



SALVADOR CAMPOS ZALDIERNAS  
<https://orcid.org/0009-0008-6906-798X>  
salvador.campos@conservatoriolucena.es  
Universidad de La Rioja

# De la culminación al desengaño. Antecedentes, proceso de consolidación y consecuencias de un proyecto discográfico para la música chilena (1958-1960)

*From the Pinnacle to Disillusionment. The Antecedents,  
Consolidation Process and Consequences of a Recording  
Project for Chilean Music (1958-1960)*

---

El anuncio del acuerdo por el que RCA Víctor acometería la grabación de una colección de discos sobre música de autores chilenos suponía la culminación de un modelo de fomento de la producción musical nacional iniciado en 1940 de la mano del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Sin embargo, las expectativas generadas por este proyecto quedaron interrumpidas de forma repentina por el conflicto surgido en el seno de la Sinfónica frente al estamento universitario del que dependía; una situación que pondría en jaque la propia continuidad de esta formación, que hasta entonces había sido vehículo y estandarte del desarrollo musical del país, generando una crisis institucional sin precedentes. Este artículo pretende abordar la significación que para el entorno del Instituto de Extensión Musical tuvo este proyecto discográfico, así como analizar las consecuencias que generó su cancelación.

Palabras clave: proyecto discográfico, música sinfónica chilena, conflicto de la Sinfónica, Instituto de Extensión Musical, Domingo Santa Cruz, Gustavo Becerra.

*The announcement of the agreement whereby RCA Víctor would undertake the recording of a collection of albums of music by Chilean composers represented the culmination of a model for the promotion of national music production launched in 1940 by the Instituto de Extensión Musical at the Universidad de Chile. However, the expectations this project generated were suddenly interrupted by the conflict that arose within the Sinfónica and the university on which it depended. This situation would jeopardise the very continuity of the orchestra, which had been the driving force behind the country's musical development and its standard-bearer until then, generating an unprecedented institutional crisis. This article aims to address the significance of this recording project for the Instituto de Extensión Musical and its context, as well as analyse the consequences of its cancellation.*

Keywords: recording project, Chilean symphonic music, Sinfónica conflict, Instituto de Extensión Musical, Domingo Santa Cruz, Gustavo Becerra.

## Introducción

El presente artículo aborda una temática conocida pero poco explorada en la bibliografía musical chilena: las iniciativas discográficas a cargo del Instituto de Extensión Musical (en adelante IEM) de la Universidad de Chile<sup>1</sup>. A través del estudio de las circunstancias que rodearon al acuerdo entre esta institución y la RCA Víctor, se profundizará en algunos de los procesos formativos del desarrollo orquestal e institucional de la música en el país.

Para ello, analizamos fundamentalmente fuentes hemerográficas de la época, en especial la *Revista Musical Chilena*<sup>2</sup>. Estas fuentes representan “una forma de discurso que, como tal, impone una construcción determinada del espacio social” (Casculo y Gan 2017, 2), funcionando como marco de interpretación de la realidad a través del que reconstruir el relato histórico de los pasos dados por el IEM hasta la rúbrica del acuerdo y suponiendo, a su vez, el reflejo de las aspiraciones depositadas en el mismo.

De este modo, se pretenden analizar los antecedentes, el proceso de consolidación y las consecuencias de este proyecto desde la perspectiva de la historia cultural, atendiendo a aspectos referentes a la significación del disco como medio, por un lado, y como producto artístico, por otro, la diplomacia cultural, o relacionados con la reivindicación de derechos laborales y con la propia concepción social del músico.

## El disco y su significación para el contexto musical chileno

Las décadas centrales del siglo XX suponen una época de esplendor para el panorama musical chileno. La fundación del IEM<sup>3</sup>, merced a la Ley 6696, vino a sentar las bases del marcado liderazgo cultural ejercido por parte de la Universidad de Chile hasta los años sesenta<sup>4</sup>. No en vano, además de disfrutar de una fuente de financiación continua, bajo su amparo surgieron las formaciones que servirían de medio para acometer la transformación cultural del país: la Orquesta Sinfónica de Chile, el Cuarteto del IEM, y el Ballet y Coro nacionales.

---

<sup>1</sup> La mayor parte de estos estudios están relacionados con la diplomacia cultural en el contexto de la Guerra Fría; véase, por ejemplo, Minks (2020, 93-119) y Hess (2013).

<sup>2</sup> El especial peso de esta fuente en el trabajo se debe a su papel predominante como medio de difusión de las actividades impulsadas por el IEM, siendo en buena medida sus artículos los que trascendían a una opinión pública especializada.

<sup>3</sup> Domingo Santa Cruz. 1960. “El Instituto de Extensión Musical, su origen, su fisonomía y objeto”. *Revista Musical Chilena* 14, n.º 73: 7-38.

<sup>4</sup> No es hasta este periodo cuando surgen formaciones como la Orquesta Filarmónica –dependiente de la Municipalidad de Santiago de Chile– o el Departamento de Música de la Universidad Católica, que en cierto sentido vinieron a contrarrestar la enorme influencia que sobre la vida musical del país había ejercido el IEM.

En este punto es preciso recordar que ya existían formaciones musicales en el país previas a la constitución del IEM —destacando la orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos—. Sin embargo, la aparición de este organismo permitió por primera vez dotar a aquellas nacidas bajo su amparo de la entidad de cuerpos estables, posibilitando el “tener una orquesta formada por músicos contratados de modo exclusivo” (Guarda Carrasco e Izquierdo König 2012, 113). En este hecho radicó uno de los principales hitos que culminó con la profesionalización de la dimensión sinfónica chilena. El institucionalismo musical sostenido por la Universidad de Chile, unido a la llegada de directores extranjeros como Erich Kleiber o Fritz Busch, hizo posible el que “los músicos chilenos [abandonasen] el ritmo de concierto, café y clases al que estaban habituados, siendo además recontractados cada nuevo año, lo que impedía una continuidad en el sonido orquestal y el aprendizaje” (Guarda Carrasco e Izquierdo König 2012, 113).

Este cambio de situación se corresponde con un nuevo concepto del músico, cuya resignificación encuentra su base en la reforma del Conservatorio Nacional de 1928<sup>5</sup> y que tiende a una mayor especificidad de perfiles profesionales. En palabras de Fernanda Carolina Vera, “a partir de este momento el músico será perito en un solo aspecto del quehacer musical, acabando con la idea del músico integral y competente para todas las actividades disciplinares, jerarquizando la labor musical” (Vera Malhue 2015, 108).

Este proceso de cambio no concluyó aquí, sino que se orientó hacia los objetivos fundamentales de acercar la música a la sociedad chilena y fomentar la producción y difusión de obras de autores nacionales. De este modo, los esfuerzos del IEM se centraron en un primer momento en generar una programación estable —a través de diferentes temporadas en Santiago y giras de sus formaciones por el norte y sur del país— que propiciase, por un lado, la recepción musical de las grandes obras del repertorio universal —lo que incluía la visita al país de orquestas, solistas, directores y grupos de cámara extranjeros— y, por otro, la oportunidad de estrenar y difundir la obra de los autores chilenos. Sumado a ello, para el incentivo de la creación musical se establecieron “los Festivales de música chilenos, que tuvieron un carácter análogo al Salón Oficial de Artes Plásticas, en cuanto a la presentación pública de un conjunto de obras al estímulo que ello significa para el artista”<sup>6</sup>.

En estos dos propósitos encontramos reflejado el sentido paternalista de la Universidad hacia la sociedad chilena, una visión para la que la grabación, a través de su difusión en la radio, se convertiría en un gran aliado. En el IEM había recaído “la responsabilidad completa de la cultura musical del país”<sup>7</sup>, y

---

<sup>5</sup> Véase, por ejemplo, Vaccaris (2012) y Rojas (2017).

<sup>6</sup> Luis Merino. 1980. “Los Festivales de Música Chilena: génesis, propósitos y trascendencia”. *Revista Musical Chilena* 34, n.º 149-150: 80.

<sup>7</sup> Comité Editorial. 1959. “Difusión musical en las provincias”. *Revista Musical Chilena* 13, n.º 64: 4.

dado que sus organismos se sufragaban por un impuesto nacional, desde todos los puntos de la geografía chilena se hacía legítima demanda para que estos fuesen a desarrollar su actividad artística allí. En este sentido, es preciso tener presente que “Chile es un país inmenso y las distancias son enormes<sup>8</sup>”, lo que condicionaba logística y económicamente las salidas de la Sinfónica y hacía totalmente inviables las producciones operísticas y de *ballet*: “El Instituto no puede tampoco abordar las presentaciones de ópera, género enormemente costoso y complicado, y la mantención misma de un cuerpo de baile vendrá a ser posible solo cuando ya existan los elementos preparados y estén claros los recursos con que montar varios espectáculos cada año”<sup>9</sup>.

Por este motivo, las posibilidades que brindaban los medios técnicos y la proliferación de radioemisoras ofrecían la oportunidad de hacer llegar la música a cualquier rincón del país:

[E]n todos los países, se estudia cómo acercar el arte a la colectividad y cómo hacer llegar sus grandes obras al mayor número de personas. A través de 23 radioemisoras chilenas de Iquique a Magallanes y de 3 en la ciudad de Santiago, se transmite semanalmente, durante todo el año, conciertos sinfónicos y de cámara, con amplias explicaciones sobre las obras. En total se transmiten 1.508 conciertos anuales por radio [...] dándole especial preferencia a la música de autores chilenos<sup>10</sup>.

Esta visión era compartida por los compositores, que observaban cómo el concierto en directo —por las dificultades anteriormente enunciadas y que conducían a su excepcionalidad en las provincias— no terminaba de ser un medio eficaz para ampliar el conocimiento —calificado por Alfonso Letelier como de “escaso o nulo”— que la sociedad chilena tenía sobre ellos y sus obras<sup>11</sup>. Por ello, se apuesta por la grabación de discos “como el medio más eficaz [...] para [su] divulgación”<sup>12</sup>.

Este cambio de paradigma para con la difusión del repertorio afectó al proceso de recepción del mismo, pues el institucionalismo universitario se cuidó de separar la producción musical académica de la popular. Mientras la primera se asoció al concepto de obra de arte autónoma, la segunda quedó circunscrita al ámbito funcional y lúdico de la industria musical (Vera Malhue 2015); de este ámbito solo se recurrió al “folclore entendido como un origen esencial de la nacionalidad, desde la ruralidad” (Vera Malhue 2015, 108).

En relación con esta cuestión podemos observar la evidente voluntad pedagógica de esta difusión: no se trata solo de que el chileno escuche música, de que conozca un repertorio amplio, sino que esa escucha sea atenta, informada,

<sup>8</sup> Comité Editorial. 1957. “La difusión musical en Chile”. *Revista Musical Chilena* 11, n.º 56: 6.

<sup>9</sup> Comité Editorial. 1959. “Difusión musical en las provincias”. *Revista Musical Chilena* 13, n.º 64: 4.

<sup>10</sup> Comité Editorial. 1957. “La difusión musical en Chile”. *Revista Musical Chilena* 11, n.º 56: 6.

<sup>11</sup> Alfonso Letelier. 1959. “Editorial”. *Revista Musical Chilena* 13, n.º 66: 5.

<sup>12</sup> Alfonso Letelier. 1959. “Editorial”. *Revista Musical Chilena* 13, n.º 66: 5.

con independencia de su nivel de formación. Para ello, y a fin de reforzar los sentimientos de vertebración e identidad nacionales, se buscó que la sociedad tomase familiaridad y se reconociese en los compositores, músicos y formaciones al servicio del país, dotando *de facto* a estos de un prestigio y significación hasta entonces desconocidos para la profesión musical:

Creemos que los trabajadores y sus familiares aprenderán a apreciar mucho mejor una grabación en disco o cinta magnética, o un programa radial [...] si pueden relacionar al músico y su ejecución con compositores y ejecutantes que hayan personalmente conocido o a quienes puedan identificar en la grabación [...]<sup>13</sup>.

Una relación –basada en la identificación y reconocimiento del compositor o intérpretes de la obra escuchada por parte del público– para la que se apostaba por combinar el concierto en directo con la grabación, para lo que resultaba indispensable registrar todo aquello que se producía; de este modo, el IEM contó con su propio Departamento de Grabaciones, que inició su tarea a partir de 1950 (Bustos 2007, 807) asumiendo las funciones de garante del patrimonio musical chileno y como primer eslabón para asegurar su difusión.

#### *Hacia el proceso de internacionalización de la música chilena*

Toda vez que la vida musical del país gozaba de manifiesto dinamismo, fueron surgiendo voces que echaban en falta el poner en marcha iniciativas que viniesen a impulsar la internacionalización de la música chilena. Esta idea entroncaba con el proceso de reafirmación cultural de la identidad latinoamericana, que se sirvió del altavoz de sus festivales de música<sup>14</sup> para defender que “el panorama general de América Latina [era] más rico y valioso que el de un simple mercado explotable por los directores y solistas que Europa y Norteamérica [...] envían en gira cada año<sup>15</sup>”.

Se trataba de una visión no excluyente, que perseguía la integración a través de la valoración de la producción musical de las diferentes naciones, reconociendo a su vez las singularidades propias de cada una de ellas, así como la diversidad de lenguajes creativos de sus compositores. Así lo expresa Inocente Palacios, uno de los promotores de la Asociación Interamericana de Música (Astor 2007, 77-115), en el discurso inaugural del II Festival de Música Latinoamericana de Caracas de 1957:

---

<sup>13</sup> Comité Editorial. 1960. “Cruzada de extensión cultural en los sectores obreros”. *Revista Musical Chilena* 14, n.º 73: 151.

<sup>14</sup> Hasta el marco cronológico que nos ocupa –finaliza en 1960–, se habían celebrado en Caracas (1954 y 1957), Montevideo (1957), Washington y Buenos Aires (1958). Véase Juan Orrego Salas. 1958. “Festivales de Música Americana”, *Revista Musical Chilena* 12, n.º 61: 3-6 y Vázquez (2022,15-43).

<sup>15</sup> Domingo Santa Cruz. 1957. “Los festivales latinoamericanos de música y el festival de Montevideo”. *Revista Musical Chilena* 11, n.º 55: 37.

Nuestros países vienen aquí con su voz propia [...], mas no con la intención de crear una cultura cerrada [sino] todo lo contrario. Los hombres de América afirman su voz recia y poderosa, madura con estudio y conciencia, para reclamar el puesto que ya nadie puede discutirles en el concierto de la cultura universal [...], para que mañana nuestra música no sea patrimonio exclusivo del continente sino patrimonio de todos los hombres del mundo<sup>16</sup>.

De nuevo, la radiodifusión se convirtió en el primer medio efectivo para la internacionalización del repertorio chileno, con Estados Unidos y Argentina<sup>17</sup> como principales destinatarios; un proceso iniciado en 1945 y que alcanzó cierta importancia gracias al intercambio de programas entre la Radio Sociedad Nacional de Agricultura y la cadena CBS de Nueva York (Bustos 2007, 838).

Por desgracia, la circulación en directo de buena parte de estas obras no corría la misma suerte. A pesar de los esfuerzos del IEM por promover la edición de materiales que estuviesen disponibles para su interpretación<sup>18</sup>, las creaciones chilenas no terminaban de penetrar en el circuito concertístico americano, no digamos ya del europeo:

Los compositores chilenos partimos decepcionando a norteamericanos y europeos al no ser indígenas ni negros, o por lo menos muy mestizos artísticamente como ellos esperaban; carecíamos del indispensable exotismo. Nuestros aires criollos no eran rítmicamente arrebatadores como la samba, la rumba, el batuque, y en ellos asomaba un evidente ancestro español. El elemento araucano, la única nota exótica que en ese tiempo podíamos exhibir, Isamitt<sup>19</sup>, al utilizarla, la había finamente confitado en armonías debussianas o series dodecafónicas (Bustos 2007, 836).

Pero ¿de quién era la responsabilidad de difundir este repertorio sino de los propios músicos chilenos? Las orquestas y grupos de cámara en gira lo hacían programando obras del repertorio europeo y americano, restringiendo cualquier atisbo de novedad a la propia nacionalidad de sus ejecutantes. Ni siquiera los directores extranjeros invitados a ponerse al frente de la Sinfónica —que bien podrían haber dirigido algunas de estas obras para, mediante su conocimiento, apostar por su inclusión en futuros programas con otras formaciones— participaron en las giras por provincias, donde era más frecuente la interpretación de este repertorio.

Chile contaba con una de las mejores orquestas de Latinoamérica, solistas de renombre y un cuarteto nacional, pero el IEM carecía de medios para que sus organismos saliesen del país, lo que hubiese facilitado en parte

<sup>16</sup> Inocente Palacios. 1957. “Discurso del Dr. Inocente Palacios”. *Revista Musical Chilena* 11, n.º 53: 16.

<sup>17</sup> Comité Editorial. 1958. “Intercambio musical con Argentina”. *Revista Musical Chilena* 12, n.º 62: 74.

<sup>18</sup> Gustavo Becerra. 1960. “Editorial. Publicaciones chilenas en la Unión Panamericana”. *Revista Musical Chilena* 14, n.º 70: 5-6.

<sup>19</sup> En referencia al compositor y musicólogo chileno Carlos Isamitt Alarcón (1885-1974).

la recepción de obras de autores nacionales. Es, pues, en el disco donde se concentran los anhelos del institucionalismo musical del país andino; un producto artístico a través del que dar a conocer este repertorio, que supone a su vez reflejar el nivel interpretativo de los músicos que lo presentan y, en conjunto, la riqueza de su vida musical.

Es así como el IEM, a través de su Departamento de Grabaciones, impulsó el registro de un muy importante número de composiciones chilenas, llegando a realizar incluso llamamientos para tal fin:

El Departamento de Grabaciones del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile ha enviado una carta circular a todos los compositores nacionales, informándoles que ese departamento iniciará la grabación en cinta magnética de todas las obras chilenas que no hayan sido grabadas hasta la fecha y que, además, procederá a la revisión de las existentes, para mejorarlas en los casos en que ello sea aconsejable [para] contar con un archivo de grabaciones que abarque la totalidad de las obras producidas por los compositores nacionales [...] <sup>20</sup>.

Con ello no solo se perseguía la construcción de un importante archivo sonoro, sino que este proyecto formaba parte de un plan mayor y más ambicioso: la creación de un Centro de Documentación Chilena. Este respondía a la intención del Consejo Internacional de Música –presidido en ese momento por Domingo Santa Cruz– de generar una red de centros de carácter estatal que facilitasen la difusión y circulación de la producción musical contemporánea, a través de procesos de intercambio y colaboración:

Para reforzar más nuestra acción internacional, nos proponemos crear centros de documentación de todo lo que concierne a la vida musical del siglo XX. [Estos] comprenderán música impresa, grabaciones, documentos bibliográficos, y todo lo que los comités nacionales requieren [...] en favor del desarrollo de las relaciones internacionales <sup>21</sup>.

Dentro de estos soportes, el disco adquiere un papel de preeminencia sobre el resto, convirtiéndose en objeto y medio para el fomento de las relaciones transnacionales <sup>22</sup>. Sin embargo, para ello antes debían salvarse los obstáculos que limitaban en buena medida la circulación de este material, hasta el punto de concebirlo como una suerte de bien de primera necesidad para la difusión musical:

---

<sup>20</sup> Comité Editorial. 1960. “Departamento de Grabaciones del Instituto de Extensión Musical grabará en cinta magnética obras chilenas”. *Revista Musical Chilena* 14, n.º 72: 139.

<sup>21</sup> Domingo Santa Cruz. 1957. “Texto de la carta dirigida a los miembros del Consejo Internacional de Música, por su presidente Don Domingo Santa Cruz”. *Revista Musical Chilena* 11, n.º 53: 25-26.

<sup>22</sup> Comité Editorial. 1960. “Jack Bornoff visita Chile”. *Revista Musical Chilena* 14, n.º 70: 104.

Si la vida musical escapa hoy día a la asfixia comercial de los conciertos, es en gran parte gracias al disco; si incluso en los lugares más alejados de los grandes centros musicales se está al alcance de la riqueza musical del pasado y se puede conocer la música del presente, es gracias a las grabaciones, y deberíamos poderlas adquirir con las mismas facilidades que los libros [,] creando una cadena de acción internacional contra las barreras que convierten la circulación de los discos en un acto casi delictuoso<sup>23</sup>.

De este modo, desde la presidencia chilena del Consejo Internacional de Música se impulsará el que las grabaciones sean reconocidas como el equivalente del libro, gozando consecuentemente de las mismas facilidades de circulación.

En el caso del Centro de Documentación Chilena, este se encontraba formado por “los distintos departamentos de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y [del propio] Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile<sup>24</sup>”. Este contribuiría, entre otros, a los intercambios de música grabada en cinta magnética con Argentina, Perú, Venezuela y Uruguay<sup>25</sup>; tres de los cuatro países organizadores de festivales de música latinoamericana.

Sin embargo, desde la dirección del IEM se tenía claro que la generación de este material –cuyo objetivo era el de servir de reflejo de la vida musical de Chile en ese momento–, no podía recaer de forma única y exclusiva sobre este organismo; así, en el editorial del número 60 de la *Revista Musical Chilena*, Gustavo Becerra expone las tres premisas fundamentales que debiesen regir este proceso de internacionalización de la música chilena:

- 1.º Que la labor de extensión no puede abarcarse en su totalidad por organismos estatales;
- 2.º Que agotados los medios financieros de los focos oficiales nacionales de irradiación, procede interesar a los internacionales;
- 3.º Que solo una orientación hacia la demanda particular puede ser una verdadera siembra de cultura<sup>26</sup>.

Se aboga, de esta forma, por apostar por fórmulas de colaboración público-privadas que tengan como fin último la producción de discos comerciales.

---

<sup>23</sup> Domingo Santa Cruz. 1957. “Texto de la carta dirigida a los miembros del Consejo Internacional de Música, por su presidente Don Domingo Santa Cruz”. *Revista Musical Chilena* 11, n.º 53: 27.

<sup>24</sup> Comité Editorial. 1960. “Jack Bornoff visita Chile”. *Revista Musical Chilena* 14, n.º 70: 104.

<sup>25</sup> Comité Editorial. 1958. “Intercambio”. *Revista Musical Chilena* 12, n.º 61: 68-69.

<sup>26</sup> Gustavo Becerra. 1960. “Editorial. Publicaciones chilenas en la Unión Panamericana”. *Revista Musical Chilena* 14, n.º 70: 5-6.

### *Hacia la confirmación de una realidad*

La llegada de Juan Orrego Salas a la dirección del IEM –el 13 de noviembre de 1957– supuso un importante impulso para las aspiraciones, materializadas en “una de las iniciativas de mayor significación<sup>27</sup>”, de esta etapa: la grabación de discos comerciales sobre música chilena<sup>28</sup>.

Merced a los importantes vínculos de este compositor con Estados Unidos, se rubrica un contrato con RCA Víctor por el cual se acuerda reservar, de forma bianual, los meses de octubre y noviembre para realizar estas grabaciones.

Si bien las relaciones entre el IEM y la compañía americana se remontaban a 1943<sup>29</sup>, las iniciativas habían sido muy esporádicas y, aquellas que finalmente habían llegado a materializarse, no habían terminado de arrojar los resultados esperados<sup>30</sup>. Como ejemplo, podemos hacer referencia a las palabras de Domingo Santa Cruz en alusión a la grabación de su *Égloga* –con Víctor Tevah al frente de la Sinfónica y Olinfa Parada como solista– en el primero de los dos discos aparecidos en 1952<sup>31</sup>: “El resultado fue mediocre, especialmente en mi obra, que sonó chata, con errores, incluso, que me hicieron pedir el retiro de la edición” (Bustos 2007, 835). Sin embargo, esta experiencia sirvió de aprendizaje. Los detalles y medios técnicos destinados a la grabación y edición del material presentes en este nuevo acuerdo auguraban el que, por fin, Chile contase con el vehículo idóneo para la difusión de su música:

La importancia que entraña este trabajo de grabaciones de música chilena nunca será lo suficientemente subrayado. Las posibilidades de que nuestras obras se ejecuten con la frecuencia que su difusión y conocimiento requieren son escasas; una gran parte de la producción musical chilena permanece en un claustal retiro que en el mejor de los casos impide el juicio del público. El disco viene a solucionar este problema; por medio de él, nuestro país, en primer lugar, podrá conocer a sus compositores<sup>32</sup>.

---

<sup>27</sup> Comité Editorial. 1959. “Con obras de Letelier y Becerra se inicia publicaciones RCA Víctor de Música Chilena”. *Revista Musical Chilena* 13, n.º 64: 90.

<sup>28</sup> Alfonso Letelier. 1959. “La labor de Juan Orrego Salas en el Instituto de Extensión Musical”. *Revista Musical Chilena* 13, n.º 68: 1-3.

<sup>29</sup> Tras convenio firmado el 31 de diciembre de 1943, se editó *Álbum de Aires Tradicionales y Folkloricos de Chile*, así como dos discos de 78rpm: *La voz*, de Pedro Humberto Allende, y otro a cargo del Coro de Concepción, con repertorio polifónico renacentista. Véase Bustos (2007, 817).

<sup>30</sup> Esta circunstancia aconteció como consecuencia de no disponer del tiempo y pruebas suficientes, registrando las obras en ensayos generales o en el propio concierto, no disponiendo la RCA Víctor de los medios necesarios para realizar la conversión de cinta magnética a disco. Véase Alfonso Leng. 1958. “Editorial”. *Revista Musical Chilena* 12, n.º 59: 3-6.

<sup>31</sup> Además de la obra citada, el primero contenía la primera sinfonía de Juan Orrego Salas, mientras que el segundo *Vitral de la Anunciación*, de Alfonso Letelier y *Andante apassionato y Tres aires chilenos* de Enrique Soro. Véase Bustos (2007, 835).

<sup>32</sup> Alfonso Leng. 1958. “Editorial”. *Revista Musical Chilena* 12, n.º 59: 6.

Para superar el escollo de la importante inversión económica y asegurar la viabilidad que demandaba un proyecto de esta envergadura, se recurrió a una original fórmula que ya había sido puesta en práctica para la edición de partituras de música chilena, cosechando excelentes resultados<sup>33</sup>. En este caso sería el IEM el que, a través de su Departamento de Grabaciones, pudiese a disposición del proyecto sus equipos técnicos y de grabación, realizándose el proceso de masterización en los estudios de la RCA Víctor.

De este modo, en diciembre de 1958 se entregan las primeras “cintas magnéticas grabadas con suficiente material para hacer los primeros seis discos Sello Rojo de Alta Fidelidad de Música Chilena<sup>34</sup>”; en ellos, aparecerían “las obras sinfónicas y de cámara de compositores chilenos, ejecutadas por la Orquesta Sinfónica de Chile, conjuntos de cámara y solistas chilenos<sup>35</sup>”. Además, “[l]as carátulas de los discos de música chilena [serían] realizados por artistas nacionales, aunando así la música y las artes plásticas<sup>36</sup>”.

Mientras que en el caso de las grabaciones de música de cámara se seguía el “sistema de poner en una cara la obra de autor chileno y en la otra una de repertorio<sup>37</sup>” –aduciendo que con ello se ofrecía “un mayor interés al público y al solista lo cual [redundaba] en una ventaja apreciable para el compositor<sup>38</sup>–, las de música sinfónica contenían repertorio de autores nacionales en ambas caras. Es respecto a esta última dimensión donde podemos observar cómo se produce una nueva concepción del disco, que deja de ser medio para la difusión de un repertorio concreto para convertirse en una creación artística en sí, reflejo del momento cultural de un país.

El primero de los tres que llegaron a grabarse contenía “‘La vida del campo’, movimiento sinfónico para piano y orquesta de Alfonso Letelier y ‘Concierto para violín y orquesta’ de Gustavo Becerra<sup>39</sup>”. Fue grabado por la Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah y contando con Flora Guerra y Enrique Iniesta<sup>40</sup> como solistas, respectivamente; la portada fue del pintor Pablo Buchard Aguayo.

---

<sup>33</sup> Gustavo Becerra. 1960. “Editorial. Publicaciones chilenas en la Unión Panamericana”. *Revista Musical Chilena* 14, n.º 70: 3-6.

<sup>34</sup> Comité Editorial. 1959. “Con obras de Letelier y Becerra se inicia publicaciones RCA Víctor de Música Chilena”. *Revista Musical Chilena* 13, n.º 64: 90.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Alfonso Leng. 1958. “Editorial”. *Revista Musical Chilena* 12, n.º 59: 4.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Comité Editorial. 1959. “Con obras de Letelier y Becerra se inicia publicaciones RCA Víctor de Música Chilena”. *Revista Musical Chilena* 13, n.º 64: 90.

<sup>40</sup> Es importante señalar que el violinista madrileño, concertino de la Sinfónica y primer violín del Cuarteto del IEM, había adquirido la nacionalidad chilena.

Consecuencia indirecta de este proyecto fue que el institucionalismo chileno contase con un importante archivo de música grabada que, sin formar parte de los envíos a la RCA Víctor, constituía un material susceptible de radiodifusión:

Además de las transmisiones directas de los conciertos de la Temporada de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile [1959] y transmisiones de las grabaciones de estos mismos conciertos en Santiago y provincias a través de una amplia red de emisoras, el Instituto ampliará sus transmisiones por radio con grabaciones exclusivas en cinta magnética. Estos nuevos programas radiales serán posibles gracias a los convenios suscritos por el Instituto de Extensión Musical con Radio del Estado, de Argentina; Radio Sodre, de Montevideo; División Radial y Televisión de los Estados Americanos, OEA, y con el Ministerio de Relaciones Culturales de la Unión Soviética, además de otras entidades similares<sup>41</sup>.

Además, parte de estos discos fueron entregados a diferentes personalidades y representantes de instituciones culturales nacionales y extranjeras, a fin de que hiciesen las veces de embajadores de esta música en el exterior:

Cuadro 1. Envíos al exterior de música chilena (1958)<sup>42</sup>

Destinatario <sup>43</sup>	Cargo u objeto	Contenido
Javier Gelmí Pellet	Difusión en los Estados Unidos	19 obras de 13 compositores
Daniel Quiroga	Crítico de <i>El Debate</i> <sup>44</sup>	10 obras de 10 compositores
Gilbert Chase	Agregado Cultural de la Embajada de Estados Unidos en Bruselas	18 obras de 1 compositor <sup>45</sup>
Organización de Estados Americanos	Difusión radiofónica	9 obras de 8 compositores

En estas circunstancias podemos observar de nuevo cómo el proceso de transformación cultural del país se orienta hacia una internacionalización que en ningún caso pierde de vista el objetivo educacional del que parte. Se trata de una premisa mantenida en el tiempo por la cual el movimiento musical generado desde el IEM debe repercutir, primero, en la propia sociedad, para después exportarse; un planteamiento muy presente en figuras clave del institucionalismo chileno, como Domingo Santa Cruz, quien sostenía que “el destino de la composición nacional era su propio país y luego [...] rebalsar hacia el exterior” (Bustos 2007, 838).

<sup>41</sup> Comité Editorial. 1959. “Conciertos por radio”. *Revista Musical Chilena* 13, n.º 63: 73.

<sup>42</sup> Comité Editorial. 1959. “Otros envíos al exterior. Música chilena y universal ejecutada por conjuntos chilenos”. *Revista Musical Chilena* 13, n.º 63: 69.

<sup>43</sup> Además, se entregan siete obras a Institutos de Cultura con sede en el país, y cuarenta y siete a compositores e intérpretes chilenos. *Ibid.*

<sup>44</sup> Delegado chileno en el VI Seminario de Críticos Musicales celebrado en Pittsburg (Estados Unidos).

<sup>45</sup> Juan Orrego Salas.

Llegamos a vislumbrar el atisbo de culminación de esta corriente transformadora a finales de la década de 1950, donde se reconoce el “notable progreso que se ha realizado en estos últimos años en Chile, en materia de discos y grabaciones<sup>46</sup>», con el proyecto de colaboración con la discográfica americana a la cabeza. Desafortunadamente, esta tendencia quedaría en suspenso a causa del estallido del conflicto con el organismo responsable, en última instancia, de realizar estas grabaciones: la Sinfónica de Chile.

### **La crisis y sus consecuencias. El conflicto de la Sinfónica y la polémica Santa Cruz-Becerra**

A finales de los años cincuenta, el proceso de efervescencia cultural que atravesaba Chile coincidió con una aguda crisis económica que afectó a gran parte de Iberoamérica, y que tendría repercusiones importantes para el panorama musical del país andino. Dentro de este contexto, surgiría el conflicto que paralizaría la actividad de la Sinfónica de Chile; un conflicto que acabó produciendo no solo una profunda fractura entre la orquesta y las autoridades del IEM –de la que esta dependía–, sino también entre quienes dirigían y habían dirigido dicha institución, así como entre los músicos de la propia formación.

La primera de las causas del enfrentamiento la encontramos en la desinformación que los músicos de la orquesta tenían acerca del proyecto con la RCA Víctor, para el que no se había contado con ellos más allá de reservar los meses de octubre y noviembre –libres de compromisos– para grabar. Al tratarse de discos comerciales, una vez publicado el primero de la serie, la Sinfónica entendió que se estaban menoscabando sus derechos sobre los royalties de la misma:

Quando después de aparecer el primer long play [...] la orquesta se enteró de la existencia de un contrato firmado con la poderosa RCA, el Centro de Profesores de la OSCH formuló de inmediato una protesta a la Junta Directiva del IEM, manifestando que en sus obligaciones no figuraba la de grabar discos comerciales, y que, en tal caso, [...] esta clase de trabajos estaban sujetos a royalties; por tanto solicitaba negociar un pronto acuerdo sobre este punto; de no ser así, la orquesta se opondría en el futuro a grabar nuevas obras en tal modalidad (Cullel 2013, 140).

Esta era una cuestión que no había sido tomada en cuenta por parte del IEM a la hora de rubricar el acuerdo con la compañía americana, en el convencimiento de que la grabación –fuese comercial o no– se incluía dentro del articulado de los estatutos que regía esta institución, que “enfaticaba la misión de dar a conocer y divulgar la música de los compositores

<sup>46</sup> Luis Gastón Soubllette. 1960. “Discos”. *Revista Musical Chilena* 14, n.º 70: 123.

nacionales” (Cullel 2013, 140). Siguiendo a Kraft (1996), y si bien los integrantes de la Sinfónica tenían una mayor estabilidad laboral que los músicos de orquesta estadounidenses al ser considerados funcionariado de la Universidad de Chile, no es menos cierto que la remuneración por estos derechos constituía una puerta –como complemento– a la mejora de su poder adquisitivo.

Llegados a este punto, tanto el decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales –el compositor Alfonso Letelier<sup>47</sup>– como la directiva de la orquesta, elevaron sendas comunicaciones a las altas autoridades universitarias manifestando este desacuerdo; con ello se daba publicidad al desencuentro, algo que “irritó enormemente a la cúpula del IEM, muy en particular a Orrego Salas y a Carvajal<sup>48</sup>, quienes contaban a su favor con un grupo de la Sinfónica que no compartía el criterio de la mayoría” (Cullel 2013, 140).

Pero el motivo que tradujo estas desavenencias en enfrentamiento fue la aprobación de un nuevo reglamento para la Sinfónica; un documento “en cuyo articulado figuraban muchas de las normas que regían la actividad de las orquestas norteamericanas, en las que el músico estaba prácticamente sometido a rígidas pautas de trabajo y a una ciega obediencia, facilitándose los despidos en cualquier instante” (Cullel 2013, 141). Este nuevo ordenamiento suponía, *de facto*, la pérdida de la estabilidad laboral proporcionada por la Universidad, a través del IEM, a los músicos de la orquesta desde su fundación; una premisa que nació, entre otros, de la postura de quien fuese uno de sus más decididos impulsores: Domingo Santa Cruz.

La promulgación de un marco legal que sirviese de amparo y otorgase cierta estabilidad a la actividad musical profesional había sido una reclamación constante por parte de los principales agentes del movimiento cultural chileno. Incluso, con ciertos matices, había sido una aspiración compartida tanto por el propio Santa Cruz como por quien fuese impulsor del Primer Congreso de Músicos de Chile<sup>49</sup>, Pablo Garrido. El primero, en su discurso dentro del contexto de este congreso, defendió la importancia de que los integrantes de la Sinfónica tuvieran un ingreso estable y seguridad social, diciendo que “el hombre que va a trabajar con el espíritu no puede estar pensando en la olla a medio llenar ni los hijos descalzos<sup>50</sup>”. De esta cita se extrae la consideración que otorga Santa Cruz al trabajo musical –académico–, conceptualizándolo como “profesión

---

<sup>47</sup> Su obra *La Vida del Campo*, movimiento sinfónico para piano y orquesta, había aparecido en el primero de estos discos. Véase Comité Editorial. 1959. “Con obras de Letelier y Becerra se inicia publicaciones RCA Víctor de Música Chilena”. *Revista Musical Chilena* 13, n.º 64: 90.

<sup>48</sup> Director del IEM y director de la Sinfónica, respectivamente.

<sup>49</sup> Previo a la creación del IEM, tuvo lugar en julio de 1940.

<sup>50</sup> *Discurso de Domingo Santa Cruz en el Primer Congreso de Músicos de Chile*. En Karmy (2021a, 202).

espiritual<sup>51</sup>” que interpela más al arte que a la propia dimensión laboral. Así, la estabilidad laboral no es más que un medio para asegurar la dedicación exclusiva de los profesionales de la música en su desempeño artístico. Por el contrario, los postulados defendidos por Garrido, más integradores, apostaban por reconocer al músico como trabajador, con independencia de los espacios culturales en los que circunscribía su actividad, ya fuese esta popular o no<sup>52</sup>.

A pesar del posicionamiento de Santa Cruz, con el devenir de las temporadas este hubo de escuchar a aquellos que manifestaron sus argumentos con una postura diametralmente opuesta. Cuenta que, en conversación con el compositor y director mexicano Carlos Chávez, este le comentó que, a su juicio, “había sido un error crear la Orquesta permanente, integrada por empleados públicos contratados y con las garantías de aumentos y jubilaciones. Me dijo: ‘tendrás una orquesta de burócratas, más atentos a los sueldos que a tocar bien’” (Bustos 2007, 751). Eugene Ormandy, director de la Orquesta de Filadelfia, también le manifestó esta opinión (Bustos 2007, 751).

De estos testimonios subyace la cuestión respecto a la naturaleza del trabajo en el ámbito musical; un concepto para el que resulta preciso analizar cada situación profesional, a la hora de definirlo como autónomo y libre o, por el contrario, sujeto a las directrices de la industria o la institución que lo sustentan. En el caso del músico de orquesta, encontramos el problema de la imposibilidad de separar trabajador y producto, “lo que ocasiona que los aspectos virtuosos de la performance no le sean atribuidos a quien la ejecuta [sino a la masa orquestal en la que se desempeña]” (Mauro 2020, 12). De acuerdo a esta circunstancia puede inferirse que la individualidad creativa se pone al servicio del colectivo hasta el punto de disolverse en él, frente al rol encargado de tomar las decisiones interpretativas –la dirección–, que ostenta una posición de privilegio.

Aludiendo a la situación que se analiza en este artículo y haciendo referencia a Stahl, las disputas por el contrato y los derechos de autor entre músicos de la Sinfónica y los responsables del IEM, reflejan la tensión entre los principios de autonomía y responsabilidad individual, y el poder del institucionalismo –el empleador en este caso– para controlar el trabajo y apropiarse del producto (Stahl 2012).

Volviendo a las recomendaciones de Chávez y Ormandy, y en un sentido más pragmático, el modelo de orquesta que defendían brindaba la posibilidad de que esta se nutriese de los mejores elementos posibles en cada temporada, o que sus integrantes no perdiesen el grado

---

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Sobre Garrido, véase Donoso y Ramos (2021, 56-83) y Karmy (2021b, 98-118; 2021a).

de tensión necesaria y el nivel técnico para abordar de manera óptima la praxis interpretativa. Con ello, el producto artístico trasciende el trabajo musical, dejándolo –junto a los derechos que lo amparan– al margen del proceso creativo.

Al contrario de lo que pudiese parecer, el planteamiento de Santa Cruz no estaba tan alejado del de estos dos directores; para su forma de entender el ser músico, este debía tener al arte como la “ocupación capital de su vida” (Karmy 2021a, 202), quedando en segundo plano el sustento económico. Dentro de esta concepción, es la calidad artística la que permite “hace[r] de la música una profesión espiritual” (Karmy 2021a, 202), una virtud que otorga “el ‘derecho’ [de] ser apreciados por la sociedad y ‘pedir que el marco general de la cultura’ los acoja. Sin esto, [...] ‘el progreso de la actividad artística se hace estéril y se vuelve mecánica de repetición’” (Karmy 2021a, 203–204).

El director del IEM compartía, en su visión más pragmática, estas posturas; incluso en términos muy parecidos, pues uno de los principios en los que se sustentó este nuevo reglamento afirmaba que “para que el instrumentista de orquesta rinda el cien por cien de su capacidad, no debe usufructuar de la propiedad del cargo corriendo el riesgo de burocratizarse” (Cullel 2013, 141).

El 27 de abril de 1959, las tensiones generadas entre la orquesta y el IEM terminaron por estallar cuando la orquesta se negó a grabar la *Primera Sinfonía* de Roberto Falabella, lo que condujo a un paro de la actividad sinfónica que tendría como consecuencias inmediatas la supresión de la temporada y consiguiente devolución de abonos, así como la cancelación de contratos de los artistas invitados, junto con sus respectivas indemnizaciones. Además, esta situación provocó las salidas de Orrego Salas y Carvajal al frente del IEM y de la orquesta, respectivamente.

Aun así, quizás lo más doloroso para esta etapa fuese la interrupción *sine die* de las grabaciones para Víctor RCA. Este golpe fue acusado también por los compositores, que vieron cómo se desvanecía una posibilidad sólida de fomentar la difusión de sus obras; en la grabación, como hemos venido mencionando, se concentraban los anhelos de unos artistas para los que su medio de difusión tradicional –el concierto– estaba en crisis:

El concierto, pues, como institución, ha hecho crisis. Es por eso que su centro de gravedad está cada día más en torno de la ejecución que de la música; es por eso que a la gente, por lo general, le interesa más una localidad desde la cual pueda “ver las manos” del pianista, que hallarse en un sitio en donde oiga mejor<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Domingo Santa Cruz. 1959. “Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música III. Desajuste en la vida musical”. *Revista Musical Chilena* 13, n.º 67: 46.

Santa Cruz entiende este proyecto como una misión y no como un compromiso profesional, “una nueva dimensión en la vida musical y una válvula de escape que viene a salvar nuestra cultura”<sup>54</sup>. Por ello, en las gestiones de Gustavo Becerra —que a la marcha de Orrego Salas ocupó la dirección del IEM— para resolver el conflicto se aprecia una claudicación ante los músicos de la orquesta, en detrimento de uno de los principales objetivos fundacionales de la institución: la difusión de la música chilena. Es de este modo como surge la polémica entre estas dos figuras que, en sendos artículos publicados en la *Revista Musical Chilena*, pugnarán por defender diferentes visiones del panorama cultural del país.

En el número 69 de esta publicación, y al hilo de otro artículo de Salas Viú sobre la mala salud de que venían gozando las últimas ediciones de los Festivales de Música Chilena<sup>55</sup>, Santa Cruz arremete contra la supuesta posición de debilidad del IEM ante las exigencias de la Sinfónica: “El Instituto ha ido en los últimos tiempos perdiendo, de más en más, su sentido en favor de la composición y de lo nacional [...] a medida que las exigencias del personal de orquesta han sido en él preponderantes<sup>56</sup>”. Esta postura había sido manifestada en otras ocasiones, situando a los músicos como los principales competidores de los compositores por los recursos disponibles. Unos recursos que en el caso de los primeros se traducen en retribución por ejecutar, sin importar el repertorio, mientras que en el de los segundos, por hacer crecer la cultura del país a través de la creación musical:

Luego venía algo más complicado y que, en verdad, se cumplió tarde y como una calamidad obligatoria, *estimular la creación de obras nacionales* y difundirlas. Algunos parlamentarios entendieron que se trataba de tonadas y cuecas y aceptaron. Nosotros callamos. Bien sabíamos que el folclore no requiere de orquestas, ni cuarteto, ni *ballet*, ni coros. Los inconvenientes vinieron por el lado [...] de la Orquesta Sinfónica que se creía destinataria esencial de los dineros y solo para sus actividades y sueldos (Bustos 2007, 745).

Estas alusiones tendrían por respuesta una nueva publicación en el número 71<sup>57</sup> de la misma revista, en el que Becerra acude en defensa del prestigio de la institución que dirige y afea a su maestro y predecesor acusándole de que sus intervenciones hayan cerrado “las posibilidades de conciliación con

---

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> Véase Vicente Salas Viú. 1959. “Los festivales de música chilena. ¿Una bella iniciativa en derrota?”. *Revista Musical Chilena* 13, n.º 66: 6-12; “Los festivales de música chilena. ¿Una bella iniciativa en derrota? II”. *Revista Musical Chilena* 13, n.º 67: 17-21.

<sup>56</sup> Domingo Santa Cruz. 1960. “¿Crisis en nuestro sistema de estímulo a la composición musical?”. *Revista Musical Chilena* 14, n.º 69: 18.

<sup>57</sup> Gustavo Becerra. 1960. “A propósito de un artículo de Domingo Santa Cruz”. *Revista Musical Chilena* 14, n.º 71: 106-109.

nuestro primer conjunto orquestal<sup>58</sup>”, toda vez que el conflicto estaba aún candente. Además, trata de desmontar sus argumentos aludiendo a su anterior etapa de gestión, y esgrimiendo que la mala situación que atraviesa el apoyo a la creación musical no está ligado a las reivindicaciones de la Sinfónica, sino a una crisis coyuntural que afectaba a todos sus estamentos. El IEM se encontraba en una situación de dificultad, debiendo afrontar la importante reducción de su presupuesto y la contraprogramación de la Filarmónica, que había hecho coincidir las fechas de sus conciertos con los de la Sinfónica, con la consiguiente reducción de público y abonos<sup>59</sup>.

En el número 72, Santa Cruz alude directamente a la respuesta de Becerra, a quien como compositor considera aún más responsable de la situación que atraviesa el incentivo a la creación musical, pero también carga de forma velada contra los integrantes de la orquesta, a quienes responsabiliza del fracaso de un proyecto de tanta envergadura para la internacionalización de la música chilena. Así, en su particular concepción sobre el músico, Santa Cruz rebaja a los integrantes de la Sinfónica a “ejecutantes”, una “conceptualización [que buscaba exacerbar] las diferencias respecto al prestigio social y artístico entre [estos y los] compositores” (Karmy 2021a, 206). Ejemplo paradigmático de ello es el fragmento en el que, exponiendo un razonamiento que pretende desmentir a Becerra, inserta este concepto a fin de reafirmar su posición: “para un creador sería insensato ofender y negar la indispensable participación de los ejecutantes sin la cual nuestras obras (para no referirnos sino a lo de interés directo), serían letra muerta<sup>60</sup>”.

Sobre todo el posicionamiento de Santa Cruz respecto a la resolución del conflicto entre el IEM y la orquesta orbita la significación conferida al disco, que “contribuye de un modo poderoso a colocar en su riel, el desquiciado trabajo común de compositores, intérpretes y público<sup>61</sup>”. Entiende que la postura de fuerza adoptada por la Sinfónica ha desviado la mirada hacia “los postulados gremialistas del personal de ejecutantes<sup>62</sup>”, relegando al olvido a los músicos —los compositores—, aquellos capaces de generar cultura, de mantenerla viva a través de sus creaciones: “todo lo que se relaciona con los ejecutantes ha sido puntualmente atendido. Estamos, pues, de baja, y no hay por qué aceptarlo<sup>63</sup>”.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*: 106.

<sup>59</sup> Comité Editorial. 1960. “Dualidad de la actividad sinfónica perjudica a la música y al país”. *Revista Musical Chilena* 14, n.º 72: 3-6.

<sup>60</sup> Domingo Santa Cruz. 1960. “En torno a unas aseveraciones de Gustavo Becerra”. *Revista Musical Chilena* 14, n.º 72: 94.

<sup>61</sup> Domingo Santa Cruz. 1959. “Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música III. Desajuste en la vida musical”. *Revista Musical Chilena* 13, n.º 67: 55.

<sup>62</sup> Domingo Santa Cruz. 1960. “En torno a unas aseveraciones de Gustavo Becerra”. *Revista Musical Chilena* 14, n.º 72: 94.

<sup>63</sup> *Ibid.*: 95.

Santa Cruz argumenta la publicación de sus artículos en la necesidad de reivindicar la figura del compositor, al no haberse unido estos para salvaguardar sus derechos frente a las exigencias de la orquesta; unas reclamaciones con las que estaba en desacuerdo en las formas, y que a pesar de no haber ido contra ellos habían supuesto un ataque directo a las aspiraciones de los autores nacionales. Por tanto, estas manifestaciones solo buscaban que el compositor no perdiese su legítima posición como “término básico de la vida musical<sup>64</sup>”: “Dije, además, y estoy convencido de ello, que a no mediar una enérgica reacción de los compositores reclamando sus derechos, la situación de ser éstos una especie de sobrado en la vida musical del país iría en aumento<sup>65</sup>”.

Finaliza el entonces presidente de la Asociación Nacional de Compositores, apelando a la revisión de las políticas de promoción de la música chilena por parte del IEM, —en un nuevo ataque a la gestión de Becerra y sus predecesores— y apelando —ya en tono más conciliador— a restaurar la colaboración y mutuo acuerdo entre compositores y músicos:

[...] desde hacía años había de sobra cómo cumplir las disposiciones de la Ley sin comprometer en forma alguna lo que los ejecutantes han conseguido con unión y tenacidad. Es decir, se hace indispensable revisar, con respecto a la composición chilena, la política del Instituto, no solo la del Sr. Becerra, sino la que viene siguiéndose desde hace siete años por lo menos. Todo ello, naturalmente, en un ambiente de mutuo acuerdo, porque [...] no estamos los músicos quitándonos el pan los unos a los otros<sup>66</sup>.

Este nuevo entendimiento debería tener como fin la rectificación del “centro de gravedad de la vida musical [a] donde debe hallarse: en la música<sup>67</sup>”, cerrando con ello la disputa: “Es a esto que mis observaciones se dirigen; no a las personas ni a los intereses, sino al arte<sup>68</sup>”.

A pesar de haber reflejado esta polémica, la crisis generada por el conflicto de la Sinfónica no debe entenderse desde la perspectiva de un enfrentamiento unívoco entre orquesta e IEM o entre intérpretes y compositores, sino desde una confrontación de concepciones y planteamientos; estos conminaron a los protagonistas del mismo a tomar partida en uno u otro sentido. Ello queda ejemplificado en el hecho de que los propios profesores de la orquesta no constituyesen un frente común ante el IEM, sino que de entre ellos surgiese una divergencia de opiniones. Estas terminarían

<sup>64</sup> Domingo Santa Cruz. 1959. “Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música III. Desajuste en la vida musical”. *Revista Musical Chilena* 67, n.º 13: 39.

<sup>65</sup> Domingo Santa Cruz. 1960. “En torno a unas aseveraciones de Gustavo Becerra”. *Revista Musical Chilena* 14, n.º 72: 94.

<sup>66</sup> *Ibid.*: 95.

<sup>67</sup> *Ibid.*: 96.

<sup>68</sup> *Ibid.*

con la salida de los jefes de sección –entre otros– de esta formación, dañando irremediabilmente la solidez y prestigio alcanzados desde su fundación (Cullel 2013, 149).

La resolución de esta crisis, que se daría por superada en 1960, coincidiría con el vigésimo aniversario de la creación del IEM. Esta conmemoración sería aprovechada por Becerra para, de forma suscita, esbozar las causas de la misma a fin de que lo acontecido el año anterior no volviese a ocurrir:

Dentro de la Universidad, los servicios musicales han desarrollado una labor, cuyo crecimiento los llevó a una crisis que, una vez superada, nos ha demostrado que nuestras relaciones internas eran precarias y nuestra relación con la vieja casa de Bello<sup>69</sup> tampoco era tan fervorosa y efectiva como las circunstancias lo requerían. Este estado de las cosas fue lo que [...] destruyó nuestro equilibrio, afectando especialmente a nuestras funciones, porque su espíritu no aunaba nuestros propósitos ni ideas<sup>70</sup>.

## Conclusiones

El proyecto discográfico iniciado en 1958 merced al acuerdo entre el IEM y la compañía americana RCA Víctor, supuso una iniciativa de enorme trascendencia para la música chilena. Este suponía la culminación de un proceso de transformación cultural en el que confluían cuestiones como la función paidéutica de la música, la recepción y circulación de repertorios, la diplomacia cultural o la reafirmación de la identidad latinoamericana; un camino en el que la grabación –como producto comercial y como material de radiodifusión– jugó un papel destacado.

Así, en su materialización se depositaron las aspiraciones y anhelos del institucionalismo musical del país, en un contexto en el que el disco adquiere una especial significación: como vehículo de difusión musical y –en el caso de la grabación sinfónica– como creación artística en sí misma, foto fija del panorama del momento.

Sin embargo, el conflicto entre la Sinfónica de Chile y el IEM supuso un inesperado freno a esta andadura, suscitando una crisis posterior que haría tambalear los cimientos de una etapa sin precedentes en el desarrollo musical chileno; en este desacuerdo, que tuvo por detonante una cuestión de reivindicación laboral, subyace un enfrentamiento de concepciones respecto al trabajo artístico y sobre lo que se entiende por ser músico.

---

<sup>69</sup> En referencia a la casa central de la Universidad de Chile y Andrés Bello, primer rector de la institución.

<sup>70</sup> Gustavo Becerra. 1960. “Discurso del director del Instituto de Extensión Musical con ocasión de la celebración del 20 aniversario de la promulgación de la Ley n.º 6696 que le dio vida”, *Revista Musical Chilena* 73, n.º 14: 159.

Aunque este episodio se dio por finalizado en 1960, sus consecuencias se hicieron notar más allá, inaugurando una etapa en la que otras instituciones como la Universidad Católica o la Municipalidad de Santiago de Chile comenzarían a cuestionar el destacado liderazgo cultural ejercido por la Universidad de Chile durante las dos décadas anteriores.

## Bibliografía

- Astor, Miguel. 2007. “La Asociación Interamericana de Música: orígenes venezolanos de un esfuerzo de integración musical del continente”. *Extramuros* 26: 77-115. [http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev\\_exm/article/view/10523](http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_exm/article/view/10523).
- Bustos, Raquel, ed. 2007. *Domingo Santa Cruz Wilson. Mi vida en la música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Cascudo, Teresa, y Germán Gan, coords. 2017. *Palabra de crítico. Estudios sobre prensa, música e ideología*. Logroño: Calanda Music.
- Cullel, Agustín. 2013. “Crónica del histórico conflicto que afectó a la Orquesta Sinfónica de Chile entre el 29 de abril y el 29 de diciembre de 1959”. *Anales del Instituto de Chile* 32: 135-150.
- Donoso, Karen, e Ignacio Ramos. 2021. “La cueca según Pablo Garrido: entre el compromiso político-cultural y un decreto dictatorial (1928-1979)”. *Revista NEUMA* 14, n.º 1: 56-83. <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-53892021000100056>.
- Guarda, Ernesto, y José Manuel Izquierdo. 2012. *La Orquesta en Chile: Génesis y Evolución*. Santiago de Chile: Sociedad Chilena del Derecho de Autor.
- Hess, Carol A. 2013. *Representing the Good Neighbor. Music, Difference, and the Pan American Dream*. Oxford: Oxford University Press.
- Karmy, Eileen. 2021a. *Música y trabajo. Organizaciones gremiales de músicos en Chile 1893-1940*. Santiago de Chile: Ariadna Ediciones.
- . 2021b. “Pablo Garrido y su defensa de los derechos laborales de los músicos en Chile (1932-1940)”. *Revista Musical Chilena* 75, n.º 236: 98-118. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/59178>.
- Kraft, James P. 1996. *Stage to Studio: Musicians and the Sound Revolution, 1890-1950*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Mauro, Karina. 2020. “Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural”. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo* 4, n.º 8. <http://www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/739>.
- Minks, Amanda. 2020. “Inter-American Mediations: Charles Seeger, Domingo Santa Cruz, and the Politics of Transnational Musical Exchange”. *Latin American Music Review* 41, n.º 1: 93-119. <https://doi.org/10.7560/LAMR41104>.
- Rojas, Pablo. 2017. “El Conservatorio Nacional de Chile y la reforma de 1928: una mirada sobre la exclusión de la música popular”. *Analéctica* 4, n.º 25. <https://doi.org/10.5281/zenodo.4379701>.

- Stahl, Matt. 2012. *Unfree Masters. Popular Music and the Politics of Work*. Durham: Duke University Press.
- Vaccaris, Edgar A. 2012. “Reformas culturales entre 1925 y 1930. Refundación de la Educación Musical Superior y las Artes en Chile”. Tesis doctoral. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Vázquez, Hernán Gabriel. 2022. “Asociaciones, disputas y redes internacionales. La gestión de los festivales de música de Caracas, Montevideo y Washington entre 1954 y 1966”. *Resonancias* 26, n.º 50: 15-43. <https://doi.org/10.7764/res.2022.50.3>.
- Vera Malhue, Fernanda Carolina. 2015. “¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena”. Tesis doctoral. Universidad de Chile.

Recibido: 29-11-22

Aceptado: 17-5-23