“Al maestro con cariño”. Reflexiones sobre unas reflexiones de Agustín Cullell

JOSÉ MANUEL IZQUIERDO
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

Quien ha pasado por los pasillos de los conservatorios de música chilenos, sabe la enorme importancia que tiene la figura del “maestro” entre aquellos que se dedican al arte de los sonidos (combinación habitualmente utilizada en los mismos pasillos para hablar de música). Como si de una tradición viva se tratase, parece existir una cierta complicidad en el reconocimiento de un devenir de nombres y tradiciones que se arraigan en los tiempos del nacimiento de nuestra vida de concierto, allá por el año 1890. Y es que, de algún modo u otro, en gran parte de América Latina, la transición del salón como espacio de audición a la sala de conciertos fue lenta o inexistente. Más que espacios públicos de tipo burgués, fueron los teatros de ópera -con sus palcos, foyeres y lámparas de lágrimas- los que albergaron la música instrumental de cada vez mayor interés y gusto a fines del siglo XIX. Fue en ese espacio, como devenir de la tertulia, que el pianista de concierto, el virtuoso y poeta de la gran máquina de cuerdas, encontró un lugar preponderante, al punto de hacerse centro, también, de la vida de conservatorio.

Roberto Duncker, junto a su hermano Luis, corresponden a esta etapa particular de la música en Santiago de Chile, donde desde un eje centralista comenzó a construirse un ideal del hacer y oír música, particularmente cierto tipo de música en relación con cierto tipo de escucha. La figura del maestro, y de la concatenación con Europa central a través del mismo, se transformó en un modelo clave para entender el quehacer musical. Ciertamente el punto de fuga era Europa (y en particular París), pero Alemania se convertía en aquellas décadas en un centro no menor de influencia para nuestra cultura. Cabe recordar la masiva inmigración de profesores prusianos al sistema educativo de los Liceos y Escuelas Normales al bordear el 1900, o la contratación del general Emilio Körner, organizador del ejército chileno de esos tiempos. En un nivel bastante más modesto, diversos músicos vinieron a generar propuestas de enseñanza virtuosa por aquel entonces, particularmente desde el piano. En este ámbito se incluye a Roberto Duncker, de origen arequipeño, pero con un entramado vital en el área de Berlín, Alemania y, por tanto, con las conexiones necesarias para que sus alumnos destacados llegaran a los enormes logros con que se encontraron durante el siglo XX.

Como señala Luis Sandoval en su *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional Música y Declamación 1849 a 1911*, publicada en 1911, el pianista contratado por dicha institución debía ser principalmente alguien informado en “el arte de tocar bien el piano” (p. VI). La asociación, naturalmente, era que este arte debía ser conseguido mediante el estudio en estilo europeo, prácticamente una ciencia, de la cual, de hecho, Duncker habría conocido “los últimos avances”, según el mismo autor. Esta idea de progreso se enraíza directamente con el valor que se le quiere dar al Conservatorio como espacio de desarrollo

local, el cual no es atendido del todo por las autoridades (en palabras del mismo Sandoval y otros personajes relevantes de la época, como Enrique Soro). Quiero dejar esta última idea al pie de un paréntesis, para dedicar algunas líneas a un punto clave que permite entender la llegada de estos músicos.

La difícil transición anteriormente mencionada desde la música instrumental de salón a la música instrumental de concierto demarcó muchos usos de espacio y formas de programación de repertorio que afectaron notoriamente un modo de escuchar la música distinto al del público en Europa y, cada vez más, en Estados Unidos. Esta distancia explica, por ejemplo, porqué nuestras vanguardias más próximas (como "Los Diez") son a un mismo tiempo exploraciones modernistas y entretenciones de salón, bordeando la tertulia, algo que puede observarse de hecho en las primeras composiciones de Domingo Santa Cruz, Pedro Humberto Allende o incluso en las "modernas" *Doloras* de Alfonso Leng, piezas de carácter, divagaciones decimonónicas al fin y al cabo. Pero la penetración del silencio y del "gran piano" como objeto en un espacio -el escenario-, implicó una relación donde la enseñanza musical de este instrumento se trasladó parcialmente desde un ambiente dominado por la presencia de estudiantes mujeres, a uno donde algunos hombres ocuparon un porcentaje estadístico cada vez mayor.

El piano, instrumento clave en esta transformación del salón en el siglo XIX hispanoamericano, comenzó a ocupar un lugar clave en la promulgación del gusto y los ideales estéticos de una época. Para un integrante de la elite chilena de entonces -por ejemplo, y en particular en el caso femenino-, saber tocar piano era un *must* que no puede desconocerse para entender los cambios que se produjeron en la experiencia estética del arte local en las primeras décadas del siglo XIX. El Conservatorio Nacional, tal como seguía construyéndose, era aquel espacio donde se entregaba las herramientas a los pianistas del mañana, sin esperar de ellos a grandes intérpretes necesariamente. Era el ideal de institución, que tanto se le criticó (y no sin razón) a Enrique Soro, donde solo se entregaba aquello que decantara el talento, concepto tan volátil, pero a la vez tan concentradamente decimonónico.

Dentro de este ideal del piano como instrumento central del salón, con o sin intérprete, el mueble mismo viene a representar una cierta cualidad de lo europeo, en el sentido más amplio y utópico; una especie de fogón mítico que propaga el sentido de lo civilizado. El piano, de un modo un otro, es un instrumento que representa también el largo siglo XIX, con su obsesión por la máquina, la cuál, románticamente, queda oculta en su ciencia y entrañas -como una locomotora- a los ojos de los observantes. Los profesores de piano, por tanto, tenían que ser sacerdotes de esta irradiación cultural; extensiones simbólicas -e igualmente europeas- de aquel piano. En 1894, por ejemplo, eran profesores de piano en el conservatorio los señores Stamm, Decker, Paoli, Schöder y Debuysère. Hacia 1908 se une Roberto Duncker, tomando como alumnas a Rosa Renard y Balbina Ciuffardi. Estos profesores de piano, separados entre maestros y elementales, tenían como principal meta personal encontrar a los grandes talentos que destacaran del total, aunque no era interés de Enrique Soro (subdirector por aquel entonces) el desarrolló posterior de los mismos. Además, aún hacia tiempos del Centenario la gran mayoría de los estudiantes eran mujeres, principalmente en busca de un espacio de virtud dentro del hogar.

¿Cómo conciliar esta idea de modernidad y búsqueda de lo "avanzado" en la técnica de Duncker con un ideal de Conservatorio basado en generar nuevos estudiantes, profesionales en su área? Esta fue

justamente la crisis que derivó una generación más tarde, con la llegada de Domingo Santa Cruz y la reforma de la institución. Pero, justamente, aquella estética de piano alemán, entendido como "masculino" y virtuoso (profesional), tuvo un renacer en aquella nueva Facultad de Artes. La visión que nos entrega Agustín Cullell es, justamente, el modo en que un artista como Roberto Duncker, entendido como maestro e inspirador, sobrevivió a estas crisis, viviéndolas y haciendo de sí mismo, a ojos de la historia, un prisma para observar la transición a una vida de concierto en Chile y, junto a ella, de un público consumidor de "música clásica".