Ópera decimonónica: al banquillo de los acusados[1]

Carmen Peña
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

RESUMEN. La literatura histórico-musical chilena canónica sobre siglo XX coincide en afirmar que todavía a comienzos de aquel siglo, el ambiente musical estaba dominado por el repertorio clásico-romántico -especialmente por la lírica italiana-. Este arraigado gusto, y una vida musical nacional "contaminada" por la ópera, constituyó un estigma para un sector de artistas y músicos "modernos", quienes se esforzaron tempranamente por erradicarla para producir una suerte de "purificación" del repertorio generado y difundido en el país.

En su afán renovador, y paralelamente a acciones específicas, miembros del cenáculo de Los Diez y de la Sociedad Bach, respectivamente, plasmaron sus ideas en textos que revelan sus posiciones. En esta comunicación se analizan algunos rasgos y estrategias de ese discurso denunciante, en una selección de textos publicados en la revista *Los Diez* (1916-18) perteneciente al grupo del mismo nombre, en *Marsyas* (1927-1928), órgano oficial de la Sociedad Bach, en *Aulos* (1932-1934), de propiedad de Domingo Santa Cruz (líder de la Sociedad Bach), y en la *Revista de Arte* (1934-1939) de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile -continuadora del ideario de la sociedad antes mencionada. La relectura de los textos permitirá, finalmente, evaluar la repercusión de tales planteamientos en políticas institucionales posteriores y en la producción musical nacional del siglo XX.

Preámbulo

> "Cada vez me convenzo más de que el abatimiento en que se encuentra el gusto musical en Chile es debido a la excesiva preponderancia que en nuestro teatro han ejercido las obras de Donizetti, Bellini y Verdi. Se pretende negar esta relación y se pretende defender las obras de estos autores con argumentos que no presentan solidez ninguna".
>
> Luis Arrieta Cañas (diciembre de 1890)[2]

En Chile, como otros países latinoamericanos hasta bien entrado el siglo XX, la ópera decimonónica -especialmente italiana- y piezas musicales derivadas de ella gozaron de amplia aceptación. Incluso en reuniones musicales privadas y selectas de la capital, como las efectuadas por Luis Arrieta Cañas (citado en el epígrafe) y José Miguel Besoaín entre 1889 y 1933 en Santiago y Peñalolén - caracterizadas por la cuidadosa selección del repertorio y la ejecución de primeras audiciones de Debussy, Ravel,

1. Este texto es una versión corregida y ampliada de la ponencia del mismo nombre, expuesta en la *XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XV Jornadas Argentinas de Musicología,* "Música y política", Córdoba, Argentina, agosto de 2010.

2. Arrieta Cañas 1927: 82.

Bartók o Satie entre otros-, no faltó la interpretación de fantasías, elegías o arias de variados compositores líricos y de aquellos que se inspiraron en éstos[3] (eso sí, incluyendo algunos alemanes y franceses). Además, se tocaba la música de compositores profesionales como Enrique Soro y Luigi Stefano Giarda (chileno el primero e italiano avecindado en el país el segundo), que asistían a aquellas reuniones y que, en los años 20, estuvieron en el centro de la controversia estética e institucional como Director y Subdirector, respectivamente, del entonces cuestionado Conservatorio Nacional de Música, acusado de "italianizante".

Pero también en la primeras décadas, la influencia de la ópera italiana -prácticamente un emblema nacional- comenzó a recibir duros golpes. Se le achacó el estancamiento en la creación, interpretación, enseñanza y difusión, la desnacionalización del canto[4], la ignorancia del público y la superficialidad y complacencia de la crítica, entre otros males. Mientras apasionados adeptos mantenían fidelidad, encendidos detractores radicalizaron paulatinamente sus posiciones.

El cuestionamiento fue más complejo que el mero rechazo a un género en sí. Más bien se trató de una problemática vinculada al lenguaje y al entronizado estilo romántico, por un lado, y a la concepción de la música en cuanto a "arte", por otro, en una época en que las grandes metrópolis, especialmente europeas, mantenían una nutrida vida musical oficial, y la renuente generación joven de artistas vivía la crisis de fin de siglo. Era un mundo artístico bullente, en tensión, con polémicas y nuevas propuestas artísticas que, al menos en el ámbito musical, todavía no alcanzaba a tener eco en Chile y otros países del continente.

La ofensiva pública a favor de los cambios vino de pequeños cenáculos que, en su afán renovador -en lo musical-, propiciaron una suerte de "purificación" del repertorio, "contaminado" por la lírica italiana. Primero fue el grupo Los Diez y luego la Sociedad Bach, entidad esta última que proyectó su ideario, marcando hasta el presente los destinos de la vida musical chilena.

Junto a acciones concretas de visibilidad pública, uno de los principales medios de promoción y divulgación de las nuevas visiones y posturas fue la publicación de textos programáticos bajo el formato de editoriales, artículos, discursos y(o) presentaciones de publicaciones periódicas, usualmente generadas y auspiciadas por los propios artistas y(o) por los cenáculos a los cuales pertenecieron. Sin alcanzar a constituir "manifiestos", tales escritos contienen proclamas o declaraciones de principios que revelan posiciones -en ocasiones más éticas que estéticas-, conceptos y fundamentos de un proyecto musical que, con el curso de los años, nutrió especialmente las políticas culturales institucionales, al mismo tiempo que engendró polémicas, disputas y, por cierto, resistencias y exclusiones. Postulo que las ideas-fuerza de la renovación fueron parte de un proceso de "apropiación" que, como señala Bernardo Subercaseaux, "implica adaptación, transformación o recepción activa de ideas, tendencias o estilos, en base a un código distinto y propio"[5], esto último entendido desde la perspectiva que surge de una realidad diferente a la originaria.

3. Por ejemplo, en las reuniones de Luis Arrieta Cañas y José Miguel Besoaín en Santiago se interpretaron obras tales como: J.B. Cramer, *Traviata*, fantasía, piano a 4 manos (1890); G. Donizetti, (Archer) *Lucía*, fantasía, piano solo (1895); Ch. Gounod, *Fausto*, aria canto (2 intérpretes) y Gottschalk, *El trovador*, fantasía, piano (1890); G. Verdi *La forza del destino*, canto y Listz [sic], *Rigoletto*, fantasías, piano solo (1889); varias de Wagner: *Tristán e Isolda, Walkyria* (fantasia), *Lohengrin* (fantasías), entre otras (1890). Cf. Arrieta 1954.

4. Santa Cruz 2008: 70 -71.

5. Subercaseaux, Bernardo. "Reproducción y apropiación: dos modelos para enfocar el dialogointercultural", disponible en http://dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/2311Bernardo Subercaseaux.pdf, (consulta 20 mayo 2010). Ver también Subercaseaux 2004:25.

Antes de entrar en los textos, cabe contextualizar brevemente el ambiente entre 1900-1930. Las postrimerías del siglo XIX y comienzos del XX fueron un período complejo, marcado por distintos y superpuestos acontecimientos sociales, políticos, ideológicos y estéticos, como bien enumera Ivelic[6]:

> "Lucha de clases, decadencia de la vieja aristocracia, emergencia de la clase media, profundas desigualdades sociales y anhelo de reivindicaciones, tensiones entre poderes del Estado, crisis del catolicismo y aumento del laicismo positivista; revolución y golpes militares, inestabilidad gubernamental, crecimiento del socialismo, nacionalismo en oposición al cosmopolitismo, superposición y contradicción de tendencias estéticas: clasicismo, romanticismo, realismo, naturalismo, posromanticismo, parnasianismo, simbolismo, modernismo, impresionismo, postimpresionismo y vanguardismo" .

En el agitado panorama de esos años, los disidentes del curso de la vida musical -en su sentido más amplio- manifestaron su propia crisis de época. Cabe recordar que en otros campos de la cultura también llegaron los aires modernos rupturistas. Tal es el caso, por ejemplo, de Vicente Huidobro y el manifiesto "Non serviam" (1914), que sienta las bases del creacionismo, o *Arte poética* (1916); de las reuniones de Los Diez en 1915 (a las cuales me referiré más adelante); y en las bellas artes, de la Generación del 13, de Juan Francisco González y del grupo Montparnasse, entre otras.

Las voces y las armas de la batalla

El grupo de Los Diez -que finalmente acogió a más de diez integrantes- desplegó su actividad pública principalmente entre 1915-1918. Casi paralelamente, en 1917, se formó el Coro Bach, germen de la Sociedad Bach (1923). Ambos manifestaron oposición frente al estado del arte y, específicamente en lo musical, contra el "italianismo" imperante. Tanto uno como el otro reunieron a artistas de diferentes disciplinas en una suerte de cofradías que, sin ser cerradas del todo, fueron excluyentes; en ambos casos, el grupo matriz estuvo compuesto primordialmente por hombres[7], quienes se identificaban entre sí como "hermanos"-costumbre de Los Diez traspasada a la Sociedad Bach por los vínculos de ésta con los músicos Alfonso Leng y Alberto García Guerrero pertenecientes al primero de los cenáculos-. Entre los miembros de cada grupo no hubo tendencias ni estilos que los unificaran, pero existió una comunidad de intereses en torno al "modernismo", o "modernismo renovado"[8], como señala Subercaseaux para el caso de Los Diez, el cual, desde mi óptica, también es compartido por la Sociedad Bach. Una diferencia entre ellos fue la proyección: Los Diez ni siquiera intentó institucionalizarse, mientras que la Sociedad Bach sí lo hizo, logrando en 1924 personalidad jurídica, e influyendo decididamente con su ideario en los destinos de los organismos musicales oficiales.

En pocas palabras, las armas de batalla fueron sus obras y la escritura, esta última plasmada principalmente en proyectos editoriales, tribuna de sus planteamientos.

El discurso renovador de estos dos grupos se planteó desde una posición marginal a la oficialidad de entonces: el Teatro Municipal, baluarte de una elite y custodio de la lírica italiana, y el Conservatorio Nacional de Música, institución sustentada por el Estado que, desde el siglo XIX, adhirió y sirvió a la ópera.

6. Ivelic 2005: 67.

7. Aunque en la Sociedad Bach hubo mujeres colaboradoras, socias y más adelante, cumpliendo algunos cargos.

8. Subercaseaux 2004: 152.

El objetivo fue remover los cimientos de un medio cultural anclado en el romanticismo o, si se quiere, al margen de las nuevas tendencias artísticas, con la consecuente intención de "purificar" el arte; vale decir, promover e instaurar una nueva estética -moderna-, reforzada por una crítica que acentuó la inmovilidad de lo estatuido. Los recursos textuales, en muchos casos comunes a las proclamas, manifiestos y consignas artísticas, fueron diversos (argumentación por oposición, ironía, descalificación, negación, citas de autoridad, etc.)[9] y apuntaron tanto al plano ético y estético de compositores e intérpretes, como a la enseñanza y sus modelos, al público, a la programación oficial de conciertos y a los críticos. Implícita o explícitamente, hay en todos ellos una necesidad de consignar y demostrar un estado de las cosas y la oposición a ésta. A continuación, ilustraré algunos rasgos de textos seleccionados.

La revista *Los Diez*[10] publicó obras literarias, reproducciones de pinturas, esculturas y fotografías, además de ensayos y partituras de compositores chilenos. En su primer número -septiembre de 1916-, y junto al manifiesto "Somera iniciación al <<Jelse>>", texto en el cual se autodefinen -leído por el escritor Pedro Prado en la Biblioteca Nacional en la primera velada del grupo-, se incluye una presentación de la publicación[11] que fue replicada en todas las ediciones.

Condensadamente, dicha presentación es una declaración de principios contundente, que sin individualizar directamente a su(s) oponente(s) -y con un punto de vista-, se pronuncia, denuncia y muestra un empoderamiento avalado, desde mi perspectiva, por quienes conformaban el grupo, todos ellos con cierta resonancia y prestigio en el medio intelectual y artístico.

> "Las Ediciones de LOS DIEZ no están destinadas, como pudiera creerse, a contener exclusivamente las obras de aquellos escritores, músicos, arquitectos, pintores etc., que pertenecen al círculo de Los Diez.
> Lejos de buscar con ellas protección mutua y otros fines personales, LOS DIEZ desean que esta publicación mensual se convierta en un portavoz completo, serio y digno, de todos los que en Chile se dedican, por imperiosa necesidad de espíritu y con nobleza artística, a producir obras de calidad. Toda colaboración de valor que les sea enviada, obtendrá una entusiasta acogida, y nunca su destino quedará sometido a simpatías o antipatías personales.
> Si en la sección de crítica se censura o se aplaude, sólo lo haremos por dar forma a un noble anhelo de purificación artística. Ya es tiempo de dar, con un propósito impersonal y llevados por un espíritu sereno, opiniones conscientes sobre obras que no tienen más acogida o sanción que artículos volanderos, escritos en diarios o periódicos por amigos que alaban sin medida o por enemigos que todo lo despedazan.
> (...)"[12].

9. Mangone y Warley 1994.

10. *Los Diez* consistió en la publicación de una revista en los números impares -aunque no fue el caso del Nº 8-, mientras los pares se dedicaron a obras. Realizaron 12 ediciones: cuatro volúmenes de la revista -entre septiembre de 1916 y abril de 1917- algunos con publicación de música, y ocho destinadas a obras de autores. El Nº 9, de mayo de 1917, se dedicó a "Músicos Chilenos". El resto casi todas fueron de literatura.

11. "Los Diez" [presentación], 1I1, (septiembre), 1916, snp. Todas las referencias y citas a la"presentación" son de esta fuente.

12. *Los Diez,* Nº 1 (septiembre), 1916, snp.

"Dar forma a un noble anhelo de purificación artística" fue la consigna. Como se observa, el juicio estético, ético y el malestar por el estado de las cosas está presente casi en cada frase. El texto sugiere diletantismo, tanto en la creación como en la actividad crítica, arrogándose -por lo tanto- la facultad de actuar como órgano censor que asegura proporcionar "opiniones conscientes" -léase autorizadas- sobre producciones de dudosa calidad; deja entrever prácticas viciosas o alianzas turbias -digamos, una suerte de compadrazgo-; e insinúa animadversiones en el medio artístico, las cuales pretende erradicar.

Fiel a sus objetivos, las escasas críticas al medio musical publicadas en la revista fueron lapidarias. Se alude a la calidad del ambiente musical, al estancamiento estético, a la vulgarización de los conciertos y a la condescendencia del público, entre otras. Las sentencias son directas.

Por ejemplo, un articulista consideró que la temporada de invierno de 1916 no era merecedora de "algunas apreciaciones críticas [...] dada la carencia de un ambiente musical serio"[13], mientras que otro consignó : "Uno de los medios más eficaces de vulgarización artística, para lo que a la música se refiere, se encuentra en los conciertos"[14]. La afición del público por la música es calificada como "demasiado amplia, demasiado generosa, se satisface con todo, todo lo acepta, todo lo aplaude, sin que en sus entusiasmos se advierta el control de un criterio más o menos seguro"[15]. Los creadores, por su parte, no escaparon a la crítica estética, siendo catalogados como sigue: "Por lo que hace a nuestros compositores, la mayoría de ellos no han salido aún del concepto de la música tradicional, representada por los autores italianos de óperas"[16].

A veces se refuerza la legitimidad del discurso valiéndose de citas autoridad. Un crítico recurre a Spencer y su obra *La evolución de la música* para referirse a la corrupción de "la música verdadera" y al sacrificio de "todo principio estético" en manos de intérpretes que "sólo tienden a producir ejecuciones 'brillantes', cuya característica principal es la velocidad llevada al extremo"[17]. Sin duda, se lee entre líneas la censura al repertorio romántico de obras virtuosísticas prototípico de la época y frecuente en los programas de conciertos.

Las ideas que apuntan a la purificación artística se entreveran, en ocasiones implícitamente, con la escalada de apreciaciones negativas. En la creación, se reconoce algunas figuras jóvenes que "indican una renovación en el movimiento musical", aportando "novedad en el estilo, interesante subjetivismo, aristocracia en las ideas"[18]; en la interpretación, un articulista elogia la "completa intelectualidad musical" revelada por una pianista interpretando una obra de Beethoven[19]; y en cuanto a los oyentes, en una extraña categorización, se aspira a auditores "subjetivos", vale decir, intelectuales por excelencia, para quienes la música tiene un poder esencial de evocación -y, por lo tanto, de emoción-, por sobre los "objetivos" que se dejan llevar por la melodía, el timbre, etc.[20].

13. s/f. *Los Diez,* N° 1 (septiembre), 1916, pp. 81-82.
14. Carrera 1916: 164-165.
15. Carrera 1916: 164.
16. s/f. *Los Diez,* N° 1 (septiembre), 1916, p. 82.
17. Carrera 1916: 165.
18. s/f. *Los Diez,* N° 1 (septiembre), 1916, p. 82.
19. Se trata de la pianista María Carreras. Carrera 1916:165.
20. Carrera 1916: 164.

Aunque en su corta gestión editorial el énfasis de la revista estuvo en la literatura y las artes visuales, Los Diez aportaron a la música principalmente con la publicación de partituras; un *Preludio* de Pedro Humberto Allende, la *Dolora* N° 5, de Alfonso Leng[21], *To Maud Allan,* para voz y piano de Alberto García Guerrero[22], *Fragmento de un poema sinfónico* de Acario Cotapos -"transcripción para piano de la partitura de orquesta"[23]-, y *Cantar* para piano de Adolfo Allende Sarón[24], además de un volumen completo dedicado a compositores nacionales. No obstante, también se encuentra el artículo "Schumann", conferencia de Eduardo García Guerrero ofrecida en el Teatro Municipal de Santiago (5 de septiembre de 1912) e ilustrada por el pianista Alberto García Guerrero[25].

En las revista *Marsyas* (1927-1928) y *Aulos* (1932-1934) -los proyectos editoriales de la Sociedad Bach-, el tono, el lenguaje y los recursos argumentativos y críticos son similares a los textos anteriores, pero se observa mayor vehemencia y severidad en muchos casos. Difieren de Los Diez en que ellos identifican o individualizan claramente tanto a los adversarios como sus razonamientos, mientras los primeros son más genéricos, tal como se vio[26].

La publicación de los doce números de *Marsyas* coincide con los años álgidos de lucha por las reformas del Conservatorio Nacional y de tensiones con el Teatro Municipal. La contienda era desatada. Paralelamente, la Sociedad Bach ya resonaba en el medio -como es sabido- y había demostrado públicamente su poder tanto de convocatoria de socios como de acción concreta en la vida musical, organizando cuerpos corales e instrumentales, conciertos, cursos, conferencias, e incluso, la apertura inminente de su propio Conservatorio.

La sola dedicación del primer número a Beethoven por el centenario su muerte, más otros artículos posteriores -aparte de las celebraciones programadas por la Sociedad en su honor-, fue un gesto que anunció la orientación que ésta tomaría: privilegiar el legado musical europeo, desde la Edad Media hasta la música contemporánea, incluso en la edición musical de cada número[27].

Numerosos artículos, tácita o explícitamente, recogen objetivos de la Sociedad, pero es en los escritos polémicos donde salen a la palestra sujetos e instituciones personalizadas (profesores del Conservatorio Nacional, su director o la directiva, ministros o autoridades gubernamentales, el Teatro Municipal, etc.). En ellos con frecuencia se califica -o descalifica- su idoneidad, al punto que a raíz del primer número se debió pedir excusas al director del Conservatorio -Enrique Soro- por los dichos vertidos sobre esta institución en el artículo "El por qué del fracaso de la enseñanza musical en Chile", del profesor y pianista Alberto Spikin-Howard[28]. El propio Santa Cruz reconoció que fue "una colaboración personalísima y violenta" contra dichos profesores[29].

21. *Los Diez,* N° 1, 1916, pp.68, 69.

22. *Los Diez*, N° 3, 1916, pp. 136-137.

23. *Los Diez*, N° 5, 1917, pp. 243-244.

24. Los Diez, N° 8, 1917: 331-332.

25. García Guerrero 1916: 111-125.

26. Este rasgo en *Los Diez* fue más patente en los escritos sobre música, ya que, por ejemplo, los textos críticos sobre literatura fueron bastante específicos.

27. Se publicó música de J.S. Bach, W. Byrd, G. Caccini, M. da Gagliano, C. Monteverdi, J.B. Lully, G. Peri y de los chilenos P. H. Allende, A. Leng y J. Urrutia.

28. Spikin-Howard 1927: 33-37.

29. Santa Cruz 2008: 239.

En ese número de la discordia, prácticamente de entrada y con provocadores términos, Spikin-Howard homologa el estado de la cuestión a "enfermedades", "dolencias", mercantilismo y otros males, aparte de atribuir "esclerosis" a la institución[30].

> "De diversas enfermedades padecen muchos de los que se dedican a la enseñanza de la música, y han contagiado el ambiente, organismos en desarrollo, de todas sus dolencias, a saber: falta de preparación del ramo; ignorancia que varía del analfabetismo más o menos rotundo a la cultura escasa y superficial, mercantilismo y vanidad patológica.
>
> Debemos fatalmente referirnos de una manera particular al 'Conservatorio de Música', con su apéndice esclerosado 'y de Declamación'...".

Entre otros calificativos, el texto, enfocado principalmente a la enseñanza del piano pero aplicable a cualquier otro instrumento, habla de "pseudo-maestros" y de una enseñanza por "repetición" y "mecánica a ciegas"; reprocha la ausencia del sentido estético y el descuido por éste, y demanda una "cultura general extensa y profunda"[31]. Con los ejecutantes no es más generoso: desacredita la habitual práctica de trabajar en "lugares poco edificantes" -cafetines y cines-; cuestiona la ética de intérpretes, culpándolos implícitamente de mercantilistas; discrimina repertorios y acusa de "prostitución" musical. Así, "es tolerable ejecutar Bellini para ganarse el pan, [pero] no es ni siquiera admisible que se eche manos a Beethoven, prostituyéndole criminalmente, con fines parecidos"[32]. Aboga por "la belleza de la obra, su expresión subjetiva, la corrección del conjunto ..."[33], según el autor, aspectos sin interés para los organizadores musicales. Una sentencia resume su posición: "Quien quiera dedicarse al arte, deberá comprender que tiene mucho de sacerdocio, y que, como en las órdenes religiosas ascéticas y abstinentes, no convencen los franciscanos gordos"[34].

Subrayar y reiterar los aspectos negativos fue parte de la estrategia para debilitar al oponente. Tan combativo como el texto anterior es el extenso editorial "Por qué el Conservatorio no ha llenado su función cultural", en el cual Domingo Santa Cruz[35] profundiza el análisis, identificando claramente las debilidades de ese plantel desde su óptica, tanto en lo académico como en lo estético. Sus conceptos y observaciones se dirigen a probar la parálisis, el anacronismo y(o) lo anticuado o añejo. La enseñanza es un punto clave, ocupando la mayor parte del artículo. Entre otros, algunos de los temas tratados son: orientación (italianizante), procedencia de los programas (Milán), metodología (inadecuada), repertorio (anacrónico), formación humanista (inexistente), población de estudiantes (sobrepoblado). Fundamentado con citas de autoridades en la materia y tendencias de la psicología, sus opiniones son concluyentes: para rendir verdaderamente frutos, "deben subsanarse los defectos principales de la actual orientación: el misoneísmo, el italianismo y el prejuicio antinacional"[36], atribuyendo una de las principales falencias a los programas: "... copiados de Milán, (uno de los peores

30. Spikin-Howard 1927: 33.
31. Spikin-Howard 1927: 35.
32. Spikin-Howard 1927: 36.
33. Spikin-Howard 1927:36.
34. Spikin-Howard 1927: 36.
35. Santa Cruz 1927: 75 - 82.
36. Santa Cruz 1927: 76.

establecimientos del mundo), llevan el sello del academismo y de la estrechez de criterio..."[37]. Hace extensivo esto último al repertorio, evidenciando en su postura el objetivo de propender al universalismo y al cosmopolitismo -uno de los propósitos más importantes de la Sociedad Bach-. Así, denuncia el desinterés y anacronismo del Conservatorio por dar a conocer las obras "modernas" -Ravel, de Falla, Schönberg, Stravinsky- y "las manifestaciones esencialmente modernas como el culto por Bach y por todos los autores anteriores al siglo XVIII"[38], como los polifonistas renacentistas. En cambio -dice-, en los programas abundan las obras "mediocres".

El autor denuncia lo que denomina "espíritu anti-nacional", lanzando los dardos contra Enrique Soro, director del Conservatorio, quien habría dicho que no había "materia prima" para el arte en el chileno, y que en cambio, éste sí tendría "pasta" de ejecutante[39]. Los sarcasmos abundan, rayando en la insolencia[40].

> "Quien haya leído siquiera los rudimentos de un tratado de psicología musical, sonreirá de una aserción que nos haría dignos de ser visitados por una comisión de sabios alienistas, si no fuera la más petulante y ridícula invención, para justificar una esterilidad cuyas causas se conocen de sobra y que es solo imputable al ambiente inculto, a la falta de horizonte, al ningún interés que hoy pueden despertar estudios hechos como los musicales".

Argumentar a favor o en contra de determinadas estéticas fue parte de la emergencia del cambio. La construcción discursiva de algunos artículos se plantea a partir de premisas en las cuales se refleja el campo ideológico-estético que animó al sector renovador -afín a un cosmopolitismo-. De ahí la publicación de artículos y ensayos en los cuales, más allá de la exposición o el análisis "objetivo" y pedagógico -una de las metas de la revista *Marsyas*-, se observa una toma de posición de su autor en términos estético-valorativos. Tal es el caso de Alfonso Leng, en el editorial titulado "Sobre el arte musical chileno"[41].

Alertado por el carácter nacionalista que quiso imprimir a su gobierno el entonces recién electo Presidente de la República, Carlos Ibáñez del Campo, Leng dedicó este breve texto al tema del arte basado en folclor. Lo introduce con cautela y cierta elegancia, apuntando lo siguiente: "El laudable interés que ha demostrado el Gobierno por el arte, ha desperado entusiasmo en todas las esferas artísticas, tanto más cuanto el espíritu que informa este deseo de fomentarlo es de índole nacionalista"[42].

Declarado seguidor de la tradición germana de la música pura, el texto de Leng, no obstante, revela en seguida su renuencia a la adhesión de nacionalismos -tendencia aún latente en la creación musical en esos años-. Sin intención de demostrar su oposición a la utilización de elementos del folclore en la música, pretende más bien consignar, avalar y adherir a una posición universalista o cosmopolita.

37. Santa Cruz 1927: 76.

38. Santa Cruz 1927: 77.

39. Según Santa Cruz (1927: 77) lo escuchó "por primera vez de labios del propio Director en la sesión de la Comisión de Reforma del 25 de noviembre de 1925".

40. Santa Cruz 1927: 77-78.

41. Leng 1927: 117-119.

42. Leng 1927: 117.

Como señala Mangone y Warley (1994), comparte en tal sentido un rasgo propio de los manifiestos y declaraciones de principios artísticos del siglo XX, como es el trasladar la ecuación modernidad y tradición a cosmopolitismo y nacionalidad; un cosmopolitismo que "busca un equilibrio entre la modernidad europea y la consolidación de una identidad cultural nacional"[43].

Su estrategia discursiva parte de una premisa: sin necesidad de incluir elementos del folclor, las grandes producciones musicales europeas de Debussy, Ravel, Bach, Beethoven, Wagner, o los polifonistas españoles -como Victoria o Cabezón-, representan o reflejan "el alma" y el "espíritu" de su patria o de su nación: "... son nacionalistas en el sentido más elevado, más amplio ..."[44]. Contrariamente, quienes posteriormente incorporan dichos elementos no logran, según él, ese resultado. Ilustra con los "modernos españoles", afirmando, entonces, que "el folklore ha sido fatal para la música en España"[45]. Igualmente -y sin mediar análisis-, califica el folclor de los pueblos germanos y sajones de "mejor calidad", y en lo que se refiere al chileno -poco estudiado entonces-, lo cataloga como "fatalista" y "desmoralizador", pese a exhibir aspectos entusiastas o alegres en ocasiones. "La especificidad psicológica de nuestro folklore es de índole negativa para nuestra evolución"[46], advierte. Exhorta finalmente a considerar "el espíritu" y su "constante psicológica", más que los temas[47].

> "La técnica de un arte es de patrimonio del mundo, como lo es el progreso, y puesta al servicio de estas características nos permitirá hacer un arte musical sin limitaciones perjudiciales. Una obra bien realizada y verdaderamente chilena podría estar singularizada por la sobriedad, la expresión directa, la exclusión de adornos importados; un fondo grande, idealista, noble, lleno de fe y de esperanzas, el cual se una a veces oportunamente la gracia maliciosa. Evitemos ese maridaje [...].
>
> "Debemos sí tener presente que no son los temas los que reflejan el arte de una nación, sino el espíritu que le da vida, su constante psicológica"

Si bien la literatura histórico-musical proporciona datos significativos acerca de los altibajos de temporadas líricas ofrecidas por el Teatro Municipal de Santiago, desmitificar el papel del coliseo como baluarte del arte dramático, y acentuar las debilidades de administración y(o) programación (no solo lírica) adoptadas por el municipio capitalino[48], constituyó un modo de manifestar oposición a lineamientos culturales más globales que, en muchas ocasiones, obedecieron a circunstancias políticas.

La caída del Presidente de la República Carlos Ibáñez en 1931, no permitió la realización de la tradicional temporada. Al año siguiente, sin embargo, se presentaron 14 óperas[49], un oratorio de Lorenzo Perosi y varias operetas, y se estrenó *Petruscka* de I. Stravinsky. Toda la programación, que en su parte lírica contó con la participación de un grueso número de cantantes nacionales, así como la gestión del empresario Renato Salvati, proporcionó insumo suficiente para comentarios críticos en *Aulos* (1932-1934).

43. Mangone y Warley 1994: 83.38. Santa Cruz 1927: 77.
44. Leng 1927: 118.
45. Leng 1927: 118.
46. Leng 1927: 119.
47. Leng 1927: 119.
48. Ver, por ejemplo, el crítico artículo de Santa Cruz, 1933, "Teatros que yerran sus funciones", *Aulos*, I/3 (diciembre), pp. 1-3.
49. *Tosca, Aída, La Bohème, Madamme Butterfly, Carmen, El barbero de Sevilla, Rigoletto, El Trovador, La Traviata, Lucía de Lammermoor, Iris, Andrea Chenier, Manon* de Massenet, *Pagliacci y Mefistófele*. Santa Cruz 1932: 2-13, 15.

Junto con ridiculizar algunas escenas de óperas italianas, el breve artículo de divulgación "A propósito de la última temporada lírica", de Luis Vergara Larraín, en *Aulos* Nº 2 (1932), cuestiona la insistencia por mantener el repertorio prototípico -extemporáneo, según el autor-, innumerables veces escuchado, y que gusta solo a "uno cuantos golosos de las gargantas", mientras, según él, "el público músico" pide un verdadero arte dramático. Desde su perspectiva, la única solución de acceder al "verdadero arte dramático, el Wagner, Mussorgsky, Debussy, Strawinsky (sic), Falla, Milhaud, Ravel, etc., es la formación de una entidad dramática fuertemente subvencionada"[50], sugiriendo, entre líneas, el control o la supresión de empresarios externos, por años criticados. Las siguientes palabras ilustran el tono del texto:

> "Qué oído moderno, acostumbrado a sentir las nobles emociones de esas ricas e impresionantes páginas de 'Muerte y transfiguración' de Strauss, o el dramatismo de Tristán, podrá escuchar sin impaciencia las pobrísimas melodías de 'Il Trovatore'. ¿podrá producir alguna admiración en los espectadores modernos ese ingeniosísimo 'Coro de los martillos'? Habrá quien no sienta el formidable ridículo de ese pobre hombre que, después de decirnos que corre a salvar a la 'madre infelice', se queda en el proscenio hasta no cosechar los aplausos del célebre 'do de pecho' y terminar las sonrisas y reverencias al público que lo congratula por haber escapado de la asfixia? Parece imposible que disponiéndose hoy de los medios con que cuenta la orquesta moderna se empleen en acompañar las vulgares melodía de 'Il Trovatore' o 'Rigoleto' [sic] para las cuales en estricta justicia, bastaría una guitarra"[51].

A pocas páginas del artículo anterior -continuando con la temporada de 1932-, Domingo Santa Cruz[52] hizo efectivo uno de los objetivos de *Aulos* en la sección "La vida musical del presente": pronunciarse ante la crítica. En un tono algo menos irónico que el de Vergara, pero no por ello menos combativo, y reconociendo la idoneidad del crítico lírico Santiago Cruz Guzmán, un comentario suyo -publicado en el *Diario Ilustrado* (30 de octubre de 1932)- le dio pie para pronunciarse, entre otros temas, sobre el eventual actuar del empresario de la temporada en el futuro, en cuanto a la mantención del criterio de programación y a los fines comerciales que lo animaban. Como fue habitual tanto en *Marsyas* como en *Aulos*, el discurso se personaliza. Directamente increpa al crítico, al mismo tiempo que descalifica artísticamente al teatro.

> "¿Conoce el Sr. Cruz Guzmán lo que se ha hecho en ópera, sólo desde Mozart para no ir más atrás, en Alemania, Rusia, Bélgica, Austria, Checoslovaquia (Bohemia), Francia, Inglaterra...¿qué rastro hay de esto en el Municipal, ejemplo de teatro que ignora una dirección artística?, sólo relumbra ocasionales, en cambio Traviata o Tosca son en Chile instituciones nacionales"[53].

No obstante lo anterior, y respecto a otra polémica, en un inusitado arranque nacionalista (que él mismo reconoció posteriormente[54]), Santa Cruz aboga en el mismo texto por la participación de artistas

50. Vergara Larraín 1932: 9.
51. Vergara Larraín 1932: 8.
52. Santa Cruz 1932 a: 12-13.
53. Santa Cruz 1932 a: 13.
54. Santa Cruz 2008: 402.

chilenos o residentes en el país -en lugar de los "divos" extranjeros-, ya que "sólo con ellos se puede desarrollar un plan y en su mejoramiento está la única acción duradera que nos ha de librar de ser simple factoría italiana"[55].

En el breve comentario sobre *Petruschka*, Santa Cruz se muestra algo más templado con el empresario Renato Salvati. Aunque se enuncian varias debilidades de la presentación (coreográficas, decoración, falta de ensayos, etc.) y, de paso, no se pierde oportunidad de objetar el repertorio habitual, apunta: "...debemos agradecer al Sr. Salvati y a los maestros Casanova y Kawesky la iniciativa de hacernos salir de esas presentaciones de ballets tipo Leo Délibes de que aprovechan en gran escala los beneficios de caridad"[56].

En este acotado recuento es pertinente completar el abanico con una muestra de la *Revista de Arte* (1934-1939), órgano oficial de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, que comenzó su publicación a pocos meses del fin de la revista *Aulos*. Como es sabido, dicha Facultad se creó luego de la profunda reforma realizada en 1928 en las instituciones artísticas, plásticas y musicales, que dio como resultado la incorporación de éstas a la universidad. Como tal, profundizó en el proyecto de renovación, y sus referentes artísticos fueron los principales centros extranjeros de desarrollo cultural[57].

En dicho marco, las ideas que recorrieron distintos artículos de la revista enfatizaron en la necesidad de progreso, transformación y evolución del ambiente, -así como de reforzamiento de la nueva institucionalidad- como único camino para situar a las artes y a sus artistas en una posición "elevada" . A cargo de Carlos Humeres, el editorial del primer número refleja por una parte esa orientación, a lo que se suma el entusiasmo por el logro de una meta -el ingreso de las artes a la universidad-, aunque desconoce al mismo tiempo abiertamente la herencia del pasado.

> "El problema fundamental que encuentra en Chile una tentativa de renovación artística, es un problema de cultura. Un país nuevo, *sin tradiciones estéticas ni bellos monumentos que en naciones más antiguas constituyen viva enseñanza y permanente ejemplo, necesita la creación de un ambiente propicio, que recoja y difunda la irradiación de los centros culturales más evolucionados, dando estímulo al mismo tiempo a nuestros valores artísticos incipientes*. En este camino consideramos un paso definitivo la incorporación de una Facultad de Bellas Artes a la Universidad, que ha venido a situar la cultura estética en el centro mismo de la educación superior, como un reconocimiento del valor trascendental del arte entre las elevadas disciplinas del espíritu"[58].

Las anteriores palabras -que hoy podrían desatar enconadas controversias, con distintos matices-, no fueron las primeras ni tampoco las últimas de este tenor durante el siglo XX. Baste recordar las apreciaciones de Vicente Salas Viu en *La creación musical en Chile 1900-1951*[59] -publicada en 1952-, cuando expresa que "... en los dominios de la creación musical Chile no tiene pasado. Lo que hoy

55. Santa Cruz 1932 a: 13.
56. S. [Santa Cruz] 1932 b: 15
57. ver Peña 2008.
58. Humeres 1934: 1. La cursiva es mia.
59. Salas Viu 1952:25.

cuenta por tal es la obra de compositores de comienzos de siglo..."; o las de Roberto Escobar, quien, siguiendo a Salas Viu y con argumentos similares, asevera que "somos músicos sin pasado"[60], en el libro que lleva ese mismo nombre.

Pero volviendo a la *Revista de Arte*, el desconocimiento o negación del pasado, así como la crítica a una institucionalidad eficiente y propicia a la renovación artística, aparecen salpicadamente en distintos textos como causas recurrentes del retardo a la modernidad cultural, legitimando de esa forma el nuevo orden imperante.

Perspectivas

La muestra de escritos revisados involucra temas éticos, estéticos y de organización que atañen tanto a la creación y a la interpretación como a la recepción del público y a las instituciones musicales. Sin embargo, en esta sección me limitaré a comentar solo algunos aspectos vinculados a la creación.

Lo que despectivamente se llamó el "italianismo" que, como señalé al comienzo, fue más que eso, constituyó un verdadero lastre que se veía como necesario erradicar. Como contrapartida, la propuesta de "purificación" del repertorio producido y difundido en el país se orientó hacia la música instrumental, de concierto, básicamente del modelo germano; una tendencia más universalista, que desde la perspectiva de sus propulsores, no solo era legítima sino necesaria.

Ciertamente, todavía hasta ca. 1940, el medio musical chileno se encuentra resolviendo problemáticas y desafíos claves que enfrentaron los músicos de las dos primeras décadas. Vale decir, el perfeccionamiento y consolidación de la institucionalización, la proyección de Chile en el mundo, la renovación de la enseñanza, la profesionalización del compositor y el incentivo a la creación, aspectos que pusieron permanentemente en juego las ideas de tradición y puesta al día o contemporaneidad, tanto en el plano estético como en el organizativo. Esto implicó una mirada crítica hacia la propia cultura, una acción directa de los propios creadores en el medio, y una búsqueda de respuestas en los más importantes centros artísticos europeos de larga tradición, principalmente Francia y Alemania.

En este sentido es revelador el iniciático viaje a Europa de varios próceres de la música del siglo XX. Unos comisionados para estudiar métodos de enseñanza de conservatorios y de la educación musical escolar, como Pedro Humberto Allende en París en 1910, y en 1922 y 1932 en otros lugares de Europa y América del Sur; otros, pensionados por el gobierno para ampliar su trabajo de investigación en Europa, como Carlos Lavín en 1922 (que se estableció luego en España entre 1934-42); y los becados por el gobierno para perfeccionar estudios, como los creadores Próspero Bisquertt en 1929 en Francia, y Jorge Urrutia, en ese mismo país y más tarde en Alemania por tres años, regresando en 1931 -a los que se sumó el director de orquesta Armando Carvajal, comisionado por el Estado en 1930 para efectuar un viaje de estudios por Estados Unidos y varios países europeos como Francia, Inglaterra, Alemania, Bélgica e Italia[61]-, además de la estadía en París y en España de Domingo Santa Cruz, entre otros.

60. Escobar 1971: 55

61. Salas Viu, 1952: 115, 230-231, 183 respectivamente.

El otro tema gravitante fue la proyección e inserción de Chile en el mundo -léase Europa y Estados Unidos-. De este modo, en 1931 un amplio grupo profesores reunidos en el CNM -en su mayor parte creadores- aprobó dar el primer paso para la formación de la Sección Chilena de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, cuya sede matriz estaba Londres. Las razones de mayor fuerza para impulsar esta iniciativa fueron la importancia de esta entidad en el desarrollo de la música contemporánea, y las relaciones que se podían establecer con resto del mundo; el hecho de que Chile no figuraba en ninguna reseña como parte del desarrollo de América Latina; y la dificultad para el intercambio de obras, para saber qué sucedía en el mundo y, por lo tanto, para estrenar "oportunamente" la música de la época. La propuesta fue aceptada en forma unánime y, conforme con las prácticas del organismo internacional, en ella serían admitidos únicamente los compositores, ejecutantes y críticos musicales que simpatizaran con las tendencia del arte contemporáneo[62]. Según Santa Cruz, no hay registros ni antecedentes de la aceptación, en ese entonces, a esa entidad. Años después apunta: "esas corrientes favorables a la música contemporánea por las cuales había que luchar pasaron a ser oficiales habiendo pocos motivos para acciones contrarias a las que la Facultad de Bellas Artes emprendió"[63].

Aunque no sin dificultad y tensiones, el discurso y la acción se dieron paralelamente. En el plano creativo sin embargo, la radicalización de posturas contribuyó, desde mi óptica, a inhibir o frenar la creación de óperas nacionales, dejando un vacío en cuanto a representatividad del género. Con esto me refiero tanto a la ópera en su sentido más tradicional, como al nuevo teatro musical contemporáneo, tan fecundo en obras en Europa a partir de la década del 60.

La continuidad de liderazgo de los mismos compositores que propiciaron la renovación estética y, consecuentemente, la reforma del Conservatorio Nacional y su paso a la Universidad de Chile (1929), junto al impulso hacia nuevas estéticas, favoreció el paulatino incentivo de la música de concierto sinfónica, de cámara y solista, gracias a la creación de diversos cuerpos musicales, organismos difusores y mecanismos de apoyo a la creación. Aunque el repertorio dramático (escénico) no se excluyó, tampoco hubo intención de favorecerlo, al menos desde plano creativo. Elocuente ejemplo fueron los resultados de obras galardonadas en los Premios por Obras y Festivales de Música Chilena -instituidos en 1948, alcanzando once versiones hasta 1969[64]-. Como registra Merino, el total de estrenos de ese periodo fue de 215 obras, desglosado en 76 composiciones sinfónicas y 139 de cámara[65].

A simple vista, las posiciones quedaron divididas irreconciliablemente entre los líricos y los anti-líricos -como señaló Cirilo Vila en una entrevista[66]-. La realidad sin embargo, es que se trataba de la pugna estética establecida en esos años entre "conservadores" y "modernos", en la cual el poder -en manos de los segundos-, jugó a mi juicio un papel relevante. Esto trajo consigo injustas exclusiones de la vida musical oficial, y hasta el presente se desconoce la producción de numerosos músicos que fueron marginados del mapa creativo nacional.

62. Santa Cruz 2008: 356-357.

63. Santa Cruz 2008: 357.

64. Existió la categoría "obras dramáticas, con o sin representación escénica (óperas, oratorios cantatas), con participación de orquesta" en dos modalidades: de una duración mínima de 1 hora, y de duración mínima de 20 minutos. Reglamentos 1947:11.

65. Merino 1980: 86. Hubo una versión número doce en 1979.

66. Soublette 1990 : 11.

En lo relativo a la ópera en particular, y si bien en el curso del siglo XX algunas se pusieron en escena[67], a propósito del estreno de la ópera *El encuentramiento*, con textos de Juan Radrigán y música de Patricio Solovera, no sin razón Hans Stein señala en 1996: "El género musical que muestra la menor producción por parte de los compositores chilenos es, sin duda, la ópera"[68] . Sin embargo, es significativo -y hasta sorpresivo- que en los últimos años, al menos tres compositores de distinta generación hayan compuesto y estrenado óperas -e incluso obtenido premios en virtud del apoyo de sus propios pares-. Tal es el caso de Andrés Alcalde y su *Ópera de Barrio. Y pronto la tarde...* (2007), de Sebastián Errázuriz, *Viento blanco* (2008) -ambos Premio Altazor- y de Sebastián de Larraechea, con *Los sentados* (2009). ¿Es coincidencia o hay una reactualización (¿o reivindicación?) de la mirada hacia el género? El tema, por ahora, queda pendiente.

Para finalizar, hay que decir, primero, que en Chile la ópera goza actualmente de excelente salud, y que su amplia recepción ha sido comprobada. Es sin duda uno de los espectáculos escénico-musicales que más público atrae, en especial con el repertorio italiano decimonónico. En segundo lugar, creo pertinente agregar que los ejemplos discursivos expuestos ilustran parte de las estrategias utilizadas por un sector dominante en pos de la construcción de un ideario que, sin complejo, legitimó e hizo suya la aspiración de entrar en el "concierto" de la modernidad, aun cuando ello significara desconocer el aporte y la labor creativa e interpretativa realizada en las primeras décadas por músicos de gran oficio como Enrique Soro, Luigi Stefano Giarda o María Luisa Sepúlveda, para mencionar solo algunos. Desde esa perspectiva puede comprenderse la mirada desde un punto de vista de la apropiación y no de una reproducción de ideas, modelos o estéticas. Aunque incompleto en esta acotada comunicación, este es un ejercicio que apunta a comprender la relación entre el pensamiento y propuestas del pasado y del presente -tan complejo como antaño-, pero convengo que no es el único y ni el más justo, al menos desde una perspectiva histórica.

Bibliografía

Arrieta Cañas, Luis. 1927. *Críticas y crónicas musicales*. Santiago: Cisneros. Disponible en: http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0033045.pdf

------ 1954. *Música. Reuniones musicales (de 1889 a 1933)*. Santiago: Casa Nacional del Niño. Disponible en http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0033021.pdf

Carrera, Juan. 1916. "Los Conciertos" , *Los Diez,* II/3 (noviembre), pp.164-165.

Escobar, Roberto y Renato Yrarrázaval. 1969. *Música compuesta en Chile 1900-1968*. Santiago: Ediciones de la Biblioteca Nacional.

Roberto Escobar. 1971. *Músicos sin pasado*. Santiago: Editorial Pomaire.

García Guerrero, Eduardo .1916. "Schumann", *Los Diez*, N° 3, pp. 111-125.

Humeres, Carlos. 1934. "Cultura Artística", *Revista de Arte*, I/1 (junio-julio), p.1.

Los Diez [revista]. 1916-1917. Santiago : Universitaria.

Leng, Alfonso. 1927.[Editorial] "Sobre el arte musical chileno", *Marsyas*, I/4 (junio) pp. 117-119.

67. Por ejemplo y entre otras: *Caupolicán, de* Remigio Acevedo en 1901; *Lautaro,* de Eleodoro Ortiz de Zárate en 1902; *Sayeda,* de Próspero Bisquert en 1929; *La muerte de don Rodrigo*, de Gustavo Becerra, en 1958; *Mauricio*, de Carlos Melo Cruz en 1939; *La Sugestión,* de Pablo Garrido en 1961; *Ardid de amor*, de Roberto Puelma en 1972; *Del diario morir*, de Roberto Falabella, en 1996; *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, de Sergio Ortega en 1988 (versión de la cantata de 1967).

68.Stein 1996: 83.

Maino, Valeria y otros. 1976. *Los Diez en el arte chileno del siglo XX*. Santiago: Editorial Universitaria.

Mangone, Carlo y Jorge Warley. *El manifiesto : un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, c1994.

Merino, Luis. 1980. " Los Festivales de Música Chilena. Génesis, propósitos y trascendencia", *Revista Musical Chilena*, XXXIV/149-150 (enero-junio), pp. 80-105.

Ivelic, Radoslav . 2005 . "Crítica literaria e identidad" , en *Arte, identidad y cultura chilena (1900-1930),* (Fidel Sepúlveda: editor), Santiago: Pontificia Universidad católica de Chile, Facultad de Filosofía- Instituto de Estética, pp. 61-102.

Peña, Carmen. 2008: "El poder de Europa. La Música en la *Revista de Arte (1934-1939")*, *América. Territorio de transferencias* (Marcela Drien y otros: editores), *Santiago*: Ril Editores, pp. 127-138.

Vicente Salas Viu. 1952. *La creación musical en Chile 1900-1951*. Santiago: Editorial Universitaria.

Santa Cruz, Domingo. 2008. *Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo* XX (Edición y revisión musicológica: Raquel Bustos Valderrama). Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Santa Cruz, Domingo. 1927.[Editorial] " Por qué el Conservatorio no ha llenado su función cultural", *Marsyas* , I/3 (mayo) pp. 75- 82.

Santa Cruz, Domingo. 1932 a. "La vida musical del presente", *Aulos*, I/2, (noviembre) pp. 12-13, 15.

Santa Cruz, Domingo. 1932 b. "Teatros que yerran sus funciones", *Aulos*, I/3 (diciembre), pp. 1-3.

S. [Santa Cruz, Domingo]. 1932c. "Estreno de Petruschka de Strawinsky", *Aulos* , 1 /2 (noviembre) p. 15.

Spikin-Howard, Alberto. 1927. "El por qué del fracaso de la enseñanza musical en Chile", *Marsyas,* I/1, (marzo), pp. 33-37.

Soublette, Gastón. 1990. "De la música y los músicos chilenos" [entrevista a Cirilo Vila], *Aisthesis,* N° 23, Instituto de Estética, Facultad de Filosofía de la P. Universidad Católica de Chile, Santiago, pp.9-22.

Stein, Hanns, 1996. "El encuentramiento", *Revista Musical Chilena*, L /186 (julio-diciembre), pp. 83-84. Disponible en scielo.cl

Subercaseaux, Bernardo. 2004. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. El centenario y las vanguardias*. Santiago: Editorial Universitaria. Tomo III.

Subercaseaux, Bernardo. s/f. "Reproducción y apropiación: dos modelos para enfocar el Dialogo intercultural". Disponible en: http://www.dialogosfelafacs.net/dialogs_edpoca/pdf/2311BernardoSubercaseaux.pdf, (consulta 20 mayo 2010).

Schwartz, Jorge. 2002. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Tzitsikas, Helene. 1973. *Dos revistas chilenas : "Los Diez" y "Artes y Letras"*. Santiago: Nascimento.

Vergara Larraín, Luis. 1932. "A propósito de la última temporada lírica", *Aulos,* N° 2 (noviembre), pp. 6-9.

s/f. 1916. "Música", *Los Diez,* N° 1 (septiembre), Santiago: Imprenta Universitaria, pp. 81-82.

s/f. 1916 . [Presentación], *Los Diez,* I/1 (septiembre), snp.

s/f. 1947. "Reglamentos de Premios por Obra, Festivales y Concurso de Música Chilena". *Revista Musical Chilena,* 3/24 (septiembre), pp. 8-17.