiones, más la vinculación con su capacidad educativa. A su vez, el logos que hemos venido señalando que ingresa a la música a partir de la racionalización, la escritura musical, la escritura sobre música y la investigación musical, se caracteriza, en cada uno de estos ejemplos, en un ingreso desde lo racional *exterior* a la música absoluta, que no viene vehiculado en la palabra.

La problemática metodológica

La investigación se presenta a partir de una *pregunta central* que interroga cómo se desarrolló el proceso de institucionalización de la música de tradición escrita en la Universidad de Chile y, a partir de dicho proceso, se reunieron las antiguas dimensiones de *Ars* y *Scientia* de la música. La respuesta que se da a lo largo del escrito es entendida considerando que la *dimensión especulativa* de la música habría sufrido una *transformación* frente a su original del mundo griego.

Ahora bien, llegado el tiempo de las conclusiones, podemos afirmar que dicha *transformación*, ha sido ocupada en la tesis de un modo *operativo*. En rigor si podemos ahora ser más precisos y enfáticos, la dimensión especulativa en su sentido filosófico y matemático pitagórico, desaparece o se traspasa por completo a la reflexión de la filosofía propiamente tal. La filosofía, naturalmente continuó y continúa reflexionando a la música, pero se desmarcó de su contra parte original del arte musical práctico. La filosofía se desmarcó inclusive en lo nominativo, generando sus nuevos límites, instituyéndose finalmente como disciplina dentro de su propio campo. Es decir, y acá dejamos en claro nuestra reflexión final, lo que ocurrió fue que la dimensión práctica continuó desarrollándose y en este sentido, fue *la propia dimensión práctica* la que creció y se *transformó*, se desarrolló, ampliándose sobre sí y más allá de sí misma. Desarrolló su propia teoría, produciendo ella misma la reflexión sobre sí, la autoconciencia, generando *su propia dimensión especulativa*.

La dimensión práctica entonces, en cierto sentido se habría *apropiado nominativamente* de su antiguo opuesto especulativo. En síntesis, es la dimensión práctica que genera y configura *su propia dimensión especulativa*.

Para proyección, queda la inmensa posibilidad abierta para continuar estudiando este periodo, pero esta vez, desde los que estuvieron *afuera*. Este aspecto nos parece uno de los más importantes de lo recogido en el extenso desarrollo de nuestra investigación. En este sentido, el trabajo compartido por el equipo del proyecto FONDECYT que enmarca esta investigación ha dejado, respecto a esta posibilidad, profundos aprendizajes que han abierto nuestra mirada hacia un análisis más crítico con infinitas posibilidades a futuro. Dentro de este mismo marco, nuevamente se insiste en la proyección abierta de estudiar este proceso desde el punto de vista de los intérpretes musicales.

Finalmente nos surge otra posibilidad de proyección de esta investigación, respecto al estudio de estos procesos en la etapa posterior del mismo caso de estudio, definida en base al proyecto FONDECYT que enmarca este trabajo, como la etapa multiinstitucional de la música de tradición escrita en Chile, a partir fundamentalmente del año 1973.

A modo de cierre

La propia naturaleza de la música ha condicionado el lugar donde ella ha estado situada en los procesos históricos y el modo en que se manifiesta y relaciona con los individuos, con la sociedad y con las ideas. Esto puede ser analizado en clave política, sociológica, filosófica o estética, entre las diversas posibilidades de interpretación, de acuerdo al marco de referencia por el que se opte. Sin embargo, cada una de las lecturas anteriores implica, según hemos podido constatar, una comprensión en clave institucional, exigido por el amplio alcance que este polisémico concepto tiene. A partir de dicha exigencia, hemos buscado preguntarnos sobre el por qué la música necesita articularse con dispositivos institucionales y el modo en que lo hace, la naturaleza y características de la relación entre la música y la o las instituciones, lo que hemos entendido tanto en su concepción instituida como instituyente. Hemos visto que abordar la música en su relación y sus múltiples relaciones con la institución será entonces preguntarse por los límites de ella misma y por dichos límites en su demarcación, en relación con los aspectos simbólicos, políticos, ideológicos, sociales, estéticos y propiamente musicales.

La música parece requerir estar en una institución, estar institucionalizada. Si bien esto ocurre tanto para la música de tradición oral como la de tradición escrita, en la presente investigación el foco ha estado puesto en esta última, la que nos parece sí ha necesitado encontrar un *espacio institucional* para su desarrollo y consolidación. Esta afirmación nos ha abierto a la problemática

sobre si dicha necesidad surge por requerir para su operación de un marco estructural, político, ideológico, cultural, simbólico, o bien todos ellos en combinación. Según hemos estudiado, desde un enfoque de la sociología de la música, en tanto hecho social, la música y la experiencia musical serán entendidas a partir de la relación entre el individuo y el grupo, el individuo y la sociedad y a su vez, la relación entre los diversos grupos y los diversos componentes de la sociedad. La música necesitaría en este contexto, estar instituida, por el hecho de ser un fenómeno social. A su vez desde la filosofía, un enfoque posible para reflexionar la situación lo hemos encontrado desde una comprensión política, así como educativa del asunto, o esencialmente filosófica especulativa de la música, a partir de la tradición platónica-aristotélica y el rol que se le otorga a la música desde la tradición de pensamiento originado en la antigua Grecia. Asimismo y como marco de la reflexión, hemos requerido una comprensión histórica de cómo los procesos de institucionalización en la vía que seguimos han podido desarrollarse. Acá la propia historiografía musical, línea de la disciplina musicológica, nos ha permitido enfocarnos en momentos específicos para complementar la investigación.

El estudio de la institucionalización de la música en procesos más extensos nos ha abierto la posibilidad de centrar las preguntas hacia un modo particular en que la música se ha relacionado con la institución. Esto es, el vínculo de la música con la universidad. La música ha establecido desde sus inicios una relación directa con la institución universitaria, si bien en su dimensión especulativa. La universidad se ha posicionado desde sus inicios en el Medioevo y luego en el Renacimiento, como un espacio simbólico y físico, instituido e instituyente, en donde se ha desarrollado y cultivado el pensamiento occidental en general, fundamentalmente filosófico, luego teológico, de las ciencias puras y más recientemente de las ciencias sociales. En ese espacio de poder simbólico, de construcción de ideas y sustentación de ideologías, las universidades se

mantuvieron como un lugar de conservación de la tradición musical ligada a una tradición filosófica.

La música ingresó en ese espacio-trayecto que configuró la universidad a partir de la tradición platónica aristotélica, en su dimensión de ciencia. En este proceso, es posible verificar la modificación que sufre la comprensión de la dimensión *Scientia* en la música y el reenfoque que en ella se produce a través de la racionalidad moderna, cristalizada para este caso en la escritura musical. Lo anterior tendría sus bases en el ingreso del logos y de la racionalidad a la música, fundamentalmente a través de la escritura musical, de la música y del espacio que las universidades han establecido en las sociedades modernas, sobre todo a partir de la Ilustración, la formación de las repúblicas y los requerimientos de los nuevos Estados-naciones.

Por otra parte, a medida que la música se fue fortaleciendo como arte en su dimensión práctica, comenzó a separarse y a consolidarse en un trayecto distinto. En términos generales, no ingresó a la universidad y quedó en adelante más bien confinada a los conservatorios, instituciones surgidas en el siglo diecinueve dedicadas específicamente a la música en tanto arte práctico. Ahora bien, la *musica practica* pudo retomar la vía de la ciencia, de lo especulativo y del logos, transformando a la vez su relación con la institución en este caso universitaria. Desde una hegemonía eurocéntrica, la escritura, institución ella misma, fue puesta a operar en su relación con la universidad, igualmente institución, para consolidar las condiciones de posibilidad del reingreso de la música a la institucionalidad universitaria.

En cuanto a nuestro caso particular de estudio, consideramos que en el proyecto de la Universidad de Chile podemos ver un intento de cómo la antigua tradición musical se quiso retomar, reinstalar y reinstitucionalizar al interior de la universidad. Así hemos estudiado cómo la música ingresó y se consolidó institucionalmente en la Universidad de Chile, a partir del proyecto que lideró Domingo Santa Cruz, el cual habría retomado el antiguo ideal platónico

aristotélico originado en el mundo greco-latino, que vinculaba a la música en la relación *ars-sciencia* o *musica practica-musica speculativa*, lo que a la vez significó, con las necesarias adaptaciones contextuales, el ingreso del logos en la institucionalidad musical. A partir de un discurso basado en un imaginario republicanista y teniendo como sujeto central a la figura del compositor, dicho proceso habría utilizado como herramientas instituyentes fundamentales, a la música de tradición escrita y a la escritura como tal, plasmada principalmente en el medio oficial de la institución desde 1945, la *Revista Musical Chilena*.

Esta investigación no ha buscado instalar una idea de pertenencia a una línea neo-platónica aristotélica para la música en la Universidad de Chile, como trasfondo de una supuesta búsqueda de legitimidad para el propio campo, sino de evidenciar cómo la instalación de esa diada *ars-scientia*, que viene de dos trayectos diferentes de institucionalización, ha podido articularse y transformarse en el caso particular de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Finalmente, una investigación sobre los límites, sobre las condiciones de posibilidad e imposibilidad de una música que se ha ubicado en la institución de la universidad y la escritura, debe cuestionarse en su relación con la escritura y el logos¹¹¹⁶ para continuar adelante reconfigurando sus propias bases y reflexionando sus futuros relatos.

¹¹¹⁶ Finalmente, como señala Cornelius Castoriadis (2006: 60): la preocupación central es “restituir las significaciones y las instituciones en las que se encarnan estas significaciones por medio de las cuales cada sociedad se constituye como tal y constituye su mundo propio”.

9. BIBLIOGRAFÍA

- A. Acosta (2016). “El poder de la universidad en América Latina: historia, sociología y política en la época colonial (1538-1812)”, en *Seminario de Investigación 2016-2017*, FLACSO-España, Instituto Iberoamericano, Universidad de Salamanca, España. Obtenido el 16 de septiembre de 2019 desde: <http://americo.usal.es/iberoame/sites/>
- L. Althusser (2015). “Los aparatos ideológicos del Estado”. En *Iniciación a la filosofía*. Buenos Aires: Paidós, pp.143-159.
- B. Anderson (2011). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del Nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aristóteles (2016). *Política*. Barcelona: Austral-Espasa.
- C. Ávalos (2016). “La enseñanza de la filosofía en Jacques Derrida: un problema de la deconstrucción”, *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, No. 6, 2015 (julio), pp. 101-112.
- R. Barthes (2011). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- R. Barthes (1993). *El placer del texto*. México DF: Siglo Veintiuno.
- M. Blanchot (1980). *L'écriture du désastre*. París: Gallimard.
- A. Blánquez (1985). *Diccionario Latino-Español, Español-Latino*. Barcelona: Sopena.
- J. Besançon (2000). *Festival de musique. Analyse sociologique de la programmation et de l'organisation*. Paris: L' Harmattan.
- P. Bourdieu (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- P. Bourdieu (2001). *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Fayard.
- P. Bourdieu (1998). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil.
- P. Bourdieu (1984). *Homo academicus*. París: Ediciones de Minut.

- P. Bourdieu (1982). *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*. París: Fayard.
- J. J. Brunner (1990). *Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana*. Documento de trabajo FLACSO. Programa Chile, Serie Educación y Cultura, n° 4, diciembre. Santiago: Flacso.
- J. J. Brunner (1988). *Un espejo trizado*. Santiago: Flacso.
- M. I. Burcet (2017). "Hacia una epistemología decolonial de la notación musical". *Revista Internacional de Educación Musical*. N° 5. Universidad Nacional de La Plata, pp. 129-138.
- J. Calvino (1999 ed.). *Institución de la Religión Cristiana*. Madrid: FELiRe.
- J. Camarero (2004). "Las estructuras formales de la metaliteratura". En *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, Coord. por Ignacio Iñarrea, María Jesús Salinero, Vol. 1, 2004, pp. 457-472. Obtenido el 05 de marzo de 2019 desde: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1011624>
- N. C. Carpenter (1972). *Music in the medieval and renaissance universities*. Nueva York: Da Capo Press.
- E. Casares (Dir.) (2002). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, Ministerio de Educación y Cultura de España.
- G. Castillo (2006). *Musiques du XXème siècle au sud du Río Bravo: images d'identité et d'altérité*. París: Harmattan.
- G. Castillo (1998). "Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano". *Revista Musical Chilena*, Año LII, No.190, julio-diciembre, pp.15-35.
- V. Castillo (2003). *La creación de la República. La filosofía pública en Chile 1810-1830*. Tesis de Grado, Universidad de Chile. Profesor Guía: Dr. Carlos Ruiz.
- C. Castoriadis (2006). *Lo que hace a Grecia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- C. Castoriadis (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.

- S. Claro (1999). “Época colonial”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, volumen 3, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: SGAE, pp. 625-628.
- S. Claro, M. Dannemann, M. E. Grebe, L. Merino y R. Torres (1999). “Chile”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, volumen 3, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: SGAE, pp. 622-646.
- J. Chevallier & Centre universitaire de recherches administratives et politiques de Picardie (1981). *L’Institution*. Paris : Presses Universitaires de France.
- M. Cohen y J. Peignot (2005). *Histoire et art de l’écriture*. París: Robert Lafont.
- M. Cohen (2005). *La grande invention de l’écriture et son évolution*. París: Robert Lafont.
- M. Cohen y J.S. Fare (2005). *L’écriture et la psychologie des peuples*. París: Robert Laffont.
- C. Contreras (2010). *Jacques Derrida. Márgenes ético-políticos de la desconstrucción*. Santiago: Editorial Universitaria.
- J. Corominas (1991). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- C. Dahlhaus (1999). *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books.
- J. Derrida (2016). “El lenguaje y las instituciones filosóficas”. Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, edición electrónica. Obtenido el 13 de septiembre de 2016 desde: www.philosophia.cl
- J. Derrida (2002). *La universidad sin condición*. Madrid: Trotta.
- J. Derrida (1994). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- J. Derrida (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- J. Derrida (1986). *De la Gramatología*. México: Siglo XXI.
- J. L. Déotte (2009). *¿Qué es un aparato estético?* Santiago: Metales Pesados.
- É. Dufour (2011). *Qu’est-ce que la musique*. París: Vrin.
- H. Dufourt (2014). *Musique, Pouvoir, Écriture*. París: Delatour France.

- C. Durán (2015). “Una voz temblorosa. Música y auto-afección en Jacques Derrida”, *AISTHESIS*, n° 58. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 45-58.
- F. Engels (1884). *L'origine de la famille, de la propriété privée et de L'Etat* (Ed. 1884). Paris: Ed Sociales.
- J. Eyzaguirre (2016). *Historia del Derecho*. Santiago: Universitaria.
- J. Eyzaguirre (2011). *Historia de las instituciones políticas y sociales de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.
- U. Flick (2012). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Morata.
- H. Foladori (2012). “Pensar la institución”, *Cadernos Brasileiros de Saúde Mental*, v.4, n.9, ISSN 1984-2147. Florianópolis, pp.1-12.
- M. Foucault (2015). *Qu'est-ce que la critique?* París : Librairie Philosophique J. VRIN.
- M. Foucault (2010). *Surveiller et punir*. París: Gallimard.
- E. Fubini (2005). *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
- E. Fubini (2004). *Estética de la música*. Madrid: La balsa de la medusa.
- E. Fubini (1994). *La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Salamanca: Alianza Editorial.
- N. García Canclini (1990). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- V. Gilbert (2011). “À la croisée de l'éthique et du politique: don et institution, selon Ricœur”, *Le Portique*, 26, en línea el 11 de febrero de 2013. Obtenido el 01 de octubre de 2016 desde: <http://leportique.revues.org/2509>
- A. Glinoyer (2016). “Institution”, en Anthony Glinoyer y Denis Saint-Amand (dir.), *le lexique socius*, Chaire de recherche du Canada en histoire de l'édition et sociologie du littéraire. Obtenido el 13 de diciembre de 2016 desde: <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/45-institution>
- F. Guattari et al. (1985). *Pratique de l'institutionnel et politique*. Vigneux: Matrice. Edición digital de 2015.

- C. Guerra (2019). “La procesión de Próspero Bisquertt: instituciones y mediaciones en torno a una obra chilena en proceso de canonización y la trayectoria de su compositor”, *Resonancias* vol. 23, n° 44, enero-junio 2019, pp. 101-125.
- C. Guerra (2013). “José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile”. En *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855: el advenimiento de la modernidad en la cultura del país*, editado por L. Merino, R. Torres, C. Guerra y G. Marchant. Santiago: RIL editores, pp. 119-140.
- M. Hauriou (1925). *Teoría de la institución y la fundación*. París. Citado en <http://dej.rae.es/#/entry-id/E142880>
- J. Hernández, Y. Fabián, S. Marimón, Y. Osmany, & C. Torres, S. Nohemy (2012). “Modelo holístico de metaescritura”, *Educação em Revista*, 28(2), pp. 35-60. Obtenido el 04 de marzo de 2019 desde: <https://dx.doi.org/10.1590/S0102-46982012000200003>
- R. Hernández, C. Fernández y P. Baptista (2006). *Metodología de la investigación* (4ta Ed.). México: McGraw-Hill.
- Ch. Higonet (2003). *L'Écriture*. París: PUF.
- Th. Hobbes (2007). *Leviatán*. Buenos Aires: Losada. 2 tomos.
- A. Honnet (1992 / 1997). *La lucha por el reconocimiento*. Barcelona: Crítica.
- J. M. Izquierdo (2011). “Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones estilísticas y descripciones sinfónicas a comienzos del siglo XX”. *Resonancias* n° 28, mayo 2011, pp. 33-47.
- R. Kaës et al (2012). *L'institution et les institutions*. París: Dunod.
- J. Kristeva (1982). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.
- R. Lafont et al. (1984). *Anthropologie de l'écriture*. París : Centre Georges Pompidou.
- F. Lévy (2013). *Le compositeur, son oreille et ses machines à écrire*. París: VRIN.
- R. Lourau (2001). *El análisis institucional*. Buenos Aires: Amorrortu.
- M. Lyons (2012). *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Editoras del Calderón.
- A. Machabey (1971). *La notation musicale*. París: PUF.

J. Marinkovich (1998-1999). "El análisis del discurso y la intertextualidad". En *BFUCH XXXVII* (1998- 1999), Universidad Católica de Valparaíso, pp. 729-742. Obtenido el 26 de febrero de 2019 desde: <https://core.ac.uk/download/pdf/46545320.pdf>

G. Martínez y J. M. Ramos (2017). "Aproximaciones al pensamiento analítico de Domingo Santa Cruz", *Resonancias* vol. 21, n° 41, julio-noviembre 2017, pp. 121-143.

J. T. Medina (1928). *Historia de la Real Universidad de San Felipe de Santiago de Chile*. Santiago: Universo.

L. Merino (2019). "La contribución fundacional de Vicente Salas Viu a la institucionalización de la investigación musical en Chile entre 1939 y 1953", *Revista de Musicología*. Madrid: Sociedad Española de Musicología. En proceso de publicación al momento de elaboración de este escrito.

L. Merino (1999). "Creación musical de arte en el Chile independiente". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, volumen 3, editado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: SGAE, pp. 628-639.

L. Merino (1993). "Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente". *Revista Musical Chilena* 47 (179), pp. 5-68; 47 (180), pp. 69-119.

L. Merino (1986). "Don Domingo Santa Cruz Wilson: Una vida por la música, las artes y la universidad", *Anales de la Universidad de Chile*, 5ta serie, N° 11, pp. 17-32.

L. Merino (1980). "Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia". *Revista Musical Chilena*, 34(149-1), pp. 80 - 105.

L. Merino (1979). "Presencia del creador Domingo Santa Cruz Wilson en la historia de la música chilena". *Revista Musical Chilena*, 33(146-), pp. 15 - 79.

L. Merino (1974). "Instrumentos musicales. Cultura mapuche y el Cautiverio feliz del Maestre de Campo Francisco Núñez y Bascañán". *Revista Musical Chilena*, 28(128), pp. 56-95.

L. Merino, R. Torres, C. Guerra y G. Marchant (2013). *Prácticas sociales de la música en Chile, 1810-1855: el advenimiento de la modernidad en la cultura del país*. Santiago: RIL editores.

L. Merino y J. Garrido (2018). “La crisis institucional de la Universidad de Chile y la circulación, preservación, recepción y valoración de la música sinfónica de los compositores chilenos: una propuesta teórico-metodológica”, *Resonancias*, vol. 22, n°42, enero-junio, pp. 79-114. Obtenido el 07 de marzo de 2019 desde: <https://doi.org/10.7764/res.2018.42.5>

U. Michels (1988). *Guide illustré de la musique*. París : Fayard.

J. J. Nattiez (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. París: Christian Bourgois.

B. Nettl (2010). “The Institutionalization of Musicology”. En *Rethinking Music*, ed. por N. Cook y M. Everist. Oxford: Oxford University Press, pp. 287-310.

J. Neubauer (1992). *La emancipación de la música: el alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: La Balsa de la Medusa.

J. Osorio (2013). “Autonomía, institucionalidad y disputas por la hegemonía. La modernización del campo musical chileno a través de *Pro Arte*”. En *Pro Arte: difusión y crítica cultural 1948-1956*. Santiago: Ril, pp. 145-191.

O. Osorio (2003). *Fundamentos de la sociocrítica. El ideologema*. Cali: Universidad del Valle. Obtenido el 03 de marzo de 2019 desde: <https://es.slideshare.net/EsterArgoty/ideologema>

G. Pareyón (2018). “La música como persuasión y poder. Música como transformación”. Obtenido el 07 de febrero de 2019 desde: <http://www.revistafolios.mx/dossier/la-musica-como-persuasion-y-poder-musica-como-transformacion>

Patrimonio Chileno (s/f). *Conservatorio Nacional de Música*. Obtenido el 08 de marzo desde: <https://patrimoniochileno.cl/conservatorio-nacional-de-musica/>

P. Peña (2010). *La revolución ilustrada de la música chilena 1960-1973: una aproximación al problema del arte*. Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes mención Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Obtenido el 22 de marzo de 2016 desde: http://www.cybertesis.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-pena_p/html/index-frames.html

P. Peña y J. C. Poveda (2010). *Alfonso Leng: Música, modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX*. Santiago: LOM Ediciones.

- Platón (2013 ed.). *La República o el Estado*. De la traducción: Editorial EDAF, S.L.U., revisada por R. C. Piomo. Madrid: Biblioteca EDAF.
- A. Quijano (2000). “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En libro: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.), Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, julio de 2000. Buenos Aires: CLACSO, pp. 201-246. Obtenido el 05 de febrero de 2019 desde: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>
- Á. Rama (2004). *La ciudad letrada*. Santiago : Tajamar.
- J. Rancière (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago: Lom.
- J. Rancière (2000). *Le partage du sensible*. París: La Fabrique.
- J. Rancière (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Real Academia Española (2017). *Diccionario de la lengua española*. Edición en línea: <http://www.rae.es/>
- Real Academia Española (2017). *Diccionario del español jurídico*. Edición en línea: <http://dej.rae.es/>
- G. Renard (1930). *La théorie de l'institution*. París: Sirey.
- P. Ricoeur (2013). *Caminos del reconocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- P. Ricoeur (1998). *Penser la Bible*. París: Ed. du Seuil.
- F. Ríos (2017). “Metaliteratura e ideología: Apuntes para una teoría”. En *Isla Flotante* (6), ISSN 0719-9295. Obtenido el 05 de marzo de 2019 desde: <http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/handle/123456789/4250/652-1825-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- J. J. Rousseau (2014). *El Contrato Social*. Barcelona: Plutón.
- C. Ruiz (2010). *De la República al mercado*. Santiago: LOM.
- E. Said (1990). *Orientalismo*. Madrid: Libertarias.
- V. Salas Viu (1951). *La creación musical en Chile: 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

V. Salas Viu (1939). “Diez años de la creación de la Facultad de Bellas Artes”, en Boletín de la *Revista de Arte*, Año I, n° 1, noviembre. Santiago: Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile, p.7.

M. Salinas (2000). “¡Toquen flautas y tambores!: Una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”. *Revista Musical Chilena*, 54 (193), pp. 45-82.

L. Sandoval (1911). *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. 1849 a 1911*. Santiago: Imprenta Gutenberg.

D. Santa Cruz (2008). *Mi vida en la música: Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Edición y revisión musicológica de Raquel Bustos Valderrama. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile; Gobierno de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Consejo Nacional del Libro y la Lectura.

D. Santa Cruz (1960). “Medio siglo de vida universitaria. Contribución a la historia de la Universidad de Chile”, *Anales de la Universidad de Chile*.

D. Santa Cruz (1950). “Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach”, *Revista Musical Chilena*, 6(40), pp. 8-62. Obtenido el 06 de marzo de 2019 desde: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12022/12382>

D. Santa Cruz (1949). “Centenario del Conservatorio”. *Revista Musical Chilena*, 5(35-36), pp. 3-10. Obtenido el 07 de marzo de 2019 desde: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11826/12188>

D. Sargent (1987). “Don Domingo Santa Cruz y la Universidad de Chile”, *Revista Musical Chilena*, Año XLI, enero-junio, N° 167, pp. 4-15.

J. P. Sartre et al... (1971). *La institución del análisis*. Barcelona: Anagrama.

P. Sauvêtre (2009). “Michel Foucault: problématisation et transformation des institutions”. *Tracés. Revue des Sciences Humaines*, n° 17. Lyon, Francia : ENS Ediciones, pp. 165-177. Obtenido el 04 de noviembre de 2018 desde: <http://journals.openedition.org/traces/4262>

- S. Serrano (2016). *Universidad y nación*. Santiago: Universitaria.
- P. Serrati (2017). “Cuestionar la colonialidad en la educación musical”. *Revista Internacional de Educación Musical*. N° 5. Universidad Nacional de La Plata, pp. 93-101.
- F. Shifres & D. Gonnet (2015). “Problematizando la herencia colonial en la educación musical”. *Epistemus. Revista de estudios en música, cognición y cultura*, 3(2), pp. 51-67. Obtenido el 12 de febrero de 2019 desde: <https://doi.org/10.21932/epistemus.3.2971.2>
- A. Silberman (1963). *The sociology of music*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- F. Soulages (2001). “Desde una estética de la fotografía hacia una estética de la imagen”, *Universo Fotográfico*, año III, n°4, Universidad Complutense de Madrid, pp. 114-128. Obtenido el 5 abril de 2011 desde: <http://www.ucm.es/info/univfoto/num4/pdf/4soulages.pdf>
- T. A. van Dijk (2017). “Análisis Crítico del Discurso”. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, n. 30, pp. 203-222. Obtenido del 06 de marzo de 2019 desde: <http://revistas.uach.cl/index.php/racs/article/view/871>
- T. A. van Dijk (2014). *Discourse and knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press.
- T. A. van Dijk (2008). *Discourse and power*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- T. A. van Dijk (1996). “Discourse, power and access”. En *Texts and practices: Readings in critical discourse analysis*. Caldas Coulthard, C. y Coulthard, M. (Eds.). Londres: Routledge, pp. 84-104.
- C. Tunnermann (1996). “Breve historia del desarrollo de la universidad en América Latina”, en *La Educación superior en el umbral del siglo XXI*, Caracas: Ed. CRESALC, pp. 11-38. Obtenido el 16 de septiembre de 2019 desde: <http://www.cibertlan.net/biblio/tidlectrsbascs/Tunnermann.pdf>
- I. Vasilachis (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- A. Vera (2014). “Música, eurocentrismo e identidad: el mito del descubrimiento de América en la historia musical de Chile”, versión castellana del artículo “Music, Eurocentrism and Identity: The Myth of the Discovery of America in Chilean Music History”, publicado en *Advances in Historical Studies*, 3 (2014), n°5, pp. 298-312.

A. Vera (2006). "Musicología, historia y nacionalismo: escritos tradicionales y nuevas perspectivas sobre la música del Chile colonial", *Acta Musicológica*, 78/2 (2006), pp. 139-158.

M. Weber (2010). *Conceptos sociológicos fundamentales*. Madrid: Alianza.

M. Weber (1993). "Los fundamentos racionales y sociológicos de la música", en *Economía y sociedad*. Madrid: FCE, pp. 1118-1183.

Referencias obtenidas de la Revista Musical Chilena (ordenadas por número según el formato utilizado para el análisis).

V.V.A.A. (1945 - 1954). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 1 n° 1 (1945) - Vol. 9 n° 44 (1954).

Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/index>

V.V.A.A. (1945). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 1 n° 1.
Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1054>

Eugenio Pereira Salas (1945(1): 4-12).

Domingo Santa Cruz (1945(1): 17-21).

Comité Editorial (1945(1): 26-37).

V.V.A.A. (1945). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 1 n° 2.
Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1056>

Comité Editorial (1945(2): 3-6).

Domingo Santa Cruz (1945(2): 12-15).

Charles Seeger (1945(2): 16-18).

Pedro Humberto Allende (1945(2): 19-21).

Filomena Salas (1945(2): 22-27).

Comité Editorial (1945(2): 28-46).

V.V.A.A. (1945). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 1 n° 3.

Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1067>

Comité Editorial (1945(3): 3-7).

Pedro Núñez Navarrete (1945(3): 15-18).

Eugenio Pereira Salas (1945(3): 19).

Filomena Salas (1945(3): 19-27).

Comité Editorial (1945(3): 28-49).

V.V.A.A. (1945). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 1 n° 4.

Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1068>

Comité Editorial (1945(4): 3-5).

V.V.A.A. (1945). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 1 n° 5.

Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/75>

Comité Editorial (1945(5): 3-4).

E. Lira Espejo (1945(5): 8-14).

Vicente Salas Viu (1945(5): 15-24).

Daniel Quiroga (1945(5): 25-31).

Carlos Isamitt (1945(5): 32-36).

René Amengual (1945(5): 37-47).

Domingo Santa Cruz (1945(5): 48).

V.V.A.A. (1945). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 1 n° 6.

Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1069>

Comité Editorial (1945(6): 5-7).

Carlos Humeres (1945(6): 8-13).

Santiago Velasco (1945(6): 14-19).

Comité Editorial (1945(6): 43-45).

V.V.A.A. (1945). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 1 n° 7-8.

Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1078>

Comité Editorial (1945(7-8): 4-9).

Comité Editorial (1945(7-8): 51-57).

V.V.A.A. (1946). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 1 n° 9.

Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1079>

Comité Editorial (1946(9): 3-10).

Elisa Gayán (1946(9): 28-30).

V.V.A.A. (1946). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 2 n° 10.

Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1080>

Fidel Cárcamo (1946(10): 26-29).

Comité Editorial (1946(10): 30-42).

V.V.A.A. (1946). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 2 n° 11.

Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1081>

Domingo Santa Cruz (1946(11): 3-6).

Daniel Quiroga (1946(11): 7-14).

Carlos Isamitt (1946(11): 25-28).

Elisa Gayán (1946(11): 28-29).

Comité Editorial (1946(11): 30-31).

V.V.A.A. (1946). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 2 n° 12.

Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1082>

Domingo Santa Cruz (1946(12): 3-6).

Aaron Copland (1946(12): 7-11).

Andrés Sás (1946(12): 15-22).

Carlos Isamitt (1946(12): 23-25).

Laura Reyes (1946(12): 25-27).

V.V.A.A. (1946). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 2 n° 13.

Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1083>

Domingo Santa Cruz (1946(13): 3-9).

Carlos Isamitt (1946(13): 21-23).

Comité Editorial (1946(13): 55-58).

V.V.A.A. (1946). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 2 n° 14.

Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1099>

Comité Editorial (1946(14): 3-6).

Comité Editorial (1946(14): 27-29).

V.V.A.A. (1946). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 2 n° 15.

Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1100>

Comité Editorial (1946(15): 3-5).

Domingo Santa Cruz (1946(15): 11-19).

Teobaldo Meza (1946(15): 23-28).

V.V.A.A. (1946). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 2 n° 16.

Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1101>

Domingo Santa Cruz (1946(16): 3-7).

V.V.A.A. (1947). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 2 n° 17-18. Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1104>

Domingo Santa Cruz (1947(17-18): 3-8).

V.V.A.A. (1947). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 3 n° 19.

Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1105>

Domingo Santa Cruz (1947(19): 3-10).

Vicente Salas Viu (1947(19): 11-16).

Comité Editorial (1947(19): 32-34).

V.V.A.A. (1947). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 3 n° 20-21. Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1106>

Vicente Salas Viu (1947(20-21): 22-28).

Comité Editorial (1947(20-21): 29).

V.V.A.A. (1947). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 3 n° 22-23. Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1107>

Vicente Salas Viu (1947(22-23): 3-5).

V.V.A.A. (1947). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 3 n° 24. Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1108>

Domingo Santa Cruz (1947(24): 3-7).

Comité Editorial (1947(24): 8-17).

René Amengual (1947(24): 43).

Alfonso Letelier (1947(24): 45).

Sociedad Musical de Osorno (1947(24): 46).

Comité Editorial (1947(24): 49-54).

V.V.A.A. (1947). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 3 n° 25-26. Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1109>

Domingo Santa Cruz (1947(25-26): 39).

Gustavo Becerra (1947(25-26): 42).

Comité Editorial (1947(25-26): 48-51).

V.V.A.A. (1947). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 3 n° 27. Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1110>

Domingo Santa Cruz (1947(27): 3-8).

Juan Orrego Salas (1947(27): 41).

V.V.A.A. (1948). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 4 n° 28. Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1111>

Elisa Gayán (1948(28): 22-27).

Comité Editorial (1948(28): 42-46).

V.V.A.A. (1948). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 4 n° 29. Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1113>

Vicente Salas Viu (1948(29): 9-14).

Comité Editorial (1948(29): 24-28).

V.V.A.A. (1948). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 4 n° 30.

Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/76>

Comité Editorial (1948(30): 34-40).

V.V.A.A. (1948). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 4 n° 31.

Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1135>

Domingo Santa Cruz (1948(31): 3-8).

Comité Editorial (1948(31): 36-41).

V.V.A.A. (1948). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 4 n° 32.

Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1136>

Domingo Santa Cruz (1948(32): 3-10).

Comité Editorial (1948(32): 11-18).

V.V.A.A. (1949). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 5 n° 33.

Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1137>

Vicente Salas Viu (1949(33): 8-17).

V.V.A.A. (1949). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 5 n° 34.

Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1138>

Comité Editorial (1949(34): 3-5).

V.V.A.A. (1949). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 5 n° 35-36. Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1139>

Domingo Santa Cruz (1949(35-36): 3-10).

Eugenio Pereira Salas (1949(35-36): 13-22).

Comité Editorial (1949(35-36): 83-85).

V.V.A.A. (1950). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 6 n° 37. Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1140>

Domingo Santa Cruz (1950(37): 3-7).

V.V.A.A. (1950). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 6 n° 39. Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1142>

Juan Orrego Salas (1950(39): 5-13).

Vicente Salas Viu (1950(39): 19-32).

Comité Editorial (1950(39): 89-100).

Vicente Salas Viu (1950(39): 118-119).

V.V.A.A. (1950). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 6 n° 40. Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1143>

Comité Editorial (1950(40): 79-86).

V.V.A.A. (1951). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 7 n° 41.

Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1144>

Domingo Santa Cruz (1951(41): 5-9).

Leopoldo Castedo (1951(41): 37-58).

Otto Mayer-Serra (1951(41): 59-70).

Comité Editorial (1951(41): 85-94).

V.V.A.A. (1952). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 8 n° 42.

Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/95>

Alfonso Leng (1952(42): 5-10).

Comité Editorial (1952(42): 168-192).

V.V.A.A. (1952). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 8 n° 43.

Disponible en:

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1145>

Comité Editorial (1952(43): 3-6).

Comité Editorial (1952(43): 83-90).

V.V.A.A. (1954). *Revista Musical Chilena*. Santiago: Universidad de Chile. Vol. 9 n° 44.

Disponible en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/198>

Vicente Salas Viu (1954(44): 3-5).

Comité Editorial (1954(44): 52-57).