



El Conservatorio Nacional de Chile y la reforma de 1928: una mirada sobre la exclusión de la música popular

The National Conservatory of Chile and the 1928 reform: a look at the exclusion of popular music

Pablo Rojas Sahurie^{a1}

^a  pablo.rojas.s@ug.uchile.cl  0000-0002-0123-6555

¹ Universidad de Chile, Chile

Recibido: 15-08-2017 · Aceptado: 17-10-2017 · Publicado: 2017

Resumen

La reforma del Conservatorio Nacional de Música Chile de 1928 tiene consecuencias hasta el día de hoy en su institución heredera, el Departamento de Música de la Universidad de Chile. En ésta, la música popular ha sido excluida de la formación académica y el desarrollo disciplinar no solamente en cuanto al repertorio, sino también en cuanto a la experiencia musical misma. En este sentido, se revisarán ésta exclusión contra la música popular y la epistemología de purificación (Ochoa Gautier 2006) de la música autodenominada 'seria'. Finalmente se propondrá una perspectiva que supere el funcionamiento moderno- eurocéntrico del Conservatorio/Departamento de Música que hoy se encuentra en el seno de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Palabras clave : Conservatorio Nacional de Música Chile; música popular; analéctica

Abstract

The reform of the National Conservatory of Music Chile in 1928 has consequences to this day in its heir institution, the Department of Music of the University of Chile. In this, popular music has been excluded from academic training and disciplinary development not only in terms of the repertoire, but also in terms of the musical experience itself. In this sense, this exclusion will be reviewed against popular music and the purification epistemology (Ochoa Gautier 2006) of self-styled 'serious' music. Finally, a perspective will be proposed that goes beyond the modern-Eurocentric functioning of the Conservatory / Department of Music that today is within the Faculty of Arts of the University of Chile.

Keywords : National Conservatory of Music Chile; popular music; analectics

Introducción

*

La reforma del Conservatorio Nacional de Música Chile de 1928 tiene consecuencias hasta el día de hoy en su institución heredera, el Departamento de Música de la Universidad de Chile. En ésta, la música popular ha sido excluida de la formación académica y el desarrollo disciplinar no solamente en cuanto al repertorio, sino también en cuanto a la experiencia musical misma. En este sentido, se revisarán ésta exclusión contra la música popular y la epistemología de purificación (Ochoa Gautier 2006) de la música autodenominada ‘seria’. Finalmente se propondrá una perspectiva que supere el funcionamiento moderno- eurocéntrico del Conservatorio/Departamento de Música que hoy se encuentra en el seno de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Sobre el concepto de música popular

Antes de entrar de lleno en la cuestión central de este trabajo, es inevitable tocar de manera sucinta la cuestión sobre qué es (o cuales son) en definitiva la música popular. Si bien existen diversas conceptualizaciones al respecto, y siempre considerando que “la controversia en torno a la definición del término se debe al hecho de que la música “popular” es culturalmente específica y temporalmente limitada”, consideraré como música popular tanto lo que Jordán y Smith llaman la ‘popular music’ como lo comprenden por ‘música popular’ (2011). Basándome en Dussel, entenderé la primera como la música de sentido ‘monolítico’, industrial y comercial, de cierta manera música “del oprimido, no como pueblo sino como reprimido (...), de masas” (2011, 3.3.6.4); y la segunda como aquella propia del pueblo, tradicional-folclórica (aunque no folclorizada), no monopolizada, “núcleo (...) de resistencia del oprimido contra el opresor” (Dussel 2011, 3.3.8.3). Es en definitiva una consideración amplia de la música popular. Esto, con el objeto de poder agrupar en una sola categoría diversas prácticas musicales que fueron excluidas en el Conservatorio.

Una pequeña caracterización del Conservatorio anterior a la reforma de 1928

Además de estas salvedades sobre la música popular, se hace necesario también caracterizar brevemente al Conservatorio pre-reforma. Fundado en 1852, ya se había instalado como un lugar válido de conocimiento musical, eurocéntrico y análogo a la Universidad de Chile fundada diez años antes. En este sentido, bien podría decir que la creación y desarrollo de este primer Conservatorio Nacional de Música y Declamación ya podría de por sí constituir un proceso para el

*. Esta versión del marcado fue hecha por Realidad e Historia (Concepción, Chile) en 2026 sobre la base del XML original de la revista. Se normalizó el uso del identificador persistente ARK, el elocation ID y nuevas galeradas XML-JATS, EPUB, HTML y PDF. A excepción de lo antes explícitamente mencionado, no se realizaron cambios en el artículo. Las versiones anteriores se encuentran en Zenodo 10.5281/zenodo.4379701 y AmeliCA 2511722006.

estudio musicológico sobre la exclusión de las otras músicas. Sin embargo, se observa que las ideas de la Sociedad Bach, ente promotor de la reforma de 1928, son las que mayormente perduran en el actual Departamento de Música de la Universidad de Chile, con la consecuente invalidación de lo popular. Para esta sección se consultó principalmente los escritos de Luis Sandoval (1911) y Domingo Santa Cruz (1927), fundador y director de la mencionada Sociedad Bach.

En cuanto al repertorio con que se enseñaba, si bien destaca un decidido énfasis en las músicas europeas, no llegaría a restringirse a la denominada ‘música absoluta’, entendida como aquella música que pretende estar emancipada del lenguaje verbal, pura, autónoma, atemporal, sin funciones ni elementos extramusicales. Aquí, si bien no se excluía derechamente lo popular, si se le invalidaba como un saber igual de válido que los conocimientos derivados del contrapunto y la armonía eurocéntrica.

En cuanto a la experiencia musical, el Conservatorio pre-reforma no enseñaba una forma unívoca de entender la música. Si bien se declaraba que “un conservatorio es la escuela donde se enseña a leer, escribir y hablar la única lengua universal, la Música” (Sandoval 1911, 48), no parecería imponer una manera absoluta de escuchar la música (audición ‘absoluta’ más que de una música absoluta entendiendo que esta última finalmente se vuelve posible al ser escuchada como tal), como si se hizo después de 1928. El mismo Sandoval menciona que los egresados de la institución cumplían las más variadas funciones en la sociedad, y se podría deducir, con sus respectivas formas de escucha:

La mayor parte de los profesores de las orquestas de los teatros, de los músicos de los orfeones y bandas, de los profesores de los liceos y colejos [sic] de todo el país, de algunos conservatorios del extranjero y muchos de los actuales profesores de nuestro Conservatorio, han recibido su educación artística en este colegio (Sandoval 1911, 48).

En lo que respecta al oficio del músico, y aun cuando en el mismo Conservatorio se distinguían tres tipos de estudiantes: alumnos de composición, de canto y de instrumento; el Conservatorio destacaba, por ejemplo, que sus egresados fueran compositores de música popular, directores de estudiantinas, artistas de zarzuela o coristas de iglesias (Sandoval 1911). En este sentido, no había una jerarquía musical como la que se establecería luego de la reforma: la persona formada en el Conservatorio pre-reforma podía trabajar perfectamente en el ámbito popular, sin por esto caer su dignidad como músico.

La exclusión de lo popular

Ahora bien, luego de la reforma del Conservatorio promovida por la Sociedad Bach y su director Domingo Santa Cruz, la exclusión de lo popular fue total. En 1927 el conservatorio se anexa a la Universidad de Chile, para posteriormente integrarse específicamente a la Facultad de Bellas Artes en 1929, con la entrada en vigor de la autonomía universitaria. Entre esos años, la reforma introdujo un currículo donde acentuó un eurocentrismo que ahora se manifestaría en cuatro campos distintos pero relacionados: el repertorio musical, los lugares del quehacer musical, las formas de escucha y el oficio del músico. Cabe resaltar que esto no ocurrió de manera imprevista ni casual, sino que constituyó más bien un esfuerzo premeditado, una “campana depuradora, encauzadora y organizadora de nuestro ambiente musical” (Claro Valdés y Urrutia Blondel 1973,

123), donde el mismo Santa Cruz menciona que la Sociedad Bach “desde hace años, [...] trabaja por salvar el escollo y viene librando batalla tras batalla, en contra de un criterio cuya visión no ha salido moralmente de la Calle San Diego” (Santa Cruz Wilson 1927, 73) (calle donde se encontraba la sede del Conservatorio Nacional por aquellos años).

En este sentido, se exterminaron las posibilidades del hacer y el comprender musical no solamente de las tradiciones no-occidentales indígenas, árabe andaluzas y africanas, sino también, como menciona Álvaro Menanteau, se “dejó fuera la música popular, tanto en relación a su estudio como en cuanto a la formación del músico popular en tanto creador o intérprete” (Menanteau 2011, 65). Se puede agregar que de igual manera se negó la validez de la zarzuela, el teatro, el cabaret, las romanzas, el baile, la música folclórica no-española, gran parte de la ópera, las danzas ceremoniales, las canciones, la música religiosa fuera del canon gregoriano-palestriniano, y un largo etcétera. Es decir, se intentó invalidar a través del Conservatorio Nacional todos los conocimientos musicales que estuvieran fuera del canon eurocéntrico, ya que el ámbito de acción propuesto por la Sociedad Bach, luego asimilado por el conservatorio reformado, pretendía no solo resguardar cierta práctica musical dentro de la institución, sino también “velar por el correcto desenvolvimiento de la cultura musical en Chile” (“Cuarta memoria de la Sociedad Bach” 1927, 347).

Así, un primer campo donde se manifestó la reforma fue en el repertorio. Si bien en el Conservatorio anterior a la reforma ya se había hecho una exclusión, luego de 1928 prácticamente ninguna música que tuviera alguna relación con lo popular podía entrar en él. Por ejemplo, en la revista *Marsyas*, órgano oficial de la Sociedad Bach durante 1927 y 1928, se decía:

Sería tan ajeno al carácter musical de esta revista tratar de Bohème o de Gioconda como ocuparse del problema del salitre o del abaratamiento de los consumos. Para toda persona medianamente culta, la Opera constituye hoy día un espectáculo falso, anacrónico y de mal gusto, que no resiste a una crítica ilustrada y veraz” (“Crónica Musical: Temporada lírica” 1927, 264).

Este paradigma de exclusión se ha mantenido con relativa salud hasta el día de hoy en el actual Departamento de Música de la Universidad de Chile, salvo algunas excepciones.

Un segundo campo es el lugar donde se hace música: cualquiera que no sea la sala de conciertos. Hasta el día de hoy la formación derivada de la reforma de 1928 instruye que el espacio donde se debe desarrollar el arte musical es únicamente en la sala de conciertos, al menos de manera institucional. Y aun cuando a finales de los sesenta y principios de los setenta el programa “Arte para todos” llevó la práctica disciplinar que se desarrollaba en el entonces Departamento de Música a las poblaciones, haciendo converger “tanto [a] los cuerpos artísticos estables de la Universidad, con carácter nacional, [como] también los artistas de los territorios que se visitaban” (Delgado, 2016), esta posibilidad se suprimió durante la dictadura militar. En este sentido, se invalidaron prácticamente todos los lugares en donde se hacía música popular: el teatro, el café, el cabaret, la chingana, la calle, etc...

En tercer lugar, se instaló una manera eurocéntrica y unívoca de escucha. En este respecto se plantea la idea de que la música no nace de una intuición ‘pura y simple’, sino que requiere de una preparación y de un determinado entrenamiento, que además se proyecta en desmedro de otras maneras de entender lo musical. Me refiero aquí a una audición ‘absoluta’, entendiendo que

la música absoluta finalmente se vuelve posible al ser escuchada, como ya se señaló. En este sentido Philip Tagg menciona que ni siquiera el absolutista musical más categórico diría que esa música ‘absoluta’ es totalmente independiente de la tradición musical a la que pertenece (Tagg 2013, 91). Pero de lo que sí se podría hablar es de que existe una pretensión de que la música no refiere a nada más que a ella, y esa pretensión se produce en la escucha. Consecuentemente, lo escrito por Santa Cruz dos décadas después de la reforma tiene total coherencia con esta manera absoluta de escucha, donde

sólo podrían establecerse aproximaciones a hechos o a determinadas ideas religiosas o filosóficas en composiciones expresamente argumentadas, subrayadas con poemas o escritas sobre textos literarios. Textos que, debemos decirlo, en la mayor parte de los casos, aun cuando el compositor haya procurado amoldar sus obras a esas sugerencias, quedan como agregaciones a la música, tan innecesarias para descifrar su sentido que, a la larga, se suelen olvidar (Santa Cruz Wilson 1947, 4).

Y es precisamente esta manera de escuchar la música una de las cuestiones más instaladas en el actual Departamento de Música, al punto de que incluso cuando la música tiene un texto/letra, la escucha absoluta además de desligar a la música de todo elemento que esté fuera o junto de ella, cercena a las palabras que están precisamente sonando en la música.

Finalmente, un cuarto campo en donde se expresa del Conservatorio de 1928 es en el cambio de paradigma hacia una idea unívoca del oficio del músico. Si antes de la reforma el Conservatorio destacaba que sus egresados fueran compositores de música popular, directores de estudiantinas, artistas de zarzuela o coristas de iglesias (Sandoval 1911), ahora “dejan en el nuevo Conservatorio de ser únicamente cuidados los ejecutantes, para convertirse todo alumno de él, más que en un ‘obrero del arte’, según la vieja expresión, en un ‘artista’” (Santa Cruz Wilson 1928, 416). Esta distinción entre obrero del arte (que de cierta manera se puede ligar a la idea del artesano) y el artista, obvia que incluso muchos de los compositores del canon eurocéntrico fueron precisamente obreros del arte, “grandes y eficientes artesanos” (Martínez Ulloa, 2010, 123). Se niega la posibilidad a las diversas formas de ser músico, además de instalar cierta jerarquía entre los mismos: primero el compositor, luego el pedagogo y finalmente el intérprete. Como menciona Álvaro Menanteau, Santa Cruz “dejó fuera la música popular, tanto en relación a su estudio como en cuanto a la formación del músico popular en tanto creador o intérprete” (Menanteau, 2011, 60).

En suma, el dispositivo de exclusión de las otras músicas actúa de manera activa. En este sentido, la instalación de un conservatorio profundamente eurocéntrico en el seno de la Universidad de Chile responde a un esfuerzo premeditado en una “campana depuradora, encauzadora y organizadora de nuestro ambiente musical” (Claro Valdés y Urrutia Blondel 1973, 123), lo cual persiste en gran parte hasta hoy.

Epistemología de purificación

Ahora bien, la Sociedad Bach además de negar otras posibilidades del hacer música, también tuvo que autovalidarse como proyecto institucional. En la reforma del Conservatorio de 1928, Domingo Santa Cruz realizó precisamente un trabajo de purificación, buscando borrar la conciencia que se

tenía hasta ese entonces el plantel educativo entre lo que se enseñaba y la música que sucedía mayormente en la sociedad chilena, a modo de instalar un canon (en cuanto a repertorio y en cuanto a experiencia musical) purificado con una ilusión de autonomía.

Sin embargo, las supuestas formas puras pueden entenderse en realidad como formas híbridas. De esta manera, no existiría en el repertorio, ni en los lugares, ni en la escucha ni en el oficio del músico instalado desde 1928 en el Conservatorio una condición ontológica de pureza. Más bien lo que sucede aquí es un trabajo epistemológico de purificación de lo que en realidad no es otra cosa sino una música étnica más intentando obtener el estatuto de universal. Como bien menciona Ana María Ochoa, “el trabajo epistemológico de la purificación implica no sólo la construcción de la música como un dominio autónomo, sino también la construcción de las músicas indígenas, folclóricas y populares como dominios separados de los de la música clásica occidental”. Como buena epistemología de purificación, la relación cíclica entre hibridación y pureza se da a través del trabajo de invisibilización en donde la tradición (aún en movimiento) europea-occidental aparece como natural y genuina mientras la hibridez de la ópera italiana, la zarzuela, el folclore, o la música popular como construida y regresiva.

Por su parte, bien podría hablar de la música popular en la extensión del actual Departamento de Música (diversificación de la Temporada Oficial de Conciertos del DMUS o la Academia Musical de Extensión) o la investigación. Sin embargo, se limita únicamente a la realización de conciertos (en salas de conciertos) de música que no se genera en la institución. En la docencia, la música popular se ha marginalizado totalmente, de modo que no llega a formar parte de ninguno del currículum disciplinares de pregrado ni posgrado, sino solo como cursos libres. Por su parte, si bien está permitido investigar la música popular (desde los tiempos del Instituto de Investigaciones Musicales que se estudió por lo menos el folclore), no se puede ‘cultivar’ ni desarrollar disciplinalmente. Y aún en los casos en que se le considera (y solamente como repertorio, ni mencionar alguna consideración en cuanto escucha u oficio), se utiliza como material didáctico, o bien se le valida bajo los mismos parámetros que la música docta. Es esta idea de que The Beatles son buenos porque ocupan los recursos armónicos que se enseñan en el Conservatorio. Cabe mencionar que felizmente el Magíster en Musicología se ha apartado de este ideal eurocéntrico de entender la música, y es uno de los pocos lugares donde la música popular ha tenido cabida bajo sus propias epistemologías.

De todas maneras, y fuera de las excepciones ya mencionadas y de cualquier otra iniciativa personal de algún académico, la institución no se ha hecho cargo de la exclusión de lo popular, en cuanto a docencia se refiere. Como bien comentaba Jorge Martínez, para el año 1999:

los programas de las carreras de pregrado tenían (y aún tienen) un énfasis mal llamado “técnico”, con una casi total ausencia de las ciencias sociales y humanas; aún más grave, dichas carreras basaban su estudio en un repertorio musical limitado, fundamentalmente la música occidental de arte europea de los siglos XIX e inicios del XX, ignorando completamente la música hecha en nuestro continente, esto es, desconociendo casi la totalidad de la música que efectivamente hace y consume nuestra sociedad: ninguna referencia a las músicas de transmisión oral, de pueblos originarios o de difusión masiva, nada sobre jazz, casi nada sobre las vanguardias (Martínez Ulloa 1999, 85).

Es más, al día de hoy no es raro escuchar por parte algunos académicos, en una actitud lamentablemente excluyente, frases del tipo ‘si quieren estudiar música popular, ¿para qué entraron a la Chile?’. Como se puede constatar, el trabajo epistemológico de purificación tiene consecuencias hasta el día de hoy, aun cuando parece insostenible el cómo se niega la posibilidad de una integración entre lo popular y lo docto en esta institución que es del Estado.

Superación del eurocentrismo

Ahora bien, toda esta constatación de la exclusión de lo popular y la epistemología de purificación que se ha desarrollado desde la reforma del Conservatorio de 1928 tiene como objetivo final la desarticulación de las nociones músico-absolutistas que aún persisten en una razón moderna (unívoca) dentro del Departamento de Música de la Universidad de Chile. Sin embargo, esto no debe conducir a una crítica aún intraeuropea posmodernista de la institución-conservatorio, lo que llevaría a tomar una posición equívoca, relativista. Por el contrario, propongo una postura transmoderna como superación de la modernidad, que no niegue su racionalidad, sino que supere precisamente su irracionalidad. En este sentido, no se trata de negar los múltiples elementos de origen europeo que pueden ser un aporte para la música popular. La transmodernidad implica una superación de la modernidad, no su relativización. Para esto, es necesario afirmar la razón del otro, incluir su (nuestra) alteridad negada, entender la dignidad e identidad de las culturas antes encubiertas (Dussel 1994, 74). De todas maneras, como bien menciona Santamaría-Delgado en un artículo que trata una problemática similar en Colombia,

el reto más importante está en cómo hacer para que la crítica (...) vaya más allá de la dimensión política y empiece a afectar realmente la manera como las escuelas de música se enfrentan con la investigación y la enseñanza de las músicas no académicas (Santamaría-Delgado 2007, 18).

En este sentido, y entendiendo que el canon eurocéntrico persiste no solo en cuanto al repertorio, sino que también en cuanto a la experiencia musical misma, no bastaría solo con agregar otros repertorios para el estudio de las problemáticas de la música docta, sino más bien la inclusión de estas músicas debe darse con un nuevo paradigma que considere las propias ontologías de éstas. Pero no se podrán asumir relaciones de igualdad entre culturas y pueblos mientras en la geopolítica aún la dominación neo-colonial. Por lo tanto, no será sino en la decolonización de las nociones eurocentradas del sistema-mundo que se logre esta pluriversalidad epistemológica, lo que sin duda también “requiere de una descolonización en las relaciones globales de poder” (Grosfoguel 2008, 210). Para esto, será imprescindible seguir un camino analéctico, esto es, entender al otro, diferente, tanto en lo que tiene de semejante como en lo que tiene de distinto, en un caminar dialéctico llevado y confiado por el sonido y la palabra de este otro. Así, “la totalidad puede ser puesta en movimiento; caminando en la liberación del otro se alcanza la propia liberación” (Dussel 1974, 192).

Referencias

- Samuel Claro Valdés y Urrutia Blondel. 1973. Orb.
Arnaldo Delgado. 2016. “El Desconcierto.”

- Enrique Dussel. 1974. *Sígueme*.
- Enrique Dussel. 1994. Plural editores.
- Enrique Dussel. 2011. Fondo de Cultura Económica.
- Ramón Grosfoguel. 2008. "Hacia un pluri-versalismo transmoderno decolonial." *Tabula Ras*.
- Laura Jordán González y Douglas Smith. 2011. "How Did Popular Music Come to Mean Música Popular." *IASPM@Journal*.
- Temporada lírica. 1927. "Cuarta memoria de la Sociedad Bac."
- Jorge Martínez Ulloa. 1999. "De la enseñanza profesional del músico: La experiencia del Magíster en Artes con mención en Musicología de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile: algunas reflexiones en torno a la definición de un campo unitario musicológico." *Revista Musical Chilena*.
- Álvaro Menanteau. 2011. "La enseñanza académica de la música popular en Chile." *Neuma*.
- Ana María Ochoa Gautier. 2006. "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America." *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*.
- Luis Sandoval. 1911. *Imprenta Gutenberg*.
- Domingo Santa Cruz Wilson. 1927. "Por qué el Conservatorio no ha llenado su función cultural." *Marsyas* 3.
- Domingo Santa Cruz Wilson. 1928. "Crónica musical: La reforma de la enseñanza y del Conservatorio." *Marsyas*.
- Domingo Santa Cruz Wilson. 1947. "Editorial: El fanatismo Político y los Conciertos." *Revista Musical Chilena*.
- Carolina Santamaría-Delgado. 2007. "El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos." *Revista de música latinoamericana*.
- Philip Tagg. 2013. *Tagg*.