

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo vincular el estudio de la música desde una perspectiva histórica y la formación de un modelo social republicano, en el espacio cultural chileno del siglo XIX. Si bien, la investigación se entronca con una larga tradición historiográfica que se ocupa de los inicios de la República y la presencia de la música, la intención en este caso se orienta a conocer el lugar que este arte ocupó en el seno social y el valor que la sociedad le asignó como parte de su proyecto cultural, más que a describir formas musicales o personajes destacados.

Palabras claves: Música, cultura, república

ABSTRACT

The objective of the present investigation is to tie together the study of music from a historical perspective and the formation of a social republican model, within the Chilean culture of the nineteenth century. The investigation is connected with a long historical tradition from the beginning of The Republic and the presence of music. In this case, the intention is oriented towards becoming acquainted with the place that art occupied within the social circle and the value that society assigned to it as part of its cultural project, rather than describing musical forms or prominent figures.

Keywords: Music, Culture, Republic

La Música en el espacio Republicano del Chile Decimonónico
Pp. 134 a 156

**LA MÚSICA EN EL ESPACIO REPUBLICANO DEL CHILE
DECIMONÓNICO**

*Dr. Cristhian Uribe**
Universidad Metropolitana
de Ciencias de la Educación.
Chile

I.- INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se enmarca dentro de un proyecto de mayor alcance, que tiene como objetivo vincular el estudio de la música desde una perspectiva histórica y la formación de un modelo social que propiciara el sentido republicano en el espacio cultural chileno del siglo XIX. Si bien, la investigación se entronca con una larga tradición historiográfica que se ocupa de los inicios de la República y la presencia de la música, la intención, en este caso, se orienta a conocer el lugar que este arte ocupó en el seno social y el valor que esta sociedad le asignó como parte de su proyecto cultural, más que a describir la presencia de una u otra forma musical, o de uno u otro personaje.

Esta búsqueda nos llevará a observar ciertos hechos en una doble dimensión. Por una parte, revisar en las bases de la crítica social la participación de la música, en tanto articuladora del encuentro de los distintos grupos que conformaban este espacio. Y por otra, leer desde una perspectiva hermenéutica parte de la historiografía que se hizo cargo de estos hechos; trabajos que iniciaron la construcción del relato histórico musical en el pasado siglo XX.

Es así que desde en esta investigación se intentará abrir un espacio de conocimiento para comprender cómo la sociedad de esa época se constituyó

* Correo electrónico taller8102@gmail.com Artículo recibido el 4/9/2015 y aprobado por el comité editorial el 16/12/2015

en tal, a través de ciertas prácticas sociales, donde la música funcionaba como *dispositivo*¹ para la promoción de un modelo cultural. O, dicho de otra manera, se intentará conocer de qué manera la música colaboró en la construcción de una subjetividad que, pareciera, le dio contenido a las ideas republicanas, pero que, en la práctica, profundizó ciertos enclaves sociales provenientes de los tiempos de la colonia. Nuestra hipótesis es que a través de la implantación de un modelo cultural exógeno y la fundación de ciertas instituciones, se crearon las condiciones para que nuestro país se reconociera en los códigos culturales de la modernidad. En tal contexto, la música colaboró en la formación de una sociedad chilena, la que enfrentó este sustrato ideológico generando espacios de tensión y asimilación.

En este momento surge entonces preguntarse: ¿cuáles son los referentes desde donde se levanta el movimiento musical chileno del Siglo XIX?, ¿hasta qué punto impactó la idea de *civilización o barbarie* que algunos teóricos propusieran en su momento y de qué manera se vinculan éstos con la vida musical?, ¿cuál es el rol de la música en los distintos grupos que conforman el concepto *pueblo, burguesía o aristocracia*? Y, finalmente, ¿desde dónde se han construido los relatos que dieron cuenta de esa historia de la música en nuestro país?

Varios han sido los caminos mediante los cuales se ha orientado esta búsqueda. Uno de ellos es el de preguntarse respecto del contenido de ciertos conceptos en los nos hemos encontrado a lo largo de nuestra historia. Ello pues, es preciso reconocer que formamos parte de una herencia disciplinar e idiomática no siempre surgida de nuestro contexto, y la que en muchos casos ha usado acriticamente ciertos vocablos para el estudio de nuestro espacio social. Esto nos ha permitido develar algunos sesgos que, consciente o inconscientemente, han operado al momento de denominar la realidad local de la que somos parte. Otro camino ha sido el de estudiar ciertos referentes teóricos y/o simbólicos presentes en quienes construyeron los primeros relatos de la vida cultural y musical de nuestro país. No se ha tratado de iniciar una pesquisa desde una perspectiva psicológica del cómo comprendieron esa historia los primeros cronistas e historiadores de nuestra realidad, sino de hurgar en aquello que estaban en condiciones de comprender, dado el estado del conocimiento y de las teorías de su momento.

Es evidente que esta crítica tiene más que ver más con un intento de revisar la mirada de nuestro pasado, que con el interés de hacer un juicio a los hechos o esa forma de pensamiento. Esto, propósito de la solicitud que hiciera Alberto Edwards en *La fronda aristocrática*, cuando, recordando a Catón escribió “nada puede ser más triste para un anciano que verse juzgado por hombres de otro

¹ Agamben, Giorgio (2001). “Qué es un dispositivo”. En: *Sociológica*, año 26, pp. 249 – 264.

siglo”². El interés de abordar este tema se vincula con la necesidad de abrir un espacio de conocimiento hacia una nueva interpretación de los hechos, pues, como se verá más adelante, todavía muchos aspectos de los que aquí se tratarán, a pesar del tiempo transcurrido, siguen totalmente vigentes.

II.- PUEBLO, MÚSICA POPULAR Y CULTURA POPULAR.

Al revisar la historiografía musical chilena, encontraremos que el vocablo *pueblo* está íntimamente ligado a formas de música y expresiones bailables, la que generalmente se acompañaban con guitarra en espacios festivos. Tanto en los textos de cronistas como María Graham, Samuel Johnston u otros; o de historiadores como Pereira Salas, Claro, Barros o Dannemann, por mencionar a los más importantes investigadores de estas expresiones musicales perteneciente a la primera escuela de nuestra historia, la fiesta popular conforma un espacio de encuentro en donde conviven diversas maneras de relación, algunas de las cuales mantuvieron una relación de tensión con parte importante de la clase dirigente³. En este sentido, es interesante observar que la práctica de la música generalmente estuvo asociada a una manera de ser, a un comportamiento público, y para lo cual la música, en tanto promotor de encuentros, fue comprendida más por la forma en que se desarrollaba que por la particularidad sonora propiamente tal.

Salazar menciona que una de las maneras de sobrellevar las dificultades económicas que vivía el pueblo, era mediante el trabajo que realizaban mujeres vendiendo comidas y bebidas en sus ranchos o cuartos⁴. Sin embargo, en los días de celebración, estas mujeres “no trepidaron en enriquecer esa actividad promoviendo la música y el baile”⁵. Es así, dice el autor, que mediante el desarrollo de este tipo de comercio administrado por mujeres, y que posteriormente se trasladaría a la ciudad, se fue gestando una larga tradición de ramadas y chinganas que atraían “una turba de peones frenéticos y [convocaba a] lentas procesiones circulares de patricios deslumbrados”⁶.

En este contexto, la asociación entre chingana, música y desorden, fue una constante desde las primeras crónicas del período republicano. En tal sentido, la moral católica imperante extendió su juicio hasta vincular casi de manera

² Edwards, Alberto (1928). *La fronda aristocrática* Imprenta Nacional. Santiago: Editorial Nacimiento, p.6.

³ Uribe, C. (2004), “La guitarra en los escritos de la historia musical chilena”. *Revista Musical Chilena*, Año LVIII, N° 202. pp. 26-37

⁴ Salazar, Gabriel (2000). *Labradores, peones y proletarios. Formación y crisis de la sociedad popular chilena del siglo XIX*. Santiago: LOM Ediciones, p. 277.

⁵ Salazar, Gabriel (2000). *Labradores, peones...*, p. 277.

⁶ Salazar, Gabriel (2000). *Labradores, peones...*, p. 278.

indisoluble estos espacios con la práctica de la prostitución: “estas reuniones que matan los sentimientos virtuosos del pueblo y que lo mantienen en la más grosera abyección...”⁷

No deja de llamar la atención cómo lentamente se fue gestando desde ciertos círculos sociales, una directa asociación entre las prácticas musicales del pueblo y la manera en que éste se expresaba. E incluso más; en algunos casos la relación entre fiesta popular y malvivir es directa, como la que menciona Milanca, a propósito de una crónica del periódico *El ferrocarril*, en 1857, “para un cronista de Valparaíso”, dice Milanca, “los bailes de máscara que ofrecía el Teatro de la Victoria, no eran sino *escenas de orgía i prostitución*” .

En la famosa novela *Martín Rivas* de Alberto Blest-Gana⁹, de innumerables ediciones, la presencia de la música es una constante en la vida social de sus protagonistas. Sin embargo, el cultivo de este arte se da en dos espacios claramente delimitados: el primero, en casa de la familia Encina, hogar de la alta aristocracia al que el protagonista llega a vivir, tratando de superar una condición de pobreza. En este espacio es la hija del dueño de casa, Leonor, quien toca el piano diariamente y lo utiliza como una manera de mantener la atención, principalmente, de los varones que la rodean, ya sean sus pretendientes o su mismo padre¹⁰. El otro espacio en donde la música se hace presente, es en casa de la familia Molina; un hogar de “medio pelo”, donde una de sus hijas, Edelmira, anima las fiestas acompañando la zamacueca con guitarra. También aparece Matilde, prima de Leonor, quien toca el piano, pero en este caso su vínculo con la música es más bien secundario en el contexto de la novela.

En el caso de Leonor, dice Carmen Peña “...El instrumento opera como un mediador en la comunicación, pero al mismo tiempo representa la barrera de aquello que los diferencia: el estrato social, el nivel económico, los valores, los intereses o los hábitos sociales, aspectos que el narrador se encarga de perfilar desde el inicio de la novela”¹¹. En uno de los primeros diálogos entre los protagonistas Leonor y Martín, Blest Gana incorpora claramente este aspecto diferenciador entre las clases sociales a las que cada uno pertenecía,

“—¿Es usted aficionado a la música? –Le dijo Leonor, cuando [Martín] había tomado su sombrero.

⁷ Gongora, Mario (1994). *La prostitución en Santiago, 1813 – 1931*. Chile: Ed. Universitaria. p. 118

⁸ Milanca Guzmán, Mario (2000). “La música en el periódico chileno. *El Ferrocarril* (1855-1865)”. *Revista Musical Chilena*, Año LIV, N° 193. p. 23.

⁹ Blest-Gana, Alberto (2002). *Martín Rivas*. Barcelona: Editorial Sol 90.

¹⁰ Al respecto sugiero leer el interesante escrito de Carmen Peña (2010) “El piano de Leonor: una mirada a la interpretación musical de la heroína de *Martín Rivas*”. En: *Resonancias*, No. 26, IMUC – Facultad de Artes, P. Universidad Católica de Chile, p. 21-39.

¹¹ Carmen Peña (2010) “El piano de Leonor: una mirada...”, p. 27.

Martín sintió que la turbación se apoderaba de su pecho al responder [...].
Leonor repitió la pregunta con una pequeña sonrisa.
—Señorita —contestó Rivas, conmovido—, he oído tan poco, que no puedo calificar de gusto la afición que tengo por ella.”¹².

La distancia entre ambos protagonistas queda de inmediato establecida. No se trata tan sólo de la riqueza de una y la pobreza del otro, sino que esta diferencia viene dada por la brecha cultural que divide los dos mundos. Es por ello que a las palabras de Peña, habría que agregar también que el piano de Leonor representa la virtud de una clase social que se empinaba por sobre el resto; representando el bien, la belleza, y el sentido de lo correcto para una sociedad que se encaminaba a consolidar un ‘nuevo orden’. A su vez, es preciso considerar que Blest-Gana se encargó de describir detalles de la práctica que demandaba a la heroína el estudio de su instrumento: era preciso revisar partituras para mantener la atención a través de la estrategia de la novedad en cada tertulia. Es decir, en la representación que el autor hace del gusto por la música en ese espacio acomodado, está presente el trabajo, el esfuerzo y la inteligencia, valores que el modelo republicano intentaría fomentar a través del estudio, la disciplina, y la constancia para quienes aspirasen al rango de ciudadanos modernos y libres.

El otro lado de la moneda, lo representa la música popular que se baila y escucha en casa de los Molina. En este espacio, el vínculo entre música y sociedad se extiende a los gritos, el desorden, y el consumo excesivo de alcohol:

“—No griten tanto, pues —vociferaba el del piano—, así no se oye la música”
“—Toma un traguito de mistela para la calor —le dijo doña Bernarda, pasándole una copa, mientras que Amador daba fuertes palmadas para indicar al del piano el cambio de figura”¹³.

Nada se dice, acerca de cómo aprendieron los ejecutantes, ni las condiciones del instrumento. Sólo que éste había sido llevado a casa con motivo de la fiesta. Fiesta que tenía como objetivo casar cualquiera de las hijas con algunos señoritos de sociedad invitados para la ocasión o cualquier personaje que tuviese una mejor condición social, como un oficial de la policía que representa uno de los pretendientes. Para tal efecto, existía una complicidad entre la madre, doña Bernarda, y su hijo, Amador, quienes se concertaban para sacar dinero en juegos de dudosa reputación, alimentado por el licor que encendía los ánimos.

En un instante de la descripción que se hace de la fiesta, el autor introduce

¹² Blest-Gana, Alberto (2002). *Martín...*, p. 46.

¹³ Blest-Gana, Alberto (2002). *Martín...*, p. 66.

un pasaje en que los personajes comienzan a gritar: “—¡Cueca, cueca, vamos a la cueca!—”¹⁴. A partir de este momento entonces, en el relato de la novela comienza a recrearse aquel espacio que tanto desprecio generaría entre la “gente de bien” referido a la manera como se vivía la música entre el pueblo. Y cuando no es así, cuando se trata de describir tan sólo, sin una carga valórica mayor, el cuadro se recrea como algo *pintoresco*.

La importancia de este relato, más allá del valor que tiene la novela en tanto crónica social y política del período que nos ocupa, está dada por el tratamiento arquetípico de los personajes que participan de la historia. Blest-Gana introduce algunas descripciones que son representativas de la visión que tenía la alta sociedad respecto de los otros sujetos que componían ese espacio social llamado pueblo.

Por ejemplo, cuando describe la empleada de la casa de los Molina dice:

“Dar una idea de aquella criada, tipo de la sirvienta de casa pobre, con traje sucio y raído y su fuerte olor a cocina, sería martirizar la atención del lector. Hay figuras que la pluma se resiste a pintar, prefiriendo dejar su producción al pincel del algún artista...”¹⁵.

Y cuando describe la familia Molina, fiel representante de esa clase media, el autor señala:

“Colocada la gente de que llamamos de *medio pelo* entre la democracia, que desprecia, y las *buenas familias* a las que ordinariamente envidia y quiere copiar sus costumbres, presentan una amalgama curiosa, en las que se ven adulteradas con la presunción las costumbres populares y hasta cierto punto de caricaturas de la primera jerarquía social, que oculta ridiculeces bajo el oropel de la riqueza y de las buenas maneras”¹⁶.

De esta manera, la relación entre la idea de pueblo y su música, y el sentido que en su espacio ésta adquiere, va a estar teñido de un sentimiento de clase, presente desde los tiempos de la colonia. *Clase* que tendrá su correlativo en la manera de comportarse en una sociedad que aspiraba a un cambio, pero que en la práctica se tradujo en cambios para el encuentro con nuevos códigos vigentes en la moderna Europa de la época, pero no necesariamente cambios que se orientasen hacia una apertura social y cultural.

¹⁴ Blest-Gana, Alberto (2002). *Martín...*, p. 68.

¹⁵ Blest-Gana, Alberto (2002). *Martín...*, p. 63.

¹⁶ Blest-Gana, Alberto (2002). *Martín...*, p. 70.

Bien cabe preguntarse entonces, ¿a quiénes comprendía en la época el concepto pueblo? Esta pregunta es importante, pues abre un espacio para revisar algunos principios sobre los que se fundó la historiografía musical en nuestro país, siguiendo los mismos postulados de orden, progreso y desarrollo propios de la modernidad que venimos siguiendo.

Debemos partir considerando que este concepto es un vocablo moderno, y representa una inmensa diversidad de hombres y mujeres, aparentemente de una determinada condición. Sin embargo, es preciso reconocer que la palabra señala cuestiones muy distintas cuando observamos el contexto donde es aplicado. En la Francia de comienzos del XIX, por ejemplo –lo menciono dada la importancia que tuvo esta nación en la construcción de la idea republicana de Chile–, *pueblo* comprendía a la “Multitud de hombres de un mismo país y bajo las mismas leyes, multitud de habitantes; la parte más trabajadora, menos rica y más útil de una nación”¹⁷. Otra definición de la época, entendía *pueblo* como la “Multitud de familias reunidas en algún lugar común, y consideradas sin distinción de rango ni de nacimiento”¹⁸. Es decir, hacia 1830 en Francia, *pueblo* comprendía a la totalidad de la población, la que comenzó a diferenciarse en el plano teórico con posterioridad a los sucesos políticos que terminaron con el reinado de Luis Felipe de Orleans. Es en ese momento, y a propósito del rol cumplido por las distintas clases sociales, cuando se perfila una distinción entre proletarios, clase obrera, burgueses y aristócratas¹⁹.

En el caso de nuestro país la cuestión es bastante más compleja, pues *pueblo* representó al mundo indígena, pero también al negro, al mestizo. Asimismo, *pueblo* eran los artesanos, labradores, peones, proletarios e incluso vagabundos, los que, compartiendo un mismo espacio geográfico y temporal, desarrollaban formas de vida diferentes, pues no todos pertenecían o se reconocían en un mismo sistema cultural.

Salazar establece que en el siglo XIX, el concepto pueblo representaba a *agricultores, labradores, campesinos, chacareros, huerteros, cosecheros, inquilinos, y aún, peones y gañanes*²⁰. Pero si observamos, todas estas caracterizaciones hacen referencia a un oficio o trabajo y no a su condición cultural, o incluso étnico o racial. Por su parte el cronista Samuel Johnston, que viviera en Chile entre los años 1812 y 1814, comentaba que la población chilena alcanzaba a un millón de almas, “excepción hecha de los indios no domesticados. La mitad de esa cifra la componían indios civilizados, que hablan castellano y se encuentran

¹⁷ Hadjinicolaus, Nicos (1981). *La producción artística frente a sus significados*. México: Editorial Siglo XXI. p. 61.

¹⁸ Hadjinicolaus, Nicos (1981). *La producción...*, p. 61

¹⁹ Hadjinicolaus, Nicos (1981). *La producción...*, p. 62

²⁰ Salazar, Gabriel (2000). *Labradores, peones...*, p. 30.

²¹ Johnston, Samuel (2011). *Cartas de una residencia en Chile, 1811 – 1814*. Chile. Septiembre Ediciones. p. 119.

complemente sometidos”²¹. Además, mencionaba que ninguno de ellos sabe leer o escribir, y “muy pocos son los que se ha considerado dignos de que se les instruya en los trabajos mecánicos más toscos”²². Pero si hablamos de indios o indígena nuevamente escondemos una condición, porque no se alcanza a distinguir en este vocablo al atacameño, aymara, quechua, diaguita, mapuche, chango, cunco, chono; por mencionar a los que tomaron contacto directo con la cultura europea y se vincularon con las formas de vida que ellos impusieron. Todos éstos pasaron a ser indios y súbditos de una corona, a condición de negar su raza y cultura²³; y posteriormente pasaron a ser chilenos, como una manera de ser parte de un proyecto modernizador. Esto, evidentemente, no fue ni elegido ni pacífico.

El problema, dice Rojas Mix, es que la condición de indio conlleva la negación, pues el indio nunca ha existido si no es en la imaginación del europeo. La identidad del indio no es otra cosa que una imagen impuesta. No es un nombre racial ni tribal, sino una designación del vencido.”²⁴. Pero asimismo, los indios, en cuanto tales, son un producto del régimen colonial, los que nunca fueron reconocidos como cultura.

Por otra parte, hablamos de negros, y los datos nos indican que en el siglo XVII en Santiago, por ejemplo, había sobre 3000 esclavos africanos, los que constituían una parte importante de lo que se llamaba *esclavitud de conquista*²⁵. Nuevamente el concepto asociado al color de la piel esconde otra condición, pues no sabemos si estos negros eran: angola, arará, bañon, bariba, bemba, bran, cachango, cambuta, congo, gangá, guinea, mandinga, mondongo, etc., por mencionar algunos de los grupos étnicos que están registrados en los documentos oficiales de la época²⁶.

También en esta condición de *pueblo* caben un número indeterminado de colonizadores pobres, tanto los que llegaron como tropa de los ejércitos españoles; como otros que vinieron con la intención de *hacerse la América*, y que las fuentes de la época llamaron vagamundos o vagabundos, los que si bien engrosaron el listado de trabajadores con distintos oficios y condiciones, siempre fueron un problema para los gobernantes de la colonia²⁷. Finalmente, como parte de este pueblo, encontramos a los mestizos, que constituyeron en definitiva, la gran base de la población chilena reconocida como *el bajo pueblo*. Y

²² Johnston, Samuel (2011). *Cartas de una...*, p. 119

²³ Rojas Mix, Miguel (2004). *Los cien nombres de América. Eso que descubrió Coló*. Argentina: Ediciones Universidad Nacional de Córdoba. p. 35.

²⁴ Rojas Mix, Miguel (2004). *Los cien...*, 36.

²⁵ Salazar, Gabriel (2000). *Labradores, peones...*, p. 26.

²⁶ Rojas Mix, Miguel (2004). *Los cien...*, 39.

²⁷ Salazar, Gabriel (2000). *Labradores, peones...*, p. 27.

en esta condición las fuentes de la colonia reconocen tanto la mezcla de hombres españoles que generaron descendencia con mujeres indígenas, como hombres indígenas que tuvieron descendencia con mujeres españolas²⁸. Este último dato, probablemente a la luz de nuestra mirada actual no tenga un peso simbólico tan demarcado, pero para la época constituyó un problema de orden mayor²⁹.

Ni siquiera durante la colonia la distinción del concepto era tan clara.

“El lugar ocupado por el plural ‘pueblos’ en la América española no parece tener correspondencia en la propia España ni durante el período del que nos ocupa –1750-1808/1810— ni más tarde. En efecto, considerando el conjunto de la época analizada, Juan Francisco Fuentes afirma: *tampoco está clara la diferencia entre el pueblo y los pueblos, pues a lo largo de la época tratada se puede usar indistintamente una y otra fórmula, incluso por parte de los mismos autores e incluso en los mismos textos*”³⁰.

Todas estas diferencias nos enfrentan a nuevos problemas. Y es que ni la colonia reconoció en cada grupo una categoría distintiva que pudiese dar cuenta de una condición cultural, ni tampoco en tiempos de la república; ya en aras del progreso, éstos fueron vistos como representantes de una condición identitaria que sirviese como modelo para esta naciente nación.

Si se observa con detención, tanto en los textos de la época como en los que posteriormente conformaron el relato histórico, la comprensión de los vocablos en uso no permite establecer una distinción respecto del concepto **pueblo**. Sin embargo, si es posible, a partir de esta difusa concepción conocer lo que no es el pueblo. Esta dificultad, en alguna medida se va a resolver, gracias a la distinción que estableció el escritor argentino Domingo Faustino Sarmiento, instalado en Chile durante el período que nos ocupa.

Sarmiento publicó *Facundo* en 1845, durante su exilio en Chile a través del periódico *El progreso* de Valparaíso, y posteriormente él mismo propició varias reediciones ya compiladas, tanto en nuestro país como en Argentina. A la fecha, el libro cuenta con innumerables reediciones y es, sin duda, uno de los textos fundamentales para comprender el tema que venimos tratando. La obra fue presentada con el título *Civilización i barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga, i aspectos físicos, costumbres i ábitos de la República Argentina*,³¹ sin embargo, con el tiempo pasó a ser conocido sólo con el apellido del personaje del texto.

²⁸ Salinas, Maximiliano (2000). *En el cielo están trillando. Para una historia de las creencias populares en Chile* e Iberoamérica. Chile: Ediciones Universidad de Santiago. p. 173.

²⁹ Salinas, Maximiliano (2000). *En el cielo...*, 173.

³⁰ Fernández Sebastián, Javier (Director) (2009). *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. La era de las revoluciones, 1750-1850*. Madrid: Fundación Carolina, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. pp. 1223-1224.

³¹ Sarmiento, Domingo F. (2006). *Facundo*. Argentina: Ed. Longseller.

Como se desprende desde su entrada, Sarmiento propuso una distinción entre los dos mundos presentes en la América de entonces, las que delimitó en los conceptos civilización y barbarie. Por el primero, el autor entendía a Europa y Estados Unidos; y por el segundo, a la España misma, y a los indígenas y criollos de herencia española, los que comparó con Asia y el Oriente medio.

“Si hubiésemos tenido un Tocqueville, que premunido del conocimiento de las teorías sociales [...] Hubiérase, entonces, explicado el misterio de la lucha obstinada que despedaza a aquella República [refiriéndose a la Argentina del período de Rosas]; su parte a la barbarie indígena; su parte a la civilización europea”³².

La oposición entre estos dos mundos, constituye un espacio de diferenciación de identidades, los que marcarán la ruta de la comprensión de los conceptos que venimos siguiendo. Civilización, ya en tiempos de la República, va a ser sinónimo de desarrollo y progreso; de ahí entonces se entiende que barbarie, será considerado como un estadio que se debe superar dado el objetivo de introducir a nuestros países en la órbita de los Estados modernos y desarrollados. La misión que se propone la burguesía blanca, dice Rojas Mix, será promover este cambio. Sin embargo, “convencida de que no puede convivir con la barbarie, busca multiplicarse. De ahí las políticas de inmigración”³³ (105).

Es así como en la idea de promover la inmigración, además de la intención de propiciar el desarrollo económico a través de la ocupación de territorio, estaba también la de generar los cambios culturales que orientasen a Chile hacia un modelo de desarrollo nuevo. Este pensamiento estuvo en mente de los gobernantes e intelectuales desde los primeros años de la República. Al respecto Vicente Pérez Rosales recordaba:

“En la Camila, que el célebre patriota Camilo Henríquez escribió para nuestro teatro, con el objeto de sembrar en la mente de los concurrentes semillas de legítimo progreso, dice uno de los interlocutores: *–Si la América no olvida las preocupaciones españolas y no adopta más liberales principios, jamás saldrá de la esfera de una España ultramarina, miserable y oscura como la España europea. Para remediar la lastimosa despoblación de la América y su atraso en las artes y en la agricultura, es necesario llamar extranjeros con el atractivo de unas leyes imparciales, tolerantes y paternales.*”³⁴.

Este tema cobraría especial importancia en Pérez Rosales, pues fue, precisamente, a él a quien se le encomendó la gestión que facilitó la instalación

³² Sarmiento, Domingo F. (2006). *Facundo...*, p. 15

³³ Rojas Mix, Miguel (2004). *Los cien...*, 106

³⁴ Pérez Rosales, Vicente (1976). *Recuerdos del pasado*. Santiago: Editorial Nacional Gabriela Mistral, 3ª Ed., pp. 78-79.

de los colonos alemanes en la actual Región de Los Ríos³⁵, en la década de los sesenta del pasado siglo XIX³⁶.

Asimismo, una carta que dirigiera Aníbal Pinto en 1868, antes de llegar a la presidencia de la República, al académico Miguel Luis Amunátegui, le decía: “si queremos dejar de ser lo que somos, ex colonia española, [...] es preciso que nos resolvamos a infiltrar nueva sangre, nuevos hábitos, otras ideas. [...] El orden y el progreso es en Chile algo que se impone, un hecho forzado, no una consecuencia natural y espontánea de los hábitos y las ideas del pueblo...”³⁷.

III.- DE LOS REFERENTES TEÓRICOS Y SU IMPACTO EN LA CRÍTICA MUSICAL Y CULTURAL

La presencia de extranjeros y el impacto que generaron en el espacio cultural de nuestra naciente república, ha sido profusamente estudiada por historiadores de la musical chilena. Sin embargo, nos interesa considerar algunos aspectos relativos a los referentes teóricos y culturales que éstos trajeron, ya que, como veremos, constituyen un elemento clave para la consideración y valoración de las maneras en que se expresaba la sociedad chilena de entonces. Asimismo, la importancia de estos referentes, está dada porque es en este espacio simbólico donde se produjo el acercamiento y posterior encuentro entre los inmigrantes y la élite criolla.

La implantación del modelo cultural iniciado como parte del proyecto de modernización en la Europa de los siglos diecisiete y dieciocho, llegaría a Chile hacia fines del período colonial. Para nuestro país aquello se manifestó en el gusto por lo francés; la necesidad de una base científica para el desarrollo de la economía, ya fuese la agricultura o la minería; las constantes referencias a Inglaterra, Francia, Alemania y Estados Unidos, así también a la música italiana. Todo aquello contenía la promoción de un estilo de vida y un reconocimiento en ciertos códigos modernos, que permitieron no solo generar las bases para administrar esta libertad ganada a punta de luchas y batallas, sino también dotar de contenidos renovados a esta nueva condición de vida.

Este espacio simbólico es el que en cierta medida se deja ver en el relato antes señalado de la novela *Martín Rivas*. Las escenas mencionadas, donde la

³⁵ Para el tema de la música y los colonos alemanes en la zona sur del país, ver: Izquierdo König, José Manuel (2008). **Cuando el río suena. Una historia de la música en Valdivia, 1840-1970**. Valdivia: Conarte; Hernández Ojeda, Jaime (2008). **Historia de las Bandas Instrumentales de Valdivia (1880 – 1950)**. Valdivia: ediciones Arte Sonoro Austral.

³⁶ Pérez Rosales, Vicente (1976). **Recuerdos...**

³⁷ Salinas, Maximiliano (2008). “El tiempo colonial y su desarticulación por la risa: Juan Verdejo, roto de Chile”. En. **LA VOZ Y EL INGENIO. El humor, el chiste, la ironía, el gesto intencionado**. Simposio sobre Patrimonio inmaterial. España: Ed. Joaquín Díaz. p, 106

música funcionaba articulando la historia, describían modos de comportamiento que aparentan ser consustancial a cada grupo, donde se manejan códigos que precisamente refieren al nivel de desarrollo medido con la vara de la modernidad. La brecha entre los mundos de que hablamos, estaba dada no sólo por los signos y símbolos artísticos en que cada uno de los protagonistas se reconocía, ya porque los poseía o aspirase a tenerlos, sino porque también éstos trasuntaban un estilo de vida y una conducta social, que en el caso de Leonor y su entorno se revestía de un cierto refinamiento; y en el de los otros, abiertamente de un comportamiento procaz.

¿Pero de dónde surge esta manera, este estilo, estos intereses en el espacio chileno? ¿Se trata tan sólo de un cierto arribismo en que cada grupo se quiere parecer al que se encuentra más arriba en la posición social, y así el pueblo a la aristocracia criolla y ésta a las europeas? Es probable, pero desde ahí se corre el riesgo de revalidar esa psicología social que en el pasado encubrió el estudio de la cultura desde una posición evolutiva, donde el desarrollo, se pensaba, venía prediseñado por las condiciones de raza.

Otra posibilidad es vincular estas expresiones con el conocimiento que los teóricos de la modernidad desarrollaron para la comprensión de los modos de vida presentes en ese momento. Por ejemplo, ese refinamiento del que daba cuenta Blest-Gana para algunos de sus protagonistas, contenía un tema profusamente abordado por los filósofos del siglo dieciocho. Justamente los autores que le dieron contenido al siglo llamado de las luces, de la ilustración, de la verdad de la razón.

La asociación entre la verdad, logos y belleza, proveniente del pensamiento de Platón, adquirió nuevas fuerzas en este momento de la modernidad. Rousseau, por ejemplo, sostenía que “lo bueno no es más que lo bello en acción, que lo uno está íntimamente ligado a lo otro y que ambos tienen una fuente común en la naturaleza bien ordenada”³⁹. El desarrollo del gusto, de la sensibilidad estética y de las formas refinadas, fue dando forma a ese *estilo* que antes mencionamos. “Ejercitarse en ver y en sentir” decía Rousseau en *La nueva Eloísa*, “en juzgar lo bello como inspección y lo bueno como sentimiento”⁴⁰, era parte de la educación que trascendió a la mirada piadosa y religiosa que caracterizó la educación en tiempos de la colonia. Pero también esa mirada se estableció como principio para la conformación de un ideal cultural.

³⁸ Jocelyn-Holt, Alfredo (1999). *El peso de la noche. Nuestra frágil fortaleza histórica*. Chile: Ed. Planeta/Ariel, 3ª Edición.

³⁹ Eco, Umberto (2010). *Historia de la Belleza*. Barcelona: Edición Debolsillo, p. 237.

⁴⁰ Eco, Umberto (2010). *Historia de...*, p. 237.

El interés de la sociedad moderna no sólo llevó a poner su energía en desplazar a Dios y sus instituciones del centro en el que gravitó la vida; tampoco se trató sólo de un debilitamiento de las fuerzas políticas o administrativas que mantenían a las monarquías custodiadas por la religión –y que para el caso de Chile y el resto de América dio vida a la República—. El esfuerzo se orientó a establecer un nuevo centro de gravitación para esta nueva vida. El proyecto moderno iniciado en aquel período definió que a contar de ese momento el centro de la sociedad era el hombre –y la mujer, claro está—. Y para ello se hicieron los mejores esfuerzos con el objeto de alcanzar una nueva espiritualidad, que en nuestro caso se tradujo en una ampliación del referente religioso que había colmado el período colonial. La seducción que ejercía el mostrarse en la vida social; el demostrar las habilidades o cualidades de una manera un poco frívola; ese desarrollo, precisamente, del gusto, constituyó un cambio más profundo que el mero hecho de sentirse libre desde el punto de vista político. En la novela paradigmática que hemos seguido en este trabajo, el autor se extiende en infinitos detalles de la vida pública: de los paseos en La Alameda, de la fiesta del dieciocho de septiembre, del ambiente de la tertulia, de los vestidos de la clase pudiente –recordemos que al hermano de Leonor le llamaban *el elegante*—. Cuestión en la que también se detuvieron muchos otros cronistas y comentaristas de este período como, Zapiola, Graham, Pérez Rosales, e incluso Domeyko y Bello.

El hombre “es un invento de la filosofía moderna”⁴¹ dice Feinmann, y Descartes (1637) ha sido el responsable del surgimiento de este proyecto. A partir de él, entonces, fue necesario ampliar el conocimiento de este hombre buscando más allá de la evidencia empírica, uno de los principios fundamentales de esta nueva ciencia. Recordemos, asimismo, que el propio Descartes, consciente de este problema, publicó un trabajo sobre *Las Pasiones del Alma* y la teoría de las emociones, en 1649. El espacio de las emociones, de la sensibilidad y de la posibilidad del placer, no podía quedar fuera de la mirada rigurosa del método de la razón.

Es así que cuando David Hume publicó en 1757⁴², un opúsculo en que se refería a las *normas del gusto*, estaba consciente que desde la ciencia cartesiana no se alcanzaba a comprender ese misterioso espacio del ser humano en que se cobijaba la belleza. Belleza que ya no provenía de la teoría de la mimesis de Platón, sino que debía tener una base en la experiencia.

“Es evidente que ninguna de las reglas de composición están fijadas por razonamientos a priori, y que tampoco pueden considerarse como

⁴¹ Feinmann, José Pablo (2012). *La filosofía y el barro de la historia*. Argentina: Editorial Planeta, 10ª Ed. p, 24

⁴² Hume, David (1989). *La norma del gusto y otros ensayos*. Barcelona: Ediciones Península, Nexos.

conclusiones abstractas del entendimiento a partir de la comparación de tendencias o relaciones de ideas que sean fijas e inmutables. Su fundamento es el mismo que el de todas las ciencias prácticas: la experiencia...⁴³.

El tema del gusto fue una consecuencia de los estudios sobre estética. Desde esta última, se fijaron las coordenadas que las academias definieron para el ideal de belleza; y desde el primero, el cómo se debía comportar el hombre moderno frente a ésta, y para lo cual el juicio crítico se debía alimentar. “Un buen paladar no se prueba con sabores fuertes”, decía Hume, “sino con una mezcla de pequeños ingredientes cada uno de cuyos componentes podemos distinguir, a pesar de su pequeñez y de su confusión con los restantes.”⁴⁴. En este sentido, se decía que la práctica de un arte y la contemplación juiciosa sobre una “clase particular de belleza”, son los mejores aliados para que los sentimientos se vuelvan más exactos y adecuados.

Aun cuando Hume reconocía que en esto del gusto podía imperar un exacerbado relativismo, consideraba que finalmente son pocos los cualificados para “emitir juicios sobre una obra de arte y establecer su propio sentimiento como norma de belleza”⁴⁵. Desde este espacio, el tema del gusto desarrollado por este autor comienza a adentrarse en un territorio difícil, pues vinculó aquello con ciertas condiciones personales que harían la diferencia entre las personas. La división de clase, de la posición en la sociedad, pero también la raza, se vio fortalecida con esta mirada.

“...aunque los principios del gusto sean universales y vengan a ser casi, sino exactamente, los mismos en todos los hombres, sin embargo son pocos los cualificados para emitir un juicio sobre una obra de arte o establecer su propios sentimiento como la norma de la belleza”⁴⁶.

Si bien la modernidad dieciochesca, tal como se ha dicho, se ocupó en definir las condiciones del arte mediante numerosos tratados –Le Brun, Winckelmann, Lessing, Rameau, entre otros–, así también aquello le llevó a ocuparse de las condiciones para la observación de esta expresión. Sin embargo, aunque tal vez sin proponérselo, de paso se moldeaba al sujeto que, experimentando la belleza, ya por la práctica o la observación, estaba en condiciones de transformarse en juez de la manera en que la sociedad debía comportarse frente a esa experiencia⁴⁷. A partir de estos preceptos se fue formando un ideal de hombre para una sociedad que crecía y aspiraba a la felicidad que la modernidad prometía. El

⁴³ Hume, David (1989). *La norma del gusto...*, p. 20.

⁴⁴ Hume, David (1989). *La norma del gusto...*, p. 36.

⁴⁵ Hume, David (1989). *La norma del gusto...*, p. 42.

⁴⁶ Hume, David (1989). *La norma del gusto...*, p. 42.

⁴⁷ Hume, David (1989). *La norma del gusto...*, p. 43.

arte en general, y la música en particular, fueron expresiones que dotaron de contenido el sentido de esta nueva forma de vida, y que para nuestro espacio se fue gestando paralelamente al afianzamiento de un cambio cultural más grande, producto del desarrollo de la República.

Si para los europeos el modelo de lo anterior fue la Grecia clásica –aunque Miranda era un profundo conocedor de esa cultura y proyectó esa formación en todos los artífices de la independencia de América –, para nosotros fue la lectura que éstos hicieron de ese referente. Aquí es cuando las palabras de Lessing, escritas en 1766, adquieren una connotación especial, a propósito de la fuerza del arte y su capacidad para transmitir un sentido definido. La conceptualización nos recuerda a Sarmiento y el círculo de comprensión comienza a cerrarse:

“Cuando Homero hace marchar al combate a los troyanos lanzando gritos salvajes, y a los griegos, al contrario, con un resuelto silencio, observan los críticos con fundamento, que el poeta se propone pintar a los primeros como *bárbaros* y a los segundos como *civilizados*...”⁴⁸.

Las cursivas de la cita anterior, evidentemente no están en el original, las he destacado por el peso que adquieren al momento de intentar comprender el espacio cultural en el que se levantó nuestra República. Si bien, la dicotomía presente entre los conceptos civilización y barbarie antes señalados tuvieron un fuerte componente proveniente de las teorías naturalistas y evolucionistas vigentes en la época, en la dimensión cultural, éstos se manifestaron en abierta confrontación. Pues, como se desprende de Hume, quienes estaban en condiciones de juzgar las formas de arte, así como la manera en que ésta se expresaba, eran, a su vez, quienes cumplían con las condiciones de la civilización y, es claro, esto dejaba fuera al pueblo o lo que se entendiera por este vocablo.

IV La música popular y en el salón republicano

En este contexto, la llegada a nuestro país de Andrés Bello en 1830 constituyó sin duda un aporte a la creciente estructuración republicana y fue un referente obligado para el desarrollo cultural. Bello vivió veinte años en Inglaterra antes de venir a Chile, razón por la que es difícil dudar de cuáles eran sus referentes al momento de criticar y evaluar el estado de nuestra cultura. Inmediatamente llegado, se incorporó activamente a la vida intelectual y a la crítica social mediante su participación en diferentes periódicos, desde donde escribió sus impresiones.

Al recorrer sus escritos, con el referente antes señalado, podemos reconocer

⁴⁸ Lessing, G. E. (1999). *Lacoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona: Ediciones Folio, p. 44.

claramente la intención y el sentido de éstos. En el periódico *El Araucano*, Bello escribió en 1843:

“Pero hai un arte fundado en las relaciones impalpables, etéreas, de la belleza ideal; relaciones delicadas, pero accesibles a la mirada de lince del jenio competentemente preparado; creo que hai un arte que guia a la imaginación en sus mas fogosos transportes; creo que sin ese arte la fantasía, en vez de encarnar en sus obras el tipo de lo bello, aborta esfinjes, creaciones enigmáticas i monstruosas.”⁴⁹

En Bello no es difícil reconocer los referentes de la ilustración, su llamado claramente se orientaba hacia los valores y actitudes que aquel pensamiento aspiraba. “¡Jóvenes chilenos!”, escribía en 1848, “Aprended a juzgar por vosotros mismos; aspirad a la independencia del pensamiento”⁵⁰. Es evidente que el pensamiento kantiano está presente en esta arenga. Cuando Kant se pregunta en 1784 ¿qué es la ilustración?, se respondía: “*Sapere aude!*”, es decir, ¡Ten valor de servirte de tu propio entendimiento! He aquí la divisa de la ilustración”.

Así como Bello era un hombre liberal en materia económica, justificaba abiertamente el desarrollo y la mantención de la élite: “Con el lujo de los ricos se aumentan las comodidades y goces de la clase trabajadora”, escribía en 1839. Y agregaba,

“El lujo mismo se refina por grados. Poco a poco se derrama sobre la sociedad un aspecto de aseo, decencia y delicadeza. A la glotonería y la crápula suceden placeres de otro orden; aparece la elegancia en los muebles, la nitidez en las habitaciones y en el vestido, el gusto de las artes, el de la música, tan recomendados en todos tiempos, el de las letras, tan fecundo de utilidades prácticas y de goces intelectuales; en suma, todo lo que forma la civilización y cultura de un pueblo.”⁵¹

De esta división se impondría también otro extranjero venido a modernizar el pujante espacio chileno que luchaba por reconocerse en los nuevos códigos culturales, me refiero a Ignacio Domeyko, llegado a nuestro país poco después que Andrés Bello. “¿Dónde habrá igualdad en este mundo?”, se preguntaba Domeyko, al describir con asombro aquello que veían sus ojos recién llegado a Chile. “La clase baja”, decía, “se fue a la chingana y la clase superior, a la tertulia”⁵². Sin embargo, en ambos espacios compartían algunas formas musicales, tal y como se lee en reciente estudio sobre la música en Chile⁵³. La cueca o zamacueca,

⁴⁹ Merino, Luis (1981). “Don Andrés Bello y la música”. *Revista Musical Chilena*. Año XXXV, N° 153 – 155, pp. 5-51.

⁵⁰ Merino, Luis (1981). “Don Andrés Bello...”

⁵¹ Merino, Luis (1981). “Don Andrés Bello...”

⁵² Godoy, Hernán y Lastra, Alfredo (1994). **Ignacio Domeyko. Un testimonio de su tiempo, memorias y correspondencia**. Santiago: Editorial Universitaria. p. 89

⁵³ Merino, Luis; Torres, Rodrigo; Guerra, Cristián y Marchant, Guillermo (2013). **Prácticas sociales de la música en Chile, 1810 – 1855**. Santiago: RIL Editores.

finalmente se incorporó a la tertulia del salón decimonónico, y algunas de ellas quedaron estampadas en partituras que se editaron posteriormente en Europa. Pero en este caso el instrumento utilizado era el piano, máximo representante de la nueva sonoridad moderna.⁵⁴

Sin embargo, en su gran mayoría las formas musicales bailables que más se aceptaron en el salón burgués del período que nos interesa, fueron aquellas provenientes de Europa. Eugenio Pereira Salas rescató una crónica publicada a mediados del siglo XIX, en el periódico *El museo*, donde se escribía:

“[...] Pero ya que se trata de baile, no puedo menos que abrir el santuario del poco de todos, a la tierna y melancólica redowa, a la ligera y picante Schotisch que hacen la delicia de nuestras niñas y la desesperación de nuestros inexpertos bailarines. Al principio estuvo la Schotisch los honores de Estado; esto se comprende porque sus aires coquetos y versátiles armonizan perfectamente bien con la naturaleza de nuestras amadas hijas de Eva, pero la lánguida redowa amenaza destronar a su rival, a despecho de nuestros bailarines, cuyas corvas menos flexibles no se pueden amoldar a los bruscos caprichos de la moda...”⁵⁵

Estas danzas fueron lentamente desplazando al minué, la contradanza, la cuadrilla y otras formas provenientes de tiempos pretéritos; aunque algunas prolongaron su vida gracias a la simpleza y delicadeza para el baile. Es el caso del *Cuando*, todavía de gran vigencia en tiempos en que Domeyko describió su reciente llegada a la zona de Coquimbo. Estas piezas eran interpretadas de maneras diversas: las muchachas más modestas, decía Domeyko, tocaban guitarra o arpa y las más acomodadas, se acompañaban con piano⁵⁶.

Pero si hemos de ser consecuentes con el análisis que hemos seguido en este estudio, es preciso decir que esta información no deja de presentarnos problemas. A saber: ¿qué entendemos entonces por música popular?, ¿entendemos así a las danzas provenientes de ese espacio llamado pueblo?, ¿de cuál pueblo, del europeo o del chileno? ¿La Redowa, la Schotisch, la Mazurka o la Polonesa las desarrolló el pueblo bárbaro o esa parte ya civilizada?

Tal vez por lo mismo es que estas danzas no siempre gozaron de aceptación por parte de algunos críticos. Aunque, para ser más exactos y a la vista de los argumentos, es fácil confundirse con la crítica, en el sentido de que no es tan claro si el juicio se orientaba a la música propiamente tal o al modo en que ésta

⁵⁴ Merino, Luis (1993). “Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente”. *Revista Musical Chilena*. Año XLVII, pp. 5-68.

⁵⁵ Pereira Salas, Eugenio (1957). *Historia de la Música en Chile (1850 – 1900)*. Santiago: Publicaciones Universidad de Chile, p. 274.

⁵⁶ Godoy, Hernán y Lastra, Alfredo (1994). *Ignacio Domeyko...*, p. 102

se expresaba. “Ningún compositor ha habido entre nosotros”, escribía Pedro N. Cruz en 1877, en el periódico de Santiago *La Estrella de Chile* “pues no merecen tal nombre los autores de algunos valeses, polkas o marchas, que han visto la luz pública y para cuya trivial música no se necesita mucho saber, ni mucho ingenio”⁵⁷.

V.- CONCLUSIÓN

Al preguntarnos de qué manera la música colaboró en la construcción de una subjetividad que se reconoce como local o como chilena, nos enfrentamos con un problema real, ya no teórico. Y es que en la base del problema se observan dos dimensiones. Por una parte, los escritos en los que se habla de música, popular o no, se deja entrever una verdad y un sentido constituidos por un conocimiento y una experiencia que va más allá de la mera referencia a una expresión de época. Esto, pues había un proyecto, y en consecuencia, un *telos*. Había una intención de integrar al país a una condición cultural y en ciertas maneras a estilos de vida en la que se reconocía la modernidad imperante en los países que sirvieron como referentes para la élite gobernante. Y por otro lado, sabemos, aunque suene de Perogrullo, que la historia la escriben los que saben escribir y, respecto del pueblo, no tenemos registros de su propia voz, sino sólo terceras personas. Esto es lo que se manifiesta en la descripción arquetípica que hace Blest –Gana de sus personales. Evidentemente, la construcción de los distintos modelos se encuentra permeada por el cedazo de la posición social, cultural y simbólica de su autor.

En el período de asentamiento de este modelo cultural republicano no se trató tan solo de establecer y fortalecer un orden político, económico, cultural y artístico, sino también, generar los cambios necesarios para que la sociedad toda se hiciese parte de este nuevo orden. En este contexto, la música funcionó como un *dispositivo* estratégico, como se ha mencionado al comienzo. Es decir, como un articulador que, respondiendo a la urgencia de la implantación de los cambios culturales, posicionó a un grupo en una condición privilegiada, dado que podía manejar los códigos del nuevo modelo. Pero estableció el límite de la diferencia con quienes estaban fuera de ese espacio simbólico.

Esta es la razón por la cual no toda la música, entró en el relato de la historia con la misma fuerza. La que profusamente se ha recogido, tanto por cronistas como por la historiografía musical, es la de tradición clásico-romántica de origen centro europeo; e incluso, la música popular proveniente de Europa en el mismo período. Pues como se observa, es ésta la que va a representar el sentido de progreso y el desarrollo que se quería caracterizar para una república emergente.

⁵⁷ Pereira Salas, Eugenio (1957). *Historia de la...*, p. 357.

En cierta medida, como nos hemos formado en esta tradición, es posible pensar que hasta ahora no hemos asimilado el hecho de que en ese proceso se enfrentaron distintos intereses y visiones de mundo, los que entraron en tensión. Tensión que Blest-Gana entiende como *envidia, arribismo o menosprecio* incluso, la que queda de manifiesto cuando se detiene en las descripciones del comportamiento social de los distintos grupos caracterizados en la novela. De lo anterior se desprende que, en el proceso de articulación del resabio cultural de la colonia y la internalización de la nueva condición republicana, no se propiciaron las condiciones para el surgimiento de un modelo cultural auténtico. Ni siquiera por los grupos más liberales de la época, como la Sociedad de la Igualdad, a la que el autor dedica muchas páginas y que opera como una historia paralela con tintes dramáticos en el contexto de su relato.

Como se ha mencionado, la necesidad de revisar las bases de nuestra historia musical y cultural se justifica por el hecho de que hasta ahora no nos hemos preguntado respecto de cómo la música colabora en la constitución de ese sujeto que la porta, que se reconoce en ella, que la vive. No nos hemos detenido en el espacio que nos abre una un cuestionamiento como las que nos dejara Michel Foucault, a propósito del deseo y que posibilita la pregunta cómo problematizar ya no el objeto, en este caso música, sino a ese sujeto que se constituye a través de la escucha musical y se reconoce auténtico en un espacio como el nuestro. El problema es que para ello, tal vez sea necesario romper con el modelo de héroes sobre el cual se ha levantado la moderna historia de la música chilena.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2001). **Medios sin fin, notas sobre la política**. España: Editorial Pre-textos.
- Blest-Gana, Alberto (2002). **Martín Rivas**. Barcelona: Editorial Sol 90.
- Bravo de G. Alberto (2007). **Francisco Bilbao, 1823 – 1865**. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Claro Valdés, Samuel y Urrutia Blondel, Jorge (1973). **Historia de la música en Chile**. Santiago de Chile: Editorial Orbe.
- Eco, Umberto (2010). **Historia de la Belleza**. Barcelona: Edición Debolsillo.
- Edwards, Alberto (1928). **La fronda aristocrática**. Santiago: Editorial Nacimiento.
- Edwards, Alberto (1932). **El gobierno de Don Manuel Montt, 1851 – 1861**. Santiago: Editorial Nacimiento.

- Feinmann, José Pablo (2012). **La filosofía y el barro de la historia**. Argentina: Editorial Planeta, 10ª Ed.
- Fernández Sebastián, Javier (Director) (2009). **Diccionario político y social del mundo iberoamericano. La era de las revoluciones, 1750-1850**. Madrid: Fundación Carolina, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Foucault, Michel (1992). **Microfísica del poder**. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 3ª Ed.
- Foucault, Michel (2001). **Arqueología del saber**. Argentina: Siglo XXI, 20ª Ed.
- Gasmuri, Cristián (1998). **El "48" chileno. Igualitarios, reformistas, radicales, masones y bomberos**. Santiago: Editorial Universitaria.
- Godoy, Hernán y Lastra, Alfredo (1994). **Ignacio Domeyko. Un testimonio de su tiempo, memorias y correspondencia**. Santiago: Editorial Universitaria.
- Gongora, Mario (1994). **La prostitución en Santiago, 1813 – 1931**. Chile: Editorial Universitaria.
- Hadjinicolaus, Nicos (1981). **La producción artística frente a sus significados**. México: Editorial Siglo XXI.
- Hume, David (1989). **La norma del gusto y otros ensayos**. Barcelona: Ediciones Península, Nexos.
- Jocelyn-Holt, Alfredo (1999). **El peso de la noche. Nuestra frágil fortaleza histórica**. Chile: Ed. Planeta/Ariel, 3ª Edición.
- Jocelyn-Holt, Alfredo (2001). **La independencia de Chile. Tradición, Modernización y Mito**. Chile: Ed. Planeta/Ariel. 3ª Ed.
- Johnston, Samuel (2011). **Cartas de una residencia en Chile, 1811 – 1814**. Chile. Septiembre Ediciones
- Lessing, G. E. (1999). **Lacoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía**. Barcelona: Ediciones Folio.
- Merino, Luis; Torres, Rodrigo; Guerra, Cristián y Marchant, Guillermo (2013). **Prácticas sociales de la música en Chile, 1810 – 1855**. Santiago: RIL Editores.

- Pérez Rosales, Vicente (1976). **Recuerdos del pasado**. Santiago: Editorial Nacional Gabriela Mistral, 3ª Ed.
- Pereira Salas, Eugenio (1941). **Los orígenes del arte musical en Chile**. Santiago: Publicaciones Universidad de Chile.
- Pereira Salas, Eugenio (1957). **Historia de la Música en Chile (1850 – 1900)**. Santiago: Publicaciones Universidad de Chile.
- Rojas Mix, Miguel (2004). **Los cien nombres de América. Eso que descubrió Coló**. Argentina: Ediciones Universidad Nacional de Córdoba.
- Sagredo, R. y Gazmuri, C.(2005). **Historia de la vida privada en Chile. Tomo I: El Chile tradicional. De la Conquista a 1840**. Chile: Ed. Taurus.
- Salazar, Gabriel (2000). **Labradores, peones y proletarios. Formación y crisis de la sociedad popular chilena del siglo XIX**. Santiago: LOM Ediciones.
- Salas Viu, Vicente (1951). **La creación musical en Chile (1900 – 1951)**. Santiago: Ediciones Universidad de Chile.
- Salinas, Maximiliano (2000). **En el cielo están trillando. Para una historia de las creencias populares en Chile e Iberoamérica**. Chile: Ediciones Universidad de Santiago.
- Sandoval, Luis (1911). **Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, 1849 – 1911**. Santiago: Imprenta Gutemberg.
- Sarmiento, Domingo F. (2006). **Facundo**. Argentina: Ed. Longseller.
- Zapiola, José (1902). **La sociedad de la igualdad y sus enemigos**. Santiago: Imprenta de Enrique Blanchar-Chessi.

Artículos

- Agamben, Giorgio (2001). "Qué es un dispositivo". En: *Sociológica*, año 26. UAM Azcapotzalco. México, pp. 249 – 264.
- Foulkes, María Marta (2009). "El sujeto de la narración (Ricoeur): una alternativa al cogito (Descartes) y al anticogito (Heiddeger, Nietzsche). Una articulación con Lacan: el sujeto metafórico". En: *La hermenéutica, ¿un paradigma agotado? Texto, lenguaje, mundo*. I Jornadas Internacionales de Hermenéutica. Argentina.

- Gasmuri, Cristián (1986). "El pensamiento político y social de Santiago Arcos". En: *Historia* N° 21. Instituto de Historia, P. Universidad Católica de Chile. Santiago, pp. 249 – 274.
- Guerra, Cristián (2008). "José Zapiola como escritor y los inicios de la crítica musical y de la musicografía en Chile". En *Revista Musical Chilena*, N°209. Santiago de Chile, pp. 28-49.
- Merino, Luis (1981). "Don Andrés Bello y la música". *Revista Musical Chilena*. Año XXXV, N° 153 – 155, pp. 5-51.
- Merino, Luis (1993). "Tradicición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente". *Revista Musical Chilena*. Año XLVII, pp. 5-68.
- Milanca Guzmán, Mario (2000). "La música en el periódico chileno. *El Ferrocarril* (1855-1865)". *Revista Musical Chilena*, Año LIV, N° 193. pp 17-44.
- Carmen Peña (2010) "El piano de Leonor: una mirada a la interpretación musical de la heroína de Martín Rivas". En: *Resonancias*, No. 26, IMUC – Facultad de Artes, P. Universidad Católica de Chile, p. 21-39.
- Pereira Salas, Eugenio (1949). "Los primeros años del Conservatorio Nacional". *Revista Musical Chilena*, N° 35-36, pp. 13-22
- Salinas, Maximiliano (2008). "El tiempo colonial y su desarticulación por la risa: Juan Verdejo, roto de Chile". En. **La voz y el ingenio. El humor, el chiste, la ironía, el gesto intencionado**. Simposio sobre Patrimonio inmaterial. España: Ed. Joaquín Díaz.
- Uribe, Cristhian (2004). "La guitarra en los escritos de la historia musical chilena". En: *Revista Musical Chilena*, Año LVIII, N° 202. pp. 26-37.