

FILOMENA SALAS, CRÍTICA MUSICAL CHILENA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX: SEMBLANZA DE UNA MUJER INVISIBILIZADA¹

FILOMENA SALAS, CHILEAN MUSIC CRITIC OF THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY: PORTRAIT OF AN INVISIBILIZED WOMAN

Dra. Nayive Ananías
Pontificia Universidad Católica de Chile
*Chile**

RESUMEN

La historia de la crítica musical es, también, la historia de mujeres olvidadas: la permanente y a veces irreversible invisibilización hacia estos sujetos femeninos motiva esta investigación sobre Filomena Salas, crítica musical chilena de la primera mitad del siglo XX. Ella entendió su papel como una voz autoritaria, sugerente y activa, con una presencia importante y con quien no sólo se confrontan otras y otros críticos/as, sino también las voces musicales de su tiempo. Mi intención es tratar de retratar y comprender sus distintas facetas: Primero, Filomena como madre del compositor Juan Orrego Salas, a quien, posiblemente, le “heredó” el don de la escritura. Segundo, Filomena como crítica musical, cuya pluma fungió como un arma de lucha para hacerse escuchar y desestabilizar el modelo androcéntrico. Tercero, Filomena como esposa, que, de manera incongruente contrajo matrimonio con el conservador Santa Cruz, siendo una mujer feminista y autónoma. Domingo podría no sólo haber catalizado su inclusión en los medios de comunicación, sino también haberle entregado directrices sobre cómo escribir de música. Cuarto, Filomena como embajadora, en Estados Unidos, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile; allí entabló contactos que le permitieron difundir la música docta. Y, quinto, Filomena y su deceso: cómo afectó al mundo artístico nacional, a su hijo Juan Orrego Salas y a Domingo Santa Cruz, quien, según testimonios, no supo enfrentar su partida.

Palabras clave: Filomena Salas, crítica musical femenina, crítica musical en Chile.

ABSTRACT

*The history of music criticism is also a history of forgotten women: the persistent and sometimes irreversible erasure of these female figures serves as the motivation for this research on Filomena Salas, a Chilean music critic active during the first half of the twentieth century. She understood her role as that of an authoritative, suggestive, and active voice, who was not only challenged by fellow critics but also by the musical voices of her time. My aim is to portray and understand her various facets: First, **Filomena as the mother** of*

* Recibido el 10/07/2025 y aceptado el 22/08/2025. Correo electrónico: nayive.ananias@gmail.com ORCID: 0009-0005-8038-3260

¹ Este artículo fue realizado gracias al Anillo de Investigación “Chilean Art Music: Cultural Practices as Heritage” (AniMuPa), folio ATE220041.

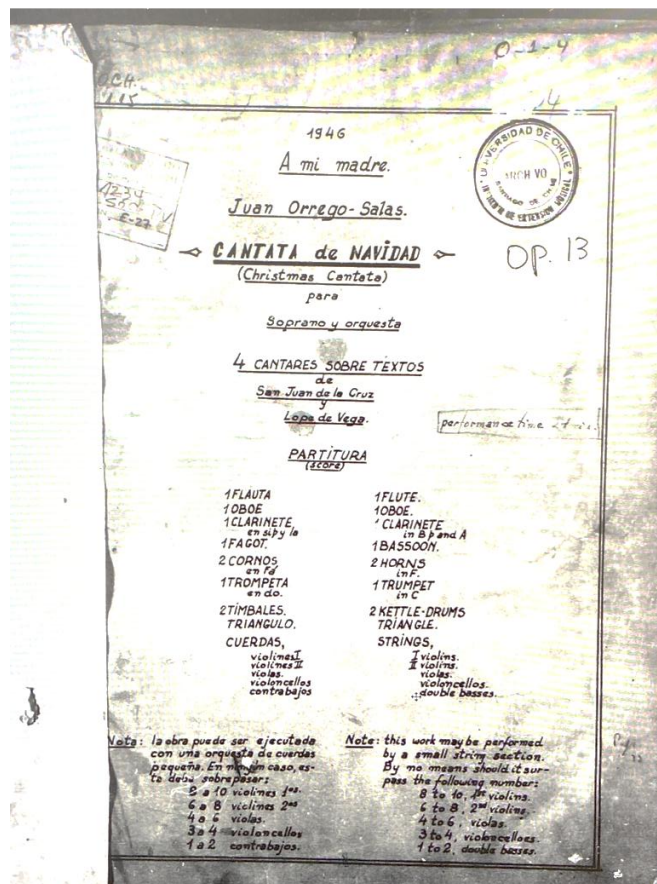
composer Juan Orrego Salas, to whom she may have “passed down” the gift of writing. Second, **Filomena as a music critic**, whose pen served as a weapon in her struggle to be heard and to destabilize the androcentric model. Third, **Filomena as a wife**, who, paradoxically, married the conservative Domingo Santa Cruz, despite being a feminist and autonomous woman. Domingo may have not only facilitated her entry into the media but also provided her with guidelines on how to write about music. Fourth, **Filomena as an ambassador** of the Faculty of Fine Arts of the University of Chile in the United States, where she established connections that enabled the dissemination of art music. And fifth, **Filomena and her passing**: how it impacted the national artistic sphere, her son Juan Orrego Salas, and Domingo Santa Cruz, who, according to testimonies, was unable to cope with her departure.

Keywords: Filomena Salas, female music criticism, music criticism in Chile.

Filomena, la madre

La unión indeleble con Juan Orrego-Salas

Imagen 1. Portada de la partitura “Cantata de Navidad” (1946)



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile

“A mi madre”. Esta ha sido la única dedicatoria que el compositor chileno Juan Orrego-Salas (1919-2019) le ofrendó a su progenitora, Filomena Salas (1899-1964), cuando estrenó en Rochester, Estados Unidos, el 24 de octubre de 1946, su “Cantata de Navidad”², opus 13, para soprano y orquesta. Basada en textos de San Juan de la Cruz y Lope de Vega, se estructura en cuatro cantares, que remiten a Beethoven, Wagner y Shostakóvich por lo majestuoso, lo apacible, lo melodioso, lo disonante, lo misterioso, lo melancólico, lo lúgubre... hasta culminar en un halo de esperanza.

“El niño divino que está cansado de llorar en la tierra”—verso interpretado por Teresa Orrego, hija de Filomena—corresponde al poema “Pues andáis en las palmas...” de Lope de Vega. Tal vez, aquellas palabras no fueron escogidas al azar. Desde las fuentes primarias recolectadas para esta investigación, podríamos aseverar que Juan Orrego-Salas encarnó a ese infante que sollozaba.

Porque sí: sufrió. Tal como narra en su autobiografía *Encuentros, visiones y repasos*, de día, dos veces a la semana, asistía al Conservatorio Nacional de Música, con clases “de Teoría y Solfeo con don Julio Guerra, a quien recuerdo con respeto y afecto, y a mis lecciones de piano con el profesor Alberto Spikin”³. Pero, de noche, se angustiaba con las reyertas de sus padres y se desvelaba por el temor a la separación conyugal inminente: “Muchas veces me tocó sorprender a mi madre llorando en la soledad de su dormitorio. Y así transcurrió mi niñez junto a ella”.

Filomena Salas, como se preveía, concluyó su matrimonio con Fernando Orrego Puelma, director de la revista *Chile Magazine* (1921-1923), esporádico crítico cultural, Jefe de Turismo y Ministro del Interior por un breve tiempo durante la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo. Más adelante, ante el fracaso político, fue destituido por el presidente radical Juan Esteban Montero. Ante tal inestabilidad económica, decidió probar suerte en las salitreras nortinas. Ese solo gesto, de desinterés, fue necesario para que Juan Orrego se enorgulleciera, hasta el fin de sus días, de su apellido materno. Con dos hermanos más y un precario presupuesto familiar, Filomena—quien solía interpretar en piano obras de Edvard Grieg—salió adelante e incursionó en la prensa⁴.

Ahí fue cuando Juan Orrego observó que su madre pretendía, con dificultad, combatir la heteronormatividad, abandonar la “forma y estilo establecidos por el consorte; controlar con rigor absoluto el cumplimiento del horario doméstico, atender a la preservación y limpieza de la casa (...) (y) mantener una presencia real y controlada” (2005: 48) y escribir de lo que más disfrutaba: la música.

Juan Orrego-Salas fue testigo del florecimiento de Filomena, ya convertida en una mujer aguerrida:

Creo que el proceso de (su) liberación se produjo poco a poco (...) Sus nexos con el medio artístico (...) fueron despertando en ella intereses propios y realzando dotes que hasta entonces no se habían manifestado. Esto contribuyó a separarla del modelo patriarcal que sus padres le habían señalado y desarrollarle una personalidad muy fuerte y dominante, dotada de una gran capacidad de lucha⁵.

² Obra para 1 flauta, 1 oboe, 1 clarinete (en Si bemol y en La), 1 fagot, 2 cornos (en Fa), 1 trompeta (en Do), 2 timbales, 1 triángulo y cuerdas (violines I y II, violas, violoncellos y contrabajos).

³ Orrego-Salas, Juan (2005). *Encuentros, visiones y repasos. Capítulos en el camino de mi música y mi vida*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, p. 26-28.

⁴ Específicamente, en el diario *La Nación*.

⁵ Orrego-Salas (2005). *Encuentros, visiones y repasos...*, p. 48.

Una gran capacidad de lucha, porque no daba su brazo a torcer. Y su hijo la apoyó en su realización como *profesional*. Lamentablemente, el amparo, *in situ*, se fragmentó, dado que, en dos viajes consecutivos, él se radicó en Estados Unidos: en 1944, como becario de la Fundación Rockefeller, para estudiar, en la Universidad de Columbia, Musicología y Composición con Paul H. Lang; y, en 1946, profundizando lo segundo junto a Randall Thompson y Aaron Copland gracias a la Fundación Guggenheim. “Juan Orrego amaba a su madre, pero se fue de Chile...”, comenta, con tristeza, Simone Racz, nieta de Filomena Salas⁶.

Deducimos que la distancia y la nostalgia por el regazo materno favoreció la creación de la “Cantata de Navidad”, concebida entre octubre de 1945 y marzo de 1946, y dirigida por Howard Hanson durante los Festivales de Música Contemporánea organizados por la Eastmann School of Music⁷. El debut fue tan sobresaliente, que, después, fue interpretada, en Nueva York, por la Sinfónica de la National Orchestral Association bajo la batuta de León Barzin. En 1947, el maestro Fritz Busch presenció la obra y le solicitó a Orrego que lo autorizara para ejecutarla durante su estadía en Santiago de Chile⁸.

Cuando la “Cantata de Navidad” se montó en el Teatro Municipal de la capital, el 25 de julio de 1947⁹, los halagos por parte de la crítica más acérrima no cesaron.

“A mi madre”. Hoy podríamos asegurar que Juan Orrego quiso homenajear a Filomena Salas por todas las vicisitudes que lidiaron juntos. Y, creemos, no fue casualidad que en su “Cantata de Navidad” haya incorporado la lírica de Lope de Vega. Juan, de pequeño, sabía que Filomena no era la dueña de casa ideal, pero, con antelación, le auguraba un futuro como cronista. Pero, para consolidarse como crítica musical, tuvo que padecer (como relatamos al inicio de este texto) para, luego, renacer:

*Quiero escribir, y el llanto no me deja,
pruebo a llorar, y no descanso tanto,
vuelvo a tomar la pluma, y vuelve el llanto,
todo me impide el bien, todo me aqueja*¹⁰.

Quizás, este soneto de Lope de Vega representa lo que Juan Orrego-Salas, de niño, siempre intentó conseguir: ser el asilo y cómplice de Filomena. Y, en la adultez, muchos años después que ella emprendiera una carrera como crítica musical, decidió seguir sus pasos, convirtiéndose en crítico de *El Mercurio* (1948-1961) y del suplemento “Música al día” de *Zig-Zag*, en 1959¹¹. Aquella intensa actividad fomentó que la escritura *cáustica* de Filomena quedara en el olvido.

⁶ Entrevista inédita, realizada en mayo de 2023, con Simone Racz (2023).

⁷ *Rochester Times-Union Evening*, (23 de octubre de 1946), s/f.

⁸ *Boletín de Educación Musical*, (s/f), p. 10.

⁹ A diferencia del estreno en Estados Unidos, Teresa Orrego Salas fue reemplazada por la soprano Adriana Herrera.

¹⁰ Lope de Vega (1983). **Obras poéticas**. Madrid: Planeta, p. 64.

¹¹ La *Revista Musical Chilena* comunicó esta noticia con ahínco: “‘Música al día’ (...) estará destinada a comentar la actividad de conciertos, ópera y ballet, tanto en el terreno de la música artística como en el de la música popular y folklórica. El autor se propone abarcar el más amplio y generoso margen, que cubra tanto la actividad artística nacional como algunos aspectos destacados de la vida musical de los países del extranjero”. *Revista Musical Chilena*, XIV/69 (1960), p. 138.

Debido a esta pesquisa, cercioramos que Orrego —a diferencia de su madre¹²— era cauteloso en sus artículos y, casi siempre, reflexionaba con preguntas retóricas:

¿Qué es la crítica? ¿Consiste ésta en la sola expresión de opiniones personales o de juicios expeditos “ex cathedra”? ¿Encierra esta disciplina algún valor específico y tiene alguna influencia valedera tanto en el compositor e intérprete como en el gusto popular? ¿Requiere para su ejercicio de una vasta cultura y conocimientos musicales o puede ser practicada por cualquier individuo por el simple hecho de que “le gusta la música”? ¿Necesariamente debemos exigirle a un crítico que “le guste la música” y que, de ser así, no se deje arrastrar por prejuicios que surjan de sus gustos personales? ¿La crítica como tal ha demostrado tener un poder selectivo a través de la historia y, por lo tanto, una influencia directa en la consagración de una obra de arte?¹³.

Filomena, en cambio, se dejaba llevar por la vehemencia, tal como *le enseñó* Domingo Santa Cruz (1889-1987), abogado, compositor, fundador de la Sociedad Bach, en 1924, Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile (1933-1951/1962-1968)¹⁴ e incisivo crítico musical, quien la incorporó como redactora en las revistas *Marsyas* (1927-1928), *Aulos* (1932-1934) y *Revista de Arte* (1934-1939).

Filomena, crítica musical

Vivir es sentir que la cuerda tiende y vibra; es estremecerse de impaciencia. Es esforzarse yendo hacia una meta que nos atrae huyendo (...) Vivir es dolor. Lo que llamamos nuestra vida real no es más que el reflejo sumamente pálido de nuestra existencia imaginaria, y nuestras acciones no son más que la ceniza de nuestros sueños consumidos (...) Los castillos en el aire son los únicos bienes que podemos realmente, y pasamos la vida demoliendo piedra por piedra estos palacios de nuestra juventud para construir con ellos el refugio solitario que se llama experiencia (sic) y será nuestra tumba (...) El hombre solo, por muy grande que sea, es poco (...) Carece el hombre de las palabras necesarias para abrir su corazón ante los otros (...) Lo que hay de ridículo en el hombre es lo que más llama la atención de la mujer... (...) El corazón del hombre es para toda la vida. Al pintar esas miserias, esas agonías, no pienso más que en despertar en los otros sentimientos de compasión de humanidad; trato de enternecer corazones (...) La cualidad del hombre para el hombre es uno de los sentimientos que más (...) mortifican a la mujer (...) ¡Señor Dios mío! ¿Por qué hay tanta crueldad y maldad entre los hombres? (...) La vida es cruel y despiadada (...) Todos los hombres son igualmente desgraciados.

Este texto proviene de un cuaderno de notas, escrito en lápiz grafito, de Elena Isabel Juana González Edwards, descendiente del acomodado clan Edwards; de aquéllos que fundaron *El Mercurio de Valparaíso* (1827) y *El Mercurio de Santiago* (1900). Dicha libreta —circa 1890— hoy está en manos de la bisnieta Simone Racz.

¹² Esto lo revisaremos en el siguiente apartado: “Filomena, crítica musical”.

¹³ *Zig-Zag*, 2.821 (1959), p. 60.

¹⁴ También encabezó la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos (1931), la Asociación Nacional de Compositores (1936), el Departamento de Extensión Artística de la Universidad de Chile (1939), el Instituto de Extensión Musical (1941); la *Revista Musical Chilena* (1945), el Instituto de Investigaciones Musicales (1946), el Instituto Interamericano de Educación Musical (1960), el Consejo Chileno de la Música (1963) y la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile (1967). <https://www.musicapopular.cl/artista/domingo-santa-cruz-wilson/>.

Como leemos en el extracto anterior, ella sentía que *vivir* era tortuoso, aterrador y, por supuesto, utópico. Los hombres, de acuerdo con su relato, eran insensibles y apáticos, que afligían, con inclemencia, las almas de las mujeres... mujeres que anhelaban ser autónomas y que comenzaban a abrazar el feminismo de la primera ola. No obstante, Elena González cumplió el sacro mandamiento de la época: desposarse, pese a su inclinación por el feminismo en ciernes.

Filomena Salas, quizás, empatizó y compartió las experiencias de su madre. Y, claro está, la hija no pretendía supeditarse ante un hombre, aunque lo hizo. Pero Filomena —a diferencia de otras críticas musicales— heredó la ofrenda de la escritura no a través de una figura masculina (como el marido, el padre, el maestro o el colega), sino desde lo matrilineal¹⁵. En este sentido, Salas habría reflexionado respecto de lo que implicaba ser mujer. Una “Mujer Nueva”, agitadora de transmutaciones culturales, sociales y políticas, que fue reprochada por su incesante “deseo de nuevas experiencias, nuevas sensaciones, nuevos objetos en la vida”¹⁶. Como recalca Pykett (1992): “Escribir a la Nueva Mujer (...) era escribir, en el momento, lo no escrito”¹⁷.

Según la francesa Hélène Cixous, quien acuñó la noción de *écriture féminine* en *La risa de la Medusa* (1975), la escritura femenina se comprendería como un modo de nominar lo renuente, lo disconforme y lo contrahegemónico. La autora invita a la mujer a contravenir el patrón androcéntrico y a desarrollar una escritura que la rescate de “la trampa del silencio”¹⁸. Desde fines del siglo XIX y principios del XX, algunas críticas musicales ingresaron a la esfera pública/patriarcal, generando “choques de agenciamientos de lo femenino y entre lo femenino y lo social, diverso y plural”¹⁹.

La crítica musical femenina en Chile, alrededor de 1920-1930 (cuando Filomena Salas emerge como cronista), fue llevada a cabo por mujeres provenientes de clases acomodadas y con una nascente conciencia de género. Su participación en periódicos o revistas estuvo marcada por el auge de publicaciones especializadas dirigidas a una lectoría de élite. Ahora bien, la incorporación a tales medios de comunicación dependía, sin duda, de intelectuales, compositores, ejecutantes y/o musicólogos²⁰. Dado esto, las críticas musicales de nuestro país debían apelar a “la exégesis del sentido de la obra y el establecimiento de un juicio de valor sobre ella”²¹ y “traducir sus explicaciones en oraciones elegantes”²².

Ante una prensa dominada por varones, intuimos que las críticas buscaron mecanismos de apoyo en otras colegas; una especie de cofradía donde se proscribía la

¹⁵ Ananías, Nayive (2021). *Crítica musical femenina en Brasil (1896-1960)*. Tesis para optar al grado de Doctora en Artes con mención en Música, Pontificia Universidad Católica de Chile.

¹⁶ Pykett, Lyn (1992). *The ‘Improper’ Feminine. The Women’s Sensation Novel and the New Woman Writing*. Londres y Nueva York: Routledge, p. 138.

¹⁷ Pykett (1992). *The ‘Improper’ Feminine...*, p. 194.

¹⁸ Cixous, Hélène (1995). *La risa de la Medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, p. 56.

¹⁹ Hurtado, María de la Luz (2008). “Escribir como mujer en los albores del siglo XX: construcción de identidades de género y nación en la crítica de Inés Echeverría (Iris) a las puestas en escena de teatro moderno de compañías europeas en Chile”, *AISTHESIS*, (44), p. 15.

²⁰ Alvarado Cornejo, Manuel (2022). “¿Coleccionismo y feminismo? Luisa Lynch del Solar (1855-1937) y su rol como coleccionista de arte japonés en Chile a comienzos del siglo XX”, *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, (18), p. 23-123. <https://doi.org/10.5354/0719-4862.2022.66482>.

²¹ Rivera, Jorge (1995). *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.

²² Hellouin, Frédéric (1906). *Essai de critique de la critique musicale: cours professé à l'École des hautes études sociales*. París: Joanin, p. 262.

hostilidad y que proponía establecer “una estrategia de visibilización colectiva”²³. La reciprocidad y los elogios entre las mujeres que escribían de música clásica o de artes, en general, evidencian afinidades estéticas. Al parecer, Filomena Salas tejió sólidas redes con condiscípulas, sobre todo desde los años 40, como la redactora de jazz Alma Hübner; la crítica musical Amelia Valencia de Traverso; la pianista Arabella Plaza; las compositoras Leni Alexander y Olga Cohen; las bailarinas Andrée Haas y Yerka Luksic; la coreógrafa Malucha Solari; la pintora y escultora Dora Puelma; la poetisa Ester Matte de Kornfeld; las escritoras María Rosa González y Margarita Aguirre; y la corresponsal en Venecia y Florencia Franca Giarda, todas colaboradoras de la revista *Pro Arte* (1948-1956)²⁴.

Mediante la escritura, estas mujeres implementaron un adoctrinamiento cercano a una tendencia conservadora. Y, desde la música, Filomena Salas no fue la excepción. Por desgracia, para ser “escuchada” lidió con los imponentes críticos de la primera mitad del siglo XX, como Vicente Salas Viú, Pedro Humberto Allende, Acario Cotapos, Alfonso Letelier, Pablo Garrido; Alfonso Leng, Carlos Isamitt, Alberto Spikin-Howard, Daniel Quiroga, Carlos Humeres Solar; Neftalí Agrella, Eduardo Lira Espejo, César Cecchi, Luis Arrieta Cañas, Juan Orrego-Salas²⁵ y el omnipresente Domingo Santa Cruz.

En este sentido, el lugar de enunciación de Filomena se habría cimentado en una acción performativa un tanto paradójica: por un lado, escribir de música, siendo mujer, la convertiría en un individuo anómalo que se rebelaría contra el androcentrismo y que desafiaría el “juego político” del disciplinamiento y la normalización²⁶; y, por otro, encarnaría una actitud biopolítica al pretender “‘penetra(r)’ falogocéntricamente un espacio y una identidad”²⁷.

A pesar del desconocimiento, hasta ahora, del ejercicio crítico de Salas, se transformó en una voz autorizada y en una guardiana ideológica, que pretendía modificar el gusto del público, fenómeno dúctil e influenciabile. Ella poseía un estatus intelectual que propiciaba la vinculación de épocas, eventos, creadores y obras; esquematizaba y simplificaba, en un lenguaje afable, procesos complejos para una audiencia neófita; y desarrollaba un estilo atrayente, que colindaba entre lo periodístico y lo ensayístico.

Bajo la sombra de Santa Cruz, Filomena sólo era distinguida por haber propulsado la vida musical en nuestro país, siendo afiliada al Consejo Directivo de la Sociedad Bach, entre 1924 y 1930, e integrante de su coro polifónico. De hecho, en 1925, fue solista en el

²³ Doll, Darcie (2014). “Variaciones de la autoría en escritoras chilenas de finales del siglo XIX y comienzos del XX”, **Redes, alianzas y afinidades. Mujeres y escritura en América Latina**. Carolina Alzate y Darcie Doll (compiladoras). Bogotá: Universidad de Los Andes, Universidad de Chile, p. 80.

²⁴ El único artículo firmado por Filomena Salas, en *Pro Arte*, se titulaba “El movimiento coral chileno hasta 1948”. Allí, amonestaba a los “directores de orquestas” neófitos y diletantes sin una estricta formación musical: “Si bien es cierto que este proceso evolutivo de la actividad coral entre nosotros, con sus necesidades de encauce y organización, se ha cumplido hasta ahora gracias a la desinteresada labor de algunos “autodidactas” de gran preparación y que han puesto su cultura general al servicio de ella en una forma de experimentación y estudio con el material humano que se les ha presentado, es indispensable formar nuevos directores idóneos y de criterio estético capaces de superar la manera improvisada y de salvar el riesgo de caer en autodidactas que, en este título, encubran una orgullosa ignorancia o la carencia de condiciones artísticas mínimas”. *Pro Arte*, I/26 (6 de enero, 1949), p. 3. <https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0074291.pdf>.

²⁵ Como ya se mencionó con anterioridad.

²⁶ Foucault, Michel (2011). **Historia de la sexualidad 1: la voluntad del saber**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, p. 137.

²⁷ Campos, Susan (2014). “Matilde Muñoz Barberi, crítica musical y ¿una anomalía?”, **Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología**. Teresa Cascudo y Germán Gan (editores). Aracena: Editorial Doble J., p. 52.

apoteósico estreno del “Oratorio de Navidad”. Además, fue patrocinadora, en 1929, de la Sociedad Amigos del Arte.

Antes de debutar como crítica musical en *Marsyas* (1927-1928), “Filomena era conocedora del campo editorial”²⁸ desde mucho antes. Entre el 8 de abril de 1924 y el 28 de agosto de 1926 dirigió “con éxito una *Página de Arte* en el diario *La Nación* en los días en que Carlos Dávila (quien, por la política, abandonó el periodismo en 1927) fuera director”²⁹. En realidad, la sección que coordinaba Salas se llamaba “Notas de Arte”, que cubría escultura, pintura, música, poesía y literatura, y que se editaba en distintos días hábiles: martes, miércoles, jueves o viernes. Allí contribuían Jean Emar, escritor vanguardista y contrario al criollismo; la pintora Sara Malvar; los compositores Acario Cotapos y Pablo Garrido; el violinista Albert Jeanneret; el periodista Manuel Eduardo Huber³⁰; la novelista Jeanne Ramel-Cals; el arquitecto Frantz Sourdain; los puristas Amédeé Ozenfant y Charles Édouard Jeanneret; el ensayista Leon Werth; y el escritor y político Fernando García Oldini.

Las exiguas críticas musicales de Salas

- **El (incuestionable) legado wagneriano**

Richard Wagner (1813-1883) fue un compositor y director de orquesta alemán, aclamado por sus innovadoras óperas y su repercusión en la música occidental del siglo XIX. Desarrolló un estilo que mixturaba música, teatro y poesía, utilizando leitmotivs en concordancia con ideas y personajes. Entre sus obras más famosas sobresalen *El anillo del nibelungo*, *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores de Núremberg*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Parsifal*. A diferencia de las piezas románticas de su época, Wagner acuñó el término “drama musical”, en el que tanto el libreto como la música se unifican para narrar una historia. Por otro lado, diseñó el Festspielhaus, un teatro de ópera en Bayreuth, Baviera, inaugurado en 1876 y dedicado sólo a la ejecución de sus obras.

No obstante, fue una figura controvertida, pues emitió enérgicas opiniones antisemitas (de hecho, en 1850, publicó el panfleto *Das Judentum in der Musik* (*El judaísmo en la música*), que, posiblemente, el partido nacionalsocialista abrazó tiempo después. Dicha propaganda se habría desencadenado por la prominencia de compositores judíos, como Halévy, Meyerbeer, Mendelssohn y Rubinstein³¹.

Según algunos autores³², Wagner se convirtió en un protofascista, quien propagaba su ideología a través de sus opus, sobre todo en *Los maestros cantores de Núremberg* —“una

²⁸ Santa Cruz, Domingo (2008). **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, p. 521.

²⁹ Santa Cruz (2008). **Mi vida en la música...**, p. 521.

³⁰ Inferimos que era reportero a través de una solicitud de entrevista al educador y diplomático guatemalteco Juan José Arévalo Bermejo. <http://cirma.org.gt/glifos/index.php/ISADG:GT-CIRMA-AH-045-004-002-008-064-009> (03/2024).

³¹ Loeffler, James (2009). “Richard Wagner’s “Jewish Music”: Antisemitism and Aesthetics in Modern Jewish Culture”, *Jewish Social Studies*, 15(2), pp. 2-36.

³² Yan, Hektor (2012). “The Jewish Question Revisited: Anti-Semitism and ‘Race’ in Wagner’s “Parsifal””, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 43(2), pp. 343-363; Ticker, Carolyn (2016). “The Effect of Richard Wagner’s Music and Beliefs on Hitler’s Ideology”, *Musical Offerings*, 7(2), pp. 55-66; Goldman, Albert y Evert Sprinchorn (1964). **Wagner on music and drama: a compendium of Richard Wagner’s prose Works**. Nueva York: Da Capo Press; Hall, David (2017). “Wagner, Hitler, and Germany’s

declaración personal de salvación y regeneración (...) (de)una nueva Alemania unida”³³ — y en *Parsifal*, que, como una “figura cuasi-mesiánica”³⁴, vislumbraba “la dominación mundial”³⁵.

En *Das Judentum in der Musik*, Wagner profundizó:

Pero el mero acento audible del habla judía también es particularmente ofensivo (...) Los modismos sibilantes, chillones, zumbantes y gruñidores del habla judía caen de inmediato sobre nuestro oído como algo extraño y desagradable. Estos modismos también toman la forma de una aplicación de las palabras totalmente inapropiadas para nuestro habla nacional; de una prolongación arbitraria de las mismas; y de una construcción de frases que produce el efecto total de un balbuceo confuso (...) Todo lo que la ambición del judío por participar en el arte ha producido debe, por tanto, poseer necesariamente las propiedades de la frialdad y la indiferencia, sino incluso las de la trivialidad y el sinsentido; de modo que el período del judaísmo en la música moderna solo puede describirse históricamente como uno de completa esterilidad y de una estabilidad que se desmorona rápidamente³⁶.

“Quien desee entender la Alemania nacionalsocialista debe conocer a Wagner”, habría dicho Adolf Hitler³⁷, uno de sus más acérrimos admiradores³⁸. Iluminado por el mensaje antisemita de Wagner, el Führer lo bautizó como “el profeta más grande que ha tenido el pueblo alemán”³⁹. Tras encandilarse con *Lohengrin* a los 12 años, Hitler se vio a sí mismo como Parsifal, el redentor que erradicaría “la tuberculosis racial”⁴⁰.

Pese a la propagación del antisemitismo en Alemania, décadas antes la instauración del Tercer Reich, la Latinoamérica decimonónica idolatraba a Wagner por “las virtudes de (su) tetralogía”⁴¹ y recibía, con frecuencia, compañías de ópera europeas, lo que significaba abrirse al progreso y a la modernidad.

En Chile, el debut de una obra de Wagner fue en octubre de 1889, durante la Temporada Lírica 1889 del Teatro Municipal de Santiago, a cargo de la empresa Savelli-Antonietti. Se estrenó, con gran expectación *Lohengrin*, interpretada en italiano. La prensa local no escatimaba en elogios. “Para ser una primera representación puede decirse que el juego escénico estuvo perfecto (y llenó) todas las aposentaduras de elegante coliseo”,

Rebirth after the First World War”, *War in History*, 24(2), pp. 154-175; Goldensohn, Barry (1996). “Wagner and Antisemitism”, *Salmagundi*, (112), pp. 246-254.

³³ Hall (2017). “Wagner, Hitler, and Germany’s...”, p. 158.

³⁴ Brearley, Margaret (1988). “Hitler and Wagner: The leader, the master and the Jews”, *Patterns of Prejudice*, 22(2), p. 11.

³⁵ Vaget, Hans (2007). “Wagnerian Self-Fashioning: The Case of Adolf Hitler”, *New German Critique*, 34(2), p. 108.

³⁶ Wagner, Richard (1910). **Judaism in Music (Das Judentum in der Musik)**. Londres: W. Reeves, p. 13, 31.

³⁷ Brearley (1988). “Hitler and Wagner...”, p. 17.

³⁸ Filler, Susan (2009). “Richard and Adolf: Did Richard Wagner Incite Adolf Hitler to Commit the Holocaust?”, *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 27(4), pp. 178-181.

³⁹ Brearley (1988). “Hitler and Wagner...”, p. 18.

⁴⁰ Brearley (1988). “Hitler and Wagner...”, p. 18.

⁴¹ Muñoz, Hugo (2022). *La recepción discursiva de la figura y obra de Richard Wagner en América Latina durante el siglo XIX: El estreno de su ópera Lohengrin en el Teatro Municipal de Santiago en 1889*. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, p. 37.

consignó *La Libertad Electoral*⁴². Mientras que *El Ferrocarril*, influyente periódico de la capital, agregó: “Una numerosa concurrencia asistió anoche al estreno de la bella partitura de Wagner, Lohengrin, que era esperado con tan justa impaciencia por los aficionados a la buena música”. Los críticos, de forma unánime, asentían que *Lohengrin* se había desplegado “como un conjunto de rosas en un frasco de perfumes”⁴³.

Quizás, aquella atracción por Wagner (y, en general, por la tradición germánica), que se extendió hasta inicios del siglo XX, fue lo que llevó a Filomena Salas a escribir. Como observaremos más adelante, la mayoría de los artículos custodiaban su obra.

Desde 1927, la productividad de Salas no superó la decena de críticas musicales. Esto, tal vez, debido a sus impostergables compromisos con entidades artísticas y/o a su embelesamiento por Domingo Santa Cruz, quien era su eterna secretaria y, décadas más tarde, su segunda esposa⁴⁴.

Filomena, según Juan Orrego-Salas, lo admiraba por “su personalidad multifacética, de vital promotor de las artes, de elocuente profesor y estudioso, imaginativo administrador, penetrante cronista y polemista”⁴⁵. Es plausible, en este sentido, que la haya influenciado para escribir críticas musicales asertivas y mordaces. Esto se aprecia en el sarcasmo, la exasperación, la visceralidad y el tono hasta intimidante, tan distintivo en Santa Cruz.

Si él hablaba de “obras mediocres”⁴⁶, de un Bach de “alma de santo místico”⁴⁷, de un pueblo “chabacano”⁴⁸, de la dependencia de las masas por la “vulgaridad”⁴⁹, de “mezquindad moral”⁵⁰ y de una “flagrante incultura”⁵¹ en nuestro país, Filomena remedaba el modelo de su instructor.

En los siguientes textos de opinión de Salas —ordenados de forma cronológica— se resaltarán en **negrita** frases o adjetivos calificativos para explicitar dimensiones sintácticas, semánticas y pragmáticas, de acuerdo con las teorías de Benveniste⁵² y Barthes⁵³.

A continuación, transcribiremos y analizaremos cinco extensas críticas musicales redactadas por ella, que fueron publicadas en *Marsyas* y en la *Revista de Arte* entre 1927 y 1935⁵⁴. Es importante visibilizar sus artículos, puesto que jamás han salido a la luz.

1. *Marsyas*⁵⁵

⁴² Muñoz (2022). *La recepción discursiva de la figura y obra de Richard Wagner ...*, p. 109.

⁴³ Muñoz (2022). *La recepción discursiva de la figura y obra de Richard Wagner ...*, p. 68.

⁴⁴ Esto se ahondará en la sección “Filomena, la esposa”.

⁴⁵ Orrego-Salas (2005). **Encuentros, visiones y repasos...**, p. 81.

⁴⁶ *Marsyas*, I/3 (mayo de 1927). p. 77.

⁴⁷ *Revista de Arte*, I/4 (diciembre, 1934–marzo de 1935), p. 6.

⁴⁸ *Aulos*, I/1 (octubre de 1932), p. 2.

⁴⁹ *Pro Arte*, I/2 (22 de julio de 1948), p. 3.

⁵⁰ *Pro Arte*, I/21 (2 de diciembre de 1948), p. 3.

⁵¹ *Pro Arte*, I/43 (5 de mayo de 1949), p. 3.

⁵² Benveniste, Émile (1997). “Estructura de las relaciones de persona en el verbo”, **Problemas de lingüística general**. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, pp. 161-171.

⁵³ Barthes, Roland (2003). “La imaginación del signo”, **Ensayos críticos**. Buenos Aires: Seix Barral, pp. 285-292.

⁵⁴ Para efectos de esta investigación, no consideramos el artículo de *Aulos* “La danza moderna” (*Aulos*, 3 (diciembre de 1932, pp. 14-15) ni las posteriores crónicas publicadas en la *Revista Musical Chilena*, ya que no se divulgaban textos opinantes, sino, más bien, informativos.

⁵⁵ *Marsyas* fue dirigida por Carlos Humeres Solar. Los colaboradores principales fueron Domingo Santa Cruz, Jorge Urrutia Blondel, Luis Vergara, Alberto Spikin, Alfonso Leng, Samuel Negrete, Bruno Leuschner, Armando Carvajal, Filomena Salas, María Aldunate y Helvecia Padlina.

I/3 (mayo, 1927), pp. 84, 86

La obra de Wagner comentada por Bernard Shaw

En «*El Anillo*» (del Nibelungo), lo divino significa debilidad y esclavitud, y lo humano, fortaleza e integridad; todo lo cual, declara Shaw, es la clave mayor de sus problemas, y hay que tenerlo en cuenta para la comprensión del simbolismo que encierran. Dentro de este simbolismo, *Wotan* encarna la religión sobrenatural y el constitucionalismo político; *Sigfrido*, el idealista romántico, el hombre libre, sin prejuicios, que quiere redimir a la humanidad de la esclavitud y de la hipocresía: es el Super-Hombre de Nietzsche. *Alberico* es el capitalista burgués que explota al pueblo representado en los enanos (Nibelungos) y en los gigantes, tan fuertes como necios; y por fin, *Loki* es el genio de la falsedad y de la argucia, especulador, gestor o abogado sin escrúpulos, parásito que existe en toda sociedad, y que se lleva siempre la mejor parte sin más trabajo que el de imaginar sus engaños.

Igual incompreensión demuestra Shaw al referirse a «Tristán e Isolda»: «*Tristán*», dice, es un asombroso traslado a la música de las emociones de dos amantes, que son ofensivas e indecorosas, y el sentido común desdeña admitir el amor como una panacea. Tristán e Isolda es un poema de destrucción y de muerte». **Bien mezquina manera es esta para juzgar un maravilloso poema que muchos estiman, con razón, la cumbre más alta a que llegó la música después de Beethoven (...) Como se sabe, este poema es la trasposición musical de la pasión que experimentó Wagner por Matilde Wasendonck, esa delicada confidente que supo inspirarle los sentimientos más intensos y sublimes de que es capaz un alma humana. Sentido íntimamente, no es un poema de destrucción y de muerte, como cree Bernard Shaw, sino un poema de amor y renunciamento.** Pero el gran escritor inglés, reflejando la psicología de nuestro tiempo, adopta un temperamento más simple al interpretar estas obras, y destilar de ellas sólo su aspecto social, olvidando la filosofía íntima, la vida interior de los seres que reflejan la música y el drama. **Si llega a percibir las emociones, es siempre bajo un aspecto de ironía e intolerancia, como queriendo librarse de su imperio escudado por la coraza de sus burlas.** F. S. de O. (Filomena Salas de Orrego).

I/4 (junio, 1927), pp. 120-121

El simbolismo de “Los Maestros Cantores”

En el conjunto de la creación wagneriana, el poema de los «Maestros Cantores (de Núremberg)» ocupa una situación aparte y original. Nada hay en él semejante al trascendentalismo místico, social o metafísico de que están impregnadas las demás obras: como lo define Lichtenberger, es sólo una alegre sátira llena de fantasía contra los pedantes y la consagrada rutina; **es una apoteosis del genio libre y un himno del arte.** Creación serena, del más puro y generoso humorismo.

Necesitan los pueblos ese estímulo de la vida artística, que refina y eleva los espíritus por encima de las cotidianas miserias y luchas. Como dice Lichtenberger, «una sinfonía de Beethoven, un drama wagneriano, una tragedia de Shakespeare pueden ser revelaciones más profundas de verdad cristiana que los dogmas de los Pastores de Almas».

(...) Mas, para que **esta obra purificadora del arte** pueda alcanzar su objeto, es preciso que aquellos que deben guiar las mentes en la colectividad humana, se hallen penetrados de la grandeza y de la responsabilidad de su misión. **Que abandonen esta empresa los espíritus profanos que, por ignorancia o cobardía, vedan el terreno a la emoción espontánea y a**

la sensibilidad original y renovadora. E igualmente todos aquellos espíritus bastardos para los cuales el arte constituye un comercio mezquino de ambiciones y ventajas materiales. F. S. de O. (Filomena Salas de Orrego).

I/5 (julio, 1927), pp. 166-168

El niño y la música

Del agrado melódico percibido por el niño en esas voces que lo adormecieron en la cuna, dependerá tal vez su despertar musical. **Puede un canto que desentona pervertir el tierno oído que lo escucha**, así como una voz armoniosa estimulará seguramente sus facultades en germen.

Está predisposto todo individuo a saber oír música, y a **gozar de esa vida espiritual refinada que produce la comprensión de la obra de esos hombres superiores que legaron a la humanidad una fuente inagotable de exaltación y de puras emociones**. Mas, desgraciadamente, una errada educación desfigura muchas veces esta tendencia natural. Tanto la sequedad poco atrayente con que se proporcionan al niño los conocimientos teóricos, como la preocupación absurda de hacer de él un gran instrumentista, no producen otro resultado que el de distanciarlo de un arte para el cual, con mejor sistema, habría tal vez desarrollado brillantes aptitudes.

Complejo e interesante es el estudio de cual es **la música que el niño debe oír gradualmente. Las vulgaridades de melodía y de letra harán de él un aficionado mediocre, que sólo concebirá la música como un ruido agradable**. El lirismo de mal gusto le dejará una aversión persistente por el temperamento sobrio y expresivo de los clásicos. Esas jóvenes almas deben sentir la vida en su justa proporción de alegría, dolor y resignación, que viene a formar un conjunto armónico desprovisto de exageraciones.

Un estudio de la vida de los grandes maestros, hecho en forma que retrate en la imaginación sus rasgos más característicos, sería el complemento necesario de los trozos oídos. De esta manera, se haría más sensible a sus tiernos cerebros el mundo emocional que representan los héroes del sonido. Dada en esta forma, la iniciación musical producirá sus frutos, que no serán borrados más tarde, cualesquiera que sean las vicisitudes de la existencia. La clara visión de ese mundo interior que despertó en ellos la música, será un maravilloso talismán, que suavizará en sus vidas las inevitables miserias y luchas. F. S. de O. (Filomena Salas de Orrego)⁵⁶.

En las tres críticas presentadas (dos focalizadas en las obras magnánimas de Wagner), Filomena remite a la figura del *genio*, quien podría redimir a una audiencia neófita y, peor aún, de *espíritus profanos y bastardos*: nocivos, iliteratos, pendencieros e impíos. Enfatizar en alusiones metafísicas y abstractas, como el alma, la pureza, el espíritu, la penitencia, la epifanía y la ortodoxia ratifican su férreo vínculo con lo eclesiástico y su impugnación ante la secularidad.

La creatividad musical, para ella, era un don concedido por La Providencia que santiguaba a los egregios maestros, quienes poseían la capacidad sobrenatural —como un *Übermensch*— de hacer sentir y despertar sublimes emociones. Profesaba que el *genio* (ora Wagner, ora otro compositor) había sido ungido por un *todopoderoso*; que su inspiración —como una lengua de fuego en Pentecostés— catalizaba el cerebro y el corazón,

⁵⁶ En 1945, en la *Revista Musical Chilena*, Filomena insistía en la “correcta” educación musical: “Deberán llegar a experimentar los escolares el *placer de la música* totalmente ligado a su vida y a su cultura desde los primeros pasos en sus conocimientos intelectuales, deberán *sentir la necesidad de compartir y comunicar* lo que saben a través de una verdadera válvula de expansión, que vendrá a liberarles de otras limitaciones”. *Revista Musical Chilena*, I/2 (junio de 1945), p. 25-26.

enalteciéndolo a un estado de gracia. La sensibilidad provendría del alma, de un oasis espiritual.

A través de una prosa novelesca y elitista, Salas consideraba que, gracias al wagnerismo —y la tradición teutona, por cierto—, Chile se convertiría en una nación refinada, inteligente y culta, que combatiría ademanes impetuosos y manifestaciones *prosaicas* del arte, distanciadas de las normas de la sociedad burguesa. La música, entonces, fungiría como una dádiva que debía atesorarse y protegerse de las maliciosas influencias del *vulgo*. Vale decir, de una música popular en ciernes; una expresión perniciosa y persuasiva, que deformaría el progreso de una música *seria* que acrecentaría la intelectualidad.

La incipiente e inquietante música popular era la antítesis de la templanza, el decoro y los valores de alta cultura de la música clásica. En una época de totalitarismos, Filomena salvaguardaba una lógica de *purificación* de la música, apologizando a compositores europeos, alemanes, blancos y caucásicos (al igual que su futuro esposo Domingo Santa Cruz). Dichos *genios* patrocinarían, desde la infancia, principios educativos y directrices artísticas civilizadoras.

Era imperioso, entrevemos, cultivar el paladar de aquellos familiarizados con la *música erudita*. A modo de catequización, la pretensión de Filomena era higienizar las preferencias musicales de las clases humildes. *Patricios y plebeyos*; distinción que efectuaba (al menos en 1927) para glorificar a unos y menoscabar a otros, y para establecer valores de alta y baja cultura en la escucha.

Las crónicas de Filomena Salas, aquí reveladas, conformaban una especie de tribuna *expiatoria*: preservar lo genuino y lo inmaculado, y confrontar lo áureo versus lo lúgubre; lo cálido versus lo abúlico.

• ¿Una apología al jazz?

Cuando emergió el jazz, circa 1880, en Nueva Orleans y en otras urbes del sur de Estados Unidos, sin duda, se estableció que este género devenía del blues de las zonas rurales y esclavizadas, bajo la forma de doce compases de la melodía folclórica⁵⁷. Desde la década de 1910 —cuando el jazz se dispersó en los grandes salones y en clubes nocturnos— las discusiones en torno a esta expresión afroamericana se soliviantaron. Se afirmaba que era impetuosa, “cargada de emoción, pero, en gran medida, desprovista de contenido intelectual”⁵⁸, cuya performance desplegaba un “completo frenesí” epiléptico o esquizofrénico⁵⁹.

Se le reprendía por transgredir “la arquitectónica de los diversos factores de la estructura musical”⁶⁰. En aquello profundizaba el filósofo y sociólogo alemán Theodor Adorno, quien aseveraba que el jazz creaba “la ilusión de a-rítmica y formas de atonalidad”⁶¹, enmascarando una “banalidad inherente”⁶². También cuestionaba si era una moda perenne. Su conclusión determinaba que sólo era “una forma musical que se disfraza de rebelde”⁶³.

⁵⁷ Oliver, Paul (1991). “That certain feeling: blues and jazz... in 1890?”, *Popular Music*, 10(1), pp. 11-19.

⁵⁸ Gioia, Ted (1989). “Jazz and the Primitivist Myth”, *The Musical Quarterly*, 73(1), p. 138.

⁵⁹ Gioia (1989). “Jazz...”, p. 138.

⁶⁰ Thompson, Michael (2010). “Th. W. Adorno Defended against His Critics, and Admirers: A Defense of the Critique of Jazz”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 41(1), p. 41.

⁶¹ Thompson (2010). “Th. W. Adorno Defended...”, p. 44.

⁶² Thompson (2010). “Th. W. Adorno Defended...”, p. 44.

⁶³ Thompson (2010). “Th. W. Adorno Defended...”, p. 43.

Adorno sentenciaba que el jazz “de rostros negros”⁶⁴ se vinculaba a lo exótico y lo neoprimitivo: su interpretación, entonces, servía para “para acompañar un salvaje sacrificio humano”⁶⁵. Los bailes, en tanto, exhibían “referencias drásticas a la consumación sexual”⁶⁶ y avivaban una mixtura de razas. Esto, pues la intimidad entre *negros* y *blancos* podía profanar la pureza hegemónica. En este sentido, el jazz era un virus que inoculaba delirio, malevolencia, salvajismo, agresividad y lascivia en la audiencia⁶⁷.

Entre 1917 y 1930, la prensa musical (blanca) no escatimó en epítetos nocivos hacia el jazz, que ya se había consolidado en las ondas radiales. Algunas publicaciones, como *The Music Quarterly*, *Modern Music*, *Musical America*, *The Nation*, *The New Republic*, *American Mercury* y *The Dial* caracterizaban a los ejecutantes de adictos y caníbales, ya que les gustaba “fumar (...), la sangre fresca de novillos y el olor de los mataderos”⁶⁸. Por tal razón, los críticos especializados manifestaban que “el jazz indescriptible debe desaparecer”⁶⁹ y cuestionaban “¿por qué el ‘jazz’ nos envía de vuelta a la jungla?”⁷⁰.

Por otro lado, en Latinoamérica también se reprodujeron ciertas dicotomías tras el estreno del filme *El cantante de jazz*, de 1927, que repletó las salas de cine en Ciudad de México, Río de Janeiro, Buenos Aires y Lima⁷¹. El concepto de negritud aún era, paradójicamente, un tabú y una amenaza al statu quo preponderante. Por ejemplo, la revista brasileña *Phonoarte*, la peruana *Amauta* y la argentina *Martín Fierro* estimaban que el “disco de raza”⁷² era producto de la carencia de ortodoxia musical, una irresponsabilidad del “negro, (que) es el hechicero de la desarmonía disciplinada”⁷³.

En nuestro país, en cambio, el jazz fue recepcionado sin aprensiones. Se cultivó a partir de 1920 gracias a la labor del compositor y musicólogo Pablo Garrido, quien presentó, en 1924, la orquesta de jazz local la Royal Orchestra, proveniente del puerto de Valparaíso⁷⁴. Aquello coincidió con el apogeo de la radiodifusión, la masificación de los discos de 78 rpm y el arribo del cine sonoro. Así como se escuchaban valeses, tonadas, tangos, corridos y boleros, pronto el jazz, bajo el rótulo de swing, foxtrot o música melódica, se cimentó como un repertorio popularailable⁷⁵. Eso sí, Filomena Salas fue la primera crítica musical chilena en referirse al jazz, de manera positiva, en 1927, en *Marsyas*:

⁶⁴ Wilcock, Evelyn (1996). “Adorno, Jazz and Racism: “Uber Jazz” and the 1934-7 British Jazz Debate”. *Telos: Critical Theory of the Contemporary*, (107), p. 77.

⁶⁵ Wilcock (1996). “Adorno, Jazz and Racism...”, pp. 70-71.

⁶⁶ Wilcock (1996). “Adorno, Jazz and Racism...”, p. 80.

⁶⁷ Anderson, Maureen (2004). “The White Reception of Jazz in America”, *African American Review*, 38(1), pp. 135-145.

⁶⁸ Anderson (2004). “The White Reception...”, p. 138.

⁶⁹ Anderson (2004). “The White Reception...”, p. 135.

⁷⁰ Anderson (2004). “The White Reception...”, p. 135.

⁷¹ Borge, Jason (2011). “Dark Pursuits: Race and Early Argentine Jazz Criticism”, *Afro-Hispanic Review*, 30(1), pp. 63-80.

⁷² Borge (2011). “Dark Pursuits...”, p. 63.

⁷³ Borge (2011). “Dark Pursuits...”, p. 64.

⁷⁴ Menanteau, Álvaro (2008). “Jazz en Chile: su historia y función social”, *Revista Musical Chilena*, 62(210), pp. 26-38.

⁷⁵ Menanteau (2008). “Jazz en Chile...”, p. 27.

I/9 (noviembre-diciembre, 1927), pp. 317, 321

El jazz⁷⁶

Discutido por muchos en nombre de una estética singularmente limitada, el Jazz ha jugado no obstante un papel innegable en la evolución artística de nuestro tiempo. El dinamismo violento, **la inquietud cosmopolita de la vida actual hallan en él una de sus expresiones más significativas** (...) Pero no es sólo este carácter simbólico, de por sí muy interesante, lo que nos proponemos poner de relieve. **El Jazz no es únicamente un valor literario, sino un importantísimo aporte a la técnica musical, como basta para probarlo la influencia que ha tenido en la obra de músicos como Strawinsky (sic), Ravel, Honneger y Milhaud.** Para el que estudia atentamente los principios de este género musical, se desvanecen los prejuicios corrientes que hacen de él un producto del exotismo bárbaro y de la anarquía decadente. Muy lejos de eso, el Jazz ofrece una perfecta cohesión de elementos musicales: desarrollo de la forma, armonización correcta, singular riqueza rítmica, y sobre todo, la más sorprendente unidad de estilo, que logra fundir en sus creaciones muy distintos aportes bajo un sello peculiar e inconfundible.

Para concluir, debemos decir dos palabras sobre el valor estético del Jazz:

A pesar de los ataques de sus detractores, que se empeñan en no ver en este arte sino un producto bárbaro y un signo de la relajación de los pueblos, el Jazz ha demostrado hasta la evidencia su razón de ser como una forma de expresión que ha evolucionado lógicamente, y que posee una técnica y un estilo perfectamente definidos. **Una prueba irrefutable del papel vital del Jazz en el arte de nuestro tiempo es la influencia notable que ha ejercido en la obra de los músicos más eminentes, y que marchan a la vanguardia.** La rítmica negra ha penetrado por todas partes en la música de Europa, vivificándola con nuevos y variados recursos. Por otra parte, **los procedimientos de ejecución, precisos como los de un instrumento de relojería,** el concepto horizontal de la escritura, el carácter tonal de esta música, la restricción de los elementos orquestales, con predominio de los bronce sobre las cuerdas, son todos aspectos que ligan profundamente el Jazz a la evolución actual de la música europea, sin que sea posible determinar los límites de su recíproca influencia. Por fin, esta música alcanza muchas veces un intenso significado expresivo, que se suele disimular tras el miraje variado de las combinaciones sonoras. **Así vemos sucederse, en el juego incesante y sugestivo de la fantasía musical, estados de ánimo que oscilan de la bufonería chispeante a la tristeza nostálgica más intensa. Como dice un autor, el Jazz nos revela una incommensurable tristeza humana unida al frenesí ancestral de la danza.**

Este texto expone una perspectiva laudatoria y positiva sobre el jazz, destacando su relevancia. No obstante, hay ciertos elementos que podemos analizar:

Una dimensión acotada: el artículo tiende a adoptar una posición reduccionista al centrarse en su valor estético y su contribución a la evolución musical. El jazz, desde la década de 1920 en Estados Unidos, ha sido un género fértil que ha trascendido la música, fomentando, además, una identidad cultural. Así y todo, Salas no aborda el contexto histórico y sociocultural en el que surge ni profundiza en la vivencia de los afroamericanos durante la

⁷⁶ Cabe señalar que la hija de Filomena, Teresa Orrego Salas, conformó el quinteto vocal de *negro spirituals* Los Georgians, en 1951, dirigido por su hermano Juan. Teruca (como la llamaban) ya había emprendido una carrera como cantante en Estados Unidos.

segregación racial y la opresión. Por otro lado, ella preconiza en la preponderancia del jazz y lo aclama por transmitir una miríada de emociones. Lamentablemente, cuando asevera que este exterioriza una “inconmensurable tristeza humana unida al frenesí ancestral de la danza”, realiza una generalización excesiva, puesto que el jazz puede conmover desde distintas aristas.

Eurocentrismo: aquí, Filomena examina la influencia revitalizadora del jazz en la música docta europea, pues la ha enriquecido en aspectos como el ritmo y la armonía, y, más aún, ha embelesado a compositores como Stravinski, Ravel, Honegger y Milhaud. Ahora bien, la aserción de que el jazz ha alcanzado una “perfecta cohesión de elementos musicales” es debatible, dado que es una expresión dúctil en cuanto a estructura y enfoque estilístico. Esto nos permite deducir que Salas ignora la riqueza, la magnitud y la singularidad del jazz en su propio contexto afroamericano y su influjo en otras manifestaciones artísticas. Al describir los procedimientos de ejecución como “precisos como los de un instrumento de relojería”, aminora tanto la improvisación como la espontaneidad inherentes al género.

Carencia de una crítica interna: al relatar los múltiples ataques por parte de los opositores al jazz, Filomena no proporciona una visión panorámica de las discusiones en torno a tópicos controversiales, como la apropiación cultural, las desigualdades raciales en la industria musical o los reparos al jazz como un presunto producto para las élites.

2. *Revista de Arte*

Desde la génesis de la *Revista de Arte*, en 1934, Filomena Salas fue protagonista, cronista e impulsora —en la penumbra— de aquella publicación presidida por Domingo Santa Cruz y con una comisión directiva conformada por el “filósofo”⁷⁷ y crítico musical Carlos Humeres Solar y por el escultor, pintor y académico Romano de Dominicis. Los tres coincidían en que requerían a “una persona que tomara a su cargo la tarea (de organizar la *Revista de Arte*) y la llevara adelante con entusiasmo apostólico y fe”⁷⁸. Y esa persona era Filomena, pues “había nacido para dirigir y no para ser dirigida”⁷⁹.

Tras ser contratada a plazo fijo por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, se le asignó un puesto de planta. Su primera labor fue, de hecho, desempeñarse como discotecaria⁸⁰. El colectivo Santa Cruz-Humeres Solar-de Dominicis le ofreció, también, participar en la difusión de música docta a través de un artefacto en alza: la radio. Esto, pues Santa Cruz vislumbraba que había llegado “la hora de dirigirnos al país, a aquel público general, anónimo, al ancho mundo de quienes se interesaban por nuestras artes o que ajenos

⁷⁷ Domingo Santa Cruz aseguró: “Carlos Humeres era para mí la encarnación del buen gusto y de la cultura; ya a los 19 años era un verdadero sabio, había leído tanto y sobre todo pensado tanto, que lo llamamos «el filósofo» y así quedó para siempre catalogado”. *Revista Musical Chilena*, VI/40, (1950), p. 11.

⁷⁸ Santa Cruz (2008). *Mi vida en la música...*, p. 521.

⁷⁹ Santa Cruz (2008). *Mi vida en la música...*, p. 521.

⁸⁰ “Nuestra discoteca era ya rica y variada, permitía dar a conocer y repetir lo que la Asociación Sinfónica ejecutaba, y el repertorio cada día más extenso en la música de cámara. Además, sólo a través de los discos podrían llegar al público óperas desconocidas entonces y aun ahora Monteverdi, Mozart o Wagner, y oratorios, misas y cantatas que poseíamos en esos gruesos e incómodos álbumes de 78 rpm”, Santa Cruz (2008). *Mi vida en la música...*, p. 570.

a ellas, pudieran ser atraídas hacia sus manifestaciones”⁸¹. Gracias a Salas, se transmitió, por Radio Chilena, la *Pasión según San Mateo* de Bach, en el Viernes Santo del 30 de marzo de 1934.

La Radio Chilena, encauzada por Blanca Anthès de Bombal (madre de la escritora María Luisa Bombal), ya irradiaba “programas de buena música”⁸². Otras emisoras, como Radio Pilot de la casa de Otto Becker⁸³, y la Radio Cooperativa Vitalicia se sumaron a la campaña de difundir los conciertos del Conservatorio. Por otra parte, Jorge Quinteros Tricot, representante de la Radio Pacífico, dispuso de una sala, el *Auditórium*, que ostentaba un piano y donde se oficiaban algunos conciertos. “Rompimos con ellos la prevención de que los ejecutantes tenían acerca de sus actuaciones radiales, consideradas como poco dignas y en cierta medida infamante para cualquier artista que se respetara”, opinaba Domingo Santa Cruz⁸⁴.

Ya empoderada de su rol en la radiofonía, Filomena Salas retomó, en 1935, la crítica en la sección “Crónicas musicales” de la *Revista de Arte*. En un texto lamentó las ineluctables reparaciones que habían aplacado a la Radio Chilena, denominada “la onda más musical de Santiago”⁸⁵:

I/5 (1935), p. 50

Las transmisiones de la Facultad de Bellas Artes han debido interrumpirse por un mes, con motivo de las transformaciones efectuadas en la Compañía Radio-Chilena que las ha tenido a su cargo. **Este silencio de la onda, sin duda alguna, la más musical de Santiago, ha hecho meditar y clamar a muchos auditores sobre el drama de sus antenas, caídas en el desierto aéreo, en busca de algo que no sean tangos⁸⁶, vulgaridades, avisos y programas de mal gusto.**

Algunas voces han logrado manifestarse, pocas por desgracia, porque los propios diarios sostienen las radios a las cuales habría seriamente que dirigir reproches y confunden las observaciones artísticas con ataques a su situación comercial. El progreso técnico de las empresas de radio-difusión es bien apreciable en estos últimos tiempos y al dirigirles una crítica no se busca otra cosa que ponerlo a nivel de **una buena dirección cultural**, sin desconocer el pie forzado que significa tener que **satisfacer el pésimo gusto de la mayoría** de los avisadores.

Si a cualquier hora del día se recorre el cuadrante de las ondas, con ánimo de oír algo de interés, fuerza es confesar que sólo se encuentran una que otra hora interesante, ahogadas en un mar de banalidades. Parecen, los que dirigen las radios, no meditar en el efecto de sus transmisiones, de una penetración incalculable en el pueblo y en la juventud. **Basta con los tangos de los ciegos, que ya no saben canciones populares chilenas, para**

⁸¹ Santa Cruz (2008). *Mi vida en la música...*, p. 569.

⁸² Santa Cruz (2008). *Mi vida en la música...*, p. 571.

⁸³ Tienda ubicada en el centro de Santiago, que vendía pianos Steinway & Sons, Blüthner, Seiler-Fahr y Becker, además de gramófonos, discos del sello Odeón y radios Philips y Telefunken.

⁸⁴ Santa Cruz (2008). *Mi vida en la música...*, p. 571.

⁸⁵ Santa Cruz (2008). *Mi vida en la música...*, p. 569.

⁸⁶ Su amiga Gabriela Mistral también se refirió al tango como un género impúdico: “El tango salió del arrabal a principios de este siglo. Posiblemente, da las márgenes orientales uruguayas. Arrabalero por excelencia, no es expresión argentina gauchesca. Su letra es triste, pero con la tristeza canallesca del cabaret, del champagne, la milonga, la tinta galopante, la madre abandonada, el crimen y la mujerzuela faneé (marchita) y descangallada, como canta un tango de aquellos; el presidiario y, en fin, toda el hampa es cantada y glorificada hasta cierto punto en aquellos tangos del bandoneón”. *El Mercurio*, (27 de noviembre de 1938), p. s/f.

soportar la infección paulatina de nuestros niños con el canturreo arrabalero y llorón, del hecho escabroso de policía, gangosamente cantado en el peor «lunfardo» y de los bailables de películas sin importancia, bien diferentes del verdadero «blue» y del maravilloso jazz auténtico que nos ofrece a menudo la Radio-Chilena.

Hay una verdadera falta de respeto hacia el auditor invisible. **El micrófono es algo demasiado serio, equivale a la palabra desde una tribuna**, y desde una tribuna que es escuchada por personas de la más variada condición, esperan de ella entretenimiento, cultura y un humorismo fino.

Admiradora del blues y el jazz, Filomena —desde un prisma peyorativo y apocalíptico— deja entrever su animadversión al tango, quizás por la “apología” al submundo de los bares y los lupanares, y las danzas que propiciaban un “bajo nivel intelectual”⁸⁷, asociado al malandrado. Aquel género trasandino, en sus palabras, sumiría a la población en la ignorancia. Habría, entonces, que dotar al consumidor de un conocimiento artístico, que elevara la *espiritualidad humana*. Vale decir, *adiestrar*, como si el auditor fuese un animal embrutecido y no una persona pensante. Según la perspectiva de Salas, el mundo civilizado —la música clásica— debía *disciplinar* al universo ininteligible y *bestializado*⁸⁸ por el tango arrabalero.

Por provenir de la élite, Filomena establecía ciertas normas de escucha⁸⁹. Una escucha, de esencia aurática, “atenta, ininterrumpida y casi ritualista”⁹⁰, en la cual el oyente se abstraiera del mundanal ruido.

Sin miramientos, desaprobaba las estrategias de programación de las emisoras, basadas en parámetros publicitarios, e incitaba a no satisfacer a las minorías *no evolucionadas* que se contentaban con los ritmos impúdicos (en este caso, el tango) transmitidos por el *bajo-radio*. Esto, claramente, atentaba contra el proyecto de Salas de abrazar la radio como un instrumento efectivo de educación musical. Por eso, en 1949, con el padrinazgo de la Universidad de Chile, creó un espacio de sólo “comentarios y crítica de la actualidad artística” en Radio El Mercurio⁹¹.

Filomena, la esposa

La apesadumbrada experiencia con Fernando Orrego

18 de mayo de 1918. 17:30 horas. Nombre, nacionalidad, edad, profesión de los contrayentes i (sic) estado anterior. El primero en ser mencionado en el acta de matrimonio civil es Fernando Orrego Puelma: chileno, nacido en la capital, 24 años, comerciante y soltero. Luego, el turno de Filomena Salas: chilena, oriunda de Santiago, 23 años, sin profesión y soltera. No es sorprendente que haya sido nominada como una posible dueña de casa (tal como se estilaba en esa época) o con un oficio. En ese momento, Filomena ya diagramaba y redactaba noticias como una cronista en potencia, cuya labor se cimentó en la

⁸⁷ Ernani Furtado Filho, João (2009). “Samba Exaltação: Fantasia de um Brasil brasileiro”, *Revista Trajetos*, 7(13), p. 146.

⁸⁸ Sarmiento, Domingo Faustino (2018). **Facundo o Civilización y barbarie**. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación.

⁸⁹ Bizzocchi, Aldo (1999). “O clássico e o moderno, o erudito e o popular na arte”, *Líbero*, 2(3-4), pp. 72-76.

⁹⁰ Gonzalez, Fernando (2018). *A busca por lucro simbólico e diferenciação na cisão entre música clássica e música popular*. 7º Encontro GTS Pós-Graduação – Comunicon, São Paulo, Brasil, p. 5.

⁹¹ *Pro Arte*, I/43, (5 de mayo de 1949), p. 3.

década de 1920. Pero, claramente, quien asumía el rol de proveedor, de hombre “creativo” y de cronista connotado era Fernando Orrego.

Tal como se expuso en el primer ítem, él fue director de *Chile Magazine* (1921-1923), perteneciente a Zig-Zag, hegemónica empresa periodística de aquella era y donde escribía, con frecuencia, la poetisa Gabriela Mistral. Fernando Orrego, después colaboró en 1933 como redactor artístico en *Más*, publicación quincenal dependiente de la Sociedad Amigos del Arte.

Chile Magazine, como sentenciaba en la bajada, era “La Revista para todos”. Una revista que costaba \$1.50 y cuyo secretario de redacción era Carlos Borcosque, director de cine, actor y guionista. No obstante, es evidente que el mensual sólo se focalizaba en actividades de/para la aristocracia local: “Arquitectura, escultura, pintura, música, sports (sic), interiores, etc”.

En agosto de 1921, en la segunda edición del pasquín, Orrego Puelma, en la sección “Notas editoriales”, señalaba lo complejo que implicaba ser director y editor, además de leer la correspondencia repleta de elogios. Mientras que Fernando Orrego sobresalía en el rubro informativo, su relación con Filomena Salas se iba desintegrando; sea por carencia de amor, por hastío o por no vibrar en la misma sintonía. Y ese conflicto marital lo reveló de una manera poco convencional: a través de un cuento publicado en *Chile Magazine*, titulado “El regalo de Navidad”⁹², donde el protagonista se llamaba Antolín y narraba sus pesadumbres en tercera persona. Ese alter ego ocultaba al Orrego frustrado por haber sido embaucado en unas transacciones, por distanciarse, poco a poco, de su familia y por haber perdido e ignorado a su esposa:

Antolín todo lo olvidaba en su febrilidad de ganar dinero. Su hogar, formado con tanto cariño y con esperanzas tan dulces, estaba casi abandonado. Los momentos en que llegaba a él no podía dedicarlos como antes a contarle sus ilusiones, sus alegrías y su amor a su mujer, sino que tenía que ocuparlos en sacar interminables cuentas (...) Un día Antolín tuvo una mala noticia. El negocio en que había invertido toda su fortuna estaba mal. Se hablaba de engaño y de estafa. (...) Su fortuna desaparecía, sus esperanzas se desvanecían. Cuando volvió a su casa, entrada ya la noche, quiso por primera vez desde que filó el camino de la fortuna, contarle a su mujer sus pesares. Pero su mujer desde mucho tiempo no se ocupaba ya de Antolín. Estaba lejos en corazón y en pensamientos del hombre que la había abandonado por el dinero (...) Nunca lo imaginó, porque vivía confiado y la riqueza le había anestesiado sus sentimientos.

Tal vez, por eso Fernando Orrego Puelma, tras tanta desdicha ocupacional y conyugal/parental, decidió radicarse (*escaparse*, más bien) en el extremo Norte. Su hijo mayor, Juan Orrego-Salas, narra en sus memorias que “añoraba la presencia de mi padre”⁹³, pero “éramos pobres (y) parecía que llevábamos un apellido que habíamos heredado sin ningún esfuerzo”⁹⁴.

Tras la huida de Fernando, Filomena Salas comenzó a tejer nexos con el círculo cultural santiaguino. Como declara Juan Orrego-Salas, “(mi madre) no afloró hasta después de su matrimonio con mi padre, en gran parte por su influencia, su interés por la lectura, el

⁹² *Chile Magazine*, I/7 (enero de 1922), p. 197.

⁹³ Orrego-Salas (2005). **Encuentros, visiones y repasos...**, p. 28.

⁹⁴ Orrego-Salas (2005). **Encuentros, visiones y repasos...**, p. 35.

arte y la música”⁹⁵. Y con esfuerzo, Salas obtuvo el reconocimiento por parte de sus pares y se atrevió a escribir de música de la mano de Domingo Santa Cruz, quien fue su maestro... y su futuro esposo.

Las (polémicas) segundas nupcias

Estoy, desde que te voy queriendo con un cariño muy profundo, con la obsesión de tu alma. Me llena de felicidad el pensar que, siendo inmortales, la mía y la tuya no se separarán ya más. La vida me da miedo que sea corta, y no alcancemos a hacer todo lo que aspiramos⁹⁶.

Aquellas palabras románticas fueron dirigidas a Domingo Santa Cruz, el 2 de junio de 1922, mediante una epístola, por parte de Wanda Morla Lynch (1902-1926), joven aficionada a la pintura, el ballet y el teatro, pero, sobre todo, a la música clásica y moderna. Aquello la impulsó a tomar lecciones de piano, en Francia, con la virtuosa Madeleine de Valmalète⁹⁷.

Wanda pertenecía a la élite chilena de los albores del siglo XX, criada en una de las familias más conservadoras de la época. Su padre, Carlos Morla Vicuña (quien, a los 16, adoptó el apellido Morla, anagrama del vocablo “moral”), fue Ministro de Relaciones Exteriores, Culto y Colonización, entre 1896 y 1897, bajo el gobierno de Federico Errázuriz Echaurren. En tanto, su madre, Luisa Amelia Lynch Del Solar, fue una socialité y escritora adscrita al feminismo aristocrático.

Durante ese período, el clan se asentó en París, lo que propició ciertos vínculos con prestigiosos intelectuales, literatos y artistas, como Auguste Rodin. No obstante, el deceso de su marido en Estados Unidos, en 1901, conllevó a que Lynch decidiera radicarse junto a sus hijos en la capital gala⁹⁸. Precisamente allí, Wanda Morla —quien había conocido en Santiago a Santa Cruz, su futuro esposo— se reencuentra con él, de forma casual, en febrero de 1922 tras asistir a un concierto de órgano en el Conservatorio. La música, por supuesto, los unía. Así, a través de una incesante correspondencia, emprendieron una relación sentimental a distancia, pues Domingo estudiaba música en Madrid. El amor que se profesaban los llevó a contraer matrimonio en enero de 1923.

Fruto de ese amor incondicional, nació Domingo Santa Cruz Morla (1924-2013), arquitecto y precursor, en 1958, del mítico colectivo Retaguardia Jazz Band, donde tocaba la tuba. Su decisión de confinar la música docta fue nadar contra la corriente, ya que su padre detestaba las expresiones populares: “El jazz es una enfermedad que muy fácilmente les da a los hijos de los compositores”⁹⁹. Para él, la “auténtica” música era la de tradición germánica, como “los Cuartetos de Beethoven y el ‘Clavecín Bien Temperado’, de Bach,

⁹⁵ Orrego-Salas (2005). **Encuentros, visiones y repasos...**, p. 45.

⁹⁶ Morla Lynch, Wanda (2013). **Pájaro libre como soy. Cartas de Wanda Morla Lynch**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, p. 187.

⁹⁷ Lizama, Patricio (2016). “Wanda Morla en París de los años veinte: una experiencia de la modernidad”, *Revista Musical Chilena*, 70(226), pp. 74-84.

⁹⁸ Alvarado Cornejo (2022). “¿Coleccionismo y feminismo?...”, p. 95.

⁹⁹ *El Mercurio*, (5 de noviembre de 1961), p. s/f.

(que) son ‘la Biblia’”¹⁰⁰. Ximena Santa Cruz Bolívar (1964), nieta mayor de Domingo, reconoce que “mi papá usaba el jazz como una herramienta para provocar a mi abuelo”¹⁰¹.

En 1948, Santa Cruz Morla fue becado para investigar la reconstrucción francesa de la postguerra. Asimismo, tomó cursos de filosofía y sociología en la Universidad de Le Sorbonne. Fue en ese lapso que entabló una férrea amistad con el trompetista estadounidense Louis Armstrong. Wanda Morla, por desgracia, no alcanzó a contemplar los triunfos de su retoño: en 1926 falleció de peritonitis. Aquello abatió a Domingo Santa Cruz, quien, medio siglo después sollozaba: “(Ella) me fue arrebatada por un aciago y prematuro destino”¹⁰². Para expiar la muerte de su madre, “Dominguito”, en sus periplos por el Viejo Continente, pintaba acuarelas sobre conflictos bélicos y entelequias futuristas¹⁰³. Ni él ni su padre lograron resistir la partida de Wanda. “(Mi abuelo) nunca elaboró la pérdida de mi abuela y casi toda su producción fuerte y dramática ha sido por amor hacia ella”¹⁰⁴, asiente Ximena Santa Cruz.

Domingo Santa Cruz no soportaba la nostalgia ni el desamparo. Quizá, por tal razón, vio en Filomena Salas (otrota amiga de Wanda) la posibilidad de rearmar su vida sumida en el abatimiento. Ambos se conocían desde la conformación de la Sociedad Bach y ella era su fiel mano derecha. Ximena recuerda que ellos “eran muy buenos amigos y conversaban siempre de cosas intelectuales”¹⁰⁵.

Y esos buenos amigos se casaron en París en 1953. Para Santa Cruz, ese momento fue inolvidable: “Tenía una compañera, la mejor que podía esperar (...) Así (...) nos deslizamos también al matrimonio que esta vez no tuvo boato social ni publicidad, ni tampoco siendo ella divorciada, ceremonia religiosa”¹⁰⁶. No obstante, la familia de Filomena —desde que comenzó la relación “ilícita” con Santa Cruz en los años 30— desaprobaba la inexorable boda, pues continuaba siendo la mujer de Fernando Orrego Puelma. Dicha problemática la detalla Juan Orrego-Salas en su autobiografía de 2005:

Meses después de la muerte de mi abuelo Ricardo (Salas Edwards, en 1939), mi abuela Elena sufrió un derrame cerebral que la inmovilizó parcialmente. Mi madre permaneció junto a su lecho casi sin interrupción. En los momentos de lucidez ellas conversaban. Dos o tres veces entré al dormitorio y pude comprobarlo. Debe haber sido en alguno de esos últimos instantes cuando mi abuela le pidió que le prometiese no contraer matrimonio con Domingo Santa Cruz, a no ser que enviudara de mi padre. Mi madre guardó esa promesa por muchos años, cargó con ella como una penitencia que se había impuesto para aliviar a mi abuela en su agonía. Y cuando finalmente decidió romperla y casarse con Domingo en Europa, la angustia de la promesa no cumplida siguió consumiendo su felicidad¹⁰⁷.

A Filomena Salas le dolía haber “traicionado” a su madre, Elena Isabel Juana González Edwards. Pero siguió su instinto y vio en Domingo Santa Cruz a un patriarca, a un compañero y a una figura de poder (tanto en la música como en la política) en el circuito

¹⁰⁰ *El Mercurio*, (5 de noviembre de 1961), p. s/f.

¹⁰¹ Entrevista inédita, realizada en agosto de 2023, con Ximena Santa Cruz Bolívar, nieta de Domingo Santa Cruz.

¹⁰² Santa Cruz (2008). **Mi vida en la música...**, p. 24.

¹⁰³ Litoral Press (2022). “Desde las acuarelas hasta el jazz: Domingo Santa Cruz Morla”, *El Líder*, p. 21.

¹⁰⁴ Entrevista con Ximena Santa Cruz Bolívar.

¹⁰⁵ Entrevista con Ximena Santa Cruz Bolívar.

¹⁰⁶ Santa Cruz (2008). **Mi vida en la música...**, p. 903.

¹⁰⁷ Orrego-Salas (2005). **Encuentros, visiones y repasos...**, p. 47.

musical nacional, que, desde antes de su unión, ya la había contemplado como Secretaría de Extensión Artística de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. A diferencia de la pasión imperecedera hacia Wanda Morla Lynch, Santa Cruz no amaba a Salas. Ximena Santa Cruz Bolívar evoca:

Mi abuelo era un hombre muy difícil para el resto de la gente, pero conmigo siempre fue muy cercano, sobre todo porque me parecía mucho a mi abuela (...) A veces, me hablaba de sus viajes con Filomena, pero, cuando abría sus sentimientos, recordaba a Wanda. Se decía que él no le tenía mucha buena a Filomena. Y a mi papá tampoco le simpatizaba ni se sintió cómodo con el matrimonio¹⁰⁸.

Pese a eso, Santa Cruz la consideraba como “mi mejor amiga”¹⁰⁹ y la elogiaba por ser “imaginativa, fantástica a menudo, organizadora y realizadora como pocas”¹¹⁰. Simone Racz, la nieta favorita de Filomena —a quien, con cariño, la llamaba “Fillo”—, sostiene que era una mujer valiente y una feminista *sui generis*:

Pero, al mismo tiempo, mi abuela seguía siendo la esposa de Domingo Santa Cruz y lo atendía, lo cuidaba y lo respetaba. ¡Vaya a saber lo mal que lo pasaba con él! (...) Nunca la escuché quejándose (...) Recuerdo cuando, en la casa de Isla Negra, nos decía: “¡Shhh! No hablen tan fuerte, que Domingo está componiendo” (...) Lo raro es que esta señora, las dos veces que se casó, lo hizo con unos viejos súper conservadores (...) No logro entender cómo se entendía con Domingo, porque era completamente lo opuesto a mi abuela, quien era libre y espontánea. Santa Cruz me decía: “Piensa antes de hablar” (...) Yo encontraba que el ballet era lo mejor y él creía que era sólo mover las patitas (...) Para Domingo, la nietecita (Racz) era una loca, a los 12 años, porque hacía bailar a todos mis primos “El lago de los cisnes” y mi abuela lo encontraba genial. Siento que ella depositó en mí todo lo que no podía vivir¹¹¹.

Filomena, la embajadora

Estados Unidos en la mira

Tras dedicarse, por años, a la crítica musical, Filomena Salas encabezó, a inicios de los 40, una importante iniciativa de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile: comandar el Comité para las Relaciones Artísticas con Estados Unidos. Esto, dado que, en 1941, el interés norteamericano por la música chilena se había acrecentado. Para salvaguardar dicho vínculo bilateral, visitas ilustres aterrizaron en Santiago, como Marshall Bartholomew, director del famoso *Glee Club* de Yale.

Ya se habían editado unos incipientes discos de acetato de música docta nacional, toda una proeza para la industria fonográfica. Filomena, entonces, organizó la impresión de una diminuta placa. Gracias a su experiencia como locutora radial, adquirió condiciones ventajosas por parte de la filial estadounidense del sello RCA Víctor, que se encargó de la grabación, el procesamiento y la distribución en el arcaico sistema de 78 rpm¹¹². Asimismo, Salas logró que algunos intérpretes locales cooperaran *ad honorem*.

¹⁰⁸ Entrevista con Ximena Santa Cruz Bolívar.

¹⁰⁹ Santa Cruz (2008). *Mi vida en la música...*, p. 562.

¹¹⁰ Santa Cruz (2008). *Mi vida en la música...*, p. 564.

¹¹¹ Entrevista inédita, realizada en mayo de 2023, con Simone Racz, nieta de Filomena Salas.

¹¹² Santa Cruz (2008). *Mi vida en la música...*, p. 725.

De ese modo, en 1936, se lanzó un álbum de tres discos: uno grande y dos pequeños de 12" y 10", empastado en arpillera (muy en boga en ese tiempo) y titulado *Seis compositores chilenos*, con la participación de aclamados pianistas y cantantes. Aquél contenía *Sonata para piano*, de Carlos Isamitt, y *Evocación araucana*, para piano, ejecutado por Juan Reyes. Mientras, en el anverso, estaba *Pórtico*, de Samuel Negrete, con Herminia Raccagni también en el piano.

El segundo disco, en una faz, incluía *Dos cantos infantiles* del libro *Talagante*, de Adolfo Allende, y *Cantarita* y *El yuyo*, a cargo de la soprano Adriana Herrera. En la otra, *Leyendo a Dostoievsky*, de Pedro Humberto Allende, ejecutado por Judith Aldunate. El álbum grande contenía dos piezas de Domingo Santa Cruz: *Viñetas* y *Galante y Grotesca*, interpretadas por la destacada pianista Rosita Renard; mientras que, en el lado B, se hallaba el poema *Cima*, de Alfonso Leng, cantado por Marta Petit y acompañado por Herminia Raccagni.

En 1941, Salas emprendió otro proyecto: grabar música chilena con la Orquesta Sinfónica dada la presión que ejercía el gobierno norteamericano. RCA Víctor, nuevamente, cooperó. Las obras de Allende (*Escenas campesinas chilenas*), de Leng (*Fantasía para piano y orquesta*) y de Bisquertt (*Nochebuena*) las llevó Filomena en un ajetreado viaje debido al ataque japonés a Pearl Harbor. A pesar de la batahola de la Segunda Guerra Mundial, la Biblioteca del Congreso de Washington D.C. recibió aquellos discos frágiles.

En ese contexto bélico, Salas se refugió en Estados Unidos durante tres meses. Interesada en cómo era la Educación Musical que se impartía ni en conservatorios ni en escuelas profesionales —mas sí en todos los grados de la enseñanza—, participó en la VIII *Biennial* y en la I Asamblea General de la influyente *Music Educators National Conference*, efectuada en Milwaukee, Wisconsin¹¹³. Filomena ya ostentaba amistades del entorno educacional, en especial, con Vannet Lawler, secretaria ejecutiva adjunta de la Confederación de Maestros. Junto al musicólogo Charles Seeger le organizaron una gira de coloquios, a fines de 1941 y principios de 1942, para exponer sobre la realidad musical en Chile. De manera constante, recalcaba que Chile y Estados Unidos compartían sólidos ideales artísticos.

La prensa de la época informó y cubrió sus intensas actividades. El *Rochester Democrat and Chronicle* notificó:

La señora Salas (...) está estudiando el sistema escolar de la ciudad, universidades y sus museos con especial énfasis en los centros de música de Rochester. La joven secretaria chilena de cabello castaño rojizo de la Facultad de Bellas Artes de la división de extensión de la Universidad de Chile (...) se dirigió al cuerpo estudiantil de la Escuela de Música Eastman.

En tanto, el *Buffalo Evening News* tituló “Música Chilena Será el Tema”:

Una reunión especial matutina y un almuerzo se llevarán a cabo en el Club del Siglo XX el martes cuando la Sra. Karr Parker, presidenta del comité de música, presentará a la Señora Filomena Salas a las 11:30 en punto. La invitada especial es secretaria de la División para la Promulgación de las Artes en la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Chile. También es secretaria del comité de relaciones culturales con los Estados Unidos. Dará una conferencia sobre música chilena¹¹⁴.

El mismo periódico, en otra página, comunicó:

¹¹³ Santa Cruz (2008). *Mi vida en la música...*, p. 655.

¹¹⁴ *Buffalo Evening News* (17 de enero de 1942), p. 5.

Dos eventos en la Grosvenor Library esta semana son especialmente dignos de nota para los amantes de la música. El primero es un recital de canciones por John Priebe, tenor, el lunes por la noche a las 8:30; y el segundo es una charla sobre Música Chilena por la Señora Filomena Salas el martes por la noche, también a las 8:30¹¹⁵.

Este diario parecía ser el único medio que difundía crónicas sobre las apremiadas labores de Salas. Un artículo (“La Música Sudamericana Está Actualizada”), firmado por Theodolinda C. Boris, consignaba:

“USTEDES en este país todavía están en la era romántica; aún están tan enamorados de los compositores del siglo XIX”, dijo la señora Filomena Salas a la escritora hace unos días. La señora Salas ofreció una ponencia en Buffalo, como representante de la Unión Panamericana y la Universidad de Chile donde es secretaria del Departamento de Extensión Artística de la Facultad de Bellas Artes.

“En Chile”, continuó la señora Salas, “conocemos y amamos a los románticos también, pero queremos conocer y escuchar lo que los compositores contemporáneos del mundo están escribiendo. Queremos crecer en nuestra música”.

La reportera, después, ratificó que “Chile muestra crecimiento”:

Hasta 1920 o por ahí, la vida musical de Chile estaba apenas a la altura de la calidad y amplitud de actividad literaria. Los artistas europeos y norteamericanos no estaban muy dispuestos a hacer viajes largos para dar conciertos allí. Los conciertos se daban en unas pocas de las ciudades más grandes para los educados en música, el hombre común en la calle y en las fortalezas montañosas cantaba sus aires y tocaba instrumentos nativos, pero la educación musical como tal era relativamente desconocida. Ahora, musicólogos y compositores americanos describen que la “cultura musical” de Chile es alta y ella es “musicalmente autosuficiente”¹¹⁶.

Filomena, el deceso

A las 2 de la madrugada del 22 de noviembre de 1964, Filomena Salas falleció tras complicaciones derivadas del mal de Parkinson¹¹⁷, que la aquejó por casi una década. No sólo Domingo Santa Cruz la acompañó hasta su último aliento; también Simone Racz, su nieta preferida, de tan sólo 12 años. Ella cuenta que su abuela se sometió a una cirugía riesgosa e innovadora para la época: intervenir su cerebro:

Me sorprendió mucho que se prestara para una investigación así (...) Recuerdo que nunca la vi llorar ni quejarse. Era una mujer fuerte y dinámica, pero se fue achicando con esta enfermedad (...) Sabía que iba a morir pronto, porque no tenía salida. Estaba digna y lúcida hasta el final. Y no quiso ir a un hospital, sino morir en su cama¹¹⁸.

¹¹⁵ *Buffalo Evening News*, (17 de enero de 1942): p. 7.

¹¹⁶ *Buffalo Evening News*, (24 de enero de 1942), p. 7.

¹¹⁷ Juan Orrego Salas, en su autobiografía *Citas Encuentros, visiones y repasos* (2005), señala que el mal de Parkinson podría haber sido una especie de “castigo” por casarse con Domingo Santa Cruz pese a los resquemores de su abuela, quien prohibía tajantemente la unión.

¹¹⁸ Entrevista con Simone Racz realizada en mayo de 2023.

Para Juan Orrego Salas, la partida de su madre fue un fuerte remezón. Así le comentó en una epístola a su amigo, el compositor cubano Aurelio de la Vega:

A pesar de su larga y penosa enfermedad no se preveía un desenlace tan repentino, lo que impidió que yo pudiese acompañarla en sus últimos momentos. Esto me ha afectado enormemente. He vivido una semana infernal y conflictiva. Espero reponerme luego de este estado emotivo¹¹⁹.

Tras el deceso, la *Revista Musical Chilena* publicó, en la sección “Necrologías”¹²⁰, un sentido texto que alababa su tesón, su profesionalismo y su resiliencia en los momentos difíciles:

(...) Y en el caso de Filomena Salas, a quien ahora damos respetuosamente nuestro Adiós fundamental, aquella decisión es la de la Misericordia. Pues ya era mucha la prueba de su tremendo penar físico, a través de diez años consecutivos. Tan inmenso agobio se multiplica si pensamos que quien estuvo obligado a tal pasividad era consciente de haber nacido para la plena acción. De ella abundan testimonios, porque en la gran época en que el cuerpo aún no sufría, la clara inteligencia, la energía, espíritu público y actividad de esta gran chilena fructificó en muchos huertos de la cultura artística nacional. Estaba destinada a la labor sin límite de que era capaz, pero en ese Destino había para ella la estabilidad y el dolor. Debía continuar y terminar muchas iniciativas comenzadas, todas para bien de la comunidad, pero ese tronchamiento que nos subleva, la obligó, inevitablemente, a ocuparse mucho de sí misma para mitigar algo el sufrimiento físico. Debió secundar, sin poder lograrlo hasta el fin, la tremenda labor de fundación y renovaciones que Domingo Santa Cruz, precisamente su compañero en los años de prueba, había emprendido en nuestro campo musical. Él, sobreponiéndose viril y estoicamente al gran drama hogareño, jamás acusó flaqueza o descuido en su firme acción pública. Nuestra admiración y reconocimiento por ésta y por su autor, en tales condiciones, merece centuplicarse (...) Filomena Salas, en angustia y lejanía, sólo pudo ser inerte testigo de su espléndido desarrollo. Es fácil imaginar su tormento espiritual, agregado al corporal, en su impotencia para intervenir directamente en su proceso. De esta manera, es comprensible que nuestras espléndidas y nuevas generaciones musicales no estén en condiciones de apreciar su brillante acción pretérita, más rica en intensidad efectiva que la que el limitado calendario pudo computar en los días comparativamente no tan numerosos de su existencia (...) Un sólido y efectivo sitio ocupará en muchos aspectos de la historia moderna de la música chilena. Bastaría para ello hojear las encendidas, casi místicas páginas de las crónicas de la Sociedad Bach, que modeló nuestro presente musical. Allí consta su enorme y altruista contribución. Su labor directiva de publicación de revistas, folletos y ediciones musicales está por doquier. También su intervención en los primeros pasos para la recolección, dignificación y conocimiento del folklore musical chileno, su intuición para adelantarse a fundar en Chile las Juventudes musicales, antes que en Europa. En fin, cientos de iniciativas que se debieron a su espíritu inquieto, ansioso de servir (...) Esta gran chilena fue progenitora de seres selectos en nuestra comunidad, a los que mucho debemos. En la mente de todos debe estar el nombre de un gran ausente: Juan Orrego Salas (...) Sin verba, sólo por el poder de la acción que alcanzó a desarrollar, Filomena Salas

¹¹⁹ Carta fechada el 4 de diciembre de 1964.

¹²⁰ El título era “Homenaje a Filomena Salas en el acto de su sepultura”, escrito por el compositor Jorge Urrutia Blondel.

demonstró que amaba mucho a la tierra donde floreció su existencia; aquella donde vuelve por Eternidades: la buena tierra de Chile¹²¹.

Sin duda, Domingo Santa Cruz, tal como su hijastro, quedó desolado tras la muerte de su mujer. “Para nosotros ha sido tristísimo enfrentar la realidad”¹²², le dijo al director de la Orquesta Filarmónica de Santiago Juan Matteucci; pero también estaba tranquilo que “los sufrimientos que ella tenía”¹²³ hayan cesado, como le confesó al musicólogo brasileño Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. No obstante, la tristeza permanecía. Así lo hizo notar en su Sinfonía N°3, opus 34. La dedicatoria dice: “A Filomena, compañera que fue de mi vida”. Además, lleva la siguiente acotación: “Semitas meas subvertit, et confregit me. Posuit me desolatum” (“Torció mis caminos y me quebrantó. Me dejó desolado”) (Lamentaciones de Jeremías, III, 11).

La viudez era un fantasma que circundaba a Santa Cruz: primero, Wanda Morla Lynch y, después, Filomena Salas. “Mi sino íntimo no resultó feliz, la soledad fue mi más fiel compañía”¹²⁴, afirmaba él. Aquel hombre severo por fuera, por dentro, era sensible; necesitaba una figura femenina que lo acunara y lo apoyara en sus ideales artísticos. Por eso, le propuso matrimonio a Magdalena Vicuña, periodista y directora de la *Revista Musical Chilena* entre 1969 y 1970. “Ella se complicó y no quería algo rutinario”¹²⁵, explica Ximena Santa Cruz, nieta de Domingo. Pero lo que él realmente anhelaba era recuperar a su cómplice, a su amiga, a su colega, a aquélla que ostentaba una pluma elegante y audaz.

Bibliografía

Alvarado Cornejo, Manuel (2022). “¿Coleccionismo y feminismo? Luisa Lynch del Solar (1855-1937) y su rol como coleccionista de arte japonés en Chile a comienzos del siglo XX”, *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, (18), pp. 93-123. <https://doi.org/10.5354/0719-4862.2022.66482>

Ananías, Nayive (2021). *Crítica musical femenina en Brasil (1896-1960)*. Tesis para optar al grado de Doctora en Artes con mención en Música, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Anderson, Maureen (2004). “The White Reception of Jazz in America”, *African American Review*, 38(1), pp. 135-145. <https://doi.org/10.2307/1512237>

Aulos, I/1 (octubre de 1932).

Barthes, Roland (2003). “La imaginación del signo”, **Ensayos críticos**. Buenos Aires: Seix Barral, pp. 285-292.

¹²¹ *Revista Musical Chilena*, XVIII/90 (octubre-diciembre de 1964), pp. 97-98.

¹²² Carta fechada del 15 de marzo de 1965. En los acervos consultados para esta investigación —el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile, el Library of Congress de Washington D.C. y el Latin American Music Center de Indiana University— hemos encontrado algunas cartas de pésame dirigidas a Juan Orrego Salas y a Domingo Santa Cruz.

¹²³ Carta fechada del 29 de marzo de 1965.

¹²⁴ Santa Cruz (2008). **Mi vida en la música...**, p. 24.

¹²⁵ Entrevista realizada a Ximena Santa Cruz en agosto de 2023.

Benveniste, Émile (1997). “Estructura de las relaciones de persona en el verbo”, **Problemas de lingüística general**. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, pp. 161-171.

Bizzocchi, Aldo (1999). “O clássico e o moderno, o erudito e o popular na arte”, *Líbero*, 2(3-4), pp. 72-76.

Boletín de Educación Musical (s/f).

Borge, Jason (2011). “Dark Pursuits: Race and Early Argentine Jazz Criticism”, *Afro-Hispanic Review*, 30(1), pp. 63-80.

Brearley, Margaret (1988). “Hitler and Wagner: The leader, the master and the Jews”, *Patterns of Prejudice*, 22(2), pp. 3-22.
<https://doi.org/10.1080/0031322X.1998.9969950>

Buffalo Evening News (17 de enero de 1942).

Buffalo Evening News (24 de enero de 1942).

Campos, Susan (2014). “Matilde Muñoz Barberi, crítica musical y ¿una anomalía?”, **Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología**. Teresa Cascudo y Germán Gan (editores). Aracena: Editorial Doble J., pp. 31-53.

Chile Magazine, I/7 (enero de 1922).

Cixous, Hélène (1995). **La risa de la Medusa: Ensayos sobre la escritura**. Barcelona: Anthropos.

Doll, Darcie (2014). “Variaciones de la autoría en escritoras chilenas de finales del siglo XIX y comienzos del XX”, **Redes, alianzas y afinidades. Mujeres y escritura en América Latina**. Carolina Alzate y Darcie Doll (compiladoras). Bogotá: Universidad de Los Andes, Universidad de Chile, pp. 71-84.

El Mercurio, (27 de noviembre de 1938).

El Mercurio (5 de noviembre de 1961).

Ernani Furtado Filho, João (2009). “Samba Exaltação: Fantasia de um Brasil brasileiro”, *Revista Trajetos*, 7(13), pp. 130-167.

Filler, Susan (2009). “Richard and Adolf: Did Richard Wagner Incite Adolf Hitler to Commit the Holocaust?”, *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 27(4), pp. 178-181. <https://dx.doi.org/10.1353/sho.0.0404>

Foucault, Michel (2011). **Historia de la sexualidad 1: la voluntad del saber**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Gioia, Ted (1989). "Jazz and the Primitivist Myth", *The Musical Quarterly*, 73(1), pp. 130-143. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195063288.003.0002>

Goldensohn, Barry (1996). "Wagner and Antisemitism", *Salmagundi*, (112), pp. 246-254.

Goldman, Albert y Evert Sprinchorn (1964). **Wagner on music and drama: a compendium of Richard Wagner's prose Works**. Nueva York: Da Capo Press.

Gonzalez, Fernando (2018). *A busca por lucro simbólico e diferenciação na cisão entre música clássica e música popular*. 7º Encontro GTS Pós-Graduação – Comunicon. São Paulo, Brasil.

Hall, David (2017). "Wagner, Hitler, and Germany's Rebirth after the First World War", *War in History*, 24(2), pp. 154-175. <https://doi.org/10.1177/0968344515608664>

Hellouin, Frédéric (1906). **Essai de critique de la critique musicale: cours professé à l'École des hautes études sociales**. París: Joanin.

Hurtado, María de la Luz (2008). "Escribir como mujer en los albores del siglo XX: construcción de identidades de género y nación en la crítica de Inés Echeverría (Iris) a las puestas en escena de teatro moderno de compañías europeas en Chile", *AISTHESIS*, (44), pp. 11-52. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812008000100002>

Litoral Press (2022). "Desde las acuarelas hasta el jazz: Domingo Santa Cruz Morla", *El Líder*, p. 21.
https://www.litoralpress.cl/sitio/Prensa_Detalles2.cshtml?LPKey=VTHSAIYU43H2ELC2WCXKFFKD2TZSDDW7MGP5SO3KBSKBSGW7S75A

Lizama, Patricio (2016). "Wanda Morla en París de los años veinte: una experiencia de la modernidad", *Revista Musical Chilena*, 70(226), pp. 74-84.
<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902016000200005>

Loeffler, James (2009). "Richard Wagner's "Jewish Music": Antisemitism and Aesthetics in Modern Jewish Culture", *Jewish Social Studies*, 15(2), pp. 2-36.
<https://doi.org/10.2979/jss.2009.15.2.2>

Lope de Vega (1983). **Obras poéticas**. Madrid: Planeta.

Marsyas, I/3 (mayo de 1927).

Marsyas, I/4 (junio de 1927).

Marsyas, I/5 (julio de 1927).

Marsyas, I/9 (noviembre-diciembre de 1927).

Ananías, Nayive. (2025). Filomena salas, crítica musical chilena de la primera mitad del siglo xx: semblanza de una mujer invisibilizada, *Revista Neuma*, 2, pp. 127-156

Menanteau, Álvaro (2008). “Jazz en Chile: su historia y función social”, *Revista Musical Chilena*, 62(210), pp. 26-38. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902008000200003>

Morla Lynch, Wanda (2013). **Pájaro libre como soy. Cartas de Wanda Morla Lynch**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Muñoz, Hugo (2022). *La recepción discursiva de la figura y obra de Richard Wagner en América Latina durante el siglo XIX: El estreno de su ópera Lohengrin en el Teatro Municipal de Santiago en 1889*. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Música, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Oliver, Paul (1991). “That certain feeling: blues and jazz... in 1890?”, *Popular Music*, 10(1), pp. 11-19. <https://doi.org/10.1017/S0261143000004281>

Orrego-Salas, Juan (2005). **Encuentros, visiones y repasos. Capítulos en el camino de mi música y mi vida**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Pro Arte, I/2 (22 de julio de 1948).

Pro Arte, I/21 (2 de diciembre de 1948).

Pro Arte, I/26 (6 de enero de 1949).

Pro Arte, I/43 (5 de mayo de 1949).

Pykett, Lyn (1992). **The ‘Improper’ Feminine. The Women’s Sensation Novel and the New Woman Writing**. Londres y Nueva York: Routledge.

Simone Racz (2023). Entrevista inédita, realizada en mayo de 2023, con Simone Racz nieta de Filomena Salas.

Revista de Arte, I/4 (diciembre, 1934 – marzo de 1935).

Revista de Arte, I/5 (1935).

Revista Musical Chilena, I/2 (junio de 1945).

Revista Musical Chilena, VI/40 (1950).

Revista Musical Chilena, XIV/69 (1960).

Revista Musical Chilena, XVIII/90 (octubre-diciembre de 1964).

Rivera, Jorge (1995). **El periodismo cultural**. Buenos Aires: Paidós.

Rochester Times-Union Evening (23 de octubre de 1946).

Ananías, Nayive. (2025). Filomena salas, crítica musical chilena de la primera mitad del siglo xx: semblanza de una mujer invisibilizada, *Revista Neuma*, 2, pp. 127-156

Santa Cruz, Domingo (2008). **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.

Santa Cruz Bolívar, Ximena (2023). Entrevista inédita, realizada en agosto de 2023, con Ximena Santa Cruz Bolívar, nieta de Domingo Santa Cruz.

Sarmiento, Domingo Faustino (2018). **Facundo o Civilización y barbarie**. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación.

Thompson, Michael (2010). “Th. W. Adorno Defended against His Critics, and Admirers: A Defense of the Critique of Jazz”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 41(1), pp. 37-49.

Ticker, Carolyn (2016). “The Effect of Richard Wagner’s Music and Beliefs on Hitler’s Ideology”, *Musical Offerings*, 7(2), pp. 55-66. <https://doi.org/10.15385/jmo.2016.7.2.1>

Vaget, Hans (2007). “Wagnerian Self-Fashioning: The Case of Adolf Hitler”, *New German Critique*, 34(2), pp. 95-114. <https://doi.org/10.1215/0094033X-2007-004>

Wagner, Richard (1910). **Judaism in Music (Das Judenthum in der Musik)**. Londres: W. Reeves.

Wilcock, Evelyn (1996). “Adorno, Jazz and Racism: “Uber Jazz” and the 1934-7 British Jazz Debate”. *Telos: Critical Theory of the Contemporary*, (107), pp. 63-80. <https://doi.org/10.3817/0396107063>

Yan, Hektor (2012). “The Jewish Question Revisited: Anti-Semitism and ‘Race’ in Wagner’s “Parsifal””, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 43(2), pp. 343-363.

Zig-Zag, 2.821 (1959.)



Esta obra está bajo una licencia internacional.
Atribución/Reconocimiento-NoComercial 4.0