

RESUMEN

Las prácticas docentes que se realizan en las instituciones con tradición de conservatorio se basan fundamentalmente en la oralidad y la imitación, en un pequeño espacio, habitado por el profesor y su estudiante, en que las interacciones que ahí suceden suelen quedar circunscritas a ese espacio, limitando su conocimiento y estudio. Este trabajo revela las características de las prácticas docentes en el ámbito de la evaluación, en el Programa Académico de Interpretación Musical de la Universidad de Chile, y las somete a un análisis a la luz de las actuales demandas de la sociedad y la educación.

Palabras claves: evaluación musical; conservatorio; interpretación musical

ABSTRACT

Teaching practices that take place in traditional conservatory institutions are based fundamentally on oral practices and imitation, in a small space formed by the professor and his student, in which the interaction that takes place usually remains confined to that space, limiting their knowledge and analysis. This paper reveals the characteristics of teaching practices in the field of assessment, in the Academic Program of Musical Performance at the University of Chile, and analyzes them in the light of the current demands of society and education.

Keywords: music assessment; conservatory; musical performance

Pretensiones culturales de la oligarquía Chilena
en el siglo XIX, el caso de la Ópera.
Pp. 110 a 132

**PRETENSIONES CULTURALES DE LA OLIGARQUÍA CHILENA
EN EL SIGLO XIX, EL CASO DE LA ÓPERA.**

Mg. Miguel Farías Vásquez*
Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
Chile

INTRODUCCIÓN

El Chile del siglo XIX fue mayormente rural, incluso hasta ya entrado el siglo XX. A pesar de esta ruralidad siempre vigente, existían pequeños grupos de familias acomodadas que conformaban y articulaban la sociedad de manera activa¹. Estas familias además estaban normalmente relacionadas entre sí de distintas maneras, a tal punto que en *Historia crítica y social de la ciudad de Santiago* de Benjamín Vicuña Mackenna nos confirma: "Santiago no era una ciudad de hombres sino de parientes"². La oligarquía³ chilena, conformada por estas familias de terratenientes, miembros de la alta burguesía, y uno que otro

* Correo electrónico miguelariasv@gmail.com Artículo recibido el 19/09/2015 y aprobado por el comité editorial el 13/10/2015

¹ Vicuña, Manuel (2001). *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de élite*. pp. 21. Santiago de Chile: ed. Catalonia.

² Vicuña Mackenna, Benjamín (1869). *Historia crítica y social de la ciudad de Santiago*. Vol.II. Santiago de Chile, Imprenta del Mercurio. pp. 74.

³ Entenderemos oligarquía principalmente como « ...una categoría política que designa a una forma de ejercicio de la dominación, caracterizada por su concentración y la angosta base social... » que a pesar de no ser exactamente una clase social, por los rasgos propiamente estamentales derivados del capital simbólico y honorífico, sí es una forma de organización, que contiene un grupo reducido y excluyente que ejerce « una forma o un modo de ejercicio de dominación política ». El concepto de "dominación" desde Weber se define en base a la conjugación de poder más legitimidad. En tanto "ninguna dominación se contenta voluntariamente con tener probabilidades de su persistencia en motivos puramente materiales, afectivos o racionales con arreglo a valores. Antes bien, todas procuran despertar y fomentar la creencia en su "legitimidad" permitiendo no sólo esta última dar estabilidad al poder sino ante todo forma. Para más detalles sobre una propuesta de definición del término oligarquía en América Latina ver Ansaldi, Waldo (2014). "Frivola y casquivana. Mano de hierro en guante de seda. Una propuesta para conceptualizar el término oligarquía en América Latina." www.catedras.fsoc.uba.ar. Septiembre, 2014. Para más detalles del concepto de legitimidad revisar: Weber, Max (2014) " *Economía y Sociedad*" pp. 336. México: ed. Fondo de Cultura Económica.

pequeño burgués, tomaba las decisiones en varios aspectos, incluyendo las de carácter político-administrativo, económico pero también en el ámbito siendo este último fundamental pues es el campo a través del cual se dotaba de cierta identidad a nuestros sectores acomodados.

La élite se reunía periódicamente en salones de esparcimiento, tertulias en que se compartía activamente y en las que desde el año 1827 gracias a las gestiones de Isidora Zegers comenzaron a tener a la ópera como protagonista⁴. Ya avanzado el siglo, estas actividades comienzan a ser parte de la vida de la oligarquía chilena, llegando un momento en que se entra a una llamada *belle époque*⁵ en el país, en donde la principal característica es el esplendor que rodeaba a las clases altas chilenas y a todas sus actividades⁶. En esta época es que la ópera en Chile comienza a tener protagonismo, siendo incluso el periodo en donde se estrenan las primeras óperas escritas por chilenos.

Dentro de las acciones importantes a nivel administrativo ejecutadas por la oligarquía estuvieron los procesos de urbanización de las metrópolis, en este caso a cargo de Benjamín Vicuña Mackenna durante su periodo como intendente, siendo este proceso descrito por los historiadores como el intento de construir un pequeño París en Santiago⁷. El París de Vicuña Mackenna fue armándose poco a poco, entre los muchos edificios que construyó al estilo europeo, específicamente al estilo francés, se destacan entre ellos la remodelación de las construcciones del Cerro Santa Lucía y del que sería un nuevo lugar de reunión para la élite, el Teatro Municipal⁸.

Ya no eran solo los salones los lugares para lucirse socialmente, ahora era el Teatro y por sobre todo la ópera como fenómeno social los que servirían como

⁴ Álvarez Hernández, O (2014). *Ópera en Chile, ciento ochenta y seis años de historia 1827-2013*. Santiago de Chile: Editorial El Mercurio Aguilar.

⁵ En relación a esta época y sus cambios existe un trabajo muy importante (González, Juan Pablo y Rolle, Claudio (2004), *Historia social de la música popular en Chile. 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile) que ha hecho referencias a las formas en las que la música popular comenzó a abrirse paso en los mismos salones anteriormente exclusivos de élite. Este fenómeno es distinto pero complementario al tema y dinámica que abordamos de manera específica en este trabajo, ello en tanto aborda la apropiación que hicieron los sectores más populares de esos espacios y en nuestro caso nos referimos a la apropiación que realiza la propia élite de un bien cultural como la ópera.

⁶ Es importante realizar algunos alcances respecto al término oligarquía utilizado en este trabajo: en términos estrictos no es una clase en tanto en su definición se involucran elementos heterogéneos y en su delimitación recursos propios de los estamentos, como son el honor y el capital simbólico, cuestiones que son en cruciales para el tratamiento que se hace del bien cultural en cuestión. En este sentido, se toma la definición clásica de la sociología en torno a las clases sociales, las cuales se definirían única y exclusivamente por cuestiones de orden económico Ossowski, Stanislaw (1972): *Estructura de clases y conciencia social*. Ed. Península, Barcelona.

⁷ Vicuña, Manuel (1996). *El París Americano. La oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX*. Santiago: Universidad Finis Terrae - Museo Histórico Nacional.

⁸ Para más información sobre La construcción y reconstrucción del Teatro Municipal de Santiago, ver Izquierdo König, José Manuel (2011). "Totaleindruck o impresión total: La Telésfora de Aquinas Ried como proyecto político, creación literario-musical, reflejo personal y encuentro con el otro." *Revista musical chilena*, 65(215), pp. 5-22.

medio de confirmación, e incluso de movilidad social⁹. Desde aquí, la ópera fue un mecanismo de construcción y adquisición de prestigio y reproducción oligárquica cuando los mecanismos de reproducción basados en las lógicas estrictamente coloniales, de origen español, fueron tornándose impertinentes. En este sentido debe comprenderse que la ópera posee las características propias de un bien cultural¹⁰, consumido de manera exclusiva y excluyente por parte de la élite chilena y que a nuevos sectores les permite ir adquiriendo prestigio y roce social.

Respecto a esto entonces, es necesario aclarar que las actitudes relacionadas con la actividad artística y cultural de la oligarquía de fin de siglo XIX, pueden ser tratadas como símbolos de un significado estable y no dinámico¹¹. Sin embargo, ello debe ser necesariamente puesto en cuestión puesto que, como veremos a lo largo del trabajo, los bienes culturales mismos de la elite van mutando en su forma y principalmente en su contenido. Todo ello es necesario dentro de nuestro trabajo para entender e intentar determinar algunas figuras fijas de la élite y definir comportamientos del medio oligárquico del momento, sin dejar de hacer depender la comprensión de estos a las proyecciones y acontecimientos que afectan a la sociedad y a los individuos.

Algunos ejemplos de estos cambios y acontecimientos, son vistos en el hecho de que sí existía, a fin del siglo XIX, un grado de movilidad social, por lo que la oligarquía no era estable en sus integrantes como si lo fueron sus estructuras o modelos. Podemos citar, como ejemplo, lo ocurrido después de 1870, cuando el Teatro Municipal fue reconstruido después de un violento incendio¹². En este momento hubo grandes peleas ya que las familias pertenecientes a la oligarquía intentaban retener sus antiguos palcos, existiendo por consecuencia familias que estaban escalando y pugnando por pertenecer a la élite a través del consumo de aquellos bienes que le eran exclusivos¹³. Esa misma situación conflictiva se reiteró el día del estreno del remozado espacio cuando al ingresar los asistentes se trenzaron a golpes¹⁴. El Teatro como veremos, significó para las familias patricias una pasarela para mostrarse como parte de la élite, era esta institución y la relación con ésta por parte de las familias un medio verificador de ascenso social¹⁵. Podemos ver como en la época, el Teatro Municipal fue

⁹ Subercaseaux, Bernardo (2011). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Vol. I (incluye tomos I y II). Santiago de Chile: Editorial Universitaria. pp. 430-432

¹⁰ El concepto de bien cultural es extraído desde la conceptualización elaborada por Bourdieu y que es parte de su conceptualización del capital cultural, el cual incluye tres formas específicas, el capital institucionalizado, el incorporado y finalmente el objetivado. A este último tipo es que pertenecen los bienes culturales. Bourdieu, Pierre (1999) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Editorial Taurus. México D.F.

¹¹ Vicuña, Manuel (2001). *La belle époque chilena...* pp. 19

¹² Izquierdo König, José Manuel (2011). "Totaleindruck o impresión total: La Teléfora..."

¹³ Vicuña, Manuel (2001). *La belle époque chilena...* pp. 25

¹⁴ Canepa, Manuel (1964) *La Ópera en Chile...* pp. 78

¹⁵ Vicuña, Manuel (2001). *La belle époque chilena...* pp. 26.

considerado algo así como una punta de lanza, un *grupo de avanzada*, de la élite en su misión de consolidar el pequeño París de Vicuña Mackenna, lo que para fin de siglo derivó en el surgimiento de una *belle époque* chilena, comandada por la oligarquía¹⁶.

Esto es entonces, resumido brevemente, el inicio y la consolidación de la relación de la sociedad chilena con la ópera como fenómeno artístico y social¹⁷. Es interesante adentrarnos en esto para nuestro objetivo de trabajo, pero antes es necesario dar algunas pistas y guías de ruta sobre cómo comenzó esta relación, primero en Latinoamérica y luego en Chile.

La entrada de la tradición operística en Latinoamérica.

En Latinoamérica la ópera comenzó a conocerse a comienzos del siglo XVIII, momento en que el Virrey del Perú, Melchor Antonio Portocarrero de la Vega le encarga una ópera al compositor Tomás de Torrejón y Velasco. Esta obra es *La Purpura de la Rosa*, ópera en un acto que utiliza un libreto escrito por Pedro Calderón de la Barca en 1659 con la intención de que fuera musicalizado por el compositor Juan Hidalgo para festejar las nupcias del rey Luis XIV de Francia con la infanta española María Teresa¹⁸. Esta ópera, que se conoce posteriormente como la primera ópera del nuevo mundo, al hacerse dueña de este título o responsabilidad, arrastra, según nuestras observaciones, algunas contradicciones: inaugura una tradición operística latinoamericana sin involucrarse seriamente con Latinoamérica. *La Purpura de la Rosa* fue escrita íntegramente en el Virreinato del Perú, pero por un compositor español, siendo encargada desde el viejo continente para conmemorar un evento también europeo. Fue escrita dentro de la tradición europea con referencias históricas europeas e incluso, estilísticamente encasillada dentro de lo que se solía llamar *Escuela Española*¹⁹. Podríamos entonces concluir que la escritura de esta ópera en nuestro continente fue sólo un accidente o un evento no esperado que desvió una línea de tradición, salvo por un detalle, fue estrenada en el Virreinato del Perú en 1701, siendo entonces la primera vez que una ópera era *ejecutada* en nuestro continente. Vale la pena hacer esta diferencia, ya que unos años más tarde, en 1711, el compositor mexicano Manuel de Sumaya escribe y estrena su ópera *La Parténope*, con libreto del italiano Silvio Stampiglia.

¹⁶ En este sentido la historiografía social, ha dado una nueva mirada sobre la composición homogénea de la élite. Así en Salazar, Gabriel (2003) **Historia de la acumulación capitalista en Chile (apuntes de clase)**. Santiago: Ediciones LOM, se plantea que en general la élite es un conjunto en el cual convergían variedad de segmentos de clases que lograban extraer sus recursos de variadas fuentes y por ello es que el elemento ideológico-superestructural es tan importante.

¹⁷ Una de los acercamientos más interesantes realizados entornos a las significaciones y vinculaciones sociales de la ópera es la obra "La Ópera. Una historia social" Snowman, Daniel. (2012) Ediciones Siruela. Madrid.

¹⁸ Claro, Samuel (1972). "La Música Secular de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), algunas características de su estilo y notación musical." *Revista Musical Chilena*, 26 (117), pp. 3-23.

¹⁹ Claro, Samuel (1972). "La Música Secular de Tomás de Torrejón y Velasco..." pp. 4.

En la bibliografía existente sobre el tema, luego de *La Parténope* se pierde un poco el rastro, sólo figurando nombres y referencias vagas de creaciones operísticas latinoamericana, situación que cambia al entrar en el Siglo XIX. Es en este siglo que encontraremos intentos de integrar la tradición latinoamericana a la ópera venida desde el viejo continente: en México una vez más, el compositor Aniceto Ortega(1823-1875) se conoce por su intento de ensamblar elementos autóctonos con la tradición escrita europea. En su ópera *Guatemotzín*, Ortega narra la presentación de *Cuauhtémuc* apresado en frente de Hernán Cortés, sumado a esto, en el plano musical, el compositor introduce una danza tlaxcalteca que además cita una canción tradicional mexicana²⁰; por otro lado, el intento de ensamblaje de tradiciones se podría catalogar de bidireccional: Aniceto Ortega, en una parte de la ópera, fragmento que lleva por título *Tzotopizahuac* referencia el tema principal del tercer movimiento de la séptima sinfonía de Ludwig Van Beethoven²¹.

Siguiendo esta cadena, que podríamos entender como un proceso de apropiación de la ópera por parte de los compositores Latinoamericanos, y en la misma línea, nos encontramos con el caso de Carlos Gomes, compositor brasileño que logra fama mundial y ser “validado” por los compositores europeos al recibir encargos de importantes teatros a nivel internacional. Este es el caso de su ópera *Il Guarany*, encargo del Teatro alla Scala de Milán, estrenada el año 1870. La ópera fue escrita sobre un libreto del también brasileño José de Alencar, escritor, ensayista, político, crítico, entre otras cosas. El texto narra la historia amorosa de Ceci (hija de colonos portugueses) y Peri (nombrado en la historia como un “salvaje”), siendo estas ambientadas en parajes locales de Brasil²².

Este proceso nos muestra un intento de escribir ópera según la tradición musical europea pero desde una tentativa de construcción epistémica, no definitiva, latinoamericana. Sería fácil cuestionar lo efectivo o no de este intento, pero es interesante no dejar de lado esta consideración ya que al menos demuestra que en los últimos compositores citados ya estaba alojada la idea de una posible definición de identidad musical propia del país de cada uno de ellos.

²⁰ Agranoff, Anna (2011). *Opera in contention: Social conflict in late nineteenth-century Mexico City*. Tesis para optar al grado de Doctor, Chapel Hill, University of North Carolina.

²¹ Mayer-Serra, Otto (1941). **Panorama de la Música Mexicana**, México: Fondo de Cultura Económico. pp.141-142.

²² Béhague, Gerard (1992). “Il Guarany” En **The New Grove Dictionary of Opera**. Stanley Sadie (editor). Londres: Oxford Music.

La ópera en Chile

En Chile la situación no fue muy distinta al resto de los países que ya hemos comentado. Durante el siglo XIX la ópera hizo su entrada en el país, a través de la efervescencia de los salones y los encuentros de la élite en ellos. Las primeras tertulias encabezadas por Isidora Zegers y los primeros montajes en la casa de los hermanos Cifuentes, sirvieron de nido para el desarrollo del género en Chile, aunque estos hayan sido siempre presentaciones de adaptaciones de óperas²³.

Este periodo podemos encasillarlo en una primera etapa de desarrollo de la ópera en Chile, el que abarca desde 1827 a 1857, siendo este último año el de inauguración del Teatro Municipal de Santiago. En esta etapa el repertorio que se abarcó fue siempre italiano, interpretándose óperas tales como: *El Engaño Feliz*, *El Barbero de Sevilla*, *La Gazza Ladra*, *Eduardo y Cristina*, *La Italiana en Argel*, *La Ceréntola*, *Tancredo*, todas compuestas por Rossini además de algunas pocas de Paer, Paine, de Mercadante, entre otros²⁴; siendo cerradas las posibilidades a la interpretación de otros repertorios. Esto es consecuencia, posiblemente, de que los gestores y actores de esta relación de nuestro país con la ópera, fueron todos compañías italianas²⁵ que venían de paso y lograban montar algunas óperas en diversos salones, patios de casas patronales, etc. Siendo este el repertorio conocido por nuestra élite.

Es así entonces que la ópera pasó a ser parte de la vida de la oligarquía chilena, siendo incluso un tema recurrente de conversación y discusión en veladas y encuentros en salones. Así lo cuenta Domingo Faustino Sarmiento, en un *Folletín* del año 1844:

“ Tan cierto es que la música es oí el echo que nos domina, que puede uno estar seguro de que en toda tertulia, en toda mesa de té, de las ocho de la noche para delante, no se discute ni se habla sino de Romeo i Julieta, de la Sra. Rossi i de la Sra. Pantanelli ; i del Marino Faliero, a cuyo nombre se presenta la grave i sonora voz del Sr Ferreti, que en pocos días a agotado ya todos los elojios a que entre nosotros puede aspirar un actor lírico... [sic]”²⁶

Es alrededor de esas fechas que se compuso la primera ópera en Chile. Sobre el hecho de ser realmente la primera ópera chilena hay opiniones cruzadas²⁷,

²³ Cánepa Guzmán, M. (1976). *La Ópera en Chile. Santiago de Chile*: Editorial del Pacífico.

²⁴ Cánepa Guzmán, M. (1976). *La Ópera en Chile...*pp.12.

²⁵ En este sentido resulta fundamental plantear como condición de posibilidad de la existencia de un determinado bien cultural las particularidades, en este caso, de origen de los productores culturales.

²⁶ Sarmiento, Domingo Faustino (1844). “La ópera italiana en Santiago”, *El Progreso*, IV/459 (4 de mayo, 1844), pp. 2

²⁷ Castillo dice que no es la primera ópera chilena por distintas razones, sobre todo porque nunca fue estrenada, es decir, no existió, en Castillo, Gabriel (1998). “Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano” *Revista Musical Chilena*, LIII/190 (julio-diciembre), pp. 35.. Por otro lado, Izquierdo (2011) piensa que sí es la primera ópera chilena, en Izquierdo König, José Manuel (2011). “Totaleindruck o impresión total...”

ya que a pesar de ser compuesta en nuestro país, el autor fue Aquinas Ried, un inmigrante alemán, formado en su país, que ejercía como médico antes de dedicarse a la composición musical. La ópera lleva por nombre *La Telésfora* y fue escrita en 1847, lamentablemente no se estrenó, a pesar de que sí se programó. Sobre la primera ópera escrita en Chile, Orlando Álvarez-Hernández narra:

“Aunque parezca extraño en este contexto, en 1846 debió estrenarse la primera ópera de autor nacional: “La Telésfora” de Aquinas Ried, un médico alemán radicado en Chile. Autor no sólo de la música sino también del libreto, Ried extrajo el tema de un episodio de la Independencia de Chile, lo que ya por sí era una gran mérito (...) no obstante ello y a pesar de las buenas intenciones de los artistas el estreno de esta primera ópera chilena fue suspendido. Fue un verdadero triunfo del snobismo de los empresarios y del público mismo que no mostró mayor interés por lo que este estreno pudiera significar para el prestigio cultural del país”²⁸.

De alguna manera esta situación marca una pauta no sólo dentro de la realización de obras nacionales sino ante todo en función de la configuración de la situación del arte lírico en el país. El nivel de colonialismo que se concentra en esta situación es a todas luces evidente. La escena internacional no sólo era un referente importante en el sentido estilístico sino que además temático y argumentativo, al punto que tuvo que pasar prácticamente medio siglo para que finalmente en 1895 se estrenara *La Florista de Lugano* de Eliodoro Ortiz de Zárate. La representación de un repertorio casi exclusivamente italiano, con exclusión de las obras nacionales, latinoamericanas y e incluso españolas, es indicativo no únicamente de un colonialismo desde Europa, sino que incluso un menosprecio de la propia tradición española y francesa.

El estreno de una obra chilena, podemos estimar que, sólo fue posible al igual por un cambio en cuanto a la recepción de las obras locales, propiciado por el éxito en el país de la ópera brasileña *Il Guarani* estrenada en Chile en 1881²⁹, validando de alguna manera la posibilidad de un nuevo discurso operístico local. Sin embargo, el detalle fundamental de esta situación radica no sólo es que se trata de una obra a todas luces “exotizante” sino que además una obra que al ser escrita en italiano, marca a todas luces el tipo de colonialismo específico de ese momento.

Más adelante, Ortiz de Zárate compuso y estrenó su ópera *Lautaro*(1902), la que representa un punto de interés importante dentro del corpus de nuestro trabajo. Esta nueva ópera de Ortiz de Zárate marca el inicio de las óperas

²⁸ Álvarez Hernández, O (2014). *Ópera en Chile, ciento ochenta y seis años de historia 1827-2013*. Santiago de Chile: Editorial El Mercurio Aguilar. pp. 38

²⁹ Álvarez Hernández, O. (2014). *Ópera en Chile...*pp. 43.

creadas en Chile con temáticas nacionales propias. A pesar de esto, como todas las óperas que se representaban en ese momento, el libreto de la ópera también está en italiano. Lo cual, como mencionábamos anteriormente, no es tan curioso al mirar a manera de sobrevuelo el contexto social en que se creaba y estrenaba este repertorio.

También Mario Cánepa, en su libro “La Ópera en Chile” (1976), plantea una interrogante relativa a nuestro tema en cuestión: “¿Pero era posible que un compositor chileno hiciera lo mismo que Verdi, Puccini o Meyerbeer? Nada podía ser líricamente bueno si llevaba la firma española. Carlos Gomes era brasileño pero un chileno... Y así fue como se pensó y se hicieron las cosas.”³⁰

El reconocido crítico Parsifal (así se hacía llamar en la época), emitió comentarios sobre el estreno de Lautaro, los que encontramos citados en el libro *Músicos chilenos contemporáneos* de Emilio Uzcategui (1919). Su crítica de 14 de agosto de 1902 dice:

“La literatura de “Lautaro” es bastante cursi para cualquier paladar que haya saboreado una sola página de D’Anuncio, Bourget o Anatole France (...) (...) Acaso la “Tía Pepa” o el Almanaque de Bristol habría proporcionado un tema menos adecuado al maestro Ortiz.”³¹

Esta recriminación por parte de *Parsifal*, la que intenta alejar temáticas consideradas banales de una tradición llena de estilo y buen gusto, nos da una primera idea de la visión de la élite chilena sobre la creación de ópera en suelos nacionales. ¿Son entonces despreciadas por la oligarquía las óperas que guardan relación con la cultura latinoamericana, o específicamente, con la chilena? ¿Por qué? Ya hemos mencionado que las óperas con temática chilena podían ser bien acogidas, más no así cuando la mano y pluma eran coterráneas, al menos es también una de las tesis de los autores Álvarez (2014) y Cánepa (1976), referenciados en este trabajo.

¿Tiene que ver entonces este desprecio con una amenaza a un proceso de modernización profundo en el Chile del siglo XIX? ¿Era este rechazo a la creación de ópera chilena producto del temor de la oligarquía a la posibilidad de nuevas subjetividades en el ámbito artístico nacional? O más aun ¿amenaza esta intromisión en la configuración de un canon artístico determinado? Como ya vimos, la ópera ingresó a Chile a manos de compañías italianas y se difundió a través de los salones frecuentados por la clase oligárquica, pero ¿Habría sido el nuevo fenómeno, de la ópera como *bien cultural*, un tranquilizador puente

³⁰ Cánepa Guzmán, M. (1976). *La Ópera en Chile...* pp. 110.

³¹ Cánepa Guzmán, M (1976). *La Ópera en Chile...* pp. 229.

cultural con la Europa Central y “moderna”? ¿Acaso la criollización de esta experiencia ponía en peligro un proceso de modernización que para la élite del país ya estaba consolidándose?

Para responder estas preguntas habrá que comenzar por entender algunas características sobre el eurocentrismo, el colonialismo interior, que se define en relación a la ópera, ya que no es un concepto absoluto. Por otro lado, el por qué del rechazo a las creaciones chilenas, siendo que de alguna manera este fenómeno podía acercar más aún a la élite del país a una modernidad artística europea. En este sentido, es un dato de la causa el hecho que no exista una producción de óperas chilenas en el siglo XIX, y que se monten producciones principalmente italianas. Podemos considerar que un fenómeno es el reverso del otro.

Ópera y oligarquía en Chile

Sobre esta última idea vale la pena detenerse, ya que no era un eurocentrismo ciego el que reinaba en el ambiente artístico de la élite. Nos encontramos con que por ejemplo durante la primera mitad del siglo XIX, la lengua francesa no era muy dominada por nuestra élite, al contrario del italiano, y además era muy mal considerada por el clero, siendo llamada incluso *el lenguaje del pecado*.³² Por otro lado, en el plano musical, no cualquier música de concierto europea significaba una verificación de alta condición social inmediata, había músicas consideradas vulgares, tales como la zarzuela, género que podemos resumir brevemente como pequeñas óperas en español, comúnmente con temáticas locales españolas³³. De este modo nos encontramos con colonialismos al interior del colonialismo general. Es decir un colonialismo al interior de la misma lógica colonial, que privilegia una herencia artística por sobre otras, en este caso la italiana por sobre la francesa y la española.

Era la ópera venida desde Italia, la que certificaba la alta calificación social de nuestra élite. Encontramos en el mismo folletín de Domingo Faustino Sarmiento (1844), antes citado, cómo, tomando una conversación en la que estuvo presente, nos muestra como se critica lo cerrado de nuestros críticos (especialmente los de *El Siglo*) y auditores de ópera, los que aseguran siempre que no hay otra ópera más que la italiana, sin darse cuenta que esta realidad es superficial y una ilusión en nuestro suelo, pues en Chile las compañías que existían por el momento eran exclusivamente de esta nacionalidad:

³² Vicuña, Manuel (2001). *La belle époque chilena...* pp. 77.

³³ Subercaseaux, Bernardo (2011). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile...* pp. 440.

“ Segun este precioso escritor, solo la Italia tiene óperas; gracias a su idioma profusamente provisto de palabras vacias de sentido i qe po resto se prestan maravillosamente a las redundancias de diction, qe él supone ser tan necesarias para el canto ; i el desdichado ignora qe las dos óperas mas célebres en el mundo europeo están escritas en frances i se cantan en este idioma todos los años en Paris, Robert-le-Diable i los Hugguenots, cuyo autor no es ningun italiano sino un aleman... [sic]”

“...mientras no oigamos sino óperas italianas, como sucederá aora por ser italiana la Compañía qe tenemos, nada importa qe aya quien juzgue qe no ai óperas en aleman i en frances ; lo sabrán cuando las oigan, i todo viene a qedar reducida a dos palabras qe son.. qe el autor del artículo sabe tanto sobre óperas i canto, como los lectores a quienes pensaba ilustrar. [sic]”³⁴

También vemos casos más insólitos, como el de la ópera *Velleda*(1902) de Raoul Hügel, escrita en alemán durante su estadía en Berlín, la que al llegar a Chile, para ser estrenada y posibilitar a los cantantes de interpretarla, debió traducirla desde el alemán... al italiano.

Por otro lado, es importante destacar también algunos aspectos relativos a la dimensión pedagógica del arte y su relación con la sociedad: en el Conservatorio Nacional de Música, durante el siglo XIX, se ponía especial énfasis en la enseñanza del italiano, siendo incluso preferente antes que nuestra propia lengua³⁵. Respecto a los intérpretes, existen anécdotas, narradas contadas por Subercaseaux³⁶ en que por ejemplo nos cuenta como los intérpretes de ópera chilenos era subvalorados, al nivel de no ser considerados para participar en montajes del Teatro Municipal, llegando a extremos algunos de estos cantantes, como el tenor Pedro Navia, a decirse argentino para evitar problemas y descalificaciones.

En Chile, es importante destacar que salvo *La Telésfora*, las primeras óperas escritas son todas en idioma italiano. Son estas óperas las que significaron una articulación en el proceso de integración de la ópera a la cultura chilena por parte de la élite. El compositor Eliodoro Ortiz de Zárate compuso *La Florista de Lugano*(1895), y unos años más tarde *Lautaro*(1902), ambas en italiano, siendo una característica articuladora de esta última el tratar temas autóctonos en una tradición que como ya hemos revisado se centra en la historia Europea. Estrenada el mismo año, encontramos la ópera *Caupolicán* del compositor Remigio Acevedo, que trabaja una temática argumental en la misma línea de

³⁴ Sarmiento, Domingo Faustino (1844). “La ópera italiana en Santiago”, *El Progreso*, IV/459 (4 de mayo, 1844), pp. 2.

³⁵ Subercaseaux, Bernardo (2004). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomo III. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. pp. 201.

³⁶ Subercaseaux, Bernardo (2004). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile...* pp. 202.

Lautaro de Ortiz de Zárate: la narración de hechos relacionados con pueblos originarios chilenos.³⁷

Aprovechando con esto de volver a la idea tratada con el comienzo del desarrollo de la ópera en Latinoamérica, el intento de vincular una episteme propia a la tradición musical escrita europea, se nos presenta un interesante evento: la ópera en Chile habla sobre sus pueblos originarios. Esto, claro está, se hacía dentro de un lenguaje musical de tradición europea, en idioma italiano.

Desde la crítica y los espectadores, como ya vimos, surgieron comentarios tales como que la temática indígena, en especial en este caso la mapuche, era demasiado vulgar y de mal gusto como para ser usada como argumento de ópera. Por otro lado, surgieron algunas críticas que, observando la situación desde nuestros tiempos podemos ver como inéditas, reflejo de la expansión del repertorio y de las influencias musicales en Chile³⁸, aparecen críticas que cuestionan la poca profundización en la música mapuche por parte del compositor, argumentando que era citada de manera superficial y que además, esta podría haber sido mucho mejor tratada a nivel instrumental. Es más, en algunas veces se critica la ridiculización de momentos en que lo indígena aparece en escena.³⁹ Algunos ejemplos:

Críticas a Lautaro de Ortiz de Zárate(*El Mercurio de Valparaíso, 14 de agosto de 1902*):

(...)“ Lo que se ve desde luego en *Lautaro* es la importancia capital que su autor ha querido dar al colorido local de la escena y a la caracterización del tipo indígena, plausible sistema, pero que por desgracia lo ha exajerado ... [sic]”

(...)“ La habanera que la concluye, estética e históricamente nos choca, pues los araucanos en ninguna época conocieron ese ritmo. Licencias históricas como ésta se las toma el autor a cada paso.[sic]”

« ...un grupo de danzantes se deliza en carreras de idas y venidas haciendo los ademanes mas estrafalarios, algo así como un pato que corre aleteando. ¿qué significa esto ? se pregunta uno sorprendido y la hilaridad no puede dejar de

³⁷ En este punto existen una serie de confusiones, puesto que en la base de datos Memoria Chilena, el estreno de esta ópera está fechada en el año 1909 (<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-printer-100675.html>), con libreto en italiano. Sin embargo, Cánepa (1964) “La Opera en Chile...” pp. 64 fecha el estreno de esta obra en el año 1902. De cualquier forma, según lo mencionado por la crítica, la obra no logra encarnar en su conjunto una obra propiamente nacional en la medida en que se siguen utilizando herramientas expresivas extranjeras y ajenas. Es decir, si bien se toma una temática propia, la vida de un héroe indígena, se utilizan instrumentos europeos, y formas musicales que siguen siendo distantes y europeas. Siendo este quizás el mejor ejemplo de lo que luego denominaremos transvaloración.

³⁸ Álvarez Hernández, O (2014). *Ópera en Chile...* pp. 51.

³⁹ *El Mercurio de Valparaíso* (14 de agosto de 1902). pp. 2-3.

convertirse en la mas franca carcajada al oír la esplicacion : pues, señor, es un baile imitacion del modo de bailar de la avestruz ! ¡de la avestruz ! ave que no sabemos haya existido jamas como orijinaria en Chile, ni tampoco sabemos existieran en Arauco jardines de aclimatacion donde pudieran los indios conocerlas. [sic] »

Críticas a *Caupolicán* de R. Acevedo⁴⁰:

(...) “ Si el maestro Acevedo en vez de acogerse a Verdi, a Meryerbeer y a Massenet, hubiera estudiado la música araucana, las melodías mapuches, habría sido sin duda más original...”

(...) “pero, el maestro ignoraba hasta la existencia de la trutruca, uno de los instrumentos araucanos, y no conocía la serie de motivos indígenas publicados por don Tomás Guevara en su libro Historia de la Civilización de la Araucanía ...”.

Los cambios en la percepción de lo chileno en la ópera nos hablan de un pequeño giro en la apropiación de este género por parte de nuestra oligarquía y nuestros artistas, lo que puede quizás significar el verdadero planteamiento de una episteme operística local⁴¹. Sin ir más lejos, podemos resumir que existieron dos miradas sobre la incorporación de lo local sobre la tradición europea, hasta el momento intocable, miradas extremas al menos en lo que se refleja en la documentación que existe del fenómeno: la valoración y aceptación, mediante incluso la petición de respeto y buena factura de esta empresa; y por otro lado la crítica sobre lo vulgar que resulta ensuciar la tradición de la música de escena europea con nuestras historias de poca monta.

Es decir, pensando además en las aspiraciones oligárquicas de nuestra sociedad decimonónica, es que podemos entender por un lado que existía un rechazo, que Álvarez tilda de *snobismo*, a lo nacional en ópera, y en la otra vereda, nos encontramos con que, en algunos casos la misma persona que criticaba negativamente al compositor como es el caso del crítico *Parsifal*, cuestiona la poca profundidad del compositor al representar lo *Araucano*, aludiendo a su falta de estudio serio sobre el tema.

⁴⁰ El Mercurio de Valparaíso, (2 de junio,1902). pp. 2.

⁴¹ En este sentido y sobre la misma época se han realizado estudios que en el campo de la musicología chilena han sido fundamentales para el desarrollo de la disciplina en el país (González, Juan Pablo y Rolle, Claudio (2004) *Historia social de...*), siendo además un eco de toda una tendencia que ha sido sumamente importante, y que dirige su mirada sobre la música popular como objeto de estudio y referencia (González, Juan Pablo (2008) *Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?* Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 12, julio, 2008). Sin embargo aun cuando compartimos el giro que implica esta postura, específicamente la aplicación de repertorios propios del decolonialismo y post colonialismo, y también algunas de las conclusiones investigativas de los autores sobre la época, específicamente sobre la penetración de la música popular en los salones, creemos que es fundamental el hecho de tomar los marcos de referencia específicos de esta tendencia y aplicarlos a la alta cultura, obteniendo además, una conclusión investigativa distinta pero complementaria a la ya mencionada.

Para agregar a esto último, podemos ver como en *El Mercurio de Valparaíso*, en 1895, se publicaba una carta en que se criticaba que la municipalidad haya decidido sacar de la programación *La Florista de Lugano* de Ortiz de Zárate, defendiendo que es necesario apoyar lo local:

“ **La Florista de Lugano** – Si realmente la comisión de teatros de nuestra municipalidad, según nos comunica hoy nuestro corresponsal de Santiago, tomó la atrevida e inconsulta resolución de borrar la ópera chilena de la lista que le fue presentada por la empresa Antoniotti, eso no sería un inconveniente para enmendar el error volviendo a incluirla en la lista. La misma comisión será la primera en desearlo, si es que ya no lo ha solicitado después del gran éxito del estreno y convencida de la poca previsión con que ha procedido. En efecto, no se comprende como eliminó la ópera chilena incondicionalmente, cuando era lo más sencillo dejarla para resolver en vista del resultado del estreno.

Pero está visto que en todo lo que es nacional hemos de ser los mismos chilenos el peor cuchillo, trátase del arte o de la industria.

Con que ya lo sabe la empresa: quedamos esperando que ella, por lo mismo que no es chilena, sepa reparar la injusticia de nuestros compatriotas, satisfaciendo a la vez los ardientes deseos del público de Valparaíso, tanto más legítimos en tanto que el autor de la *Florista* es porteño y por consiguiente sus triunfos nos tocan más de cerca. [sic]”⁴²

Es entonces que de las dos miradas ya revisadas, podemos desprender dos visiones: la hipótesis ya expuesta por Cánepa y Álvarez, sobre la no aceptación de lo chileno en la ópera de tradición europea, pero a esto debemos sumar otra hipótesis, contraria, la que expone una especie de espíritu reivindicativo de lo nacional respecto al fenómeno en cuestión, expresado en las críticas y cartas ya presentadas. Son dos *pretensiones* de la oligarquía respecto a la *manera de hacer ópera*, o lo que nombraremos, de acá en adelante, como maneras de *ejercer oligarquía*.

En este sentido, se debe entender que las características propias de la oligarquía chilena como un conjunto heterogéneo y en una profunda crisis en todo el período finisecular, se reflejan en estas disputas que de alguna manera dan cuenta de un cambio en la forma de constitución de esta en tanto bloque histórico. Es decir, aun cuando se considera como apropiada la idea de la autonomía relativa del arte, sin duda alguna se debe poner un énfasis en la relatividad de esa autonomía. Y es por ello que se establece la vinculación entre la estabilidad política y social de gran parte del siglo XIX, misma que a finales del período comienza a sufrir una serie de fisuras que desembocan en el quiebre institucional de 1891.

⁴² *El Mercurio de Valparaíso* (8 de noviembre de 1895). pp.1.

Sin ir más lejos, en el momento de afrancesamiento vivido en Chile en el siglo XIX, tenemos muchos juicios que no son totalmente ciertos respecto a la preferencia sin cuestionamientos de la oligarquía por todo lo que sea europeo, a ojos ciegos. Aunque sí había una obsesión aristocrática en la época, especialmente podemos citar el caso de Vicuña Mackenna, podríamos pensar que esta atracción por la arquitectura francesa es una preferencia cosmética y superficial por parte del intendente y de la élite. Ello debido a que a pesar de la obnubilación del intendente de Santiago por la arquitectura y modelos visuales urbanos europeos, encontramos referencias que cuentan que él fue uno de los fundadores de la *Unión Americana*, que tenía como idea principal, entre otras, el repudio a los intelectuales americanistas y por sobre todo a las intervenciones europeas sobre México, Santo Domingo y las islas Chíncha de Perú. También Vicuña Mackenna fue muy activo en la empresa, o más bien ilusión, de un proyecto una unidad americanista realizando acciones para la consolidación de esta⁴³.

Lo chileno en la ópera, aceptación y rechazo, valores simultáneos.

La valoración y consideración de la ópera como una actividad de ocio en Chile estuvo asociada a una oferta restringida a la élite oligárquica donde se ofrecía una modernidad como proyecto a alcanzar, basada en una perspectiva eurocéntrica, e incluso con una preferencia específica sobre la creación italiana. De todo lo anterior podemos sintetizar que existieron dos posturas contrarias entre sí, las que defienden la ópera como procedimiento tradicional europeo (respecto a su contemplación, pero más fuertemente respecto a su creación). Este procedimiento es interesante para nuestro trabajo, ya que por la bibliografía recopilada logramos ver que hay un acuerdo transversal respecto a la ópera y su *función social*. Sabemos que el Teatro Municipal en muchos casos era la mejor vitrina para demostrar ser parte de la élite, sentarse en ubicaciones visibles del teatro era equivalente a aparecer en las páginas sociales⁴⁴. Fuera del teatro, la ópera también segmentaba verticalmente las relaciones sociales, especialmente en la Alameda, en los años 1880s, encontramos la ejecución de extractos de óperas en la calle misma, evento que era suficiente para que se cerraran, excluyendo al pueblo (por fuerza de la costumbre y no de la ley como recalca Manuel Vicuña citando a Domingo Melfi)⁴⁵, algunas zonas siendo transitadas solamente por individuos de las clases acomodadas de la sociedad Chilena⁴⁶.

Podemos entender entonces que la ópera en sí misma es un medio que

⁴³ Para más información, visitar Urbatorium: <http://urbatorium.blogspot.com/2012/03/un-acapite-sobre-la-estetica.html> Revisado el 05/07/2015.

⁴⁴ Vicuña, Manuel (2001). *La belle époque chilena...* pp. 62.

⁴⁵ Melfi, Domingo (1945). *El viaje Literario*. Santiago: Editorial Nascimento. pp. 24-25.

⁴⁶ Vicuña, Manuel (2001). *La belle époque chilena...* pp. 48.

servía para *ejercer oligarquía*, al menos a través de la imagen que reflejaban las personas y familias hacia la sociedad. Era la ópera como fenómeno (aunque transformado de cierta manera en un objeto, es decir, en un bien de consumo cultural) la portadora de una carga o un contenido jerarquizante socialmente, y no el Teatro Municipal o los salones⁴⁷ donde se ejecutaban las más famosas arias durante el siglo XIX, tampoco lo eran la simple exposición al trabajo de las compañías extranjeras, los compositores, o los intérpretes de las óperas, por sí solos, lo que daba valor social a los individuos, sino que era el hecho de ser parte de este fenómeno, compuesto por las partes recién enumeradas, el que convertía individuos en agentes de una acción cargada de poder e imagen social.

Respecto a esto, es importante entender que la ópera al momento de su entrada en Chile se presentó como un hecho o fenómeno social puntual⁴⁸, para luego ser un procedimiento de acceso y validación de ingreso a la élite, y al mismo tiempo su principal lugar de exposición en la segunda mitad del siglo XIX, el Teatro Municipal, pasó a ser un “canal informal de verificación de ascenso social”, como lo describe Manuel Vicuña⁴⁹.

Teniendo esto claro, y pensando en los casos de óperas creadas en Chile con temáticas locales, no podemos llegar a una solución irreflexiva y concluir que el contenido de los libretos operísticos tienen relación directa con su contexto socio-histórico, sino que es más complejo, y en el caso de la ópera en Chile, la confrontación entre lo europeo heredado y lo europeo adquirido nos propone como ya hemos visto, interesantes preguntas. Respecto a esto Adorno, en su *Introducción a la Sociología de la Música*, cuestiona justamente las conductas musicológicas irreflexivas de sus contemporáneos al analizar, sobre todo óperas, pensando de manera imprudente que “la aceptación de que la condición estética de las formas y creaciones musicales y su función social armonizan sin problemas entre sí”, a esto agrega más adelante “en la posición de la ópera en la vida musical del presente pueden estudiarse divergencias concretas entre el asunto estético y su destino social”⁵⁰. Para nuestro caso, nos es útil entender que la entrada de la ópera es en sí, obviando su contenido material (las historias y la música misma), un proceso y como tal experimenta una transformación social

⁴⁷ En este sentido, se reitera la referencia al estudio realizado por Gonzalez y Rolle (2004) “*Historia social de la...*”, en la medida en que consideran como fundamental la apertura de los salones para el proceso de emergencia de la música popular en nuestro país. Sin embargo la postura acá defendida es complementaria a la de ellos en tanto que se considera que el proceso de apropiación referido a la música en general también puede aplicarse a la ópera, específicamente a través del proceso de transvaloración, ampliándose en ese gesto los alcances analíticos de su propuesta.

⁴⁸ Entiéndase por ejemplo el interés de Isidora Zegers por montar trozos de ópera en los salones, para amenizar las tertulias que se organizaban.

⁴⁹ Vicuña, Manuel (2001). *La belle époque chilena...* pp. 26.

⁵⁰ Adorno, T. W. (2009). *Introducción a la Sociología de la Música*. Obras Completas, Tomo 14. Madrid: Editorial Akal. pp. 255.

e incluso cultural (aunque en este caso influya principalmente a la élite), que podría llenarse con distintos contenidos o significados, sin importar, en el caso chileno, si las óperas que entraban al país hubieran sido francesas, alemanas, inglesas u otros; he ahí las divergencias que nombra Adorno, pero aplicadas a nuestro caso.

Respecto a esto, el proceso vivido a fin del siglo decimonónico es interesante desde varios puntos de vista. Orlando Álvarez Hernández asegura que es en este periodo que se renueva el repertorio operístico en Chile, expandiéndose a músicas de otras nacionalidades dejando de lado la exclusividad italiana que reinó durante el siglo XIX, aunque sin exagerar, ya que óperas como *Tannhäuser* de Wagner, fueron estrenadas en Chile en versión traducida al italiano⁵¹. Por otro lado, tenemos los estrenos chilenos, hechos que no fueron de fácil aceptación. El tenor y musicólogo Gonzalo Cuadra, nomina al estreno de *Lautaro* de Ortiz de Zárate, “nuestra Consagración de la Primavera”, refiriéndose al escándalo de grandes proporciones que se vivió en París para el estreno de Igor Stravinsky⁵². En resumen, no fue fácil estrenar óperas chilenas pero se logró, es más, aquel dificultoso proceso es en sí mismo la contracara de la preferencia por las obras extranjeras y el colonialismo militante que existía en gran parte del siglo XIX.

En este momento de apertura y expansión es que encontramos el interesante fenómeno de *transvaloración* el cual puede ser vislumbrado a partir de la crítica especializada, la prensa y los espectadores de ópera, momento en que el blindaje social/oligárquico que se había asignado como valor inalterable a la ópera dejaba de serlo: lo vemos claramente en las críticas ya citadas, en las que la inclusión de “lo chileno” en *Lautaro* y en *Caupolicán* es a momentos atacada, a momentos defendida y reivindicada a través de la demanda de mayor profesionalismo en su factura. Así observamos como un fenómeno, la ópera, que había tenido un valor definido (al menos fue el que la oligarquía construyó desde el inicio del proceso) desde su entrada en Chile, es vaciado para ser llenado con un valor que podríamos considerar contrario al original.

Nietzsche a este proceso, la inversión de valores, lo bautizó de manera general, como *transvaloración*, sin embargo el filólogo alemán lo desarrolla en torno al concepto de la moral⁵³. Ahora bien, el sociólogo chileno, Alberto Mayol, realiza una aplicación de esta herramienta de análisis a las transformaciones culturales que no sólo permite la renovación de este aparataje teórico sino que además nos permite iluminar el proceso de transformación que hemos escogido analizar. Respecto a las transformaciones culturales, el Alberto Mayol dice:

⁵¹ Álvarez Hernández, O (2014). *Ópera en Chile...* pp. 51.

⁵² Cuadra, Gonzalo (2015). *Comentarios introductorios a concierto de óperas chilenas*, Universidad Alberto Hurtado, realizado en la Sala América de la Biblioteca Nacional el 08/06/2015.

⁵³ Nietzsche, Friedrich (1993). *La Genealogía de la Moral*. Madrid: Alianza editorial.

“...se producen situaciones híbridas cuya mejor descripción –como veremos- se puede entender con el concepto nietzscheano de transvaloración, uno de los pocos conceptos explícitamente elaborado para dar cuenta de la dimensión dinámica de la cultura”⁵⁴.

Como ya vimos, en Chile las situaciones híbridas surgieron en un momento en que se proyectaba una expansión de repertorio y por consecuencia de transformación del concepto de ópera en Chile, además mediante la creación de repertorio en nuestro territorio podríamos pensar en el momento en que una episteme propia comienza a gestarse de manera real en nuestro país.

A largo plazo, durante el siglo XIX vimos como el cambio fue evidente, e incluso proyectándonos pasado el 1900, podemos ver como algunas consideraciones y pretensiones de la oligarquía sobre la ópera misma fueron variando: como ya mencionamos, existía un prejuicio, o más bien una clasificación social, respecto al género musical dramático español, ya que las zarzuelas eran asimiladas a música de gusto vulgar y representativas de las clases más populares⁵⁵, pero podemos ver como décadas después, en 1954 la ópera *La Vida Breve* de Manuel de Falla, con un argumento que transcurre en Granada, fue estrenada en el Conservatorio Nacional de Música⁵⁶, institución que antiguamente era defensora de la ópera italiana⁵⁷.

Ahora bien, y en términos de la creación operística de autoría chilena, considerando a esta como la contraparte del fenómeno apropiación estudiado, el panorama en todo el siglo XX es impresionantemente más rico y variado que la época analizada. En este sentido, no sólo las temáticas, sino que ante todo las referencias estilísticas van ampliándose y renovándose de modo tal que se abren nuevos y muy poco explorados territorios de investigación⁵⁸.

Conclusiones

Como observamos, a lo largo del siglo XIX en Chile la ópera atravesó un proceso de apropiación por parte de nuestra élite, junto con ello de nuestros intelectuales y a fin de siglo de nuestros compositores. Siendo en sus comienzos esta experiencia aprobada sólo si era proveniente de Europa (especialmente italiana), hacia fin del periodo decimonónico esto fue cambiando. Hemos visto cómo los críticos fueron evolucionando en cuanto a su tolerancia respecto a lo

⁵⁴ Mayol, Alberto (2015). **Las transformaciones culturales. Sociología de las transvaloraciones**. Tesis para optar al grado de Doctor. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. pp. 36.

⁵⁵ Subercaseaux, Bernardo (2011). **Historia de las ideas y de la cultura en Chile...** pp.440.

⁵⁶ Álvarez Hernández, O (2014). **Ópera en Chile...** pp. 73.

⁵⁷ Subercaseaux, Bernardo (2004). **Historia de las ideas y de la cultura en Chile...** pp. 201.

⁵⁸ Actualmente se es parte de un equipo de investigación que está haciendo el catastro completo de las operas escritas en Chile y el número aproximado de creación supera las 50 obras sólo para el siglo XX.

nacional, para luego presenciar cómo los cantantes chilenos comienzan a ser aceptados y admirados a comienzos del siglo XX⁵⁹. Los auditores y asistentes asiduos a la ópera empiezan a exigir lo nacional⁶⁰ e incluso existen intentos de crear una Compañía de Ópera integrada por cantantes nacionales en 1903⁶¹.

Hasta fin de siglo XIX, este proceso, a pesar de variar su contenido o sus valores como hemos expuesto, conserva sus características principales generales, las que construyen realmente su estructura generadora de prestigio y de ascenso social. Esta estructura es la que tiene realmente una función social y no el contenido que articula el sistema que conocemos como música (con esto nos referimos al sonido mismo y su ordenamiento).

Lo que hemos querido llamar *ejercer oligarquía*, es, podríamos concluir, la función principal de la ópera durante el siglo XIX, la que se compone principalmente de características excluyentes a nivel social, siendo éstas una capacidad que garantizaba una imagen proyectada hacia la sociedad y por sobre todo a sus pares es decir, es a través de la ópera que se lograba consolidar la transformación de los capitales económicos en capitales simbólicos y sociales⁶². Es por esto que el Teatro Municipal fue un lugar clave para concretar esta capacidad y función social de la ópera en Chile.

Como ya adelantamos al comienzo de este escrito, durante el siglo decimonónico las clases sociales, a pesar de sí ser y conformar una estructura global fija más propiamente estamental que estrictamente clasista, los contenidos de estas estructuras no tenían esa misma dinámica, existía *una movilidad social*⁶³ en la que la ópera funcionó como vehículo de desplazamiento entre las capas sociales. Los extremos de la capacidad de la ópera para garantizar un puesto en la clase oligárquica eran evidentes, llegando incluso a pagarse sumas de dinero mayores a las de la compra de una casa por el derecho a llaves de un palco en el Teatro⁶⁴. Citando a Manuel Vicuña, entendemos que en la época “el status social, aunque en buena medida *adscrito*, también podía ser ocasionalmente *adquirido* mediante el poder económico”⁶⁵, pero podemos concluir que también podía ser conseguido mediante la realización de actividades elitistas, a través de acciones que por comunes acuerdos preestablecidos de manera inconsciente a nivel social generaban status por medio de lo que hemos querido llamar como *ejercer oligarquía*, todo esto a través de la ópera, que como ya anunciamos,

⁵⁹ Álvarez Hernández, O (2014). *Ópera en Chile...* pp. 58.

⁶⁰ Ver carta citada en páginas 12-13 del presente trabajo, enviada a El Mercurio de Valparaíso pidiendo la re-inclusión en la programación municipal de *La Florista de Lugano*.

⁶¹ Álvarez Hernández, O (2014). *Ópera en Chile...* pp. 65.

⁶² Bourdieu (1999) “La distinción...”

⁶³ Vicuña, Manuel (2001). *La belle époque chilena...* pp. 25.

⁶⁴ Subercaseaux, Bernardo (2011). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile...* pp. 430-431.

⁶⁵ Vicuña, Manuel (2001). *La belle époque chilena...* pp. 26.

se transformó a través del siglo, sobre todo en sus contenidos (repertorio, intérpretes, especialización de los músicos, etc.) pero no en su función social.

El hecho de que a comienzos del siglo XX se evidencie una expansión general respecto a la ópera como género musical, como repertorio y como elemento articulador de la sociedad, nos limita a no proyectar estas conclusiones a los años siguientes acá analizados (hasta 1902 aproximadamente), ya que durante sólo la primera mitad del siglo a nivel social ocurrieron cambios profundos en Chile, y a nivel operático, la internacionalización bidireccional del género fue, por la bibliografía que hemos podido revisar durante este trabajo y a lo largo de la investigación referenciada, transformándose exponencialmente.

Finalmente, se reitera que la puerta queda abierta para continuar con esta investigación proyectada hacia el siglo XX, sobre la ópera y su función articuladora de sociedad, la que sin duda puede ser un campo interesante de estudio en nuestro país considerando que es un género que a través del siglo XX pareció tender a extinguirse, pero que ha rebrotado de manera motivante durante las últimas dos décadas.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. W. (2009). **Introducción a la Sociología de la Música**. Obras Completas, Tomo 14. Madrid: Editorial Akal.
- Agranoff, Anna (2011). *Opera in contention: Social conflict in late nineteenth-century Mexico City*. Tesis para optar al grado de Doctor, Chapel Hill, University of North Carolina.
- Álvarez Hernández, O(2014). **Ópera en Chile, ciento ochenta y seis años de historia 1827-2013**. Santiago de Chile: Editorial El Mercurio Aguilar.
- Ansaldi, Waldo (2014). "Frívola y casquivana. Mano de hierro en guante de seda. Una propuesta para conceptualizar el término oligarquía en América Latina." www.catedras.fsoc.uba.ar. Septiembre, 2014.
- Béhague, Gerard (1992). "Il Guarany" En **The New Grove Dictionary of Opera**. Stanley Sadie (editor). Londres: Oxford Music.
- Bourdieu, Pierre (1999). **La distinción**. Criterio y bases sociales del gusto. Editorial Taurus. México D.F.
- Cánepa Guzmán, M (1976). **La Ópera en Chile**. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.
- Carmagnani, Marcelo (1984). **Estado y sociedad en América Latina 1850- 1930**. Barcelona:Crítica.
- Cartagena, Nelson (2014). **La cultura de la ópera en Chile 1829 – 2012**. Santiago: RIL Editores.
- Castillo, Gabriel(1998). "Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano" *Revista Musical Chilena*, LIII/190 (julio-diciembre), pp. 15-35.
- Claro, Samuel(1972). "La Música Secular de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), algunas características de su estilo y notación musical." *Revista Musical Chilena*, 26 (117) , pp. 3-23.
- Cuadra, Gonzalo (2015). Comentarios introductorios a concierto de óperas chilenas, Universidad Alberto Hurtado, realizado en la Sala América de la Biblioteca Nacional el 08/06/2015.

- DelDonna, Anthony R. y Pierpaolo, Polzonetti (2009). **The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera**. New York: Cambridge University Press.
- González, Juan Pablo y Rolle, Claudio (2004) **Historia social de la música popular en Chile. 1890–1950**. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- González, Juan Pablo (2008) Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo? Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 12, julio, 2008
- Hale, Charles A (1991). "Ideas políticas y sociales en América Latina, 1870-1930." En *Historia de América Latina*, V. 8: Cultura y sociedad, 1830-1930. Ed. Leslie Bethell. Barcelona: Crítica.
- Izquierdo König, José Manuel (2011). "Totaleindruck o impresión total: La Teléfora de AquinasRied como proyecto político, creación literario-musical, reflejo personal y encuentro con el otro." *Revista musical chilena*, 65(215), pp. 5-22.
- Mayer-Serra, Otto (1941). **Panorama de la Música Mexicana**, México: Fondo de Cultura Económico.
- Mayol, Alberto (2015). Las transformaciones culturales. Sociología de las transvaloraciones. Tesis para optar al grado de Doctor. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Melfi, Domingo (1945). **El viaje Literario**. Santiago: Editorial Nascimento.
- Nietzsche, Friedrich (1993). **La Genealogía de la Moral**. Madrid: Alianza editorial.
- Salazar, Gabriel (2003) **Historia de la acumulación capitalista en Chile (apuntes de clase)**. Santiago: Ediciones LOM.
- Ossowski, Stanislaw (1972) **Estructura de clases y conciencia social**, Ed. Península, Barcelona
- Pinto, Julio (2002) **De proyectos y desarraigos: la sociedad latinoamericana frente a la experiencia de la modernidad (1780-1914)**. Santiago de Chile: Arce Ciencias Sociales nº 130.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1844). "La ópera italiana en Santiago", *El Progreso*, IV/459 (4 de mayo, 1844), pp. 2.

- Snowman, Daniel (2014) **La Opera. Una historia social**”(2012) Ediciones Siruela. Madrid.
- Subercaseaux, Bernardo (2004). **Historia de las ideas y de la cultura en Chile.** Tomo III. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Subercaseaux, Bernardo (2011). **Historia de las ideas y de la cultura en Chile.** Vol. I (incluye tomos I y II). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Uzcategui, Emilio (1919). **Músicos chilenos contemporáneos.** Santiago: Imp. América.
- Vicuña, Manuel (1996). **El París Americano. La oligarquía chilena como actor urbano en el siglo XIX.** Santiago: Universidad FinisTerra-Museo Histórico Nacional.
- Vicuña, Manuel (2001). **La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de élite.** Santiago de Chile: ed. Catalonia.
- Vicuña Mackenna, Benjamín (1869). **Historia crítica y social de la ciudad de Santiago.** Vol II.Santiago de Chile, Imprenta del Mercurio.